



Art Deco no Sul do Brasil: O caso da Avenida Farrapos, Porto Alegre/RS.  
Figueiró, Aline Fortes.

Art Deco no Sul do Brasil: O caso da Avenida Farrapos, Porto Alegre/RS.  
Aline Fortes Figueiró – Brasília: UnB/ 2007.

Numero de páginas :il 196

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Armazém Digital – rcmv

Orientador: Andrey Rosenthal Schlee

Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, 2007.

1. Arquitetura. 2. Art Deco. 3. Patrimônio. 4. Porto Alegre 5. Brasília  
(DF) - Dissertação. I. Schlee, Andrey Rosenthal. II. Universidade de  
Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa  
e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

# **ART DECO NO SUL DO BRASIL**

## **O caso da Avenida Farrapos, Porto Alegre / RS**

**Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre à  
Universidade de Brasília, pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, Área de Concentração Teoria e História da  
Arquitetura.**

**Brasília 2007**





**Banca examinadora**

---

**Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee**

---

**Prof. Dra. Sylvia Ficher**

---

**Prof. Dra. Briane Bicca**



# dedicatória

*A Louremy Fortes, por mostrar-me o valor do conhecimento  
e sempre incentivar as minhas escolhas, obrigada mãe.*

*A Marcelo Pontes pelo apoio incondicional e  
por sonhar a vida comigo.*



# agradecimentos

Ao professor Andrey Rosenthal Schlee que mesmo nos momentos mais turbulentos mantém a tranquilidade e o bom humor, extraindo de cada um de nós seu melhor. Por sua generosidade em compartilhar, sua dedicação à pesquisa e pela inspiração que consegue despertar.

A minha amiga Suzete por seu apoio, que me permita fazer suas minhas palavras, pois sua amizade é o que de melhor permanecerá deste período na UnB.

A Edmundo Pontes por se emocionar com cada uma de minhas conquistas.

Ao professor Jose Ramón Soraluze Blond que com sua paixão e entusiasmo pela arquitetura, num dia escuro em La Coruña, iluminou minhas primeiras idéias sobre o Art Deco.

Ao professor Antonio Amado Lorenzo, pois todos precisam de um amigo para discutir sobre as coisas da arquitetura, da docência e da vida.

À professora Sylvia Ficher por suas valiosas contribuições para minha formação e entendimento deste tema.

Ao professor Paulo Ricardo Bregatto que em 2002 insistia em me apontar os valores da arquitetura da Avenida Farrapos.

Ao Beto, Andrea e Simone da Armazém Digital, tão afáveis comigo quanto profissionais na diagramação deste trabalho.

A todas as pessoas que deixei em Porto Alegre, mas que sempre estarão comigo, porque foi com elas que me tornei o que sou.



# resumo

Este trabalho tem por objetivo identificar as características da arquitetura Art Deco executada no Sul do Brasil, por meio do estudo de caso da Avenida Farrapos de Porto Alegre. Para tanto, foi estudada a gênese do estilo a partir do contexto histórico europeu, norte-americano e latino-americano. Logo foi demonstrado de que forma o Art Deco foi incorporado na produção arquitetônica brasileira já na década de 1930. Em um terceiro momento, estudamos a arquitetura particular dos pavilhões da Exposição Comemorativa do Centenário Farroupilha em Porto Alegre (de 1935), cuja influência pode ser observada em vários exemplares da arquitetura gaúcha executados a partir de então. A Avenida Farrapos foi caracterizada por meio de seu histórico e da evolução dos Planos Diretores que influenciaram sua implantação e desenvolvimento. Por fim, foi realizada uma análise metodológica da composição das edificações mais representativas do estilo presentes na Avenida, o que nos permite falar de um Art Deco no sul do Brasil.





# abstract

This work has the objective to identify the characteristics of the architecture Art Deco performed in the South of Brazil, by means of the case of Avenue Farrapos, Porto Alegre. For so much, it was studied the genesis of the style in latin-america, north-america, europe, like his historical context. Right away, it was shown of that forms the Art Deco was incorporated in the Brazilian architectural output already in the decade of 1930. In a third moment, study the private architecture of the pavilions of the Commemorative Exposition of the Centennial Farroupilha in Porto Alegre (of 1935), whose influence can be observed in the architecture at several gaúcho's buildings that are performed since then. The Avenue Farrapos was characterized by means of his history and of the evolution of the Directors Plannings that influenced its implementation and development. Finally, it was carried out a methodological analysis of the composition of the most representative buildings of the present style in the Avenue, what permits us speak of an Art Deco in the south of Brazil.





Como prova da volubilidade com que estilos arquitetônicos e artísticos caem vítimas de associações desastrosas, precisamos notar apenas que, na maioria dos casos, eles só precisam de tempo para recuperar o seu charme. A passagem de algumas gerações nos permite olhar para objetos e construções sem os preconceitos que existiram em quase todas as eras... Podem portanto sobreviver às suas origens temporais ou geográficas e comunicar suas intenções muito depois que suas platéias iniciais desapareceram. Podem sustentar os seus atributos muito acima do fluxo e refluxo de nossas associações injustamente generosas ou condenadoras.

**Alain de Botton**

*In A Arquitetura da Felicidade*

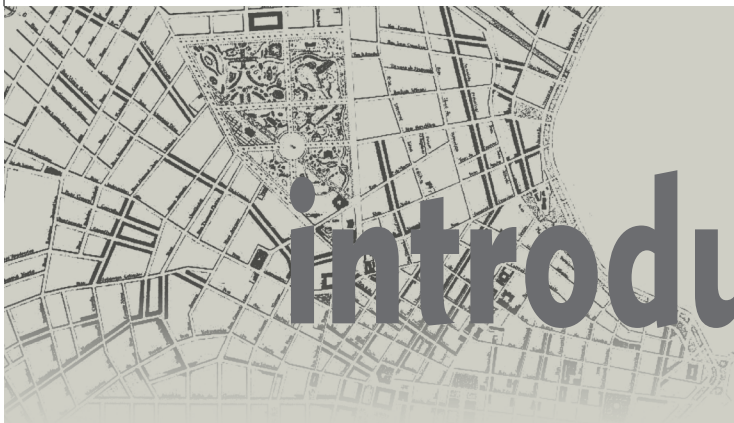




# sumário

<b>introdução</b> .....	13
<b>capítulo 1</b> Estilos e movimentos que influenciaram o Art Deco.....	19
<b>capítulo 2</b> Art Deco no Brasil .....	43
<b>capítulo 3</b> Exposição do Centenário Farroupilha e a divulgação do Art Deco no Rio Grande do Sul .....	57
<b>capítulo 4</b> Fatores econômicos que influenciaram a construção e desenvolvimento da Avenida Farrapos.....	75
<b>capítulo 5</b> Caracterização da Avenida Farrapos.....	93
<b>capítulo 6</b> Análise gráfica dos princípios de composição de edificações da Avenida Farrapos em Porto Alegre .....	101





# introdução

A Avenida Farrapos é um importante meio de acesso ao centro da cidade de Porto Alegre. Porém, seu significado estende-se muito além de via de ligação. Sua criação e evolução confundem-se com o desenvolvimento econômico da cidade. Contribuiu para o escoamento da produção industrial – que se encontrava em pleno desenvolvimento em meados dos anos de 1930 – para o restante do país. Ao surto industrial associou-se um significativo incremento populacional – confirmando os pressupostos da lei geral do crescimento urbano, de que aos acréscimos de função, correspondem acréscimos de população – fazendo-se necessário uma nova política de transportes e saneamento. Esta nova política alterou bastante algumas seções do tecido urbano, justificando a criação de uma via de grandes dimensões para a época.

Embora prevista desde 1914, seu processo de implantação e execução ocorreu pouco tempo após a Exposição do Centenário Farroupilha realizada na cidade de Porto Alegre no ano de 1935, na qual os ideais de modernidade difundidos na Europa e EUA foram adotados. As instalações foram inauguradas em 20 de setembro de 1935, na área conhecida até então por “Várzea” ou “Campo da Redenção”, passando a se chamar “Parque Farroupilha” a partir do evento. A realização da Exposição obedeceu ao “Plano de Embelezamento” elaborado pelo urbanista Alfred Donat Agache no início da década de 1930. Para a construção dos pavilhões foi adotado o estilo Art Deco, por representar neste momento a arquitetura mais avançada, uma vez que a exposição buscou apresentar o estágio de modernização e desenvolvimento em que se encontrava o Estado, passados cem anos da Revolução Farroupilha e cinco da Revolução de Trinta. (SCHLEE, 2001, p.6).

A questão da modernidade no Brasil, assim como praticamente em todo o mundo, está ligada a uma série de acontecimentos ocorridos nas décadas finais do século XIX e nas iniciais do século XX, principalmente no período de efervescência política entre as duas grandes guerras mundiais. A partir da segunda metade do século XIX, a industrialização, os grandes movimentos sociais e as novas formas de organização política impostas pela presença imediata do “futuro”, representado pela proximidade do século XX, imprimiam sérias modificações à política urbana, assim como aos projetos e tentativas de organização do espaço. (NEIVA COELHO, 2000, p.7)

No início do séc. XX já estavam colocados os principais paradigmas do urbanismo. Prosseguia o adensamento de Porto Alegre. Novas indústrias surgiam e as existentes se desenvolviam em função da guerra de 1914. O aumento do número de cidades no estado, e a produção que suas respectivas regiões colocavam no mercado, ativavam o porto, a ferrovia, e a rodovia que então, com difusão do motor a explosão, passava a adquirir importância.

Em um período de trinta anos, para responder às exigências de crescimento que se impunham à cidade, foram elaborados três planos de urbanização para a capital. O primeiro foi o Plano Geral de Melhoramentos do arquiteto José Moreira Maciel de 1914. Além de propor a subdivisão de alguns quarteirões centrais, projetou importantes obras em vias fundamentais da cidade, bem como entendeu a necessidade da ligação do centro com as cidades industriais do norte do estado e o eixo de saneamento dos bairros de São João e Navegantes, projetando a Avenida Farrajos para atender a essas carências da cidade.

O segundo é um projeto desenvolvido a partir do “Plano Geral de Melhoramentos” de Moreira Maciel, elaborado pelos engenheiros Edvaldo Paiva e Luiz Arthur Ubatuba de Faria (1935-36), ambos funcionários do município “fortemente influenciados pelo Plano do Rio de Janeiro, do arquiteto Agache, e pelo Plano de Avenidas de São Paulo, proposto por Prestes Maia” (Plano Diretor de Porto Alegre. Edição da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1964.p.17). E por último o “Plano Diretor de Urbanização”, de Arnaldo Gladosh (1938-43).

Tais planos urbanísticos, que na maioria das vezes intervieram diretamente no espaço já construído, contemplavam uma relação muito íntima com a arquitetura. Assim, na medida em que pretendiam preparar nossas cidades para o futuro domínio do automóvel, criavam todo um



cenário público para a inserção da nova arquitetura (que em muitos casos era adjetivada como “modelo”) (SCHLEE, 2001, p.6).

Na dimensão urbana, o Art Deco imprimiu o “futuro” por meio da criação de grandes avenidas que buscavam o sentido de “portais modernos” de acesso ao centro da cidade, o que confere à Avenida Farrapos sua principal característica: a de tornar o acesso ao centro de Porto Alegre um caminho para a modernidade.

A ânsia por modernidade não se refletia apenas nas alterações de cunho urbano, mas também na forma de expressão da arquitetura que estava voltada para a visão de futuro, influenciada pelo uso de novos materiais e baseada nas tendências mundiais de geometrização de volumes e ornamentos.

Em meio a tantas transformações e novas necessidades o Art Deco foi apresentado formalmente na Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em abril de 1925. Na arquitetura manifesta-se como uma reformulação dos conceitos estéticos, como uma simplificação de formas e adornos.

Apesar da adesão ao Art Deco ser mundial, não é possível designá-lo como movimento, pois em momento algum os adeptos procuraram definições ou buscaram apresentar qualquer tipo de manifesto teórico.

Inaugurada em 14 de Novembro de 1940, ao longo de 5,5 Km a Avenida Farrapos apresenta uma seqüência homogênea de edificações em estilo Art Deco. Embora ao longo do tempo não tenha perdido seu papel de distribuição do fluxo urbano, bem como acesso ao centro da cidade, as edificações encontram-se degradadas por má conservação. Porém, sob a sujeira e descaso sobrevive um patrimônio arquitetônico representado pelo mais importante conjunto Art Deco da cidade – e provavelmente no sul do País. Sua sobrevivência se deve ao desinteresse com que foi tratada nestas três últimas décadas, e uma das intenções deste trabalho é recuperar sua importância histórica como expressão da modernidade de uma época. Sendo assim, não seria justo perguntar se no caso particular da Avenida Farrapos, arquitetura e urbanismo reforçam uma mesma idéia: Modernidade?

Com relação à sua pertinência no quadro da arquitetura vale lembrar que este estilo esteve representado em todo o mundo por meio de distintas manifestações, portanto, demonstraremos de que forma o estilo pode ser identificado ao investigarmos a Avenida Farrapos, com suas peculiaridades e particularidades.



Para atingir seu objetivo principal, a dissertação foi dividida em seis capítulos, assim distribuídos.

O primeiro capítulo aborda a apresentação formal do Art Deco e os estilos, movimentos e contexto histórico que o influenciaram com o propósito de entender a mudança que representou e porque estava associado aos ideais de modernidade antes mesmo de seu ingresso formal no repertório da arquitetura na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, Paris, 1925. Estudamos também suas variadas manifestações em diferentes lugares, e as peculiaridades oriundas de cada contexto sociocultural, especificamente na Europa, Estados Unidos e América Latina.

Em seguida, apresentamos de que forma o Brasil absorveu as mudanças de linguagem valendo-nos do estudo da produção da arquitetura brasileira e do panorama social e político das décadas iniciais do século XX.

Encerrando a etapa de embasamento teórico, o terceiro capítulo traz o estudo da Exposição Comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha realizada em 1935 na cidade de Porto Alegre. Este capítulo demonstra as relações observáveis entre a arquitetura apresentada nos projetos dos pavilhões da exposição e a influência desses modelos na produção arquitetônica dos anos subseqüentes no Estado do Rio Grande do Sul.

O quarto capítulo introduz as investigações sobre o estudo de caso da Avenida Farrapos. Iniciando pelas motivações da criação da via, segue analisando aspectos como contexto político social e traçado da implantação. A seguir aborda os principais conceitos e apresenta os projetos urbanísticos desenvolvidos para a cidade de Porto Alegre, e por fim, são apresentadas as modificações e reformas realizadas ao longo do tempo na Avenida.

Para o quinto capítulo reservamos a caracterização da avenida como elemento urbano além de sua participação no contexto da cidade, apresentando os índices e determinações do atual Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano – PDDU, paisagem e mobiliário urbano de grande porte bem como marcos e referenciais urbanos.

O sexto e último capítulo apresenta gráficos resultantes da análise metodológica realizada sobre as plantas baixas dos edifícios Art Deco da Avenida Farrapos. Complementa este capítulo a análise de composição horizontal ou de fachada das edificações com características essencialmente Art Deco e de elementos decorativos representantes do estilo, validando o estudo desta arquitetura que – amparada com o embasamento teórico dos primeiros capítulos e de sua caracterização nos seguintes –, nos dá condições de concluir como pertencente à linguagem universal do Art Deco permeada e adaptada às condições regionais.





# capítulo 1

## Estilos e movimentos que influenciaram o Art Deco

---

A modernidade, como cultura contemporânea, é resultado de diversos acontecimentos ocorridos desde o final do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, principalmente no período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais.

O século XIX foi marcado pelo intenso crescimento da industrialização que acarretou diversas transformações nas relações sociais, com desdobramentos significativos nos diferentes campos das artes.

As sementes do Art Deco foram plantadas muito antes de sua apresentação formal, podendo ser considerado como o resultado de muitos estilos, movimentos e anseios sociais. Suas bases foram lançadas já no final do século XIX. Identificar suas matrizes não é tarefa fácil, já que o estilo se manifestou de maneiras tão distintas em diferentes lugares. Sendo assim, sua inspiração só poderia ser múltipla, diversa e complexa.

Na arquitetura, a principal característica abordada no século foi o debate sobre estilo. O arquiteto alemão Heinrich Hübsch já em 1828 perguntava: “Em que estilo devemos construir?”<sup>1</sup>. A partir da segunda metade do século XIX esta discussão foi acirrada, e a procura do estilo que representava a arquitetura adequada foi uma das características mais importantes deste período até o início do século XX.

---

<sup>1</sup> KÖNEMANN, 1998, p.8.

O impulso para estes debates nasceu da enorme insatisfação da sociedade com as condições da cidade contemporânea Pós Revolução Industrial, transformações que culminaram em um panorama de desordem, densidade excessiva, falta de condições mínimas de salubridade e da ascensão da burguesia à classe dominante.

Frente às novas demandas era necessário construir mais, com mais rapidez e em dimensões territoriais. As estradas precisam ser mais largas para a passagem da produção industrial, as pontes maiores, as habitações em maior número e os prédios públicos necessitam abrigar mais pessoas.<sup>2</sup>

Todos estes fatores estimularam discussões sobre a estrutura urbana, os problemas provenientes da industrialização e a arquitetura representativa dos novos tempos. Desdobrando-se no questionamento da qualidade da própria produção industrial e/ou manufatura.

Como uma das conseqüências desta revisão cultural ocorreu a divisão entre “arte aplicada” e “artes maiores”. Percebendo que os produtos haviam perdido em qualidade com o processo de mecanização, teve início a partir da Inglaterra – na segunda metade do século XIX –, o movimento pela reforma das artes aplicadas, com a intervenção do governo britânico na organização do ensino e difusão das artes.

Simultaneamente, desenvolveu-se o estudo sistemático e científico da história da arquitetura tornando-a acessível a um grande número de arquitetos em toda a Europa. O século do nacionalismo nasceu com a fundação da ciência da *História*, que se dedicou ao estudo do *Românico*, *Gótico*, *Renascimento* e do *Barroco*, motivados pela procura das raízes de cada Estado. Cada país procurou edificar o estilo que acreditava ser o mais representativo de sua história e raízes.

Assim, no século XIX, com o estudo da história nasceu a necessidade de conservação e a idéia de patrimônio arquitetônico, com a reedificação ou restauração de alguns monumentos e a manutenção dos existentes.

Este período de valorização da história, e aceitação do passado como padrão de qualidade, que teve seu apogeu na segunda metade do século XIX, foi resumido no conceito de *historicismo* ou *eclétismo*.

---

<sup>2</sup> BENÉVOLO, 1987, p. 105.

Próximo à virada do século XIX para o XX o debate sobre estilo continuou dominante. A pergunta agora não mais se baseava em “Em que estilo devemos construir?”, representando a qualidade por meio de precedentes, mas sim, num anseio por novas soluções, onde não é mais essencial se legitimar por meio do passado. Acredita-se então que é necessária uma nova maneira de edificar. Porém, neste momento, a arquitetura é pensada em termos de ornamento, resultando, portanto, em uma necessidade de novas proposições ornamentais, com base em um novo sistema decorativo.

O avanço seguinte é fundamentado em novas formas de utilização dos materiais e tecnologias existentes, para atender novos programas, que abrigariam novas funções decorrentes da vida contemporânea (lojas de departamentos, parlamentos, câmaras municipais, museus, estações de trem). O ferro agora passa pelo processo de industrialização, onde novas maneiras de fabricá-lo oferecem novas possibilidades de aplicação. O material passa a ser fundido, não mais forjado, o que o torna resistente apenas aos esforços de compressão. Porém, mesmo com uma nova aplicação para o ferro, o sistema ornamental continua estruturado nos estilos do passado.

O material que veio transformar a arquitetura foi o concreto. Embora já utilizado há muito tempo, a revolução foi na nova maneira que explorou suas potencialidades apresentando possibilidades inovadoras para a arquitetura.

“Apesar de ter sido desenvolvido durante a década de 90 do séc. XIX, foi em 1902 que o empreiteiro francês August Perret aplicou o novo material pela primeira vez, de modo explícito, no domínio da construção para habitação, quando projetou, para o prédio do nº 25 bis da Rue Franklin, em Paris (Figura 1.1), nada mais do que uma construção em concreto armado semelhante a uma retícula, na qual uma estrutura em ferro dava maior estabilidade ao concreto” (KÖNEMANN, 1998, p.8).

A crítica à estética da produção industrial deu origem ao *Arts and Crafts*, onde se questionou o produto industrializado frente ao artesanal. O movimento visava o ensino de técnicas artesanais para a preservação da mão-de-obra qualificada, pois se acreditava que o processo industrial não proporcionava a evolução qualitativa do objeto, baseado na idéia de



**Figura 1.1**

Prédio rue Franklin nº25, Paris.

<http://www.laberintos.com.mx/artdeco.html>



**Figura 1.2**

Red House (1859), Bexley Heath (Kent)  
P.S. Webb

<http://www.bricksandbrass.co.uk/deshist/acmvt.htm>

que o artesão – ao entrar em contato direto com o produto – revisava constantemente sua fabricação e alterava, se necessário, sua fabricação.

Apoiado pelos escritos de John Ruskin, William Morris propôs a reatualização do sistema artesanal. Morris uniu as atividades sociais de Ruskin à teoria estética, ao tentar reviver a fé no trabalho a serviço da sociedade e ao proclamar que as formas artísticas só têm importância “se todos podem dela partilhar”<sup>3</sup>.

William Morris acreditava que enquanto o artista não se tornasse novamente um artesão e o artesão um artista, a arte não poderia ser salva da aniquilação pela máquina. Atribuía todos os males da época à mecanização e à divisão do trabalho<sup>4</sup>.

Para os arquitetos o período que mais inspirou o Arts and Crafts foi a Idade Média, por apresentar o artesão em sua melhor face, assim, a estética adotada foi de influência Medieval.

A obra *Red House* (Figura 1.2) de Phillip Webb é a aplicação à arquitetura deste estilo que nasceu das artes gráficas e simboliza o seu ponto de partida, onde William Morris e outros desenham e executam a ornamentação.

Em verdade, o *Arts and Crafts* foi um movimento conservador e contrário aos avanços tecnológicos já tornados realidade por meio da Revolução Industrial. Seus precursores não tinham aversão somente à estética da máquina, mas também à evolução de forma geral, portanto, rejeitaram as primeiras aberturas em direção ao *Art Nouveau* feitas pelo jovem arquiteto escocês Charles Rennie Mackintosh e a toda a escola de Glasgow.

A aplicação da industrialização em um novo sistema ornamental inspirado na natureza foi a fase seguinte da arquitetura originada pelo *Arts and Crafts*.

O Art Nouveau foi a estética resultante da estilização das formas naturais com componentes historicistas. Foi um estilo que afetou quase toda a Europa e em todos os níveis do design.

Por se tratar de um movimento plural que se manifestou de formas diferentes em cada país europeu, recebeu inúmeras denominações. *Modern style* na Inglaterra, *Jugendstil* (nome de um periódico da época)

<sup>3</sup> JORDAN, 1969, p.300.

<sup>4</sup> PEVSNER, 1982, p.405.



na Alemanha, *Floreal* ou *Liberty* na Itália, *arte jovem* ou *modernismo* na Espanha. Também se aproximava aos ideais da sociedade anti-acadêmica *secessão* liderada pelo pintor Gustav Klimt e os arquitetos Josef Hoffmann e Joseph-Maria Olbrich, autor do Edifício de Exposições da Wiener Secession, Viena (1897-1898). Na Bélgica denomina-se *paling* (enguia) pela sinuosidade dos traçados de Victor Horta que influenciou outros países. Entre suas obras-primas, marcadas por pródigas decorações, estão a casa *Tassel* (1893), o palacete *Solvay* (1895-1900) e sua própria residência em Bruxelas (1898-1899), mais tarde transformada em museu.

O conjunto da obra do *Art Nouveau* é fruto de um propósito compartilhado: acabar com a imitação de estilos do passado, aos que se substituí com uma arquitetura florida que explora o artesão, os materiais coloridos (os panos de azulejo, os mosaicos, os vitrais), os revestimentos exóticos, os balcões sobre mísulas de ferro forjado, e produz aberturas de forma irregular, curva. Seu denominador comum está mais na maneira inovadora de entender a relação superfície-ornamento<sup>5</sup>.

Porém, mesmo durante o período do *Art Nouveau* – que manifestava a liberdade decorativa e invenções estilísticas –, os arquitetos não abandonaram o ecletismo por completo, pois o estilo se prestava para determinados programas. O ecletismo continuava presente nos anseios da burguesia conservadora, que continuava a patrociná-lo.

Na exposição de Paris de 1900 as limitações da *Art Nouveau* foram colocadas à prova. O domínio da máquina era cada vez mais forte sobre o mundo vegetal, reforçado por invenções científicas que anunciavam um novo mundo de avanços tecnológicos incompatíveis com o mundo de formas sinuosas e inspiradas na natureza proposto pelo estilo.

A etapa seguinte da arquitetura do século XX foi alcançada pelo escocês Charles Rennie Mackintosh. Sua obra mais importante e que originou grande polêmica entre seus contemporâneos foi a Escola de Artes de Glasgow (1896-1909) (Figuras 1.3 e 1.4). O prédio, ao invés de ser decorado por formas vegetais e sinuosas, apresentou uma arquitetura radicalmente austera e geometrizada. No entanto, o paradigma do *Art Nouveau* não foi totalmente abandonado e sobre a estrutura geométrica

<sup>5</sup> LAMPUGNANI, 1983, p.29.



**Figura 1.3**

Escola de artes Glasgow Mackintosh.

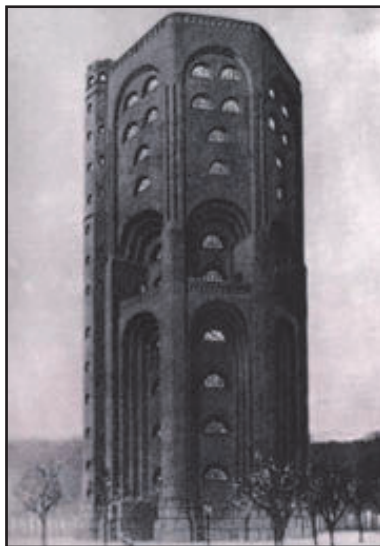
<http://www.davyking.com/scotland.htm>



**Figura 1.4**

Escola de Arte Glasgow – Biblioteca.

<http://www.davyking.com/scotland.htm>



**Figura 1.5**

Torre de água da cidade de Posen Alemanha Hans Poelzig.

<http://content.answers.com/main/content/wp/en-commons/thumb>

e os panos pesados de pedra foram aplicados delicados detalhes fluídos, com função apenas decorativa.

Por volta de 1905 desenvolveu-se uma tendência totalmente nova na pintura com o grupo de pintores *fauves*, em torno de Henri Matisse e Maurice de Vlaminck na França, e o grupo alemão *Die Brück*, constituído por artistas de Desdren. A primeira aparição pública, em 1905, chocou tanto os críticos que eles lhe deram o nome de *fauves* –“selvagens” –, um rótulo que adotaram com orgulho. Na realidade, não era um programa comum que os unia, mas sim o sentido de liberação que compartilhavam. Assim o *fauvismo* abrangia muitos estilos individuais vagamente relacionados, e o grupo se dissolveu depois de alguns anos<sup>6</sup>.

Cores luminosas e pinceladas fortes faziam parte das inovações revolucionárias desta pintura, bem como a simplificação das formas até o limite da abstração<sup>7</sup>. No campo da arquitetura o *expressionismo* manifestou-se principalmente através do tijolo e do vidro, em uma total simplificação dos volumes. Porém mesmo com o modo esquemático com que o exterior era tratado, os edifícios possuíam interiores ricos em ornamentação. A arquitetura *Expressionista* dominou o cenário arquitetônico até meados de 1920.

Hans Poelzig foi um expoente da arquitetura *expressionista* na Alemanha, e suas obras visionárias antecedem a tendência adotada posteriormente pelo mundo todo de simplificação das formas e supressão de elementos decorativos. Suas obras mais importantes foram a torre de água e o mercado da cidade de Posen na Alemanha (1911) (Figura 1.5), o teatro de Berlim (1918-1919) e a sede do sindicato da indústria Farben em Frankfurt (1929-1931).

A Alemanha derrotada na guerra passou por muitas dificuldades de ordem econômica, políticas e sociais e, em 1919, foi instalada a República de Weimar. A partir de 1924 começou o processo de reconstrução do país com a ajuda financeira dos Estados Unidos. Com uma realidade mais dura diante das dificuldades de reconstrução, da sensação de derrota e das sanções econômicas, as manifestações artísticas são profundamente afetadas, e desprovidas da euforia que tomara conta da arte da Europa e

<sup>6</sup> JANSON, 1988, p.358.

<sup>7</sup> KÖNEMANN, 1998, p.24.

Estados Unidos. As artes foram fortemente marcadas por um caráter austero e realista, representada pela fundação da Bauhaus.

Em 1914 foi construído na Alemanha o Pavilhão de Vidro de Bruno Taut na exposição de Werkbund (Figura 1.6), porém, os principais edifícios *expressionistas* alemães só foram construídos depois da Primeira Guerra Mundial. Podemos dizer que a obra-síntese deste movimento é a Torre Einstein (Figura 1.7), de Erich Mendelsohn, em Postdam (1920-1924), um observatório astronômico e laboratório de astrofísica para a investigação da teoria da relatividade de Albert Einstein.

Outros dois movimentos artísticos foram desencadeados no início dos anos de 1900: o *cubismo* e o *futurismo*. Por volta de 1905, estimulado tanto pelos *fauvistas* quanto pelos grandes pós-impressionistas, Pablo Picasso abandonou sua fase azul e adotou um estilo mais vigoroso. Em 1906 – 1907 pintou um enorme quadro (2,44 x 2,33 metros), tão ousado que nem mesmo Matisse o entendera. Batizado de *As senhoritas de Avignon*, representava um bairro de prostituição de Barcelona com o mesmo nome<sup>8</sup>. Este quadro apresenta cinco nus e uma natureza morta, onde os três à esquerda são distorções angulares de figuras clássicas e as outras duas, representações geométricas de figuras primitivas. As figuras são todas expressas por facetas angulares sombreadas conferindo ao conjunto efeito de tridimensionalidade.

*Casas e Árvores*, de Georges Braque, com suas formas geométricas e perspectiva própria, pode ser considerada a obra de origem do movimento cubista. Porém, Delaunai em Paris reduziu o objeto representado às formas geométricas básicas.

Esta geração de pintores isolou a pintura das outras expressões artísticas e estabeleceu a desvinculação com as regras visuais do passado. Segundo BENÉVOLO (1987), houve duas discussões em torno da cultura artística que antecede o cubismo, a primeira delas baseia-se no valor da perspectiva, que se desenvolve no campo da teoria da arte entre 1904 e 1912. E a segunda, baseia-se no campo científico, inspirada pelos conceitos de espaço e tempo, da teoria da relatividade de Einstein.

<sup>8</sup> ABRAMS B.V. 1971, p.365.



**Figura 1.6**  
Pavilhão de vidro exposição de Werkbund Colônia – Bruno Taut.  
<http://www.datarq.fadu.uba.ar/datarq/relacion/images/taut/homepage.html>



**Figura 1.7**  
Torre Einstein, Postdam, Erich Mendelsohn (1920-1924).  
<http://architecture.about.com/od/20thcenturytrends/ig/Modern-Architecture/Neo-expressionism.htm>



**Figura 1.8**

Armazém A Virgem Negra,  
Praga 1911-1912, Josef Gocár.  
<http://www.radio.cz/en/article/47925>

No começo os artistas abandonaram a representação naturalista em suas composições e pintaram mais de uma vista sobreposta de um mesmo objeto, que apresentavam mais de um ponto de vista, dos quais nenhum serve como referência absoluta, até atingir a abstração completa, renunciando a imitar as coisas, e ao final reinventando-as.

A transposição do cubismo à arquitetura se deu em 1911, na cidade de Praga, onde forma-se um movimento de artistas inspirados em Pablo Picasso, Robert Delaunay, Georges Braque e o arquiteto da secessão Otto Wagner. A principal obra de Praga que demonstra a passagem do expressionismo para o cubismo é o grande armazém *A Virgem Negra* (1911 – 1912) de Josef Gocár (Figura 1.8).

O Movimento Futurista italiano, de curta duração, teve início em 1910, e seus fundadores lançaram um manifesto que rejeitava violentamente o passado e exaltava a máquina e o futuro que ela simbolizava. Inicialmente desenvolvido na pintura, escultura e poesia, se baseava no enorme leque de possibilidades aberto pelo cubismo. Na representação geométrica lançada pelo movimento difundido por Picasso, o futurismo encontrou a expressão para o novo sentido de tempo, espaço e energia no século XX, impulsionado pela teoria da relatividade de Albert Einstein.

Apesar dos projetos futuristas dos artistas Italianos nunca terem se concretizado, seus manifestos e textos firmados na negação do passado e pela crença no progresso eram uma das mais fortes tendências artísticas do século XX, expandindo sua influência aos níveis mais cotidianos do início do século. O representante principal do futurismo foi Antonio Sant’Elia que produziu em 1914 o Manifesto de Arquitetura Futurista, onde se posicionava claramente contra as obras “solenes, teatrais e decorativas”. No mesmo ano de 1914, Sant’Elia projetou a Central Elétrica, rompendo com as formas tradicionais e aplicando a nova estética baseada em inovações tecnológicas e formas industriais.

Mesmo sendo um movimento que contribui para a arquitetura racionalista que viria depois da Primeira Guerra Mundial, o futurismo começou seu declínio ao colocar-se a serviço do *facismo* na *Mostra da Revolução Facista* em 1932 na cidade de Roma.

## HISTÓRICO DO ART DECO

Na década de 1920, em resposta a muitas necessidades das vanguardas intelectuais, o movimento modernista tomou impulso na Europa. Assim como a arte, a arquitetura passava por mudanças em busca de uma nova expressão. O crescente aumento de população nos grandes centros, que ocasionavam reestruturações do espaço urbano, bem como de infra-estrutura básica, aliados as novas tecnologias de construção, implicaram em mudanças fundamentais nos projetos aplicados à edificação e à malha urbana.

Outro fator que influenciou fortes mudanças urbanas foi a necessidade de implantação de transporte urbano, pois as cidades ocupavam maiores áreas e as distâncias obrigavam a maiores deslocamentos. Foram necessários alargamentos de ruas, instalação de rede elétrica para a implantação de bondes, construção de redes de esgoto e trilhos. Estas alterações acabaram por transformar a relação do edifício com o espaço urbano.

Em meio a todas estas transformações, tanto nas artes como nas cidades, surgiu o Art Deco, formalmente apresentado na *Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas*, realizada em Paris em abril de 1925. Primeiramente foi apresentado como proposta predominantemente para design de móveis, vestuário, decoração, e chegou à arquitetura como reformulação da linguagem estética, não se aplicando a distribuição de espaços (Figuras 1.9, 1.10 e 1.11).



**Figura 1.9**

Exposição Internacional de Artes Decorativas Paris, cartaz.

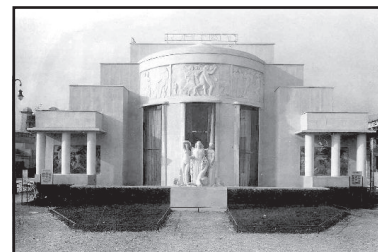
<http://www.mdc.hr/muo/media/01-graficki/01-03g-srednja.gif>



**Figura 1.10**

Pierre Patout – portão monumental praça da concórdia exposição 1925.

[http://blog.uncovering.org/archives/2004/11/art\\_daco\\_i.html](http://blog.uncovering.org/archives/2004/11/art_daco_i.html)



**Figura 1.11**

Exposição Internacional de Artes Decorativas Paris, Pavilhão do Colecionador por Pierre Patout.

[http://blog.uncovering.org/archives/2004/11/art\\_daco\\_i.html](http://blog.uncovering.org/archives/2004/11/art_daco_i.html)



**Figura 1.12**  
L'Esprit Nouveau pavillon Le Corbusier.  
<http://users.compaqnet.be/architectuur20/artdeco>

Segundo Luiz Paulo Fernandez Conde (1997)<sup>9</sup>, no nome da exposição o Estilo já se auto-define. Como arte, assumindo um viés decorativo; Internacional juntamente com o Movimento Moderno; Industrial porque se associa à sociedade industrial em ascensão; e finalmente moderno porque associou sua imagem aos elementos da vida moderna, como o rádio, cinema, os meios de transporte (trens, navios, automóveis), arranha-céus, tudo isso resultando em uma imagem cosmopolita.

Já o termo *Art Deco* foi consolidado na década de 1960 por ocasião da Exposição comemorativa *Lês Annés 25*, realizada no Museu de Artes Decorativas de Paris, em 3 de março a 16 de maio de 1966, reverenciando a exposição realizada em Paris em 1925.

De maneira homogênea, a exposição de 1925 apresentou edificações em uma mesma linguagem. Porém, Le Corbusier projetou uma edificação diferenciada de todas as outras, servindo de manifesto contra a ornamentação e o decorativismo – o Pavilhão Espírito Novo (Figura 1.12).

Foi também Le Corbusier o primeiro a cunhar a expressão no ano da primeira exposição, no livro *A arte decorativa*. Representando a diminuição ou diminutivo do título do livro – que era também o nome da exposição – a expressão foi usada de forma pejorativa.

Até a consolidação internacional do nome em 1966, o estilo foi chamado de varias formas: Modernistic, Style 1925, Paris 25, Jazz Modern Style, Zigzag Modern, Streamlined Modern e, no Brasil, foi chamado de Futurismo ou Cubismo. Todas estas denominações demonstram que o estilo possuía um conjunto de estilemas identificáveis e estava associado a idéia corrente de moderno.

O estilo foi ignorado pelos historiadores do século XX, visto que estes estavam amplamente comprometidos com os ideais do Movimento Moderno. A partir das duas décadas finais do século, esta expressão histórica começou a ser resgatada pelos pesquisadores, percebendo-se assim que foi o último estilo realmente internacional por sua difusão em quase todo o mundo.

Mesmo agora em que os estudos sobre o estilo estão mais aprofundados, a omissão diante do Movimento Moderno existe. Este negou o passado para sustentar uma arquitetura que não correspondia ao gosto popular,

<sup>9</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 10.

e que diante disso teria que ser inteiramente nova e ligada ao futuro para justificar a aceitação de padrões que quebravam paradigmas de decoro e gosto. Le Corbusier em *Por uma Arquitetura* elegeu um conjunto de elementos aos quais a arquitetura deveria estar associada, demonstrando a estreita relação formal entre o Art Deco e o Movimento Moderno:

Os transatlânticos  
Uma grande época começa.  
Um espírito novo existe.  
Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas  
sobretudo na produção industrial.  
Os hábitos sufocam a arquitetura.  
Os estilos são uma mentira.  
O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de  
uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado.  
Nossa época fixa cada dia seu estilo.  
Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda.

Ocorrendo simultaneamente ao Movimento Moderno, o Art Deco também foi considerado um estilo moderno, não havendo, naquele momento, termos que os diferenciasses. Hoje o Art Deco não pode ser considerado movimento por não possuir referencial teórico, engajamento de seus adeptos, manifestos ou fundamentações. Porém, pode ser caracterizado como estilo, “com estilemas amplamente identificáveis”.<sup>10</sup>

Os arquitetos que projetavam baseados no estilo, em momento algum tentaram definir teoricamente o que ele representava, e jamais escreveram manifestos, mantendo-se sempre à margem de discussões de cunho social ou acadêmico.

O período entre guerras foi conturbado e com uma grande diversidade de manifestações culturais na Europa. As cidades encontravam-se destruídas e em meio a uma crise econômica causada pela queda na produção industrial.

O primeiro conflito proporcionou que muitos comerciantes europeus enriquecessem vendendo mercadorias em zonas neutras. Resultan-

<sup>10</sup> COELHO, 2000, P. 21.

te deste tipo de comércio surgiu uma elite consumidora – especialmente na França –, ávida por produtos de luxo. Nos Estados Unidos a venda de armamentos ocasionou grande crescimento econômico, o que permitiu ao país tornar-se a maior potência econômica mundial.

Ao contrário do que acontecia na Europa, a América não teve grandes avanços no que diz respeito a desenho de móveis e objetos em estilo Art Deco, pois não possuía a fina tradição artesanal em trabalhos de cristais, porcelana, joalheria, ferro forjado e outros. Porém encontrou sua máxima expressão na arquitetura, onde se desenvolveu verdadeiramente.<sup>11</sup>

O Jazz e o cinema contribuíram para a difusão do modo de vida Norte Americano pelo mundo. O cinema foi particularmente responsável pela disseminação da arquitetura que representava a modernidade neste momento de euforia – a “era do Jazz”. Os cenários de Metrópolis de Fritz Lang (1926), o ambiente dos filmes de Rodolfo Valentino, Gloria Swanson, Marlene Dietrich e posteriormente os musicais de Fred Astaire e Ginger Rogers, marcaram com suas imagens.<sup>12</sup>

Nos Estados Unidos, o estilo correspondia aos anseios de prosperidade e esperança vivida em decorrência de sua ascensão econômica. Os edifícios da Chrysler Building, do Rockefeller Center e do Radio City Music Hall foram os pioneiros da nova estética, tornando-se referências de modernidade e luxo, como palácios de negócios e finanças<sup>13</sup>, o que os transformou em paradigmas para os novos arranha-céus de grandes empresas comerciais.

Assim, o Art Deco possuiu diversos tipos de manifestações que não aparecem necessariamente isoladas e podem se apresentar mescladas entre si. A primeira vertente foi o *streamline*, influenciada pelo desenho do expressionismo europeu e seu maior expoente, Erich Mendelsohn (demonstrado anteriormente). Representada por linhas aerodinâmicas, inspirada nos transatlânticos, aviões, rádios e na estética da máquina de forma geral, manifestou-se praticamente em todo o mundo por meio de motivos navais e formas relacionadas à velocidade, em geral na arquite-

<sup>11</sup> COELHO, 2000, p. 31.

<sup>12</sup> MARGENAT, 1994, P. 59.

<sup>13</sup> MARGENAT, 1994, P. 70.



tura residencial, cinemas e restaurantes nos EUA. As principais características consistem em janelas redondas lembrando escotilhas, frisos ascendentes que remetem à idéia de velocidade, esquinas ou balcões arredondados (Figuras 1.13, 1.14, 1.15 e 1.16).



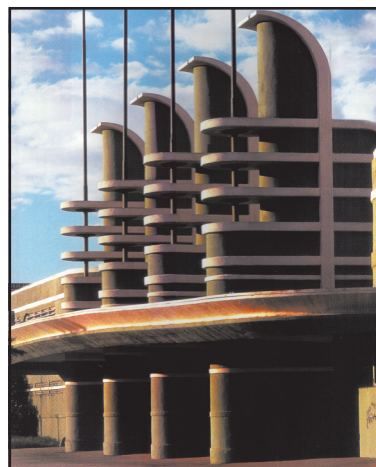
**Figura 1.13**  
Fábrica da Coca Cola Los Angeles.  
<http://www.sjsu.edu/faculty/wooda/lastreamline/la21.jpeg>



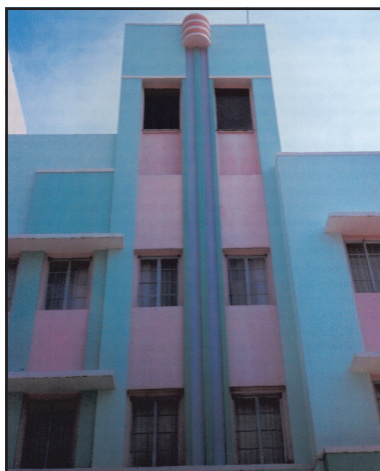
**Figura 1.14**  
Dinner\_Freehold\_New Jersey.  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Dinner\\_Freehold\\_NJ.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Dinner_Freehold_NJ.jpg)



**Figura 1.15**  
Casino-plyground, por Charles Dalmas.  
BAYER, Patricia. Art Deco Architecture. Londres: Thames & Hudson, 1992, página 163.



**Figura 1.16**  
Pacific auditorium Los Angeles.  
HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. Art Deco Style. New York: Phaidon, 1997, p. 80

**Figura 1.17**

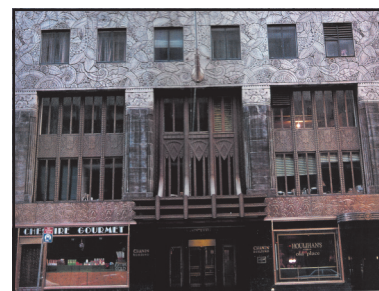
Miami.

BAYER, Patrícia. Art Deco Architecture. Londres: Thames &amp; Hudson, 1992, página 79

**Figura 1.18**Hotel del Caribe de MacKay & Gibbs Miami.  
BAYER, Patrícia. Art Deco Architecture. Londres: Thames & Hudson, 1992, página 79

O segundo, que é chamado de Zig Zag, foi amplamente utilizado nas edificações dos cinemas partindo de Los Angeles e também na arquitetura de Old Miami Beach (ou tropical Deco). Aparece ainda na arquitetura destinada aos hotéis para a classe média. Na Avenida Farrapos em Porto Alegre, encontramos expressões desta manifestação nas platibandas escalonadas, frisos formando desenhos geométricos nas fachadas, ênfase nos acessos, e nas circulações verticais (Figuras 1.17 e 1.18).

A terceira vertente foi a mais requintada em termos de materiais e ornamentos, assemelha-se ao Deco francês, com associações de elementos clássicos geometrizados. Foi mais utilizado nos arranha-céus de Nova York e Chicago, por representar a imponência e austeridade de que necessitavam estes prédios, geralmente de ricas corporações. Seus melhores exemplares são o Chrysler Building e o Empire State Building, ambos em Nova York (Figuras 1.19, 1.20, 1.21 e 1.22).

**Figura 1.19**Empire State Building por Shreve, Lamb & Harmon New York.  
HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. Art Deco Style. New York: Phaidon, 1997, p. 83**Figura 1.20**Empire State Building exterior.  
BAYER, Patrícia. Art Deco Architecture. Londres: Thames & Hudson, 1992, página 102

**Figura 1.21**

Chrysler Building New York.  
BAYER, Patricia. Art Deco Architecture. Londres:  
Thames & Hudson, 1992, página 86

**Figura 1.22**

Rockefeller Center New York.  
BAYER, Patricia. Art Deco Architecture. Londres:  
Thames & Hudson, 1992, página 94

**Figura 1.23**

The Carlyle Ocean Drive Miami Beach.  
CERWINSSKE, Laura. Tropical Deco: The archi-  
tecture and design os old Miami Beach. New York:  
Rizzoli International Publications, Inc., p.25.

Nas áreas de acesso e distribuição dos edifícios, a decoração típica do Art Deco dos prédios de corporações de Nova York proporcionava uma atmosfera magnífica de luxo, riqueza e modernidade na limpeza e geometrização das formas e elementos decorativos, representando o poder que havia edificado suas estruturas.

Já os hotéis de Miami caracterizavam-se pela austeridade, limpeza ornamental, e utilização de materiais cotidianos em edifícios de pouca altura, sem ostentação ou luxo, arquitetura esta que vai estar mais associada àquela feita na América Latina (Figuras 1.23 e 1.24).

O Art Deco norte-americano é identificado pela representação de poder e da difusão do *Way of life*, que nada mais é que o sonho de poder alcançá-lo.

Com a expansão internacional do cinema, as salas de projeção tornaram-se importantes estandartes do Art Deco e foram construídas de maneira semelhante, bem como os cenários dos filmes que adotavam o

**Figura 1.24**

Cardozo Hotel Ocean Drive Miami Beach.  
CERWINSSKE, Laura. Tropical Deco: The archi-  
tecture and design os old Miami Beach. New York:  
Rizzoli International Publications, Inc., p.52.

**Figura 1.25**

Filme Broadway de 1929.

BAYER, Patrícia. Art Deco Architecture. Londres: Thames &amp; Hudson, 1992, página 214

**Figura 1.26**

Filme Broadway Melody de 1937.

BAYER, Patrícia. Art Deco Architecture. Londres: Thames &amp; Hudson, 1992, página 215

estilo, difundindo assim todo um referencial estético que melhor representava a fantasia e o sonho americano (Figuras 1.25 e 1.26).

Na América Latina o Art Deco ocorreu de maneira distinta dos EUA e Europa. Nos países Latino Americanos o estilo se desenvolveu aos poucos, o que gerou a incorporação de elementos regionais aliados aos importados. Surgiu também não como forma de atender as classes altas da sociedade, mas para às médias e baixas das grandes cidades e áreas de expansão. Com isto encontramos um estilo mais despojado e desprovido de imponência e luxo.

Em geral, os países da América Latina, onde o Deco assumiu nuances mais simplificadas e maior inserção nas camadas populares, viviam sob regimes totalitaristas. Em alguns casos, a arquitetura oficial escolhida por estes governos foi uma vertente mais imponente e rígida, com características monumentais e inspiradas no Art Deco que outros regimes autoritários europeus também utilizavam. Sua aplicação tanto no nível institucional quanto nas classes populares garantiu a difusão do estilo em praticamente todos os níveis sociais.

No México o Art Deco veio para responder à reação por parte dos jovens criadores à tradição academicista, e aos anseios de progresso em uma identidade cultural mexicana. Era o símbolo de crescimento e avanço social. Em 1910, o México passou por uma revolução contra o regime do Gen. Porfirio Díaz Mori, liderada por Francisco Madero que ao tomar a presidência em 1911, foi morto logo em seguida para subir ao poder Victoriano Huerta, que atendia aos interesses da rica aristocracia do país. Uma obra característica deste momento é o Palácio de Belas Artes na Cidade do México, que foi iniciado na *belle époque* mexicana pelo arquiteto italiano Adamo Boari, que em 1904 projetou em estilo *Art Nouveau* a primeira fase da edificação durante o governo de Porfirio Díaz. Foi concluído na década de 1930, durante a consolidação do movimento revolucionário, pelo arquiteto mexicano Frederico Mariscal, que adotou a geometrização e limpeza das formas em elementos regionais, como figuras indígenas e desenhos simbólicos da sua própria cultura *Asteca* e *Maya* (Figuras 1.27, 1.28, 1.29, 1.30 e 1.31).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> RICCI, 1993, p.12.



**Figura 1.27**  
Palácio de Belas Artes Cidade do México.  
Fonte: O autor



**Figura 1.28**  
Palácio de Belas Artes Cidade do México  
interna.  
Fonte: O autor



**Figura 1.29**  
Palácio de Belas Artes Cidade do México  
fachada.  
RICCI, Franco Maria. Palácio de Bellas Artes.  
México: Milan y Aeroméxico, 1993, p. 55



**Figura 1.30**  
Palácio de Belas Artes Cidade do México  
detalhe.  
RICCI, Franco Maria. Palácio de Bellas Artes.  
México: Milan y Aeroméxico, 1993, p. 165



**Figura 1.31**  
Palácio de Belas Artes Cidade do México  
escultura.  
RICCI, Franco Maria. Palácio de Bellas Artes.  
México: Milan y Aeroméxico, 1993, p. 61

Outra particularidade do Art Deco mexicano está baseada em uma campanha publicitária das empresas fabricantes de cimento que dizia “o uso do cimento desembocaria em obras modernas”, o que resultou no uso intensivo do material não somente nas estruturas de sustentação com o concreto armado, mas também nas fachadas como manifestação plástica do cimento, o que confere a esta arquitetura executada no México sua característica mais marcante.<sup>15</sup>

Cuba foi profundamente influenciada pelo chamado *Tropical Deco* realizado na Flórida e Califórnia, por apresentar um estilo mais limpo e desprovido de adornos excessivos, tudo na medida certa para a incorporação de elementos decorativos locais. A relação com Miami está no enorme fluxo turístico, e com Los Angeles pela difusão que o cinema fazia do estilo em todo o mundo.

Em 1902, foi proclamada a Independência do país, sendo que os EUA continuavam a dominar a política de Cuba. Sucessivos governos ditatoriais transitaram pelo poder. Entre 1925 e 1933 Gerard Machado era o governante. No ano seguinte passaram pelo governo diversos generais, e em 1934 Fulgêncio Batista y Zaldívar assumiu o poder praticamente como ditador até 1938, reprimindo todo tipo de movimento popular de protesto.

Em 1928 Havana recebeu a primeira visita de um presidente Norte-Americano para dar apoio ao governo militar em andamento, e iniciou o processo de estruturação de uma indústria de turismo voltada para os EUA. Muitos arquitetos que neste momento estavam projetando o Art Deco leve de Miami Beach – que servia de local de férias para a rica burguesia –, passaram a projetar em Cuba.

“O turismo assume no Caribe uma importância crescente e Havana se aproxima de Miami, situada a apenas 90 milhas de distância. Os vôos entre Key West e a capital cubana se iniciam em 1927, e mais tarde os flying clippers da Pan American alcançam as demais cidades do continente: Miami se converte, assim em La puerta de las Américas.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 29.

<sup>16</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 41.

Sobressaindo a esta arquitetura geral, existem alguns exemplares construídos nos moldes dos arranha céus de Nova York, exemplares estes ligados a empresas, confirmando o paradigma que prédios como os edifícios Chrisler e Rockefeller Center lançaram.

No Uruguai, o Art Deco obteve grande expressão, não só pela qualidade dos edifícios referentes ao estilo, mas pela quantidade de obras que encontramos em Montevideo e em várias outras cidades do interior.<sup>17</sup> Suas características arquitetônicas são mais identificadas com o modelo dos EUA do que do modelo Europeu. Assim como em toda a América Latina, serviu mais às camadas mais baixas da população do que aos interesses de classes dominantes. Um fator de aproximação do estilo desenvolvido nos EUA foi a escassez da produção de objetos decorativos, e as correntes dominantes, igualmente identificadas com os norte-americanos, foram o *zig zag* e o *streamline* (conforme já demonstrados anteriormente).

Em decorrência desta mudança de expressão social, em que o estilo atende às classes médias e populares do país, aliada aos recursos econômicos reduzidos e menores possibilidades materiais, de um modo geral a arquitetura Art Deco uruguaia se constitui em uma expressão mais sóbria, com menos detalhes e sem extravagâncias, ainda que com produtos de excelente qualidade pelo intenso trânsito de imigrantes europeus.<sup>18</sup>

Nos anos de 1920 a 1930 o país recebeu um número muito grande de objetos de uso cotidiano, elementos decorativos, mobiliários e lâmpadas em estilo Deco vindos da Europa.

Outra fonte de difusão foram as revistas importadas, que eram inundadas do estilo gráfico e tipografia. Como já mencionados anteriormente, o cinema foi também uma das principais formas de disseminação da estética Deco na América Latina, e o Uruguai não fugiu à regra.

No Chile, o Art Deco teve um desenvolvimento curto, e se manifestou principalmente nas grandes cidades como Santiago, Valparaíso e Concepción. Diferentemente do que observamos em outros países da América Latina, nos EUA e na Europa, ele se mescla totalmente ao racionalismo. Juntamente com o neo-colonial se constituirá no veículo de expressão de

<sup>17</sup> MARGENAT, 1994, p. 55.

<sup>18</sup> MARGENAT, 1994, p. 57.

correntes *criollistas*<sup>19</sup>, que buscavam ansiosamente um estilo para a identidade nacional.<sup>20</sup> Existia portanto uma ambigüidade no discurso e na prática, já que os padrões adotados não eram particularmente de cunho regional, mas baseados em modelos importados, com referenciais de projeto inspirados nos EUA e Europa. Mesclava, ainda, elementos decorativos originados em figuras geometrizadas indígenas e da cultura local, com figuras *mapuches* e *diaguitas*.

À exceção do restante da América Latina e EUA, a Argentina baseou sua produção Art Deco principalmente na confecção de objetos de uso cotidiano e elementos decorativos, que vai se encarregar de difundir o estilo na arquitetura. Verifica-se uma intensa aplicação do estilo em regiões ligadas ao comércio ultramarinho que possuía maior contato com produtos manufaturados que tanto chegavam da Europa ao país como partiam em busca de novos mercados, cidades como Rosário e Buenos Aires.

Obras que se constituíram em paradigmas do estilo surgiram primeiramente em Buenos Aires, servindo como modelos estampados em revistas e jornais de época, influenciando assim, na construção de bairros urbanos e suburbanos. Desenvolveu-se em especial em função das camadas populares da sociedade, de forma anônima, nos subúrbios de Buenos Aires, enquadrada nos conceitos de arquitetura média, que é realizada por profissionais que não fazem parte da primeira linha de arquitetos realizadores de grandes obras, ou até mesmo de forma vernácula com obras atribuídas a mestre de obras e *fachadistas*. O que se deu foi uma simbiose entre a arquitetura preexistente e os elementos decorativos e formais do Art Deco.

A exemplo do que aconteceu no Chile, a Argentina também entrou nos debates *criollistas*, sendo que o Art Deco também foi considerado uma expressão regionalista.

A principal característica do Art Deco argentino é, como na maioria da América Latina, a austeridade.

---

<sup>19</sup> Grupos intelectuais da América Latina que reivindicavam as raízes hispânicas e indígenas como fonte de autenticidade cultural.

<sup>20</sup> CZAJKOWSKI 1997, p. 56.



Em termos espaciais, não havia preocupação com a distribuição, porém o modo de vida passava por profundas alterações, e a planta das habitações começava a incorporar esta nova forma de viver.

Desde sua apresentação formal em Paris no ano de 1925, o Art Deco passou por muitos estágios, países e transformações. Primeiramente servindo às classes abastadas européias como estilo requintado em que o uso de materiais nobres fazia parte de suas características. Logo em seguida foi absorvido pelos EUA na construção de luxuosos arranha-céus em Nova York, representando o poder econômico das grandes corporações em expansão e na cenografia cinematográfica. Passando a atender aos interesses turísticos da burguesia em cidades costeiras como Miami e Los Angeles, que vão influenciar diretamente Cuba por sua proximidade e como extensão de destino turístico desta mesma classe Norte Americana.

Na América Latina, veio para responder as necessidades das classes mais baixas da população, transformando-se assim em estilo econômico, porém não desprovido de um mínimo aceitável pela cultura destas classes, de ornamento empregando dignidade em edificações muitas vezes construídas de forma vernácula.

Para melhor entender o Art Deco CZAJKOWSKI (1997), o dividiu em quatro períodos: até 1925, manifestações embrionárias; 1925-1930 lançamento ao público, divulgação mundial e expansão; 1930-1940 consolidação e apogeu; 1940-1950 manifestações tardias.<sup>21</sup>

Com a popularização do estilo na segunda e terceira fases, considerando a divisão de Czajkowski, ocorreu uma invasão da nova linguagem na vida cotidiana por meio do design de cartazes e publicidade, objetos de uso doméstico, jóias, bijuterias e mobiliário.

Podemos identificar entre suas características uma predominância de linhas retas ou circulares estilizadas, formas geométricas, design abstrato, escalonamento de platibandas, frisos horizontais, estilo naval, linhas aerodinâmicas.

Os motivos mais explorados na composição dos elementos decorativos são animais, formas femininas e tipografia. Outra característica é o uso de materiais nobres como jade, laca e marfim.

---

<sup>21</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 9.

Concluindo, foi um estilo marcado por múltiplas influências em um período de cultura efervescente, não representou um Movimento, mas apresenta características de Estilo (estilemas), apresentou grande valorização para geometrização e abstração, com alto grau de adaptação regional e por fim com grande valorização do ornamento reeditado.

### **INCORPORAÇÃO DOS ESTILOS DO SÉCULO XX PELO ART DECO**

De um modo geral a título de conclusão é possível afirmar que o Art Deco foi influenciado por todos os estilos arquitetônicos desde o ecletismo. Alguns estilos influenciaram mais do que outros, porém, as inovações por eles apresentadas foram quase todas incorporadas pelo novo estilo decorativo.

O primeiro deles, o ecletismo, mantém-se ativo sobrevivendo a todos os outros estilos. Portanto, o mesmo arquiteto que em determinado momento estava projetando em estilo *Art Deco*, em outro edificava nos moldes ecléticos vigentes. A influência é quase que direta, no que diz respeito à forte raiz acadêmica do *Art Deco*, e no que se refere ao caráter.

No *Ecletismo*, o caráter estava associado ao uso de cada edificação, como uma busca constante do estilo que melhor representasse determinada função. O melhor exemplo da busca pelo caráter do edifício é a adoção do estilo *Gótico* para a edificação de igrejas Católicas, que aos olhos dos arquitetos ecléticos era o estilo religioso por excelência.

O caráter no *Art Deco* nem sempre estava associado à função. A busca por uma representação de modernidade é o real caráter do Deco. Durante os anos 1920 a 1930, todos que procuravam a imagem de modernidade, velocidade, industrialização e avanço tecnológico recorreram ao Art Deco como referência destes ideais. Com a emergência de novos programas que atendessem a necessidades da vida contemporânea, a solução resultante era propor caracteres igualmente novos, como por exemplo, o cinema e as lojas de departamento (que vendiam a produção industrial).

Outra característica adotada do academicismo foi a composição tripartida em base, corpo e coroamento escalonado (no plano vertical), originalmente concebida para os palácios renascentistas e readaptada pela Escola de Chicago.

A herança do *Arts and Crafts* é muito mais sutil, pois se sustenta na utilização de uma tipografia. Com a ascensão da indústria do cinema e a adoção da linguagem Art Deco para as salas de exibição, a tipografia desempenharia importante papel na identificação do estilo.

O *Art Nouveau* expressou a mais intensa influência ao Art Deco, podendo ser identificado na ênfase à decoração e no gosto pelos materiais luxuosos. Mesmo estruturados em concreto armado os edifícios possuíam revestimentos em granito, mármore e materiais nobres.

O *fauvismo* influencia o Art Deco através dos contrastes violentos de superfícies em instáveis equilíbrios, abrindo ao mesmo tempo no setor das artes aplicadas, caminhos de busca até então inexplorados<sup>22</sup>.

A relação do *cubismo* com a arquitetura *Art Deco* está totalmente relacionada com a volumetria. Os ornamentos são geométricos em alto e baixo relevo, inspirados pelo cubismo que enfatizava as sombras, realçando a tridimensionalidade dos objetos representados.

A incorporação de formas associadas à velocidade vem da ênfase dada ao tema pelo *futurismo*. Segundo Luiz Paulo CONDE (2000, p.11), “temas recorrentes na iconografia Art Deco são cachorros, lebres e cervos, sempre em movimento veloz”. Além disto, comparecem as linhas verticais e a inspiração em aviões e transatlânticos, símbolos de velocidade e mobilidade.

Todos estes movimentos no final do século XIX e início do século XX conduziam o mundo para uma grande mudança que se materializaria após a Primeira Guerra Mundial. A história é valorizada através das investidas arqueológicas dos arquitetos ecléticos. Os avanços tecnológicos, que trazem múltiplas possibilidades para atender novos programas são os mesmos que originam as novas necessidades e que serão criticados pela criação de uma nova estética baseada na máquina e na produção industrial. Para responder às críticas à estética maquinista, o *Arts and Crafts* propõe o retorno da manufatura e da valorização e formação do artesão. Respondendo às novas exigências de utilização da produção industrial, associada a um novo sistema ornamental, surgiu o *Art Nouveau*, que inspirado nas formas da natureza, cria elementos decorativos passíveis de produção mecanizada.

---

<sup>22</sup> VICENTE, 1989, p.9

A aglomeração de todos estes movimentos, cada um carregado de diferentes inovações, resultou por represar transformações maiores que atingiriam o mundo nos anos seguintes.

Dentro deste panorama de efervescência artística e cultural, o Art Deco surgiu como um estilo decorativo, representado por uma associação de estilos do passado – baseados na ornamentação –, e a racionalização dos elementos ornamentais.



# capítulo 2

## Art Deco no Brasil

---

A historiografia da arquitetura brasileira esteve bastante centrada naquelas manifestações que mais propiciaram o reconhecimento da produção nacional. O Barroco como primeira manifestação da busca de um estilo que incorporasse a cultura local, considerando as diferenças de materiais e mão-de-obra entre a Europa e a América do Sul. Mais recentemente o Movimento Moderno foi padrão para edificar e ocupou um grande espaço na discussão e crítica da arquitetura. Neste panorama quase toda a arquitetura situada entre o Barroco e o Movimento Moderno não despertava maior interesse dos pesquisadores brasileiros. Mais tarde, a partir da década de 1990, o Art Deco passa a ter mais espaço na discussão e crítica, com a realização do *I Seminário Internacional: Art Deco na América Latina*, na cidade do Rio de Janeiro. Em 2000, quando do lançamento do *Guia da Arquitetura Art Deco no Rio de Janeiro* sob a organização de Luiz Paulo Conde, o autor reconhece a existência do Art Deco no país.

O contexto histórico do Brasil nas primeiras décadas do século XX era de transformação. Conde<sup>1</sup> ilustra bem o panorama naquele momento em que o debate social passou a ter força desde a independência, e principalmente após a abolição. As críticas têm como foco principal a identidade nacionalista que passava por todas as esferas da sociedade, como nas artes, nossas raízes e caminhos políticos. Estavam engajadas as elites, os intelectuais, e pela primeira vez a população de maneira geral.

---

<sup>1</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 69.

De 1922 a 1926, Arthur Bernardes governou sob estado de sítio. Posteriormente Washington Luis de 1926 a 1930, que representou o fim da República Velha, dando lugar à Revolução de 30 e ao período getulista (de 1930 a 1945), período em que o Art Deco se desenvolveu no Brasil.

O debate sobre nacionalidade, modernidade e as insurreições culminam com a Semana de Arte de 22 e a fundação do Partido Comunista Brasileiro no mesmo ano; em 1923 com a Revolução no Rio Grande do Sul; no ano seguinte em São Paulo, que dá origem à Coluna Prestes de 1924 a 1926.

Na Semana de Arte de 1922, Antônio Moya, apresentou seus projetos arquitetônicos visionários, nunca edificadas. São projetos de mausoléus lembrando monumentos pré-colombianos, ou pirâmides do Oriente Médio.

As décadas de 1920 e 1930 foram marcadas por críticas por parte da elite cultural que ansiava por modernidade e por fazer parte do mundo dito civilizado. Mesmo que em seu discurso esta busca por identidade estivesse baseada nas raízes culturais brasileiras, o real sentido era fazer parte do debate que tomou conta do velho continente. Inspirados por artigos, conferências e manifestos apaixonados de polemistas brilhantes como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros.

A Revolução de 1930 foi marcante na organização política e econômica do Brasil. Foi o período de industrialização do Sudeste patrocinado pelo período de lucros da exportação cafeeira, nos anos 1920. Isto resultou na emergência de novas classes sociais, a burguesia industrial, a classe média e o proletariado industrial. Com estas transformações na estrutura social do país as instabilidades políticas resultam na Revolução de 30. Segundo COELHO<sup>2</sup>, o discurso *modernizante* tomou conta do país e por todos os estados aconteceram mudanças radicais na produção arquitetônica.

Como influência na arquitetura de todas estas movimentações sociais surgiram correntes distintas, o *neo-colonial*, o *marajoara* e o *neocolonial marajoara*. O primeiro foi suplantado pelo *modernismo*, por sua ligação com Lucio Costa. O segundo e o terceiro fundem-se ao Deco em

---

<sup>2</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 166.

motivos geométricos, frisos aplicados em fachadas, design de mobiliário e de interiores.

Luiz Paulo Conde dividiu a produção Deco brasileira em três vertentes:

- A primeira inspirada no expressionismo alemão e russo, com linhas curvas e motivos marinhos e navais, chamada *streamline*. Em praticamente todo o país foram construídas residências com inspiração naval. Os elementos que nos remetem a esta arquitetura estão centrados nas linhas arredondadas, dando idéia de movimento, com guarda-corpo na varanda que lembravam convés de navios (Figura 2.1).
- A segunda, mais seca e geometrizada com volumes escalonados, e elementos decorativos como frisos, gregas figuras geométricas, chamada de *zig zag*. Esta vertente foi a que se mesclou ao marajoara, adotando motivos decorativos indígenas e da flora e fauna amazônicas (Figuras 2.2 e 2.3).
- A terceira foi inspirada pelo estilo francês, onde a decoração é exuberante, os materiais de revestimento nobres, com ordens estilizadas riscadas nas fachadas. Sua maior expressão foram os



**Figura 2.1**  
Edifício Ypiranga por Mário Freire  
Copacabana Rio de Janeiro.  
<http://www.digestivocultural.com/upload/luiseduardomatta>



**Figura 2.2**  
Hotel Metropole de Raffaello Berti  
Belo Horizonte.  
Fonte: o autor



**Figura 2.3**  
Hotel Metropole de Raffaello Berti  
Belo Horizonte 2.  
Fonte: o autor



**Figura 2.4**

Central do Brasil 1.

<http://br.geocities.com/primeiracoluna>

Estação D. Pedro II, Sede da Flumitrens, Central do Brasil.

Arquiteto: Roberto Magno de Carvalho e Escritório Robert R. Prentice

Praça Cristiano Ottoni, s/ nº, Centro

Proprietário original: Governo Federal



**Figura 2.5**

Central do Brasil 2.

<http://www.nossacasa.net/imagens>

arranha-céus de Nova York, um exemplo brasileiro é o edifício da Central do Brasil no Rio de Janeiro, que possui coroamento escalonado e frisos acentuando a verticalidade (Figuras 2.4 e 2.5).

Ainda segundo CONDE<sup>3</sup>, as características dessa arquitetura que a tornam reconhecível e com identidade própria são: as composições axiais, a valorização das esquinas, a tripartição vertical dos edifícios em base, corpo e coroamento, a predominância dos cheios e vazios, as varandas semi-embutidas, a articulação e escalonamento de planos e volumes, a contenção decorativa, a integração arquitetura/interiores/design, a valorização dos acessos e portarias, o uso de tecnologias construtivas modernas (concreto armado, elevadores, sistemas elétricos e hidráulicos), os embasamentos revestidos em mármore e granitos, os acabamentos altos em pó-de-pedra, as persianas de enrolar, a iluminação feérica e os maravilhosos trabalhos de serralheria artística.

Uma das principais características do estilo no país não foge à regra do que aconteceu na América Latina em geral. Sua utilização respondia não só às necessidades e expectativas das classes abastadas e do estado, mas principalmente às camadas populares da sociedade. O estilo possuía atributos e atrativos à forma de construir das periferias das grandes cidades e aos longínquos interiores. Não era totalmente desprovido de decorativismo, mantendo uma dignidade que correspondia aos gostos da época, e poderia ser executado de forma vernácula e simplificada, pois os elementos geométricos eram de fácil reprodução e execução.

A relação do edifício com o lote e conseqüentemente com o espaço urbano também passava por transformações. A implantação da edificação nos limites do lote, herança da dominação portuguesa, passou a ter recuos, atribuindo à edificação duas fachadas que antes não possuíam relação com o espaço urbano. O prédio começou a ser visualizado em três dimensões e por isto a volumetria passou a ter sua importância salientada.

Esteve presente em quase todos os estados do país, e nos projetos residenciais se associou ao desenho do mobiliário. Nos edifícios públicos adquiriu caráter monumental. Porém, foi nos cinemas e teatros que apresentou sua corrente mais elaborada, com exuberância nos elementos

<sup>3</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 71.



decorativos e luxo nos acabamentos como portas em serralheria trabalhada, acessos em mármore e escadarias monumentais (Figura 2.6).

Outro fator de disseminação do estilo pelo país foi o crescente desenvolvimento da indústria do cimento, quando a campanha de divulgação do uso do material estava baseada na idéia de futuro e modernidade, trazendo a associação ainda maior com estes ideais.

Mas o grande impulso à difusão do Art Deco no Brasil se deu principalmente à política desenvolvida pelo governo de Getúlio Vargas, com o lema de “Progresso e Modernidade”.<sup>4</sup> Getúlio Vargas baseava seu governo na idéia de modernização, e o estilo serviu de ligação com o mundo “civilizado” (Europa e EUA) que adotava amplamente o Art Deco como símbolo destes ideais.

Agências de correios e escolas foram implantadas em quase todas as cidades brasileiras com o intuito de divulgar os ideais do governo, onde as edificações passavam a idéia de geometrização e racionalidade formal.

Para as escolas o governo criou um padrão baseado na nova estética modernizante desde a implantação do edifício até o detalhamento de portas e janelas, construindo escolas no estilo Art Deco.

Durante seu governo foi elaborado também um padrão “moderno” de construção de agências dos Correios e Telégrafos. Em 1932 a seção de Edifícios dos Correios preparou 92 projetos ou estudos de remodelação e adaptação de sedes e repartições (Figura 2.7 e 2.8).<sup>5</sup>



**Figura 2.6**

Cine Roxy copacabana Rio de Janeiro interna.

[http://www.lafem.com.br/obras/index.asp?Id\\_Categoria=2&Id\\_Obra=157](http://www.lafem.com.br/obras/index.asp?Id_Categoria=2&Id_Obra=157)

Projeto de Annibal de Melo Pinto, Firmino Saldanha e Ruderico Pimentel (prédio) e Raphael Galvão (cinema).



**Figura 2.7**

Agência Barbacena fonte Acervo Hugo Segawa.

PEREIRA, Margareth da Silva. Os correios e Telégrafos no Brasil. Um patrimônio histórico e arquitetônico. São Paulo: MSP/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999, p. 140



**Figura 2.8**

Agência Quixerubim CE fonte Acervo Museu Postal.

PEREIRA, Margareth da Silva. Os correios e Telégrafos no Brasil. Um patrimônio histórico e arquitetônico. São Paulo: MSP/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999, p. 104

<sup>4</sup> COELHO, 2000, p. 36.

<sup>5</sup> PEREIRA, 1999, p. 103.



**Figura 2.9**  
Avenida Atlântica  
Copacabana Rio de Janeiro  
Fonte o autor.

O art déco – estilo moderno na época – era evocado nesses prédios, começando pelo tratamento das muretas que marcavam o terreno.<sup>6</sup>

O documento “Conclusões oficiais do IV Congresso Pan-americano dos Arquitetos” – decorrente do congresso acontecido no Rio de Janeiro no ano de 1930 –, influenciou as classes formadoras de opinião em todo o território, e contou com a participação de quase todos os países da América Latina obtendo inúmeros resultados na profissão e formação dos arquitetos no Brasil. O documento destacava a criação da disciplina de artes decorativas nos cursos de arquitetura, objetivando aprofundar os estudos de estilização de elementos da flora e da fauna como expressão arquitetônica.<sup>7</sup> Os arquitetos acreditavam em desenvolvimento e modernidade sem que a tradição fosse relegada a um segundo plano.

Os conceitos de poder ligaram a modernidade no Brasil com o mundo civilizado, onde a arquitetura foi usada como símbolo de imponência e autoritarismo nos governos Europeus do início do século XX. Então o que se pode concluir é que o poder no Brasil precisava se consolidar por meio da idéia de futuro, modernidade e esperança, utilizando uma linguagem consagrada ao longo da história.

No Rio de Janeiro encontramos o maior número de exemplares de influência Européia por contar com acabamentos nobres, ponto principal de ligação com a arquitetura francesa da época, mas também por apresentar edifícios de maior altura, e por serem em sua maioria multifamiliares.

Nesta cidade a maior parte da produção Art Deco pode ser encontrada em Copacabana e no Flamengo, sendo que em geral são edifícios residenciais de 8 a 12 pavimentos de tipologias formais variadas. O térreo normalmente é ocupado por residências ou lojas, sendo que poucos edifícios possuem garagem subterrânea (Figura 2.9).

São edifícios implantados nos limites do lote, com pátios internos, ou grandes poços de iluminação. Em consequência deste tipo de implan-

<sup>6</sup> PEREIRA, 1999, p. 106.

<sup>7</sup> COELHO, 2000, p. 39.

tação o espaço urbano é configurado com base nestes imensos planos de fachadas contínuas, resultando em altos corredores de concreto, que adquirem a forma de barreiras à passagem da luz e do vento.

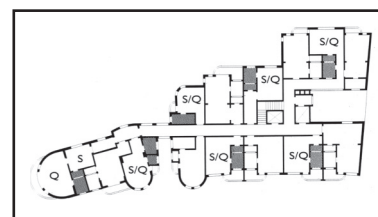
As plantas precisavam se adaptar a esta configuração de implantação, e para tanto foram utilizadas as circulações, para que a distribuição dos compartimentos pudesse ser feita em torno de espaços internos de iluminação e ventilação, resultando em plantas tortuosas e soluções diferenciadas para cada unidade habitacional. Em um mesmo pavimento podemos encontrar cada apartamento distribuído de uma maneira diferente, o que pode ocorrer verticalmente também (Figuras 2.10 e 2.11).



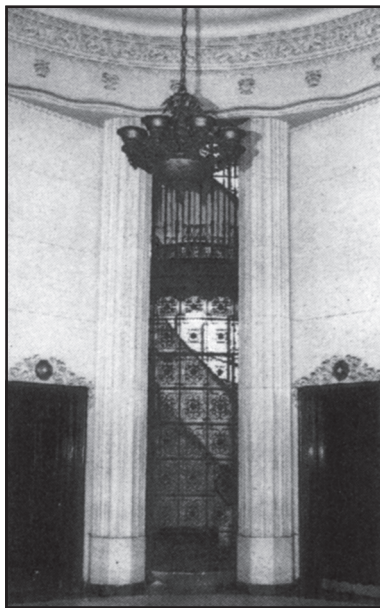
**Figura 2.10**  
Edifício Ipú.

Arquiteto: Ari Leon e Floriano Brilhante  
Rua do Russel, Glória. Proprietário original: Cia. Imobiliária e Hotelaria Sul do Brasil.

Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge (organizador). Guia da Arquitetura Art Deco no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, p. 51.



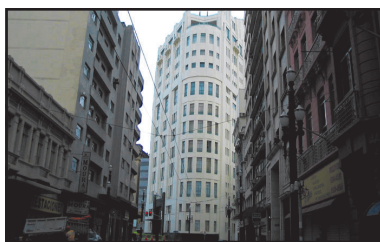
**Figura 2.11**  
Edifício Ipú.



**Figura 2.12**

Edifício Mayapan por Mario Freire.

Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge (organizador). Guia da Arquitetura Art Deco no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, p. 36



**Figura 2.13**

Prédio Saldanha Marinho.

Arquiteto: Christiano Stockler das Neves, reformado por Elisiário Bahiana. Rua Líbero Badaró.

Fonte: www.piratininga.org

A utilização de varandas é outra característica desta arquitetura carioca, sendo que na maior parte dos casos está abrigada no corpo do edifício, mas podendo ser encontrado em balanço e semi-balanço, sendo que formalmente estão associadas à geometria aerodinâmica com arestas arredondadas, lembrando os desenhos de barcos.

As entradas e acessos representam outro ponto de ligação com o Art Deco executado na Europa, em especial o francês por possuírem atenção especial de projeto e execução com detalhamento esmerado no que se refere aos elementos decorativos e acabamentos. As portas são ponto focal de maior importância, sendo executadas em serralheria artística em gradis, portas e portões, com desenhos estilizados da flora e da fauna, ao gosto da escola de Belas Artes. As portarias são geralmente em plano elevado em relação à rua com escadarias revestidas de mármore ou granito. Internamente recebem imponência com pés direito altos, grandes escadarias, elevadores, acabamentos luxuosos como mármore, luminárias em cobre ou cristal, e decoração com obras de arte, tapeçaria e quadros (Figura 2.12).

Em São Paulo, o Art Deco participou intensamente do processo de renovação visual da paisagem construída nos anos de 1930, período de vertiginoso desenvolvimento industrial da cidade (Figura 2.13).

Durante a Primeira Grande Guerra a exportação cafeeira sofreu uma interrupção que afetou gravemente a economia e o desenvolvimento da cidade, retomando suas atividades exportadoras entre 1924 a 1928. Após a quebra da bolsa de Nova York em 1929, a exportação sofre uma queda de 40%, considerando-se a redução da importação do café brasileiro pelos EUA. A economia paulistana era inteiramente baseada na produção e comercialização do café, e os efeitos da redução de sua exportação afetaram todas as classes sociais, e todos os níveis de consumo.

Diante desta crise a diversificação da produção paulistana se voltou para a indústria, na procura por alternativas de sobrevivência, mediante a aplicação de recursos provenientes do café.

Segundo CAMPOS<sup>8</sup>, ansiosa por progresso, a cidade elegeu o edifício em altura, o *arranha-céu*, como seu novo símbolo de modernidade. Com o grande aumento do volume de construções nas décadas de 30 e 40 a cidade passou de aproximadamente 2000 obras em andamento no

<sup>8</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 226.

ano de 1920, para quase 4000 no ano de 1930. A grande maioria desta produção era composta por edificações em altura, dividida entre edifícios de escritório e habitações multifamiliar. A verticalização estava associada à instalação de infra-estrutura tecnológica e de comunicação na zona central da cidade, provocando a concentração de serviços e recursos humanos nas áreas atendidas por correios, telégrafos e telefonia.

Todos estes fatores aliados ao desejo de *metropolização* tornavam o Art Deco a arquitetura própria para a nova imagem da cidade.

Em São Paulo, o carioca Elisário da Cunha Bahiana foi destaque por seus projetos hoje referência do estilo no Brasil. Projetou o edifício-sede da Cia. Paulista de Estradas de Ferro em 1928, o magazine Mappin e o viaduto do Chá.

Em Belo Horizonte, o Art Deco ocorre em um curto período de tempo, mas com um número expressivo de edificações. A primeira residência a apresentar características geométricas e volumétricas Art Deco foi a da Rua Bias Fortes (1927), de Luís Signorelli.

Porém as características mais marcantes do estilo estão presentes nos edifícios em altura como a expressão mais significativa na cidade. Os primeiros edifícios de apartamentos surgiram em Belo Horizonte a partir do ano de 1939, quando foram aprovados três projetos de “casas de apartamentos” época em que iniciou a verticalização dos edifícios no centro da cidade.<sup>9</sup>

Ao longo da década de 1940 a cidade passou por um processo acelerado de crescimento urbano e industrial, impulsionando a construção de arranha-céus e edificações nos arredores da cidade de características industriais, em estilo Art Deco.

Hoje encontramos a arquitetura espalhada pela cidade, sendo que em cada região com características próprias partindo do centro. Encontramos arranha-céus inspirados nas correntes estilísticas utilizadas em Nova York, com a incorporação de elementos marajoara nas fachadas ou máscaras com desenhos geométricos de figuras indígenas.

Próximo ao centro, no bairro da *lagoinha*, encontramos grande número de edifícios de até quatro pavimentos ocupados por pequenos hotéis ou por apartamentos residenciais, inspirados no chamado *Tropical Deco*.

---

<sup>9</sup> PASSOS, 1998, p. 22.



**Figura 2.14**

Sede da Prefeitura de Belo Horizonte.  
BERTI, Mário. Raffaello Berti: projeto memória / Mário Berti. Belo Horizonte: Silma Mendes Berti/AP Cultural, 2000, p.83

O bairro Lourdes é uma zona situada a sudoeste da área central que foi intensamente ocupado nas décadas de 1920 e 1930, consagrando-se como local preferencial de moradia dos grupos privilegiados. Predominantemente residencial, encontramos edificações de dois pavimentos com volumetria e elementos decorativos inspirados em motivos navais. A volumetria é especialmente valorizada pelos recuos laterais e de ajardinamento, pouco comuns nas edificações da época.

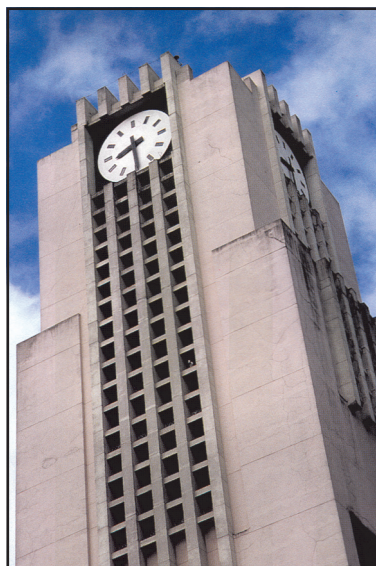
Nos bairros periféricos encontramos uma vertente mais austera do estilo, própria para a arquitetura industrial que se fazia necessária à crescente expansão industrial da cidade neste momento.

O maior expoente da arquitetura Art Deco de Belo Horizonte foi Raffaello Berti, arquiteto italiano que chegou ao Brasil em 1929. Projetou mais de 500 edificações na capital mineira, entre outros, hospitais, igrejas, cinemas, prédios comerciais e residenciais. Segundo BERTI (2000), foi profundamente influenciado pelo classicismo Italiano, aliando o tradicional ao moderno com influencia clara da *Sezession* Vienense. Foi sócio e amigo do arquiteto brasileiro Luiz Signorelli. Projetou o prédio da Prefeitura de Belo Horizonte, a sede do Minas Tênis Clube, a Casa d'Itália, o Palácio Episcopal, a Feira de amostras, o Cine Metrópole, os cinemas México, Santa Tereza, Renascença e Floresta, entre tantos outros (Figuras 2.14, 2.15 e 2.16).

O projeto da nova capital de Goiás procurou também ideais de modernidade. A preocupação com o espaço urbano foi o foco dos questionamentos em torno da renovação, porque as cidades passavam por mudanças ocasionadas por novas necessidades provenientes das mudanças sociais que se desenvolviam em consequência da utilização crescente do automóvel e outros fatores relacionados a modernidade no início do século XX.

A construção de Goiânia fazia parte da Marcha para o Oeste, bem como da idéia de modernização do país. Foi construída como uma “cidade que traz em si a mudança política, a substituição das antigas oligarquias por novas, da tradicional arquitetura da colônia portuguesa pela arquitetura da modernidade, da internacionalização, do futuro.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> COELHO, 2000, p. 41.

**Figura 2.15**

Sede da Prefeitura de Belo Horizonte.  
BERTI, Mário. Raffaello Berti:  
projeto memória / Mario Berti.  
Belo Horizonte: Silma Mendes Berti/AP  
Cultural, 2000, p.85

**Figura 2.16**

Sede da Prefeitura de Belo Horizonte.  
BERTI, Mário. Raffaello Berti: projeto memória  
/ Mario Berti. Belo Horizonte: Silma Mendes  
Berti/AP Cultural, 2000, p.87

Em 24 de outubro de 1933 foi lançada a pedra fundamental da nova capital do Estado de Goiás, como um esforço de interiorização das populações do país concentradas durante séculos no litoral, como parte da política de Getúlio Vargas, onde seriam executados os projetos para a nova cidade por Atilio Correia Lima<sup>11</sup>.

A antiga capital Goiás passou a significar o domínio das oligarquias “depostas pela democracia”, e a nova capital, mais do que uma capital do estado, representava a esperança no futuro do país como parte do crescimento, progresso e modernização. E essa mudança da representação

<sup>11</sup> Urbanista carioca, com cursos e estágio na França, foi discípulo de Alfred Donat Agache, no Rio de Janeiro.



## 54 Aline Figueiró



**Figura 2.17**

Coreto\_pca\_cívica goiânia.

<http://br.geocities.com/ahotsite/imagens>

da “República Velha” pelo Estado Novo, deveria acontecer em todas as esferas da vida cotidiana, legitimando a cidade por meio de uma arquitetura que representava o avanço em todo o mundo civilizado naquele momento, ou seja, a arquitetura “moderna” do Art Deco.

A principal característica da cidade é a existência de uma unidade entre programa urbanístico e arquitetura, por terem sido projetados quase que simultaneamente. No contrato o escritório de Atílio Correa Lima seria responsável pelo desenho dos primeiros edifícios públicos da cidade. Segundo UNES (2001) os primeiros edifícios públicos de Goiânia (os primeiros da cidade ao redor da Praça Cívica) seguiram orientação eminentemente Art Deco. Os primeiros a serem construídos foram o Grande Hotel, na Avenida Goiás, o Palácio do Governo e a secretaria-Geral, ambos no Centro Cívico, obras executadas ainda sob orientação de Atílio Correa Lima.

Esta arquitetura em Goiânia pode ser dividida em dois grupos: o primeiro em edifícios de maior altura, com acabamentos requintados e aplicação de elementos decorativos mais elaborados, como a Estação Ferroviária, o Teatro e o Museu. Por outro, edificações simplificadas com ênfase nos volumes escalonados e ornamentação mais sóbria, como por exemplo, o Palácio, as secretarias federais e o edifício utilizado primeiramente pelo Banco do Brasil na Avenida Goiás.

Estes edifícios exerceram o papel de modelos para o projeto de construção de grande parte das edificações da zona central da cidade, formando um conjunto uniforme, ainda existente. De maneira geral a tipologia que mais se utilizou do Art Deco foi a dos prédios de no máximo três pavimentos comerciais, institucionais ou mesmo multifuncionais.

Segundo CONDE (2000), a influência Deco na arquitetura brasileira não se restringiu às grandes obras públicas e privadas projetadas por profissionais renomados, mas estende-se à maciça produção nos subúrbios e nas cidades do interior, projetadas e executadas por construtores, mestres-de-obras e artistas leigos.

Muitas vilas operárias do interior do país adotaram o estilo simplificado do Art Deco para edificar singelas moradias conhecidas como porta-janela, construídas nos anos de 1930 e 1940.



De forma geral a arquitetura Art Deco executada no Brasil, a exemplo de outros países da América Latina, expressa sua relação com as novas formas de poder autoritário disseminadas pelo mundo nas primeiras décadas do século XX. Estas características podem ser encontradas em monumentos espalhados pelo país, ou na arquitetura estatal, que chega a extremos de padronizar as obras públicas baseadas nas características do estilo difundidas internacionalmente, como meio de associar a imagem governamental à imagem de progresso e modernidade. A adoção do estilo pelo governo foi o principal promotor da sua disseminação por todo o país.





# capítulo 3

## Exposição do Centenário Farroupilha e a divulgação do Art Deco no Rio Grande do Sul

**E**m 20 de setembro de 1935 foi inaugurada a Exposição Comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha, uma iniciativa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul que contou com 3.122 expositores e público estimado de mais de um milhão de pessoas (Figura 3.1).

A Revolução Farroupilha durou dez anos, de 1835 a 1845, e representou uma transformação política do Estado. Com a liderança dos estancieiros, foi mais uma revolta do que uma revolução, na qual uma parte da classe dominante reivindicava maior autonomia política e econômica.

A inauguração da Exposição se deu no hall do Pavilhão das Indústrias Rio-Grandenses, e foi liderada pelo então presidente da República Getúlio Dornelles Vargas e pelo Governador do Estado do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha. Diversas autoridades nacionais e de países vizinhos compareceram à cerimônia de abertura, entre elas os ministros do interior do Uruguai, da Educação do Paraguai, e os Comandantes de guerra da Argentina e Uruguai; assim como o Governador da Bahia; secretários de agricultura de São Paulo, Minas Gerais e Santa Catarina; senadores e deputados federais e estaduais, vereadores e prefeitos de quase todas as cidades do interior do Rio Grande do Sul (Figura 3.2).

A Exposição propôs uma revisão no estágio de desenvolvimento em que o Rio Grande do Sul se encontrava, passados cem anos da Revolução. Naquele momento as elites dominantes acreditavam que o Rio Grande do Sul teria maior participação nas decisões políticas do país por ser o



**Figura 3.1**

Implantação da exposição.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.



**Figura 3.2**

Inauguração pórtico e estátua equestre Bento Gonçalves.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.



**Figura 3.3**

Campo da Redenção.  
MACEDO Francisco Riopardense Porto alegre  
origem e e crescimento p 83

Presidente da República um gaúcho. O poder local passava por momento de afirmação junto às elites e utilizou o apelo histórico por meio da homenagem à Revolução Farroupilha, para legitimar a exposição.

A comissão geral da exposição foi instalada em 11 de julho de 1934 e estava formada por profissionais responsáveis por seu projeto e instalação. Contava também com a participação de representantes da burguesia rural e da emergente burguesia industrial.

“Era composta pelo Governador Flores da Cunha, um consultor técnico, um representante da FARSUL e um representante do Centro da Industria Fabril além de funcionários técnicos e burocráticos. Alberto Bins, prefeito de Porto Alegre, foi nomeado Comissário Geral do certame.”<sup>1</sup>

Para desenvolver o grande projeto da Exposição, Fo instalado um escritório técnico na Praça da Alfândega, no centro da cidade, sob a coordenação do Dr. Oscar de Freitas Castro, engenheiro da prefeitura. O escritório foi responsável por todos os serviços de Infra-estrutura, como aterros, escavações, encanamentos pluviais, instalações de águas, esgotos e gás, aberturas de avenidas, etc.

A primeira medida desta comissão foi a de divulgar a Exposição que aconteceria em um ano. Juntamente com outras providências enviou cartas a todos os prefeitos do estado solicitando sua colaboração ativa, com apelos patrióticos, para a realização do evento.

Segundo o relatório oficial da Exposição, a escolha do local foi uma das principais preocupações da comissão.

“...não escapa ao menos avisado observador a influência decisiva que pode ter sobre o sucesso de uma exposição, a escolha do local em que se deve realizar. Um ponto central e de fácil acesso, é factor de importância capital...”<sup>2</sup>

Em decorrência destes condicionantes, o Campo da Redenção (Figura 3.3) apresentava as características ideais para a instalação da estrutura

<sup>1</sup> MACHADO, 1990. p. 106.

<sup>2</sup> BINS, 1936, p. 10.

que receberia os visitantes, pois se tratava de grande área central com 70 hectares, livres, para a qual convergiam amplas avenidas, dotadas de meios de transporte. Além da boa localização, a área foi palco de algumas lutas durante a Revolução Farroupilha, o que simbolizava a lembrança do passado histórico associado à Exposição. Foi também palco da Exposição brasileira-alemã de 1881 e da Exposição Estadual de 1901.

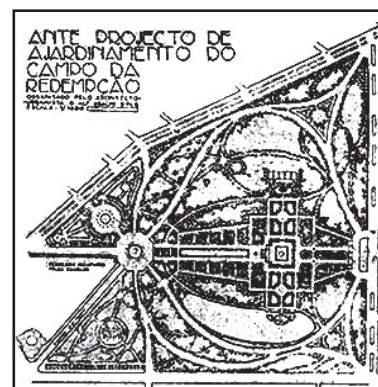
O primeiro projeto de urbanização e ajardinamento da área foi elaborado pelo engenheiro-arquiteto José Moreira Maciel<sup>3</sup>, como parte do Plano Geral de Melhoramentos para a cidade, em 1914 – o mesmo que previa a criação da Avenida Farrapos. O plano previa a divisão da área em nove praças ou quarteirões, separados pelas continuções das ruas circundantes, no entanto, o projeto não foi executado na sua totalidade.

Em 1929, foi elaborado o segundo projeto de ajardinamento para a Várzea da Redenção, por encomenda do Prefeito Alberto Bins que convidou o arquiteto urbanista Alfred Donat Agache<sup>4</sup>. O arquiteto reagrupou as praças propostas por Moreira Maciel, e preservou a unidade do conjunto da área. Propôs um eixo central com canteiros laterais simétricos configurados por jardins que formavam um efeito de perspectiva. Este projeto foi adotado quase em sua totalidade pela administração municipal para a implantação da Exposição. As primeiras preparações da infra-estrutura básica já obedeciam, dentro do possível, ao Plano de embelezamento da Várzea elaborado pelo urbanista Alfred Agache (Figuras 3.4 e 3.5).

A arquitetura ultrapassou a função de simples abrigo de produtos, passando à posição de objeto de Exposição, buscando demonstrar as modificações pelas quais estava passando nacionalmente e mundialmente.

<sup>3</sup> Nasceu em Santana do Livramento RS, em 1877. Em 1894, foi admitido na Escola politécnica de São Paulo e, três anos mais tarde recebeu o título de engenheiro-arquiteto, formando-se com “distinção” em 1899. Em 1914, publicou um livro intitulado *Projeto de melhoramentos e orçamento apresentado ao intendente José Montauray Aguiar Leitão*, em 180 páginas, que deve ser o plano original do projeto de melhoramentos de Porto Alegre. Neste ano foi publicado na *Egatea* (1914, p. 124-128) um resumo de suas propostas (WEIMER, 2004 p.112).

<sup>4</sup> Diplomou-se em Arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris em 1905. Manteve contato com os mais influentes urbanistas de seu tempo. Seus conhecimentos de Hausmann e Augusto Comte o levaram a conceituar o urbanismo como um ramo da sociologia (WEIMER, 2004, p.16).



**Figura 3.4**

foto 3 Ante projeto de ajardinamento para o campo da redenção de Agache 1929. MACEDO Francisco Riopardense Porto alegre origem e e crescimento p 52



**Figura 3.5**

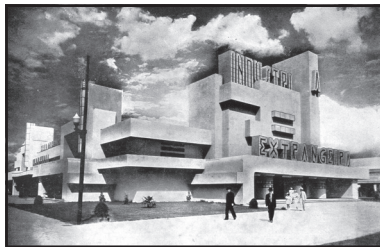
foto 4 Planta adaptada a exposição. OLIVEIRA Clovis Silveira de – Porto Alegre a cidade e sua formação p196



**Figura 3.6**  
Pórtico Monumental.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo,  
1936.



**Figura 3.7**  
Pavilhão da agricultura.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo,  
1936.



**Figura 3.8**  
Pavilhão das indústrias estrangeiras.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo,  
1936.

As edificações construídas para a Exposição, com exceção do Pavilhão cultural (atual Instituto de Educação) apresentaram caráter provisório – na sua maioria executados em estuque. Entre elas destacamos:

- Pórtico Monumental;
- Pavilhão da Agricultura;
- Pavilhão das Indústrias Estrangeiras;
- Pavilhões da Pecuária;
- Pavilhão das Indústrias Rio Riograndenses;
- Cassino; Gabinete Sanitário;
- Fonte Luminosa;
- Auditório e Serviço Sanitário;
- Ponte sobre o lago; Belvédere;
- Abrigo e Chapéus de Sol;
- Lago e Bombas;
- Cerca;
- Escritório Técnico;
- Escritório e Parque de diversões.

Sete estados construíram pavilhões especiais: Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Distrito Federal, Minas Gerais, Pernambuco e Pará, sendo que o último alojou também o estande do Amazonas (Figuras 3.6 a 3.23).

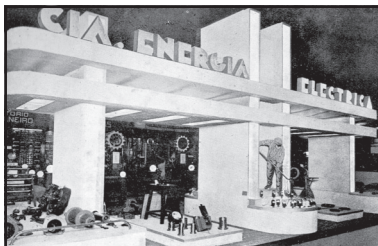


**Figura 3.9**  
Pavilhão das indústrias do Rio Grande.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo,  
1936.



**Figura 3.10**  
Pavilhão das indústrias do Rio Grande.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo,  
1936





**Figura 3.11**  
Pavilhão das indústrias do Rio Grande.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



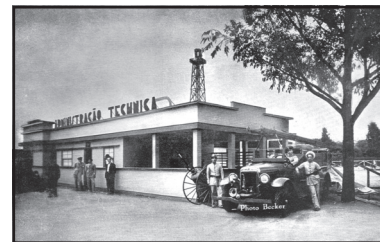
**Figura 3.12**  
foto 11 Vista do lago.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.13**  
Cassino e ponte sobre o lago.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.14**  
Cassino da exposição.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.15**  
Pavilhão da administração técnica.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.16**  
Pavilhão Santa Catarina.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.17**

Pavilhão Paraná.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.18**

Pavilhão São Paulo.

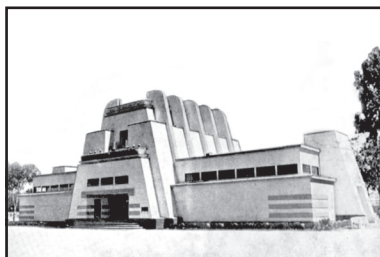
RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.19**

Pavilhão São Paulo.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.20**

Pavilhão Distrito Federal.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.21**

Pavilhão Minas Gerais.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.22**

Pavilhão Pernambuco.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.23**

Pavilhão Pará.

RELATÓRIO da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



Foram ainda construídos outros pavilhões por departamentos das administrações federal e estadual. Houve um Pavilhão da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, outro do Departamento Nacional do Café, um da Inspetoria Federal de Estradas, Estrada de Ferro Central do Brasil, bem como outros pequenos pavilhões como os das Fotografias, o dos Sorteios e o ABC para bar (Figuras 3.24, 3.25 e 3.26).

Quase todas as edificações seguiram o estilo “moderno corrente” que neste momento era o Art Deco, estilo que havia se espalhado pelo mundo e chegava ao Rio Grande do Sul. A homogeneidade da linguagem adotada para a arquitetura dos pavilhões, não foi ao acaso, é o que nos indica a correspondência enviada por Mário de Oliveira convidando os estados a participarem com pavilhões.



**Figura 3.24**  
Pavilhão Viação Férrea Rio Grande do Sul.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.25**  
Pavilhão Departamento Nacional do Café.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.26**  
foto 25 Pavilhão Inspetoria Federal de  
Estradas.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo,  
1936



“Ficava claro que havia, no mínimo uma orientação explícita dos promotores da Exposição, através de seu Comissariado Geral, quanto ao “estilo que deveriam ter os pavilhões do Rio Grande do Sul, que poderia soar como uma recomendação para os pavilhões dos demais estados.”<sup>5</sup>

A autoria dos projetos e fiscalização da construção dos pavilhões foi confiada ao arquiteto da prefeitura Christiano de La Paix Gelbert,<sup>6</sup> que somente não projetou os pavilhões estaduais, o pórtico monumental e a fachada do pavilhão do Rio Grande.

O pórtico monumental representou elemento de destaque e de especial atenção. Foi aberta concorrência que compreendia projeto e construção, julgada pela comissão da exposição e escolhido o projeto da empresa A D. Aydos & Cia. Ltda<sup>7</sup>. O projeto foi elaborado pelo arquiteto Franz Filsinger<sup>8</sup>, de formação alemã que trabalhou com Theo Wiederspahn<sup>9</sup>. O pórtico ficava localizado em uma das faces da praça em frente a entrada principal da exposição, para a qual convergiam quatro amplas avenidas. Possuía 84 metros de comprimento, duas torres com 21 metros de altura cada. Nas diversas salas que constituíam a construção ficavam escritórios da administração da feira. O pórtico representou o acesso principal à exposição e ao eixo principal de distribuição dos pavilhões, que foi denominado Avenida dos Estados (Figura 3.27).

<sup>5</sup> MACHADO, 1990, p. 184.

<sup>6</sup> Nasceu em Blumenau Santa Catarina, em 1899, há referência de que tenha estudado Arquitetura em Munique.

<sup>7</sup> A empresa construiu também o prédio do Mercado Livre de Porto Alegre que também possuía características Art Deco, com projeto de Álvaro Gonzaga.

<sup>8</sup> Foi um arquiteto muito importante na década de 1930, de origem alemã, formou-se em Frankfurt, e em 1925 estagiou no escritório de Theo Wiederspahn em Porto Alegre, assim quando terminou seus estudos na Alemanha se mudou para a cidade e passou a trabalhar como profissional liberal para a empresa Aydos & Cia. (WEIMER, 2004, p.62)

<sup>9</sup> Arquiteto Alemão que chegou ao Rio Grande do sul em 1908. Formou-se em arquitetura na Alemanha e esteve em atividade até 1957 na cidade de Porto Alegre. Projetou a maior parte dos prédios institucionais da cidade no início do século XX. Usou a linguagem eclética de maneira monumental.



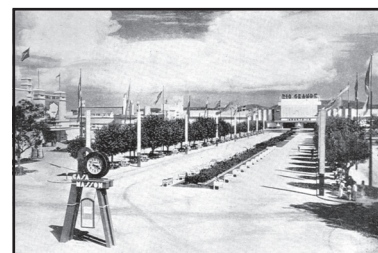
**Figura 3.27**  
Pórtico Monumental.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936

A Avenida dos Estados estava ladeada por diferentes pavilhões. No seu lado direito a partir do acesso principal, estavam os pavilhões de Pernambuco, São Paulo, Cassino e o coreto. Pelo lado esquerdo foram implantados os pavilhões de Santa Catarina, Minas Gerais, Paraná, Agricultura, e Indústrias Estrangeiras. Ao final do eixo foi edificado o Pavilhão da Indústria do Rio Grande do Sul. A direita atrás dos pavilhões de Pernambuco, São Paulo e do Cassino foi construído o grande lago. Os pavilhões do Pará e do Distrito Federal ficavam junto à avenida República (Figura 3.28).

Próximo à Avenida João Pessoa ficavam os pavilhões da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, Inspetoria federal de estradas e Estrada de Ferro Central do Brasil e do Departamento Nacional do Café.

No encontro das Avenidas Osvaldo Aranha e José Bonifácio foram edificados os galpões da exposição pecuária. Na parte externa do perímetro do parque localizava-se o pavilhão cultural (Figura 3.29).

O pavilhão das Indústrias do Rio Grande com 905 expositores obedecia segundo o relatório, “a um estilo moderno” foi localizado ao fundo do principal eixo de organização das edificações que era a Avenida das Nações. A arquitetura proposta para este pavilhão possuía algumas características, como por exemplo, as janelas foram abolidas, vãos adotados eram de 30 metros reduzindo assim o número de colunas, o revestimento externo foi executado em estuque e telhas de zinco. Formava o ponto principal da perspectiva desde o acesso, o que demonstrava o grau de importância que a administração do Estado deu à exposição dos produ-



**Figura 3.28**  
Avenida das Nações.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



**Figura 3.29**  
foto 28 Pavilhão Cultural.  
RELATÓRIO da Exposição do Centenário  
Farroupilha. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936



tos provenientes da indústria do Rio Grande do Sul, demonstrando que não era a agricultura ou a pecuária que ocupavam posição privilegiada neste momento.

“Em termos de opção, a escolha foi de decididamente, destacar o pavilhão industrial conferindo-lhe um local absolutamente prioritário no cenário montado para o evento. Dito em outras palavras, foi-lhe conferido o status de edifício central da Exposição.<sup>10</sup>”

O relatório da exposição trata o pavilhão das Indústrias Estrangeiras, que contou com 177 expositores, sendo que deste número 132 pertenciam ao Uruguai, como “obedecendo ao estilo cubista”.

O lago que media 300 metros de comprimento foi construído em caráter definitivo como previsto em projeto, já que foram executados um belvédere no centro de uma ilha com uma ponte ligando-o a terra firme, abrigo e embarcadouro executados nas extremidades, tudo edificado em pedra ou alvenaria.

Foi instalada também uma fonte luminosa importada dos Estados Unidos que foi localizada a frente do Pavilhão das Indústrias.

A iluminação ocupou uma posição central nas discussões e projetos representando simbolicamente os avanços tecnológicos e técnicos do período. A Companhia Energia Elétrica Rio-Grandense certa de que a iluminação ocuparia lugar de destaque na exposição colocou à disposição do comissariado um técnico especializado em iluminação, pertencente ao Light Bureau e outro dos seus escritórios Dr. Lauro Prates.

Nos pavilhões das Indústrias do Rio Grande e no das Indústrias Estrangeiras, foi adotada iluminação artificial, com o intuito de apresentar efeitos especiais para a exposição nos stands.

O Pavilhão Cultural, que representava o progresso da cultura, foi abrigado em 68 salas da Escola Normal “General Flores da Cunha” recém construída junto à exposição, e ali aconteciam todas as atividades culturais organizadas pelo historiador Walter Spalding. O Pavilhão cultural contou com 294 expositores e foi dividido em 13 seções. Foi construído, segundo Relatório, em “estilo clássico”.

---

<sup>10</sup> MACHADO, 1990, p.167.

A imprensa teve forte papel de divulgação da Exposição, não somente no Estado, mas também no país e no exterior, sendo criado um departamento de imprensa e propaganda, divulgando diariamente durante muitos meses, todas as notícias que se referiam aos trabalhos realizados, utilizando-se inclusive do rádio para a disseminação das informações provenientes da exposição.

A fim de receber o grande número de visitantes vindos de todos os cantos do Estado, do país e de países vizinhos o comissariado organizou o departamento de alojamento.

Segundo estatísticas levantadas pelo departamento, desembarcaram na capital 153.723 pessoas de 10 de Setembro a 31 de Dezembro.

Por incentivo do comissariado foram instalados um restaurante popular junto ao parque de diversões, uma churrascaria e bar com a mais ampla aceitação.

A previsão de encerramento era para o dia 20 de Dezembro, porém devido ao mau tempo que permeou a exposição, resolveu-se prorrogar o prazo até o dia 15 de Janeiro de 1936, quando as 17 horas teve lugar a cerimônia de encerramento quando foi inaugurada uma placa de granito localizada na avenida principal da exposição com os seguintes dizeres:

“Realizou-se neste Parque a Exposição Comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha de 20-IX-1935 a 20-XII-1935. Sendo Governador do Estado o General J. A Flores da Cunha e Prefeito de Porto Alegre e Comissário geral da Exposição Major Alberto Bins e para a memória mandou o Comissario Geraldo grande certamen erguer este bronze”.<sup>11</sup>

No dia seguinte ao encerramento começaram os trabalhos de desmonte da estrutura da exposição, porém somente em 1939 os últimos pavilhões foram demolidos, restando poucos testemunhos na paisagem da cidade, como o grande lago com seu café funcionando até os dias de hoje, a fonte luminosa instalada no eixo principal do parque e outras pequenas edificações remanescentes.

<sup>11</sup> BINS, 1936, p. 37.



A exposição não previa lucros, o que realmente ao final com base nos levantamentos financeiros realizados pelo comissariado ficou provado.

“O Governo de V. Excia., promovendo esta Exposição, nunca visou proventos materiais diretos entretanto, sob o ponto de vista econômico, foi fecunda em resultados para o Rio Grande em geral.”

A exposição propunha como objetivo principal a integração entre os diversos estados representados bem como países vizinhos, e verificar o progresso da indústria sul-americana.

Apesar dos poucos testemunhos materiais sobreviventes, a exposição deixa suas marcas de outras formas, influenciando todo o interior do estado com os ideais de industrialização e modernidade refletidos principalmente pela arquitetura adotada, que no momento histórico de sua instalação representava o que de mais moderno poderia expressar: o Art Deco.

O grande significado da exposição, por trás do assumido, que era o de comemorar os cem anos da Revolução Farroupilha, era o de comemorar o ingresso do Estado na era da industrialização, modernização e desenvolvimento.

Segundo Machado, normalmente as exposições aconteciam para marcar a passagem de datas históricas, o que proporcionava a estes acontecimentos caráter festivo e profunda relação com o passado.

As exposições, por seu caráter provisório, representaram espaços privilegiados de experimentações e aplicação de inovações tecnológicas e aplicação de novos materiais, ajudando a aperfeiçoar as técnicas existentes de construção, bem como da utilização de novas linguagens.

A arquitetura apresentada nas edificações apresentou absoluta unidade formal e tipológica, onde a evocação da modernidade se fazia presente por meio da arquitetura adotada.

Alguns poucos prédios se diferenciavam dos demais, sendo que o Pavilhão do Estado do Pará foi um deles, e constituía arquitetura inspirada no estilo “marajoara”. A volumetria dividida em três acessos distintos diferenciava-o das demais edificações com referências a tendas indígenas e frontões decorados com desenhos marajoaras.

## ARQUITETURA ART DECO NO RIO GRANDE DO SUL

Depois da Exposição do Centenário Farroupilha muitos municípios do interior do Estado passaram a edificar inspirados na arquitetura que encontraram na Exposição, que serviu de promotora e difusora do Art Deco.

Para ilustrar, mostraremos um pouco da arquitetura realizada neste período na cidade de Santa Maria, município localizado na região central do Rio Grande do Sul. Em 1920 a cidade contava com uma população de 20.000 pessoas<sup>12</sup>. O município ocupava posição de destaque dentro do Estado, por apresentar grande crescimento econômico e populacional, como pólo comercial, por sua localização central.

Ao final da década de 1930 a população era de 70.000 habitantes demonstrando que se mantinha em crescimento.

Um dos primeiros frutos do estilo apresentado na Exposição do Centenário Farroupilha foi o da Casa do Município de 1940. Podemos também destacar uma série de edificações no estilo:

- Edifício Tabajara;
- Edifício Mabi;
- Edifício J. Brilman;
- Edifício Beltrão;
- Edifício Gan;
- Edifício Toropy e Regina Maria com elementos decorativos inspirados nos desenhos marajoara, muito comuns ao Art Deco brasileiro.

Os conjuntos de sobrados da rua Dr. Astrogildo de Azevedo, rua Floriano Peixoto e Avenida Rio Branco, demonstrando a unidade de pensamento do período.

---

<sup>12</sup> SCHLEE, 2001, p.8.



No ano de 1938 a cidade abrigou a Exposição Estadual. Passados três anos da Exposição Farroupilha, era a vez de Santa Maria expor seu estado de progresso e desenvolvimento. A intenção era a de reproduzir em escala local os idéias da Exposição realizada na capital em 1935. Para tanto, o mesmo arquiteto responsável por grande parte da Exposição Farroupilha foi contratado para projetar a urbanização do terreno junto ao Jóquei Clube de Santa Maria. A exposição contou com 14 pavilhões de madeira em 15 hectares, todos em estilo Art Deco.

Podemos caracterizar a arquitetura Art Deco da cidade de Santa Maria como a arquitetura média<sup>13</sup> realizada no estilo em quase toda a América Latina. Possui muita aproximação com a arquitetura do período executada no Uruguai e Argentina, em razão da aproximação territorial e cultural destes dois países.

É uma arquitetura simples com a utilização de materiais cotidianos, com sistema construtivo tradicional e simples, baseado em alvenaria autoportante de tijolos. Com volumes retangulares bem definidos, puros, simples, livre de excessos ornamentais, com muitos trabalhos tipográficos nas fachadas, frisos, platibandas em zigue-zague.

Segundo SCHLEE (2001), os edifícios em estilo Art Deco construídos em Santa Maria, foram construídos em um período curto da história da cidade, marcado por crescimento acentuado e por uma vontade de demonstrar o estágio de progresso em que se encontrava. Junto a esta arquitetura a cidade ganhava seu *Plano de expansão racional e urbanização*, que foi executado segundo a tradição dos planos projetados para as principais capitais do país, com a abertura de novas ruas e avenidas, bem como a construção espaços públicos, como parques e praças. Aliados a isso a Exposição Estadual que sintetizava todos os progressos e modernizações da cidade apresentando a arquitetura escolhida para representar o momento vivido pela cidade.

---

<sup>13</sup> Arquitetura média definimos como a projetada por arquitetos funcionários de pequenas construtoras que edificavam para pequenos estabelecimentos comerciais e residências, ou seja, não estavam associados a grandes empreendimentos, mas não eram desprovidas de ordenação e qualidades formais.



## Art Deco em Porto Alegre

Passada a Exposição do Centenário Farroupilha, os ideais difundidos por ela não foram abandonados, sendo que Cristiano de La Paix Gelber<sup>14</sup>, continuou a edificar no estilo por ele difundido nos pavilhões. Em 1940 projetou o Hospital de Pronto Socorro, o Centro de Saúde Modelo no mesmo ano e o Mercado Livre em 1943.

Os resquícios desta influência estão espalhados por toda a cidade. Encontramos uma arquitetura não estudada, nem mesmo lembrada, em quase todos os pontos da malha urbana de Porto Alegre. Alguns poucos se referem a esta arquitetura portoalegrense como *Protomodernista*, relegando um período histórico a uma simples conexão com o Movimento Moderno vindouro, como se fosse uma simples preparação para o que viria. Mas um período histórico não pode ser menosprezado por não ser o que se esperava dele, ele é sim uma representação social e econômica de um tempo que se basta em si, não precisando se apoiar em outro mais valorizado ou pesquisado (Figura 3.30 e 3.31).

Como característica principal o Art Deco da cidade está associado como na maior parte do país, exceto o Rio de Janeiro, à corrente mais simplificada de manifestação, que empregava um sistema ornamental básico, geometrizado, baseado nos modelos do Tropical Deco executado em Miami Beach. Os principais expoentes do estilo em Porto Alegre são: o Hospital de Pronto Socorro na Avenida Oswaldo Aranha, o Centro de Saúde Modelo na Avenida João Pessoa, o Mercado Livre no centro da cidade, a Igreja São Pedro na Avenida Farrapos.

No prédio do Hospital de Pronto Socorro Municipal, inaugurado em 1944, o partido volumétrico se valeu de um grande volume quadrado com eixo de simetria em diagonal, marcando o acesso e a circulação vertical. Seguindo o eixo principal, a elevação foi composta segundo uma subtração em curva da aresta relativa a esquina do quarteirão, tornando assim o

<sup>14</sup> Assumiu o cargo de arquiteto da Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 1925, projetou inúmeras obras importantes para a cidade.



**Figura 3.30**

Centro de Saude Modelo Avenida João Pessoa.

Fonte: O autor



**Figura 3.31**

Centro de Saúde Modelo Avenida João Pessoa.

Fonte: O autor



**Figura 3.32**  
HPS Cristiano La Paix Gelber.  
Foto: Ricardo Giusti arquivo PMPA



**Figura 3.33**  
Mercado livre – família Prati.  
Fonte: Acervo família Prati

acesso e a fachada principal côncava, salientada por marquise em curva convexa, convidando o usuário a explorar a edificação (Figura 3.32).

Os elementos decorativos são comedidos, respeitando o caráter em arquitetura, que no caso é representado pelo partido de um hospital, não recorrendo a excessos decorativos.

A representação em fachada da circulação vertical é feita por meio de frisos verticais e aberturas retangulares salientando a verticalidade. O friso da platibanda reforça as formas horizontais e insinua escalonamento. A inscrição no alto do prédio referencia a tipografia tipicamente Deco. Outro aspecto familiar ao estilo é a valorização da esquina que possui papel importante na distribuição dos espaços e da identificação do acesso salientado como já nos referimos anteriormente.

O prédio do Mercado Livre já não existe, porém, foi pioneiro, levando-se em consideração que o Art Deco no Rio Grande do Sul foi praticamente introduzido pela exposição de 1935, sendo que o mercado foi construído em 1930 apenas cinco anos após o lançamento oficial do estilo em Paris (Figura 3.33).

Possuía grande qualidade volumétrica, pois os elementos Art Deco nesta edificação não se restringiram à decoração – em geral o efeito zigue-zague era conferido por meio de frisos aplicados à fachada, ou por meio de platibandas escalonadas – foram aplicadas à volumetria, com volumes escalonados que resultavam em uma fachada zigue-zague. A marcação do acesso é outro ponto importante na composição do projeto, onde uma grande e delgada marquise com arestas curvas encimada por letreiro de tipografia tipicamente Deco, informa e convida o usuário a acessar o edifício comercial. O ritmo vertical imposto pelas esquadrias reforça sua altura, bem como a seqüência de frisos em sentido ascendente, conferindo ao conjunto monumentalidade proposital. Os detalhes geometrizados, como os suportes das luminárias, os frisos na base, a divisão tripartida e o conjunto monolítico, completam a idéia de modernidade pretendida.

Segundo MAHFUZ (1997)<sup>15</sup> a maior concentração de edificações cuja arquitetura é derivada do Art Deco se encontra na Avenida Farrapos, e relaciona esta com a Ocean Drive de Miami, pois em ambas apresentam edifícios de formas simplificadas, com presença recorrente de

<sup>15</sup> CZAJKOWSKI, 1997, p. 156.

simetria bilateral, alguns desenvolvimentos volumétricos semicirculares nas fachadas e marcação de esquina.

O que distingue as duas situações é a valorização da herança arquitetônica que foi feita em Miami e não está sendo feita em Porto Alegre. MAHFUZ (1997).

Segundo NORRO<sup>16</sup> em 1940, Porto Alegre possuía uma população de 275 mil habitantes e não tinha infra-estrutura suficiente para todos. Durante a administração de José Loureiro da Silva como prefeito da cidade entre 1937 e 1943, foi elaborado um Plano de Urbanização que traçava diretrizes com o objetivo de sanar problemas imediatos, bem como organizar o crescimento. Neste momento a Avenida Farrapos foi projetada e construída, e no Plano de 1943 foram elaborados desenhos com o objetivo de estipular massas edificadas para controle de altura e relações urbanas das edificações, expressas em prédios de até cinco pavimentos. Para melhor entender o Art Deco de Porto Alegre, passaremos ao estudo da Avenida Farrapos com as motivações de sua construção.

---

<sup>16</sup> NORRO, p. 4.





# capítulo 4

## Fatores econômicos que influenciaram a construção e desenvolvimento da Avenida Farrapos

---

No final do século XIX, toda a região de Porto Alegre encontrava-se ocupada e estruturada, em especial a área que muitas vezes é designada por “Colônia Velha”. Esta área, tributária por excelência na capital, no final do século tornou-se exportadora de mão-de-obra agrícola, através do processo que ROCHE chamou de “enxamagem”<sup>1</sup>: agricultores, através de suas associações ou de sociedades particulares, adquiriam glebas em áreas menos densas ou nas frentes agrícolas e ocupavam sucessivamente as regiões mais afastadas do Rio Grande do Sul e, posteriormente, fora do Estado.

A produção de variadas culturas pela Colônia, associada às agroindústrias nesta área, produziam um padrão de vida relativamente bom e um mercado consumidor suficientemente amplo para possibilitar, em Porto Alegre, o desenvolvimento de uma produção industrial em vista desse mercado. Há o exemplo típico e clássico do início das Indústrias Renner,

---

<sup>1</sup> ROCHE, 1969, p. 319 a 320.



cujo fundador começa a sua produção com uma grande capa para proteger cavaleiro e cavalo<sup>2</sup>.

O desenvolvimento industrial em Porto Alegre não se deve, entretanto, somente à existência de um mercado consumidor relativamente amplo. Vem juntar-se a ele o estrangulamento da importação de produtos manufaturados durante as duas guerras mundiais, que forçam a aceitação inicial do produto nacional e proporcionam-lhe, assim, tempo para firmar-se no conceito da população e do mercado<sup>3</sup>.

Observa-se em Porto Alegre a mesma tendência à industrialização verificada em todo o País e também no interior do Estado. No desenvolvimento posterior fica muito claro que o ritmo de implantação e crescimento do setor industrial é uma função direta do seu mercado. Porto Alegre sobrepõe-se às demais cidades Riograndenses pelo tamanho e vigor de sua abrangência territorial e populacional. Assim como São Paulo se sobrepôs nacionalmente às demais cidades brasileiras, por ter contado, na época de sua expansão industrial, com um mercado consumidor maior que qualquer outra cidade brasileira.

Comparada a outras cidades do Estado, se destaca pela diversificação da indústria que, além dos ramos tradicionais, alguns muito significativos, contava com um importante ramo, o metalúrgico.

Ao surto industrial associava-se um significativo incremento populacional na cidade de Porto Alegre, confirmando os pressupostos da lei geral do crescimento urbano, de que aos acréscimos de função correspondem acréscimos de população. Segundo SOUZA (1997), com pouco

---

<sup>2</sup> Segundo SOUZA (1997), este período está classificado como o terceiro na evolução urbana da cidade de Porto Alegre e foi designado como sendo da imigração de 1820 a 1890, período caracterizado também por um efetivo desenvolvimento portuário. Por outro lado é uma fase marcada desde seu início (1824) pela imigração européia, que veio auxiliar de forma decisiva no desenvolvimento local e regional da segunda metade do século.

<sup>3</sup> Para SOUZA (1997), este é classificado como sendo o quarto período o da industrialização que vai de 1890 a 1945: com o desenvolvimento econômico da fase de substituição de produtos importados e entra na fase industrial. É o período da República, da valorização da cidade, do incremento da burguesia urbana e da readequação da cidade aos novos tempos.

mais de 50 mil habitantes em 1890, a curva da população sofreu uma inflexão no seu aceleração em 1900, mantendo-se uniforme até 1940, quando mais uma vez, o processo de crescimento se acelera. A maior taxa no período é do decênio 1900-1910 com quase 6% de crescimento anual. Ao final do período (tomando o dado de 1940 como representativo), a cidade está com 275 mil habitantes.

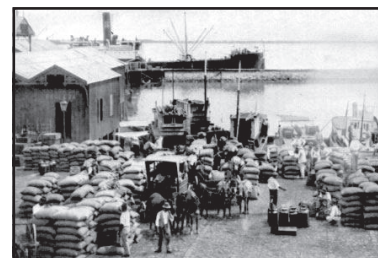
O período foi marcado por acontecimentos políticos de grande envergadura: internacionalmente processa-se a transformação das monarquias européias em repúblicas, como expressão da ascensão de uma nova classe e do declínio da aristocracia. Ainda internacionalmente ocorrem as duas grandes Guerras Mundiais a primeira de 1914 a 1918 e a segunda 1939 a 1945.

O Brasil entra no período com a República constituída dentro de uma linha positivista, sofrendo todos os altos e baixos de um lento processo de amadurecimento. O Rio Grande do Sul, por sua vez, além de sentir os reflexos dos acontecimentos nacionais e internacionais e sofrer com os fatores de ordem interna, pela primeira vez assume uma participação ativa no cenário político nacional.

Segundo MACEDO (1999) em Porto Alegre, sucederam-se quatro administrações que se tornaram importantes: a de José Montauray de 1897 a 1924, de longa duração, as de Otávio Rocha de 1924 a 1928 e de Alberto Bins de 1928 a 1937, por suas realizações, mas principalmente a de José Loureiro da Silva de 1937 a 1943, que graças às possibilidades do Estado Novo e a disponibilidades de significativos recursos por meio de empréstimos externos, conseguiu realizar numerosas obras para a remodelação da cidade.

Foram realizadas duas grandes obras de infra-estrutura, cujo significado para a cidade precisa ser interpretado: o cais do porto (de 1914 a 1922), e a abertura da Avenida Farrapos (1940).

Até este período, a cidade dependia imensamente do porto para todo o seu intercâmbio externo; mesmo assim, ele era usado quase em estado natural, apenas complementado por trapiches (Figura 4.1). O governo do Estado construiu a Avenida Mauá e o cais até a Rua da Conceição. Na planta de 1916 aparecem os aterros junto às construções da Alfândega e da Mesa de Rendas por um lado e do Mercado Público por outro. Próximo a este ainda consta um trapiche que abastecia a Banca do Peixe. A conclusão do cais aconteceu somente em 1922 (Figura 4.2).



**Figura 4.1**  
Cais do porto 1919 acervo familia Prati.



**Figura 4.2**  
Armazem do Porto-Mascara-n6-p26-1925.

Junto ao porto, conjugado ainda ao acesso por ferrovia, localizavam-se todo o comércio e boa parte das indústrias que procuram esta mesma posição estratégica.

A construção da Avenida Farrapos, no final do período de transformações da cidade – que iniciou com a administração de José Montauray, passou pela de Otávio Rocha e terminou com a de Alberto Bins, foi indicativa da nova política de transportes – por terra e por rodovia – que começou a tomar grande incremento, em detrimento dos transportes hidroviários e ferroviários. Regionalmente, no governo Flores da Cunha (1930-1937), foram implantadas as primeiras rodovias pavimentadas, fazendo as ligações entre Porto Alegre e São Leopoldo, Porto Alegre e Gravataí e daí a Tramandaí. No período foi feita, ainda por terra, a ligação até São Paulo.

A Avenida Farrapos e sua continuação, a atual BR- 116, nos primeiros vinte anos do período seguinte a sua construção, serão as catalisadoras da implantação industrial e da habitação popular na futura área metropolitana de Porto Alegre.

Pertence a esta fase de crescimento da cidade o início de várias obras de saneamento que alterarão bastante algumas seções do contexto urbano. São elas, a canalização dos arroios Dilúvio e Cascata com a retificação de seus leitos. Foi concluído o trecho da Avenida Ipiranga até a Praia de Belas com as pontes das ruas Santana, João Pessoa, Azenha e Getúlio Vargas.

O saneamento do bairro Navegantes foi acompanhado de outras melhorias que visavam dar condições às indústrias que lá se instalaram e que continuavam a implantar seus prédios, completando assim o caráter de zona industrial da cidade.

O saneamento da Praia de Belas, amplamente explanado no “Plano de Urbanização” de 1943, só mais tarde pôde ser executado.

Em 1960 foi construída a ponte sobre o rio Guaíba que permitiu a ligação, por estrada, de Porto Alegre com a zona sul do Estado.

## **EVOLUÇÃO DA ESTRUTURA URBANA**

O início do século XX foi um período de muitas mudanças no que se refere à estrutura urbana, e, para maior clareza, foi dividido em dois estágios. O primeiro corresponde às administrações de José Montauray



(1897-1924), Otávio Rocha (1924-1928) e Alberto Bins (1928 –1937) e o segundo à administração Loureiro da Silva (1937-1943).

Na administração de José Montaury, foi elaborado o primeiro plano urbanístico de caráter abrangente pelo arquiteto Moreira Maciel (1914). O “Plano de Melhoramentos” de 1914, embora de caráter basicamente viário, lançou projetos de reforma do Centro da cidade, os quais foram sendo colocados em prática na administração da época e nas posteriores. Consistia no alargamento de várias ruas do centro e na ligação deste com a periferia.

### **PLANO MOREIRA MACIEL “PLANO GERAL DE MELHORAMENTOS” – 1914**

No início do séc. XX já estavam colocados os principais problemas urbanos. Prosseguia o adensamento da cidade. Novas indústrias surgiram e as existentes se desenvolviam em função da guerra de 1914. O aumento do número de cidades no Rio Grande do Sul e a produção que as respectivas regiões lançavam no mercado ativavam o porto, a ferrovia, e a rodovia que, então, com o início do motor a explosão, passava a adquirir importância.

Em 1914, o número de automóveis era de 1254 e, a partir do ano seguinte, começaram a circular ônibus nos subúrbios. Ao mesmo tempo em que aumentava o número das unidades de transporte coletivo, o aumento da tração com motores a explosão permitiu que fossem vencidas algumas rampas entre as radiais, e as habitações começam a ocupar as primeiras encostas. Isto era na verdade uma necessidade urbana, pois na segunda década do século a população havia duplicado. As rampas mais fortes permaneciam vazias sendo envolvidas pela ocupação urbana que no topo das colinas também se densificava, consequência das novas facilidades do transporte coletivo.<sup>4</sup>

A velha cidade passa a ser mais freqüentado pelos moradores dos bairros que dispunham de maiores facilidades de transporte. O melhor comércio se localizou naquele núcleo, aumentando a importância das radiais que ligavam os centros de consumo, dele distantes cinco a sete

<sup>4</sup> MACEDO, 1999, p.128.

quilômetros. Estas mesmas radiais explicam o desenvolvimento dos bairros mais distantes.

Na mesma época a indústria dos bairros Navegantes e São João passava por transformações radicais. Os moradores do Oeste da Várzea do Gravataí assistiam à substituição rápida do artesanato pela indústria. O rápido crescimento demográfico ampliando o mercado, e a possibilidade do uso da energia elétrica, coincidindo com a guerra de 1914, favoreceu o emprego da mais moderna força motriz, reunindo assalariados estranhos à família do artesão, o que faz surgir o proletariado porto-alegrense, crescendo, por isso mesmo, o interesse naquela zona para moradias.<sup>5</sup>

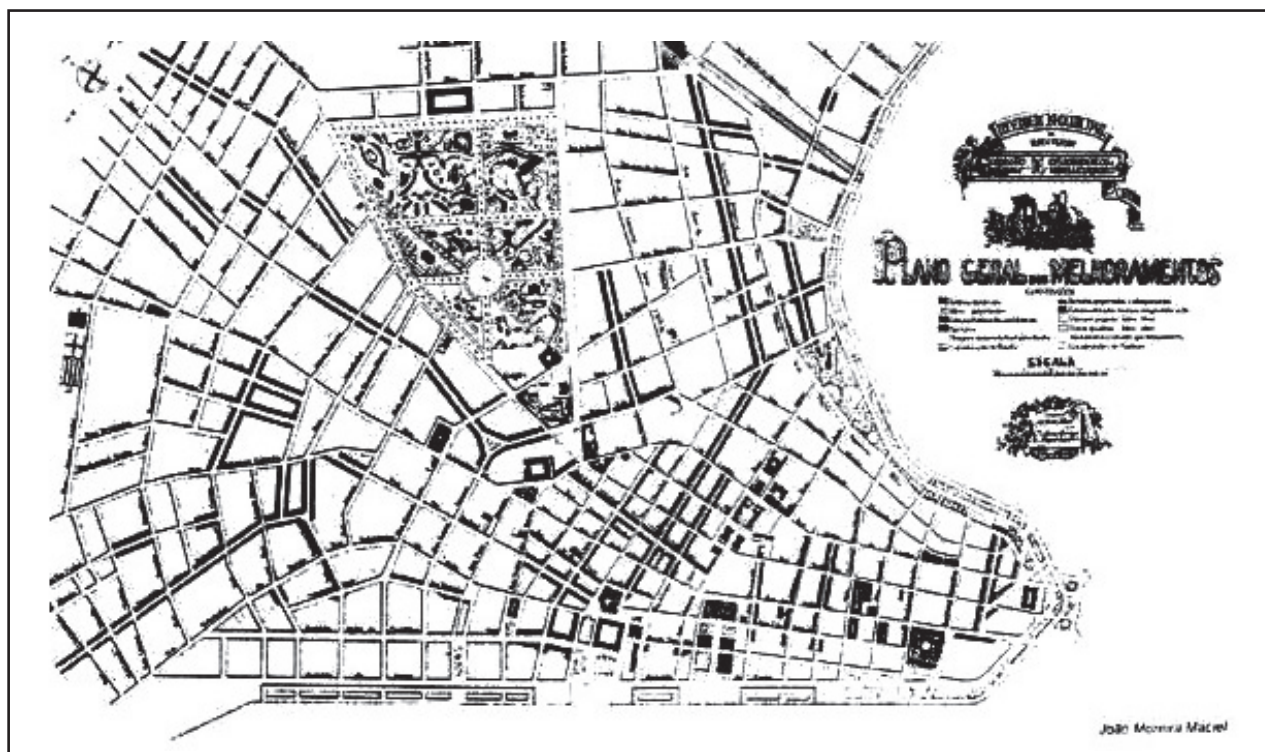
Todos estes fatos foram compreendidos ou pressentidos pelo arquiteto João Moreira Maciel que, na administração de José Montaury, elaborou o “plano Geral de Melhoramentos” para a cidade, objetivamente, as obras que se faziam necessárias na época. Além de propor a subdivisão de alguns quarteirões centrais, projetou importantes obras em vias fundamentais da cidade, entendeu também a necessidade da ligação do centro da cidade com os municípios industriais do norte, e o eixo de saneamento dos bairros de São João e Navegantes. Assim projetou a Avenida Farrapos que atendia a essas necessidades da cidade. Cabe destacar outras obras do “Plano Geral de Melhoramentos”: retificação do arroio Dilúvio; continuação da Avenida Júlio de Castilhos; abertura da Avenida Borges de Medeiros; cais do porto, e outras. O plano foi um marco na história da urbanização da cidade.

Foi, no entanto, na Segunda parte da década de trinta e nos primeiros anos da de quarenta que se concretizaram e que se executaram as maiores obras viárias de Porto Alegre. Para isso concorrem duas condições favoráveis: primeiro, a ditadura instalada em 1937 colocou na chefia do Poder Executivo o senhor José Loureiro da Silva que, aproveitando a oportunidade da época, realiza rapidamente as grandes desapropriações necessárias que em outra ocasião teria sido impossível; segundo, a declaração de guerra favoreceu certos empréstimos que seriam bem menores e muito mais difíceis em outras circunstâncias.

Pelo exame da documentação se compreende que quase todas as obras realizadas resultam de dois trabalhos de planejamento básicos: o

<sup>5</sup> MACEDO, 1999, p.130.

Plano Geral de Melhoramentos (Figura 4.3) do arquiteto José Moreira Maciel e do projeto que, partindo deste, foi feito pelos engenheiros Edvaldo Paiva e Luiz Arthur Ubatuba de Farias, ambos funcionários do município “fortemente influenciados pelo Plano do Rio de Janeiro, do arquiteto Agache, e pelo Plano de Avenidas de São Paulo, proposto por Prestes Maia” (Plano Diretor de Porto Alegre. Edição da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, no ano de 1964.p.17).<sup>6</sup>



**Figura 4.3**

Planta do Plano Geral de melhoramentos, 1914. Engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel.

Fonte: Mapoteca da Secretaria Municipal de Obras e Viação

<sup>6</sup> op.cit.



### PLANO GLADOSCH – 1938

A segunda tentativa de planificar a cidade ocorreu, no período entre 1935/37, com estudos realizados por Edvaldo Pereira Paiva e Luiz Arthur Ubatuba de Farias. O trabalho, denominado “As Linhas Gerais do Plano Diretor – Contribuição ao Estudo de Urbanização de Porto Alegre” partia do plano elaborado por Moreira Maciel e voltava-se, também, para as questões viárias. Os dois urbanistas trabalharam na elaboração do traçado definitivo da Avenida Farrapos e destacaram, dentre outras questões importantes, a necessidade de construção de um túnel sob a Avenida Independência. Esta intenção deu origem – quase 40 anos mais tarde – aos estudos que resultaram na construção do complexo do túnel e elevadas da Conceição. Também foram estes urbanistas que planejaram o sistema de radiais e perimetrais para a cidade.

Em 1938, o urbanista Arnaldo Gladosch foi contratado a convite do então prefeito Loureiro da Silva, para elaborar um Plano Diretor para Porto Alegre. Um ano depois, foi criado o Conselho do Plano Diretor (que atua até os dias de hoje), para o qual o arquiteto apresentava suas idéias. O chamado Plano Gladosch, embora já destacasse a necessidade do “zoneamento” da cidade, resultou numa proposta essencialmente viária. Três estudos chegaram a ser apresentados, mas não foi ainda desta vez que a Capital gaúcha passou a contar com um Plano Diretor.

Gladosh era um respeitado urbanista, e participou da elaboração do “Plano de Extensão, Remodelação e Embellezamento do Rio de Janeiro” juntamente com Alfred Donat Agache, o que validava, segundo CANEZ (2006), sua indicação para a contratação pela Prefeitura Municipal que tinha como política a valorização do urbano.

O chamado “Plano Gladosh foi composto de quatro estudos, que consistiam em um primeiro estudo intitulado “plano diretor e de expansão para a cidade de Porto Alegre”, com planta demonstrativa de normas ideais e bases gerais. Um segundo estudo para a zona central e saneamento da Praia de Belas, em 1939. O terceiro consistia em um Anteprojeto para o Plano Diretor chamado “Um Plano de Urbanização”, de 1939-40. O quarto estudo foi o Plano diretor da cidade de Porto Alegre, de 1943.

Segundo CANEZ (2006), os documentos originais do projeto urbanístico de Gladosh para Porto Alegre não foram preservados, bem como sua contribuição ao desenvolvimento do urbanismo no Rio Grande do

Sul foi desconsiderado em consequência do descontentamento dos profissionais da época com a contratação de um arquiteto de fora do Estado (Figura 4.4).



**Figura 4.4**  
Mapa do Plano diretor de Porto Alegre de Arnaldo Galdosch 1943

### PLANO DE URBANIZAÇÃO – 1943

O projeto de 1943, elaborado pelo engenheiro e urbanista Edvaldo Ruy Pereira Paiva<sup>7</sup>, tinha como programa de trabalho a elaboração de um Plano Diretor, a partir de uma planta aerofotogramétrica. O texto era uma síntese das posições conceituais e metodológicas do autor, e foi de grande importância para os planos urbanos subsequentes na cidade de Porto Alegre.<sup>8</sup>

O programa de trabalho para obtenção do Plano definitivo era o seguinte:

Adaptação do plano viário existente, praças de estacionamento, sistema de estradas de ferro, transportes coletivos, Centros culturais de divertimento e descanso, Aeródromos e instalações portuárias, edifícios públicos, centros cívicos, hospitalares, escolares e de abastecimento.

Um estudo de projeto de três plantas gerais de zoneamento:

- utilização dos imóveis;
- altura das edificações;
- recuos de alinhamento (exteriores e interiores; área ocupada).

Foram traçadas e calculadas as redes de água, esgotos e galerias pluviais.

Para planejamento das etapas do plano foi elaborado um estudo das possibilidades econômicas. E finalmente um memorial descritivo final dos Planos contendo a orientação adotada e os resultados obtidos.

---

<sup>7</sup> Nasceu em Porto Alegre em 1911. Estudou no Colégio Júlio de Castilhos e formou-se em Engenharia Civil em 1935. Dois anos antes, já havia sido contratado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Em companhia de Luiz Arthur Ubatuba de Faria, retomaria os estudos anteriores sobre o planejamento urbano da cidade, aos quais se dedicaria apaixonadamente a partir de então. Como fundador do curso de Urbanismo junto à Escola de Belas Artes, soube granjear a seu favor apoio de jovens arquitetos em colaboração dos quais conseguiu elaborar um Plano Diretor da cidade de Porto Alegre, que tem a fama de ter sido o primeiro a nível nacional dentro da concepção modernista (WEIMER, 2004 p.132).

<sup>8</sup> NYGAARD, 2005, p. 125.

O trabalho consistiu, em estudar as condições de maneira detalhada para conhecer os problemas existentes. Para isso, o Expediente Urbano traçou as plantas especificando os usos da terra urbana (comércio, indústria, residências, etc.). A Segunda parte da análise da utilização dos imóveis constituiu no cálculo numérico das áreas ocupadas e suas percentagens.

Foi feito um zoneamento da altura dos imóveis e sua localização espacial, gerando a Lei de Zoneamento dividida em três partes: qualidade da ocupação; altura dos edifícios; superfície dos pátios.

Uma das especificações mais importantes é a que se refere aos espaços de frente dos prédios, pois aí são fixadas as medidas de recuo obrigatório das construções, o qual se deve exigir em todas as zonas' residências, dando uma linha contínua de jardins fronteiros às edificações.

A Avenida Farrapos, uma das obras principais da Administração de José Loureiro da Silva, já existia em projeto desde os trabalhos do engenheiro Moreira Maciel em 1914, porém com uma função e alcance reduzidos. Anteriormente à implantação da Avenida, o maior tráfego na região para fora da cidade era feito pela estrada de Canoas. O veículo que transitava por essa estrada, saindo do centro urbano, precisava percorrer um verdadeiro labirinto de ruas estreitas e tortuosas (Cristóvão Colombo, Benjamim Constant e Av. Ceará). Essas vias quase não davam vazão ao tráfego intenso. A cidade apresentava sinais de crescimento em direção do Vale do Gravataí, o que provocaria maior intensificação do tráfego. Esses fatos tornavam bastante prementes a necessidade de uma solução que facilitasse a ligação do centro com a zona industrial e com o exterior do município. Essa via deveria ser uma avenida rápida. O primitivo projeto de Moreira Maciel se limitava, com outras finalidades, a ligar a zona da estação ferroviária com a Rua Comendador Coruja por uma rua de 18 metros de largura e equidistante do Caminho Novo (rua Voluntários da Pátria) e da Cristóvão Colombo. Mais tarde, na administração de Otávio Rocha, esse projeto foi ampliado, atingindo essa via a rua São Pedro, porém sempre com a mesma largura. A via foi projetada inicialmente com caráter local e possuía a função de descongestionar a Rua Voluntários da Pátria. Os estudos seguintes tomaram outra orientação: transformar essa avenida em uma ligação intermunicipal, dando-lhe um gabarito de avenida rápida, diferenciando o tráfego a ser por ela absorvido. Inicialmente, foi adotado o traçado antigo até a S. Pedro com um prolongamento até a Praça dos Navegantes e Rua Lauro Muller e a estrada de

Canoas. Esse traçado, entretanto, era inexecutável, por duas razões: primeiro, porque a avenida ficaria excessivamente próxima de uma radial já existente e, segundo, pelo seu custo, pois exatamente nessa faixa se encontravam implantadas as maiores fábricas existentes, com maquinário de difícil translação, o que provocaria uma paralisação dos seus trabalhos durante a construção da avenida. Esse fato acarretaria a necessidade de altas indenizações que cobrissem os prejuízos e os lucros cessantes. Em face dessa situação, foi abandonado esse traçado e procurou-se uma linha de menor resistência econômica. Para isso foram avaliados todos os imóveis da região entre as ruas Voluntários da Pátria e Cristóvão Colombo – Benjamin Constant – Ceará, em número de cerca de 5.000. De posse desses dados, foi verificado que a linha de menor resistência coincidia com a linha média às ruas citadas, traçado esse que foi adotado.

A via passou a exercer papel de avenida de acesso principal ao exterior. O projeto foi constituído em duas etapas. Na primeira, a estrada de Canoas foi ligada diretamente ao centro.

Esse trecho, com cerca de 5,5 quilômetros de extensão, ocupa o papel de principal via de acesso na direção norte. O projeto previa o prolongamento da Avenida, paralelamente à Avenida Mauá, até atingir a Ponta da Cadeia, onde teria início uma grande ponte de acesso (ou um túnel) à outra margem do Guaíba, fora do município. Esperava-se com isso, que fosse criado um acesso direto para o sul, que não existia naquele momento (a não ser pela barca que fazia o trajeto entre a Assunção e Pedras Brancas, serviço criado também pela administração de Loureiro da Silva) e transformando completamente o caráter da via, que passaria a ser uma Avenida-Eixo pela qual se poderia expandir, nas duas direções, o centro urbano. Previa-se que ao final, quando pronta, teria cerca de 8 quilômetros de extensão.<sup>9</sup>

Foi feito o projeto do prolongamento conjuntamente com o loteamento de todos os quarteirões afetados. Foram escolhidos tamanhos e formas específicas para os lotes, pois se trata de uma zona nitidamente comercial e, portanto diferenciada.<sup>10</sup> Porém o prolongamento da Avenida Farrapos atravessando quarteirões antigos, dos quais um em diagonal provocou a criação de sobras de terrenos, com formatos difícil-

<sup>9</sup> trecho do Plano de Urbanização de 1943 – p 36-37.

<sup>10</sup> trecho do Plano de Urbanização de 1943 – p 66.



mente edificáveis em forma racional. Porém a segunda etapa não foi executada e não foram encontrados os projetos da expansão.

### **PLANO DE URBANIZAÇÃO DE – 1959**

Outro passo importante foi dado em 1942, quando Edvaldo Paiva deu início à elaboração do chamado “Expediente Urbano de Porto Alegre”, que resultou numa completa radiografia da cidade. Cerca de 10 anos mais tarde, Paiva e Demétrio Ribeiro organizaram um anteprojeto de planificação que foi inovador para a época, pois fixava normas a serem seguidas pelas quatro funções urbanas: habitação, trabalho, lazer e circulação. Pela primeira vez houve preocupação em sugerir um esquema de zoneamento onde as áreas residenciais eram divididas em unidades de habitação e onde constavam as áreas industriais e comerciais.

Embora transformado em lei no dia 30 de dezembro de 1959 (Lei 2046), o Plano acabou sendo alterado pela Lei 2330, de 1961, quando entrou em vigor. A área física do Município coincidia, na época, com a superfície mais habitada da cidade, onde era mais urgente a regulamentação. Seus limites eram as avenidas Sertório, D. Pedro II, Carlos Gomes, Salvador França, Aparício Borges e Teresópolis.

Com o passar dos anos, a legislação urbanística foi sendo estendida para outras áreas do Município. Foram criadas, desta forma, a Extensão A (em 1964, pelo Decreto nº 2872); Extensão B (em 1967, pelo Decreto nº 3487); Extensão C (em 1972, pelo Decreto nº 4552) e Extensão D (em 1975, pelo Decreto nº 5162).<sup>11</sup>

### **Avenida Farrapos hoje**

A cidade de Porto Alegre no início do século XX passou por uma série de mudanças que exigiam novas soluções aos problemas de transportes, adensamento e acesso ao centro de produção industrial que abastecia todo o estado e ainda promovia o escoamento da produção local para o restante do país.

<sup>11</sup> Site da Prefeitura Municipal de Porto Alegre [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p\\_secao=35](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p_secao=35)

A Avenida Farrapos foi proposta desde 1914, quando iniciaram os primeiros estudos com vista ao planejamento da cidade de Porto Alegre. Todo o trabalho de levantamento de dados e projeto foi elaborado pelo urbanista João Moreira Maciel na época do Intendente Municipal José Montauray. Quando Moreira Maciel projetou a nova via definiu que a mesma deveria chamar-se Avenida Farrapos.<sup>12</sup>

Atualmente a Avenida atravessa os bairros Floresta, São Geraldo e Navegantes, e possuiu quatro denominações diferentes: rua 28 de Julho, no trecho entre as Avenidas Pernambuco e Dona Teodora; Rua Apeles Porto Alegre, no trecho entre Avenida Pernambuco e Ceará; rua Florida, no trecho entre as ruas Gaspar Martins e 7 de abril (atual rua Câncio Gomes), que depois foi alterado para rua Santos Dumont; Av. Minas Gerais, no trecho entre as ruas Quintino Bandeira e Arabutã; e finalmente toda a via passou a denominar-se Avenida Farrapos.<sup>13</sup>

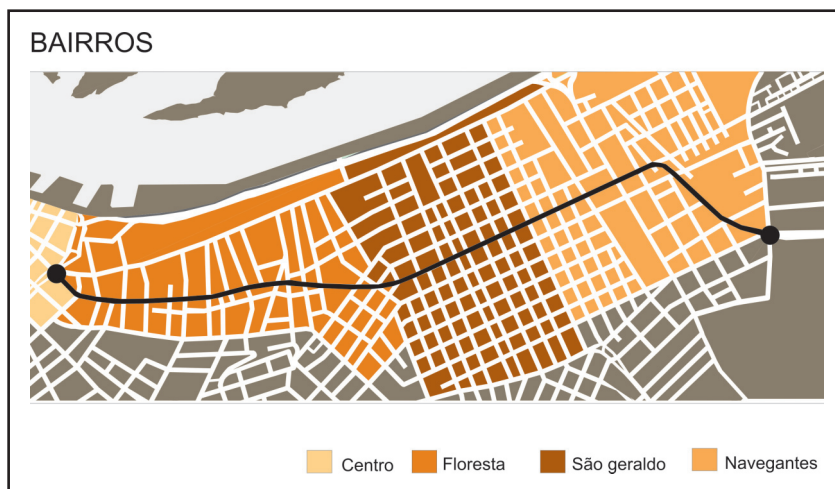
Embora planejada desde a década de 1910, as obras só iniciaram em fevereiro de 1939, durante a administração de Loureiro da Silva, e a inauguração ocorreu no dia 14 de novembro de 1940, durante as festividades do bicentenário da cidade de Porto Alegre. De acordo com o trabalho “Plano de Urbanização” do urbanista Edvaldo Pereira Paiva, elaborado em 1943, “a via foi projetada como complemento ao saneamento dos bairros São João e Navegantes (Figura 4.5) e, ao mesmo tempo, como via rápida capaz de reduzir distâncias, pois passou a ligar diretamente o centro da cidade de Canoas ao centro urbano de Porto Alegre” (Figuras 4.6 e 4.7)<sup>14</sup>.

Por ocasião de sua inauguração a avenida foi pavimentada com paralelepípedos; recebeu redes de água, esgoto cloacal e pluvial; durante a execução das obras foram necessárias 326 desapropriações, e custou na época, Cr\$ 13.750.000,00. Foram pavimentados 5,5 Km, no trecho entre a Avenida Voluntários da Pátria e a então Estrada de Canoas, e 30m de largura de pista de rolamento. Inicialmente possuía dois passeios laterais para pedestres, duas pistas pavimentadas com paralelepípedos para carroças e uma pista central de concreto para os carros (Figura 4.8). A

<sup>12</sup> Eliana Freitas. ZH zona norte.

<sup>13</sup> Eliana Freitas. ZH zona norte.

<sup>14</sup> Luiz Carlos Domingues. ZH.



**Figura 4.5**  
Saneamento dos bairros São João e Navegantes.

linha divisória entre as faixas de tráfego era formada por dois canteiros arborizados. Por muito tempo foi considerada a avenida pavimentada mais extensa do Brasil.<sup>15</sup>

A atitude de Loureiro da Silva, que era um homem de grande visão para a época, foi condenada por diversas correntes políticas, por se tratar de uma avenida de grandes dimensões físicas, tanto em extensão como em largura. Argumentava-se que o fluxo de automóveis não era suficientemente intenso para justificar vias especiais, era realmente uma obra ousada para a década de 1940.

Em 1954, para marcar o acesso à cidade, foi implantado no canteiro central da Avenida Farrapos o monumento ao Laçador, localizava-se na Avenida Farrapos, próximo ao Aeroporto Internacional Salgado Filho. A estátua de bronze de autoria do escultor Antônio Caringi, sobre pedestal de granito, foi inaugurada na Praça do Bombeador, em 1954. Ela é

<sup>15</sup> Luiz Carlos Domingues. ZH.



**Figura 4.6**  
Abertura da avenida em 1938.  
Acervo Ronaldo Bastos.



**Figura 4.7**  
Em frente a Casa Dico em 1939.  
Acervo Ronaldo bastos.



**Figura 4.8**  
Farrapos anos 1940.  
Acervo família Prati.

uma homenagem à figura simbólica que lembra a formação etnográfica e social do Rio Grande do Sul (Figuras 4.9, 4.10, 4.11 e 4.12).<sup>16</sup>

No dia 11 de Março de 2007, a estátua foi transferida para área na Avenida dos Estados, 600 metros adiante da antiga praça, em frente ao antigo terminal do Aeroporto Internacional Salgado Filho. Segundo o Jornal Zero Hora, formou-se um cortejo que mobilizou uma multidão que entoava o hino Rio-Grandense e canções gauchescas, demonstrando a importância do monumento como símbolo ligado à cultura popular (Figura 4.13).<sup>17</sup>



**Figura 4.9**  
Início do processo de pavimentação de 1941.  
Acervo ron



**Figura 4.10**  
Início do processo de pavimentação tomada em sentido.



**Figura 4.11**  
1948  
Acervo Ronaldo Bastos



**Figura 4.12**  
Início da Avenida Farrapos 1950.  
Acervo Ronaldo Bastos

<sup>16</sup> Jornal Zero Hora.

<sup>17</sup> Jornal Zero Hora.

As primeiras reformas na Avenida começaram em 1959, quando Leonel Brizola era prefeito de Porto Alegre. A iluminação antiga foi substituída por lâmpadas de mercúrio e foi construída mais uma pista de tráfego de automóveis. O então prefeito Leonel Brizola assinou o decreto nº1166, através do qual abriu crédito especial no montante de 40 milhões de cruzeiros, destinados à execução das obras de remodelação completa da Avenida Farrapos.

“A principal via de escoamento da cidade, obra de arrojo e visão do Prefeito Loureiro da Silva, nas suas condições atuais, já não tem mais capacidade para atender as exigências do tráfego e das cargas que por ela transitam... É necessário salvar a Avenida Farrapos...” (declaração do Prefeito Leonel Brizola, por ocasião da assinatura do decreto).<sup>18</sup>

As obras compreenderam: substituição dos canteiros laterais por um único central, com o qual foram fechados os cruzamentos secundários, obtendo-se assim, três faixas de rolamento em cada sentido, permitindo uma maior vazão de veículos e maior segurança para os pedestres; sinalização luminosa especial para os cruzamentos fechados; iluminação das extremidades do canteiro central; substituição da iluminação pública por outra mais moderna; recobrimento da pavimentação de concreto e paralelepípedos com uma capa de concreto asfáltico, uniformizando o pavimento e permitindo o aumento na sua capacidade de carga que passou de 12 para 30 toneladas, foi pavimentada uma área total de 112.000 m<sup>2</sup>. As obras foram executadas através de licitação pública.<sup>19</sup>

Na gestão de Telmo Thompsson Flores, os paralelepípedos foram substituídos pela pavimentação de concreto e, em setembro de 1980, na administração de Guilherme Socias Vilela, foi instalado o sistema de corredores para ônibus.<sup>20</sup>

O corredor de ônibus foi implantado em 20 de setembro de 1980. Até a implantação do corredor a Avenida era conhecida como a rua do automóvel, por possuir um grande número de lojas relacionadas à venda de peças e automóveis, a partir da Avenida São Pedro em direção ao centro (Figura 4.14).<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Jornal Zero Hora.

<sup>19</sup> Jornal Zero Hora.

<sup>20</sup> Jornal Zero Hora.

<sup>21</sup> Jornal Zero Hora.



**Figura 4.13**

Jornal Correio do Povo On Line.



**Figura 4.14**

Corredor de ônibus da Avenida Farrapos.

Fonte: O autor

O corredor provocou a dificuldade de estacionamento, dividiu a Avenida e acarretou a transferência das empresas de peças e automóveis para as avenidas Azenha e Assis Brasil. Com o trânsito intenso e rápido resultante de uma avenida de acesso, o espaço urbano passou as últimas décadas em processo de deterioração. A degradação atingiu não somente as edificações, como também atraiu funções e serviços marginalizados, ligados a prostituição, comércio de bens com valor reduzido e trouxe uma população residente que aceitou viver longe de condições ambientais salubres bem como de equipamentos e serviços de lazer na busca de moradia de baixo custo ou provisória.





# capítulo 5

## Caracterização da Avenida Farrapos

---

**A** Avenida Farrapos se distribui ao longo de 5,5 Km, do Aeroporto Internacional Salgado Filho – na Avenida dos Estados – até o Viaduto Conceição. Com trinta metros de largura total, está dividida em quatro faixas com canteiro no eixo de dois metros, e corredor central de ônibus, como visto anteriormente. A via atravessa três bairros: Floresta, São Geraldo e Navegantes (Figura 5.1).

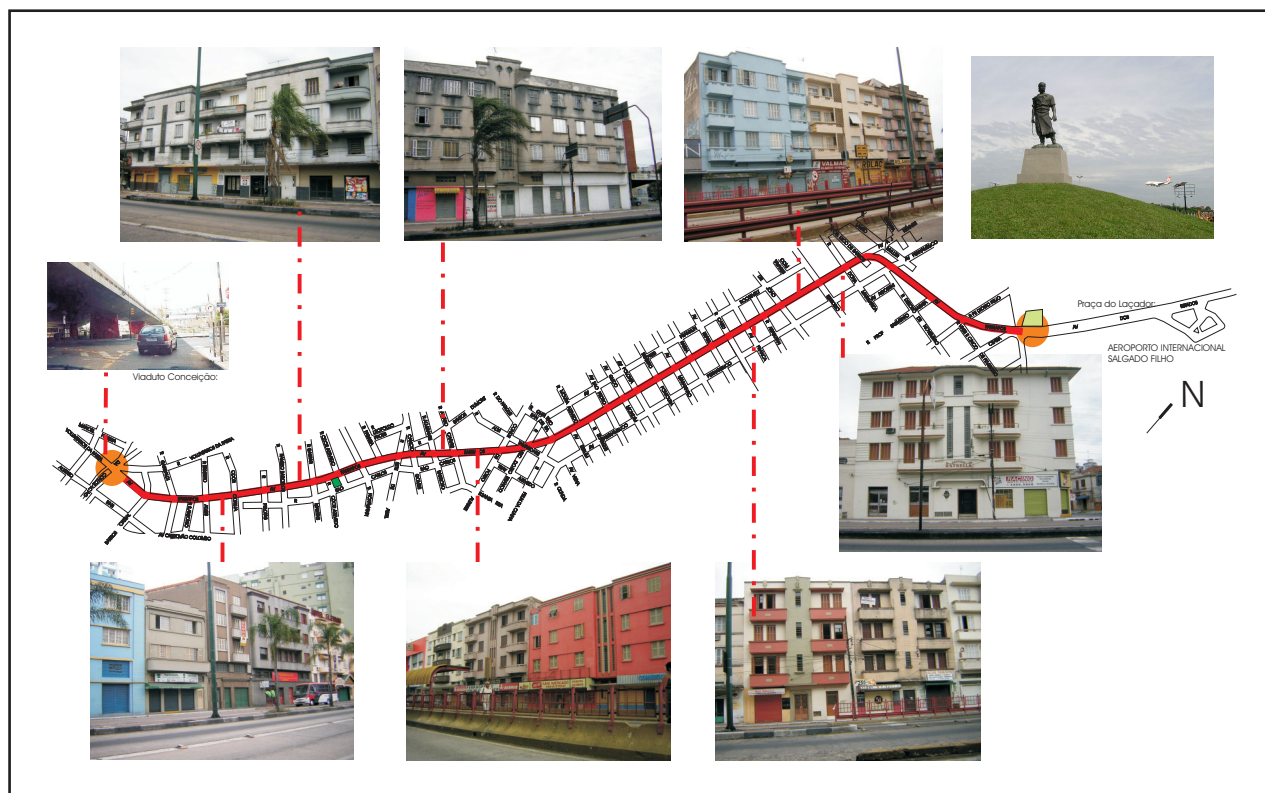
A Avenida está situada, segundo o PDDUA, entre as macrozonas 1 e 2. As macrozonas dividem o território municipal em grandes regiões de planejamento urbano.

### **MACROZONA 1**

**Cidade Radiocêntrica:** engloba o território compreendido pelo Centro Histórico e sua extensão até a III Perimetral, constituindo a área mais estruturada do Município, com incentivo à miscigenação e proteção ao patrimônio cultural.

### **MACROZONA 2**

**Corredor de Desenvolvimento:** constitui a área entre a BR-290, a Avenida Sertório e a Avenida Assis Brasil, sendo estratégica para empreendimentos auto-sustentáveis de polarização metropolitana, com a integração de equipamentos como o Aeroporto e as Centrais de Abastecimento do Rio Grande do Sul – CEASA S.A.



**Figura 5.1**  
Caracterização da Avenida Farrapos.  
Fonte: O autor

O centro histórico é a área de urbanização mais antiga do território do Município, com limites entre o lago Guaíba e o contorno da I Perimetral, desenvolvendo-se como um espaço de diversidade comercial, que contém equipamentos públicos e privados, instituições financeiras, parte da área portuária e concentração de áreas e bens de interesse cultural.

O Corredor de Desenvolvimento é a área de interface com a Região Metropolitana disponível para investimentos auto-sustentáveis de grande porte com vistas ao fortalecimento da integração regional. Segundo o PDDUA, a Avenida Farrapos é uma área de ocupação intensiva.

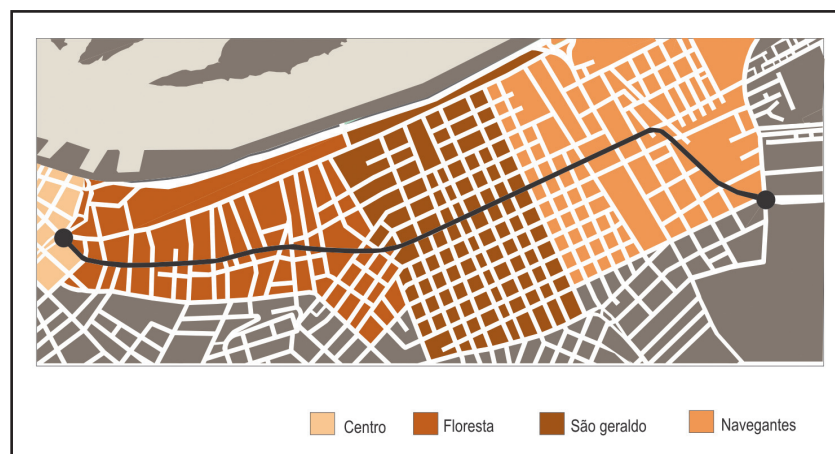


A Estratégia de Estruturação Urbana tem como objetivos gerais promover a estruturação do espaço na cidade e a integração metropolitana. A implementação da Estratégia de Estruturação Urbana foi feita a partir da conceituação, identificação e classificação dos elementos referenciais do espaço urbano, existentes ou potenciais, e das suas conexões, valorizando prioritariamente o espaço público e, ainda, a proposição de projetos articulados com os municípios da Região Metropolitana.

## PAISAGEM URBANA

### Implantação

A implantação irregular e muitas vezes com resíduos urbanos que encontramos atualmente somente se justifica porque seguiu a lógica da época baseada nas desapropriações. Conforme citado anteriormente, a região era quase toda ocupada por fábricas que possuíam maquinário pesado, e o traçado obedeceu a remoção do menor número de fábricas e que representasse o menor gasto para a administração de Loureiro da Silva (Figura 5.2).

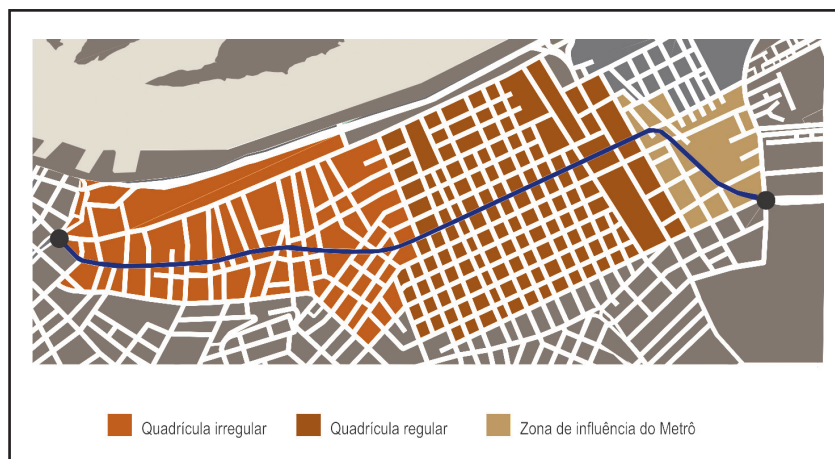


**Figura 5.2**  
Implantação da Avenida Farrapos.  
Fonte: O autor



### Malha urbana

A malha urbana apresenta os padrões regular e irregular ao longo da área de influência da Avenida. Um terceiro padrão é identificado próximo à estação São Pedro do Metrô e apresenta-se de maneira desordenada devido a resquícios de depósitos galpões e trilhos da RFFSA. Coincidentemente pode-se perceber uma ligação entre as divisões dos bairros com o tipo de malha urbana (Figura 5.3).

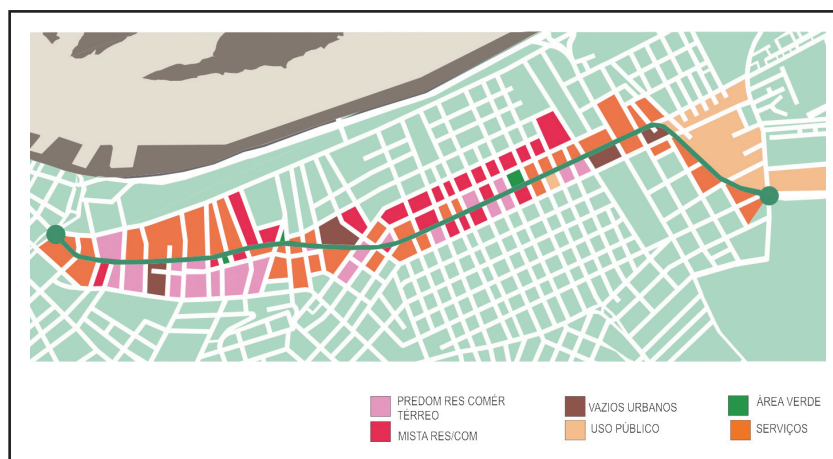


**Figura 5.3**  
Malha urbana.  
Fonte: O autor



## Usos

Percebe-se a presença e quatro grandes vazios urbanos e uma maior ocorrência de prédios de serviços e uso misto predominantemente residencial junto ao centro da cidade. As áreas verdes e de uso público aparecem em pequena quantidade e somente em resíduos urbanos. Considerando o longo comprimento da Avenida e o grande fluxo de automóveis e transporte coletivo urbano, percebe-se pouca concentração de áreas com predominância de uso comercial o que seria natural nestas condições (Figura 5.4).





### Mobiliário urbano de grande porte

Os elementos urbanos mais expressivos que configuram a paisagem da Avenida são as estações do corredor de ônibus, no entanto, é um mobiliário sem expressão que confere à Avenida aspecto confusão e poluição visual (Figura 5.5a,b,c,d).



**Figura 5.5**

Foto dos abrigos do corredor de ônibus da Avenida Farrapos.

Fonte: O autor.



**Figura 5.6**

Foto 7 Terminal Metropolitano da Avenida Cairú.

Fonte: O autor.

Outro mobiliário significativo ao longo da via é o Terminal de Ônibus Cairú, localizado no encontro da Avenida Farrapos com a Avenida Cairú (Figura 5.6).

Os terminais atingem diretamente a paisagem urbana por se tratar de mobiliários de grande porte, influentes tanto por seu uso quanto por suas dimensões. Já em relação à vegetação ao longo da via percebe-se que é escassa, concentrada em pequenos núcleos compostos por pequenas praças (Figura 5.7).

Até pouco tempo não existiam árvores ao longo do canteiro central e nos passeios, que por serem estreitos não permitem o plantio. Após 2002 a Prefeitura Municipal iniciou a implantação de um projeto paisagístico na Avenida que inclui o plantio de palmeiras ao longo do canteiro central. Algumas poucas floreiras foram instaladas junto às estações de ônibus, mas sem influência para a redução do aspecto inóspito presente na paisagem. A sensação de aridez que se percebe em toda a Avenida se agrava na medida em que ocorre concomitantemente a falta de permeabilidade das superfícies, em geral de concreto (Figuras 5.8, 5.9, 5.10 e 5.11).



**Figura 5.8**

Foto 9 Árvores plantadas no passeio, e floreiras à esquerda.

Fonte: O autor.



**Figura 5.9**

Foto 10 Vegetação intensa na Praça Dante Santoro, localizada na Av. Farrapos esquina R. Cância Gomes.

Fonte: O autor.



**Figura 5.10**

Foto 11 Praça Pinheiro Machado, localizada na Av. Farrapos esquina com as avenidas Brasil e Pátria. A maior das praças ao longo da Avenida Farrapos.

Fonte: O autor.



**Figura 5.11**

Foto 11 Praça do Laçador.

Fonte: O autor.



**Figura 5.7**

Vegetação implantada no passeio.

Fonte: O autor.



**Figura 5.12**

Foto 15 Monumento ao Laçador.  
Fonte: O autor.



**Figura 5.13**

Foto 13 Túnel da Conceição.  
Fonte: O autor.



**Figura 5.12**

Foto 12 Estação do Metrô, Estação  
Farrapos  
Fonte: O autor.

## MARCOS E REFERENCIAIS URBANOS

O Laçador (Figura 5.12) e o Túnel da Conceição (Figura 5.13) marcam as extremidades da via, importantes não apenas como referências da Avenida como também para a cidade de Porto Alegre. No entanto, ao longo da Avenida Farrapos encontramos outros marcos não menos importantes para a cidade, mas não tão vivos no imaginário popular. Apresentamos sua listagem enumerados a partir do acesso norte da avenida:

- Estação Trensurb – Farrapos (Figura 5.14);
- Av. Sertório – via de alto fluxo que faz o escoamento do centro para a zona norte da cidade;
- Terminal Rodoviário Metropolitano Cairu – integração entre a zona norte da cidade e a região Metropolitana;
- Av. São Pedro – importante via centralizadora de comércio, que faz a ligação do binário Av. Benjamin Constant/Av. Farrapos;
- Av. Ramiro Barcelos – corte transversal na cidade no sentido Leste/Oeste, a partir da Av. Ipiranga até Av. Castelo Branco;
- Túnel da Conceição – ligação com a área central da cidade.

Os marcos referenciais dizem respeito a momentos de maior fixação perceptiva por parte do usuário, pontos focais que se destacam na paisagem, que podem ser gerados por relação da escala da edificação, ou até mesmo por sua importância no contexto social.

Na Avenida Farrapos os marcos referenciais, em sua maioria são de natureza urbana, ou seja, equipamentos urbanos de grande porte que interferem na paisagem. Projetado em 1940 por Vitorino Zani a Igreja São Geraldo é o marco arquitetônico principal da Avenida, tanto por suas qualidades arquitetônicas quanto por suas grandes dimensões, e podemos dizer que também por sua importância social.

Há ainda, dois outros marcos arquitetônicos, ambos relacionados com a arquitetura modernista da capital. Na extremidade, a própria estação de passageiros do Aeroporto Salgado Filho (projeto de Nelson Souza, 1950); e sede da firma “Casa Dico” (projeto de Abram Elman, 1952).



# capítulo 6

## Análise gráfica dos princípios de composição de edificações da Avenida Farrapos em Porto Alegre

---

**E**ste capítulo consiste em uma análise gráfica de plantas baixas de unidades de apartamentos em prédios de habitação multifamiliar localizados na Avenida Farrapos em Porto Alegre. O objetivo é analisar os espaços internos de edifícios em estilo predominante Art Deco, para entender os elementos definidores do espaço privado na concepção deste estilo. O número de plantas foi limitado à disponibilidade das mesmas em uma primeira incursão ao Arquivo Público Municipal de Porto Alegre e a seleção das plantas se deve à tipologia das fachadas, que apresentavam maior identificação de elementos compositivos Art Deco.

A análise é baseada na metodologia apresentada no livro “Arquitectura: temas de composición” de PAUSE (1997), sistematizada por PONTES (1998), onde é apresentado o conceito de *idéia geradora* (*idea generatriz*) como aquele conceito de que se vale o projetista para influir ou conformar o projeto. Estas idéias oferecem caminhos para organizar as decisões, para ordenar e para gerar de modo consciente uma forma.



Destacamos para a análise compositiva as seguintes idéias geradoras:

- **Estrutura** – Por meio da análise da estrutura podemos identificar as técnicas construtivas utilizadas;
- **Circulação** – Podemos identificar formas de organização espacial por meio dos fluxos de circulação e ligação que apresentam os espaços.
- **Espaço/uso** – Em seu livro lições de arquitetura, Herman Hertzberger afirma que os conceitos de “público” e “privado” podem ser interpretados como a tradução em termos espaciais de “coletivo” e “individual”. Num sentido mais absoluto, podemos dizer que pública é uma área acessível a todos a qualquer momento; a responsabilidade por sua manutenção pode ser assumida coletivamente. Privada é uma área cujo acesso é determinado por um pequeno grupo ou por uma pessoa, que tem a responsabilidade de mantê-la.

Uma área aberta, um quarto ou um espaço podem ser concebidos como um lugar mais ou menos privado como área pública, dependendo do grau de acesso, da forma de supervisão, de quem o utiliza, de quem toma conta dele e de suas respectivas responsabilidades. O dormitório, por exemplo, é um espaço privado em comparação com a sala de estar e cozinha de uma residência.

- **Unidade e conjunto** – Buscando as relações entre as partes e o todo, a forma de diálogo do todo com suas partes e a importância hierárquica das partes na composição do conjunto;
- **Repetitivo e singular** – Aqui vamos identificar se havia na composição a noção de que os elementos singulares devem ser variações formais dos elementos repetitivos. Os elementos singulares são desprovidos de importância se não existirem os repetitivos, assim como os repetitivos perdem a força se não houver o contraponto dos singulares;
- **Adição e subtração** – Práticas permanentes na composição volumétrica, estes dois processos serão analisados de maneira que se possa entender o ponto de partida, o sólido primordial, e suas agregações e subtrações para que se chegue ao objeto concluído;

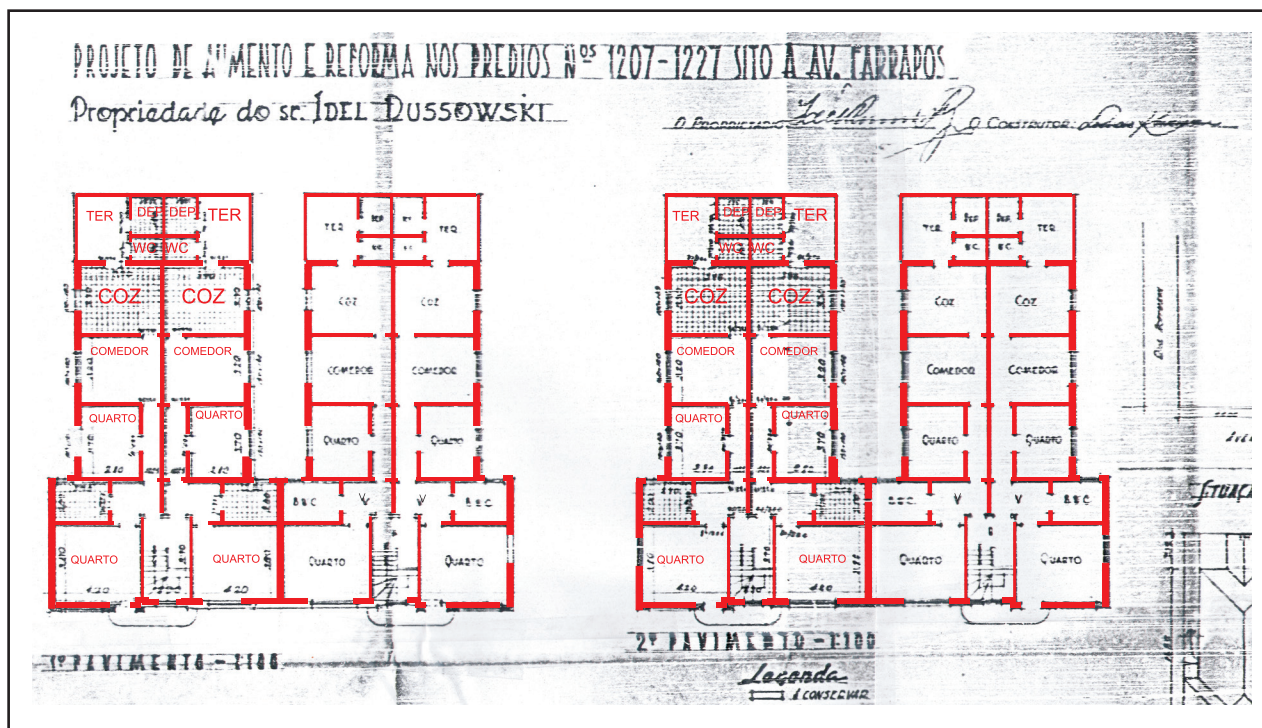


- **Simetria e equilíbrio** – optamos por incluir a análise deste modelo de configuração já que dentro do período estudado existe grande incidência de prédios que remontam à linguagem de períodos clássicos da arquitetura, sendo importante destacar o equilíbrio e a simetria nas composições;
- **Geometria** – Buscando verificar se a geometria é o elemento primordial da concepção, se a composição se orienta para aquela geometria devido a motivos específicos, quer sejam eles cânones, sociais, políticos ou puramente formais.
- **Iluminação e ventilação** – Demonstram as preocupações com recuos e indicam os níveis de privacidade dos espaços de arquitetura.
- **Relação com o entorno** – (acessos, janelas, varandas, pátios internos) Indica as formas de relação dos espaços internos com o exterior, com o espaço urbano, e a interação destes com a vida pública.

### Planta tipo 01 Edifício nº 1207-1227 (edificação já demolida)

Ao analisarmos a *estrutura* empregada vemos que o sistema estrutural utilizada é do tipo tradicional de paredes auto-portantes em alvenaria de tijolos cerâmicos, revestido externamente com argamassa com pó de mica e rebocadas internamente.

A *circulação* (Figura 6.2) é feita a partir de um sistema em “árvore”, onde um corredor longitudinal organiza a distribuição dos espaços e proporciona a circulação em fita de um espaço a outro. A peculiaridade do



**Figura 6.1**

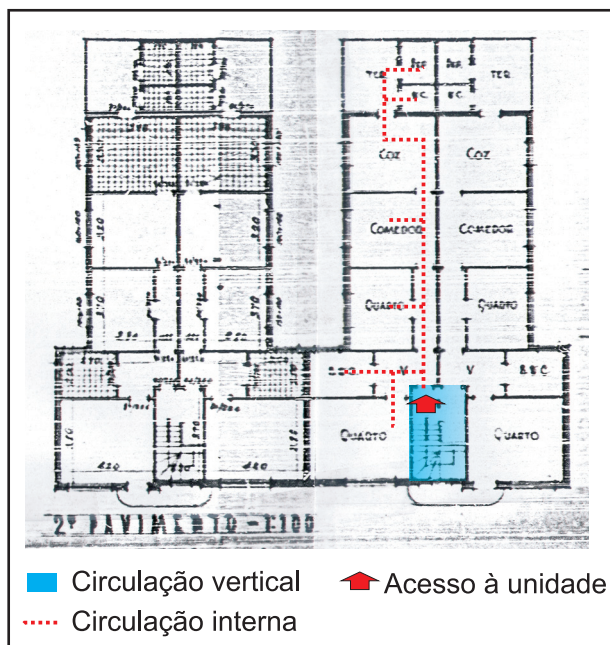
Planta de edificação. Planta tipo 01 Edifício nº 1207-1227 (edificação já demolida).

Fonte: O autor

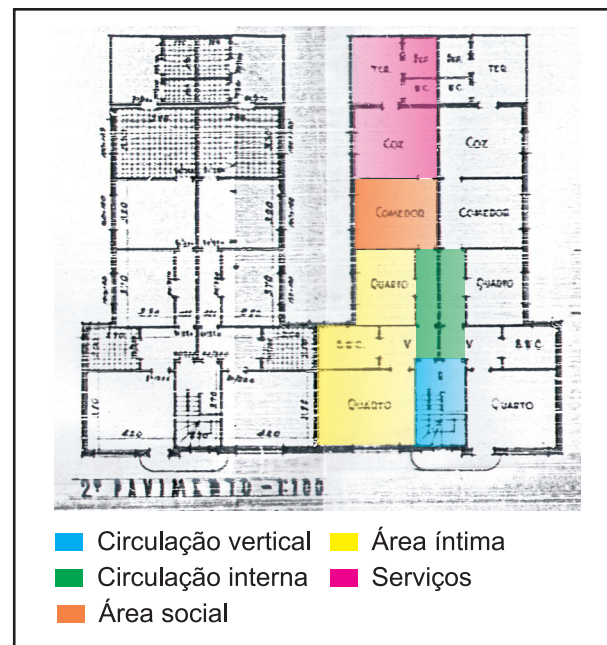
projeto está na passagem contígua do comedor para a cozinha, que é feita de forma ininterrupta. A adaptação da planta da casa de *meia-morada* representando a tradição da forma de morar unifamiliar é aqui incorporado à nova maneira de viver em habitações multifamiliares.

A relação entre *espaço/uso* (Figura 6.3) é feita de forma tradicional, ou seja, remete à distribuição de espaços das casas *meia-morada*, com a diferença de que os espaços de transição entre os espaços públicos (rua) e os espaços íntimos (de convívio restrito do círculo familiar) não existem. A sala de visitas neste caso é abolida. No acesso se encontra a ala íntima, para só então acessar o comedor.

A ausência de sala de estar representa a abolição de tal prática social, onde os níveis de intimidade eram filtrados por espaços que faziam a ponte entre a vida familiar e o mundo externo.



**Figura 6.2**  
Planta de edificação – Circulação.  
Fonte: O autor

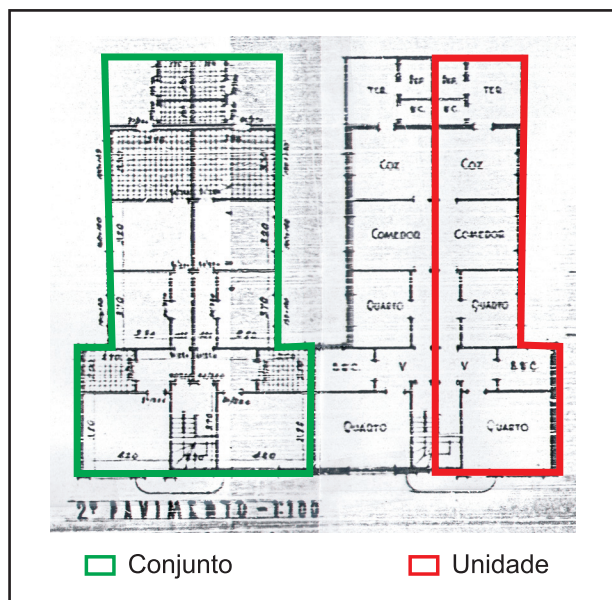


**Figura 6.3**  
Planta de edificação – Uso.  
Fonte: O autor

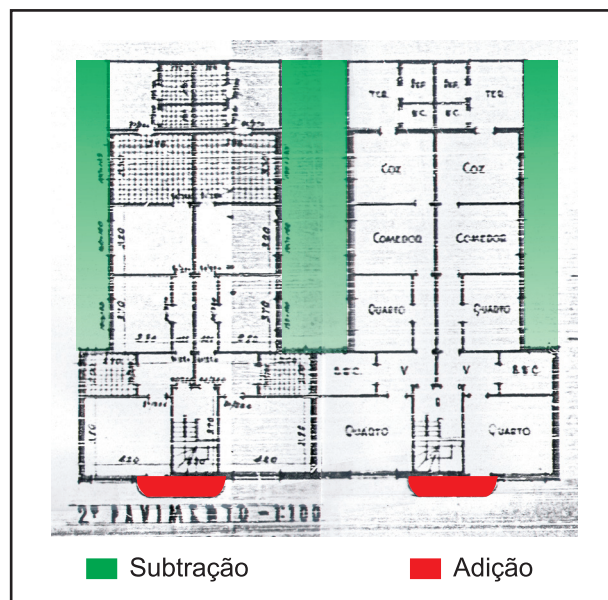
A relação entre *unidade e conjunto* (Figura 6.4) deixa clara a configuração da casa de *meia-morada*, sendo que o conjunto é composto do rebatimento de duas unidades. E o edifício composto de dois conjuntos com acessos independentes, com duas entradas feitas pelo pavimento térreo.

A *adição* (Figura 6.5) é encontrada nas sacadas que se projetam sobre o passeio. Volumes com frente curva, agregados no grande sólido que representa a edificação. Já a *subtração* se dá no interior do lote, adotado como ventilação.

São identificáveis dois níveis de *simetria* (Figura 6.6). O primeiro e mais forte se refere ao conjunto, feito por um eixo central que espelha dois grupos de dois apartamentos, ligando quase que dois edifícios em um, ou seja, o edifício possui duas entradas independentes no eixo de



**Figura 6.4**  
Planta de edificação – Conjunto.  
Fonte: O autor

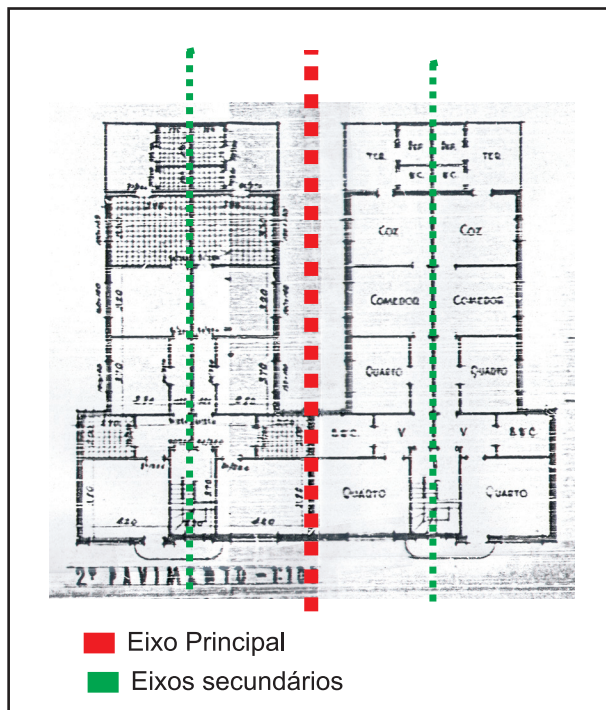


**Figura 6.5**  
Planta de edificação – Subtração.  
Fonte: O autor

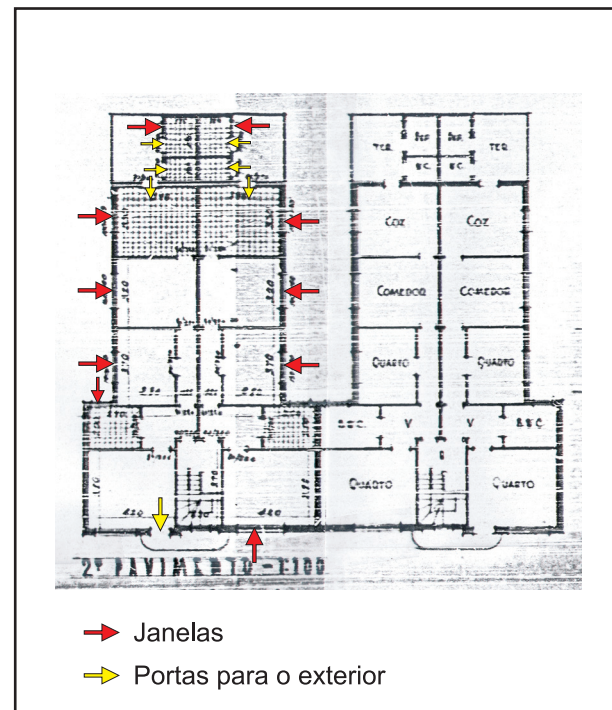
simetria, cada entrada dá acesso a dois apartamentos. O segundo nível se refere à unidade de cada edifício onde o rebatimento se dá em duas plantas de apartamento iguais.

A *iluminação* (Figura 6.7) é prejudicada por ser realizada por meio de poços de luz no interior do lote. Os dormitórios localizados na fachada são os espaços com melhor iluminação natural do projeto feita por esquadrias de madeira venezianadas, e portas nas varandas também em madeira venezianadas.

Assim como a iluminação a *ventilação* também é prejudicada, porém com resultados um pouco melhores por possuir efeitos de ventilação



**Figura 6.6**  
Planta de edificação – Simetria.  
Fonte: O autor

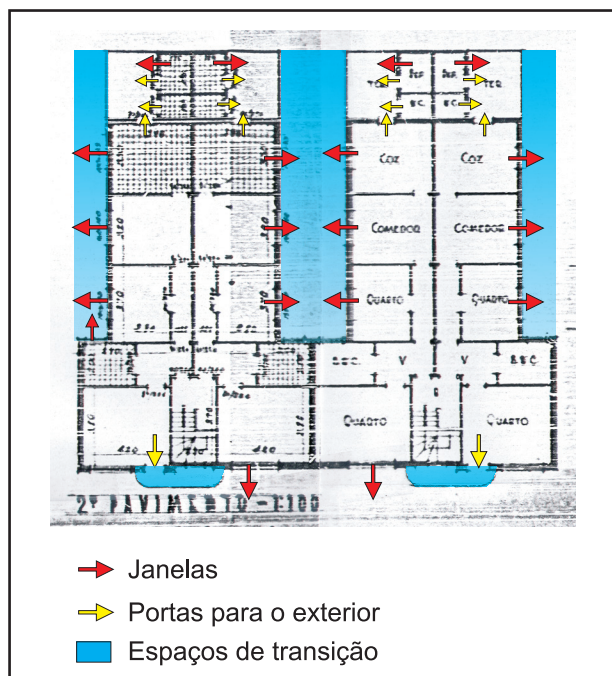


**Figura 6.7**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor

cruzada das aberturas da fachada com as esquadrias voltadas para os poços de luz.

Outro problema decorrente do tipo de iluminação é a falta de privacidade. A distância entre as janelas é pequena, sendo que em dois apartamentos é de um metro e meio para a divisa do lote.

A relação com o *entorno* (Figura 6.8) é feita por meio de espaços de iluminação e ventilação como os poços de luz e das sacadas que permitem permeabilidade visual do interior com o exterior.

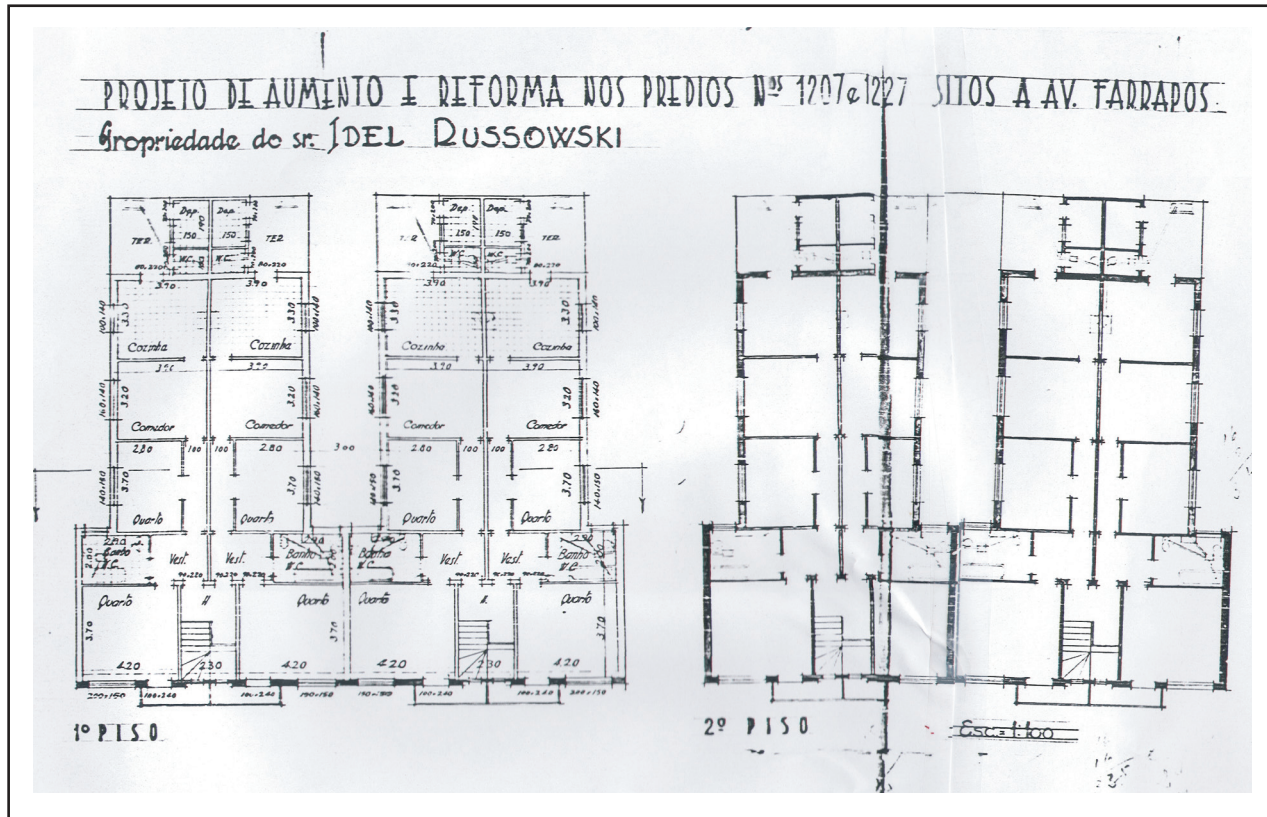


**Figura 6.8**

Planta de edificação – Entorno.

Fonte: O autor

Planta tipo 02 Edifício nº 1207-1227 - Térreo (edificação já demolida)



**Figura 6.9**

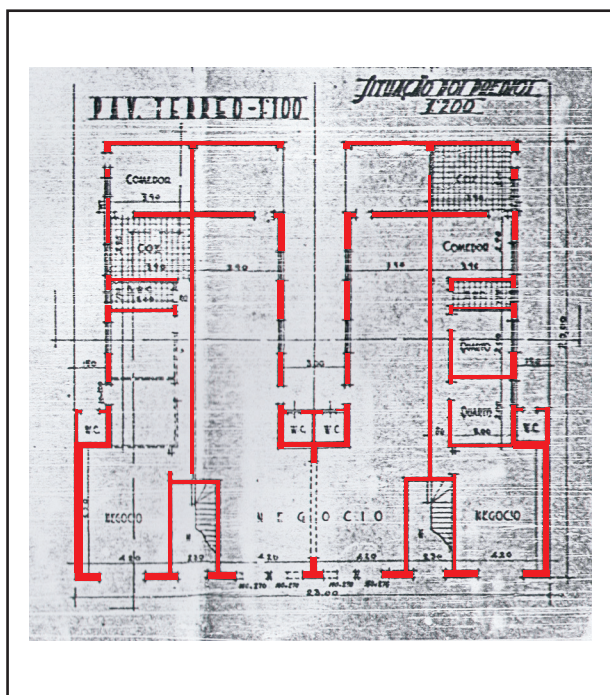
Planta tipo 2 – Edifício nº 1207-1227 (edificação já demolida).

Fonte: O autor

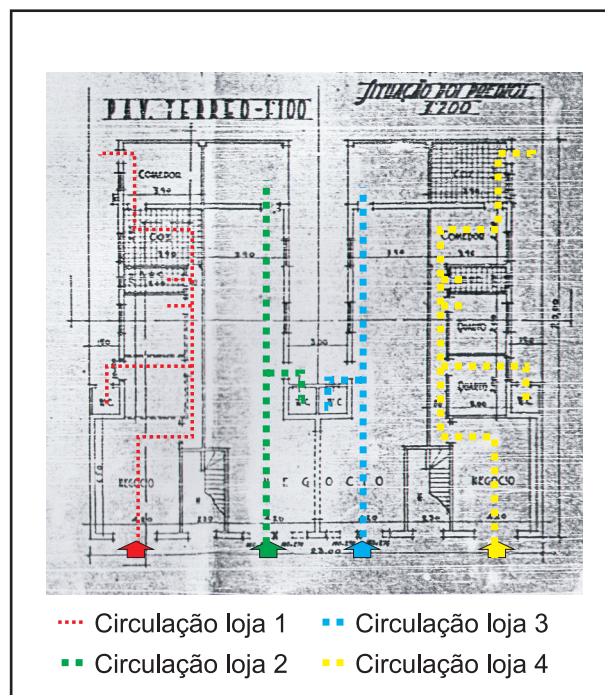
A planta tipo 2 (Figura 6.9) está situada no pavimento térreo da planta tipo 1, é composta de quatro lojas comerciais, voltadas para o passeio público, no alinhamento do lote.

A estrutura (Figura 6.10) empregada é do tipo tradicional de paredes auto-portantes em alvenaria de tijolo cerâmico.

A circulação (Figura 6.11) é feita a partir de um sistema em “árvore”, onde um corredor longitudinal organiza a distribuição dos espaços e proporciona a circulação em fita de um espaço a outro. A solução de espaços contíguos continua sendo usada.



**Figura 6.10**  
Planta de edificação.  
Fonte: O autor

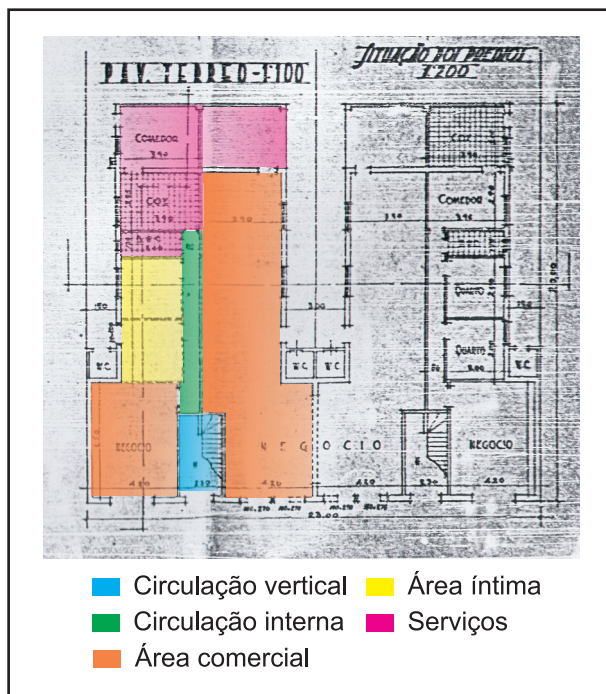


**Figura 6.11**  
Planta de edificação – Circulação.  
Fonte: O autor

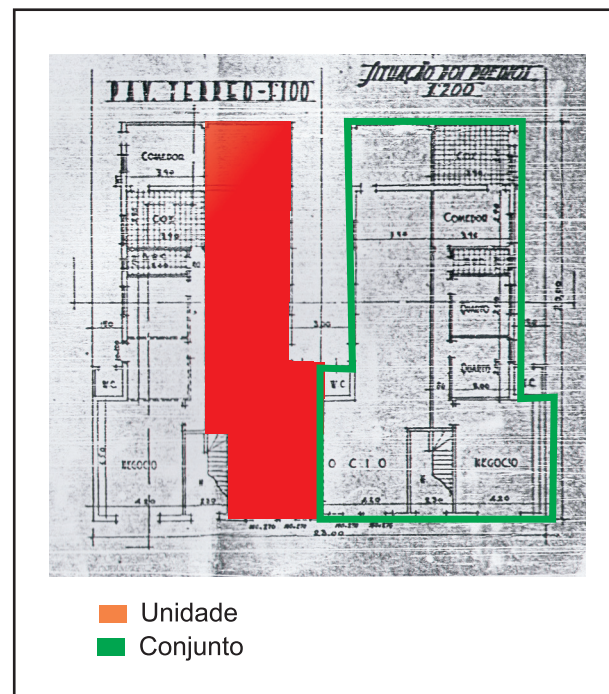


Por se tratar de espaço destinado a *uso comercial* (Figura 6.12) a planta foi elaborada de forma que o zoneamento se fizesse de maneira segmentada. Porém existe a mistura de espaços de uso predominantemente residencial associado ao programa comercial, com a presença de dormitórios, comedor e cozinha.

Da mesma maneira que as *unidades residenciais*, o *conjunto* (Figura 6.13) é composto de duas unidades rebatidas, e o edifício composto de dois conjuntos.



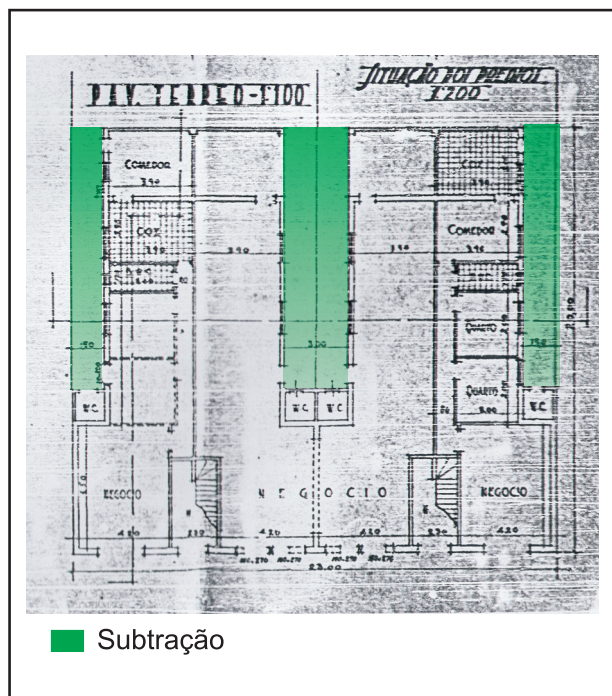
**Figura 6.12**  
Planta de edificação – Uso.  
Fonte: O autor



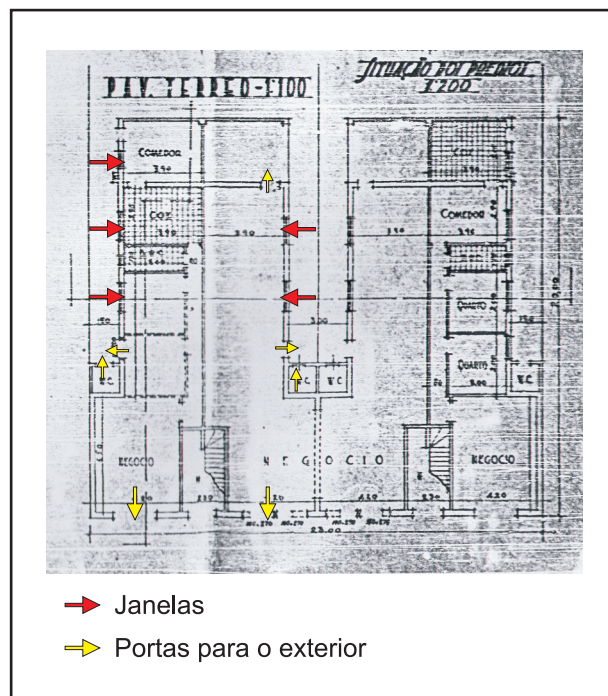
**Figura 6.13**  
Planta de edificação – Conjunto.  
Fonte: O autor

No pavimento térreo o prédio ocupa o alinhamento, eliminando as adições dos pavimentos superiores em forma de sacadas. Os espaços de comércio não possuem espaço de transição entre o domínio público e o privado. A subtração inverte seu papel no pavimento térreo transformando-se em adição de área privada (Figura 6.14).

*Iluminação* (Figura 6.15) feita por meio da localização das aberturas em madeira, voltada para pano cego que delimitam a área do terreno. Ventilação feita através de espaços fechados, mais prejudicada do que os pavimentos superiores.

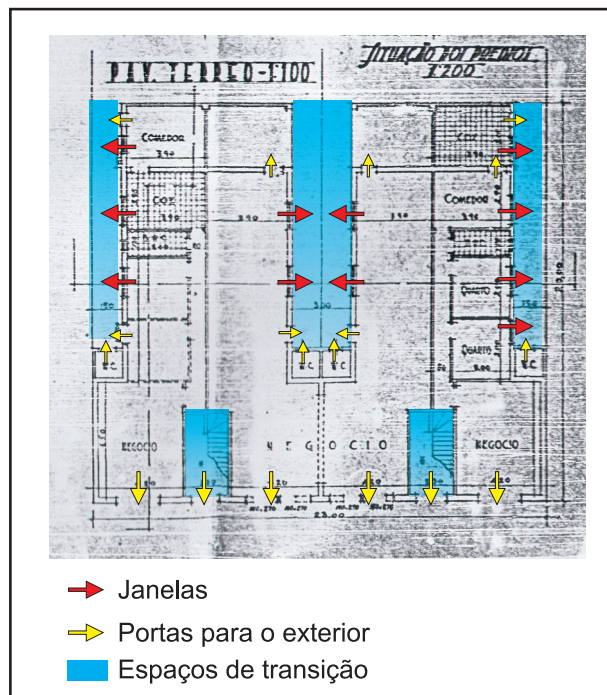


**Figura 6.14**  
Planta de edificação – Subtração.  
Fonte: O autor



**Figura 6.15**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor

A relação com o *entorno* (Figura 6.16) se dá diretamente com a rua. Não existe espaço de transição entre o público e o privado, o acesso às lojas se dá de maneira direta sob o alinhamento do terreno.



**Figura 6.16**

Planta de edificação – Entorno.

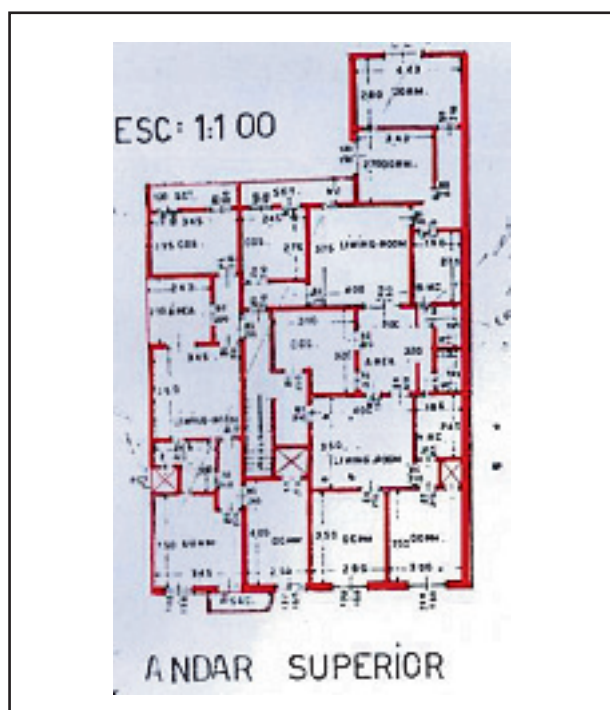
Fonte: O autor

### Planta tipo 3 (edificação não identificada)

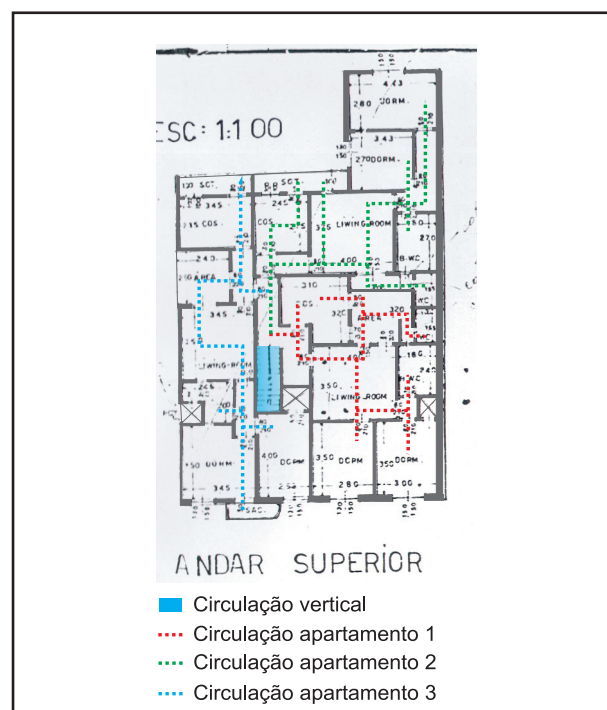
A *estrutura* empregada (Figura 6.17) é do tipo tradicional de paredes auto-portantes em alvenaria tradicional.

A *circulação* (Figura 6.18) é organizada de forma centralizada, com o uso de um espaço de distribuição, ao redor do qual a planta é organizada. Da mesma forma a circulação coletiva (que distribui da circulação vertical para os apartamentos) também é central para as três unidades residenciais.

A relação entre *espaço e função* (Figura 6.19) foi organizada a partir da necessidade de iluminação, fazendo-se a opção de localizar a parte íntima na fachada principal o que garante ventilação e iluminação natural aos dormitórios. As funções estão dispostas entorno do *living room* que possui a função de espaço de distribuição espacial. Percebemos que as unidades possuem pouca circulação se comparada às outras plantas aqui analisadas.



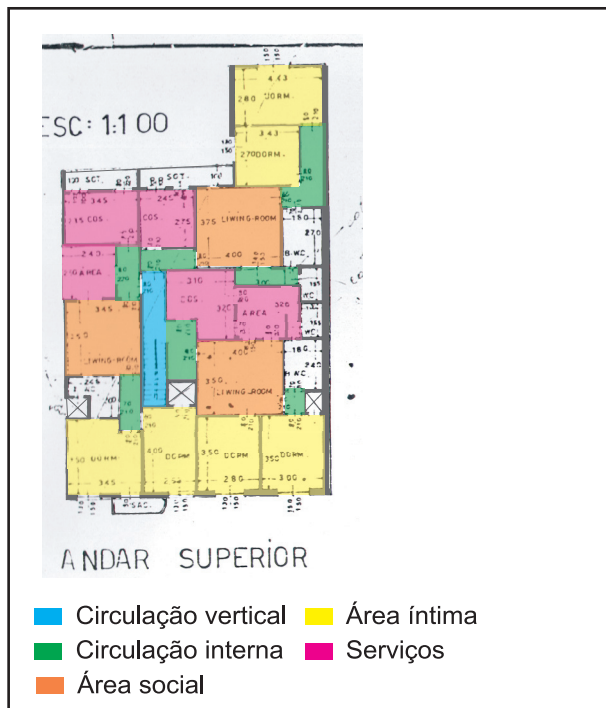
**Figura 6.17**  
Planta de edificação – Sistema estrutural.  
Fonte: O autor



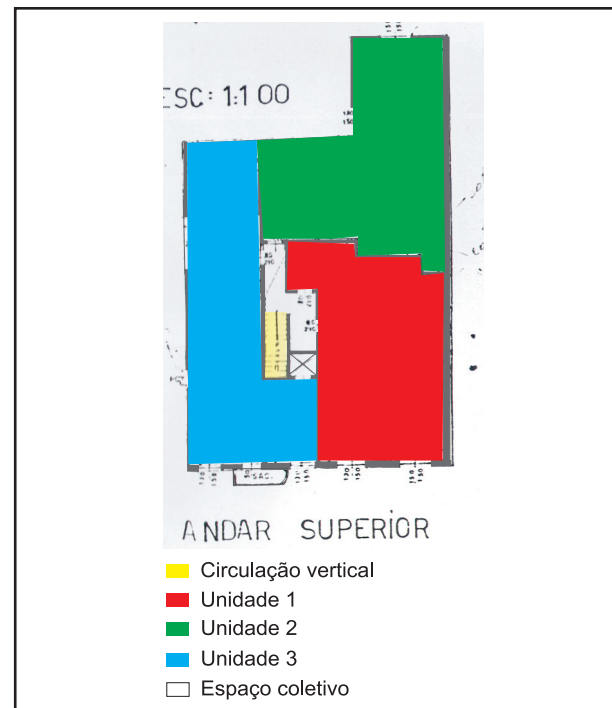
**Figura 6.18**  
Planta de edificação – Circulação.  
Fonte: O autor

A relação de *unidade/conjunto* (Figura 6.20) nos revela a geometria de três apartamentos distintos. As unidades apresentam formas irregulares, para que fosse possível proporcionar iluminação natural a todas as áreas íntimas.

A geometria do edifício foi submetida a uma grande *subtração* (Figura 6.21) em sua fachada posterior, que se faz necessária à solução das questões de iluminação e ventilação, já que o prédio ocupa as divisas do lote.



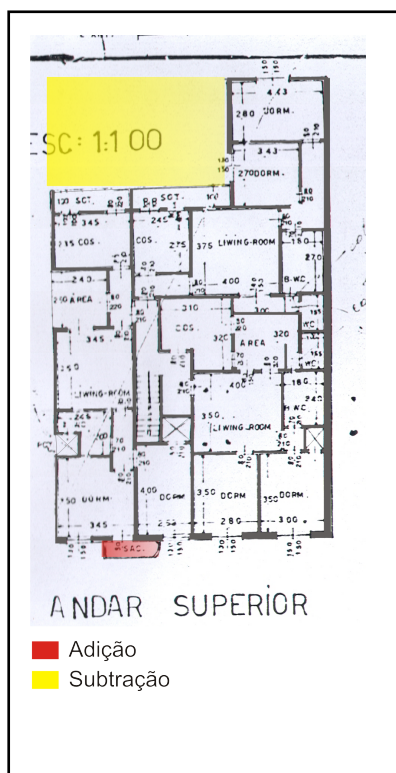
**Figura 6.19**  
Planta de edificação – Usos.  
Fonte: O autor



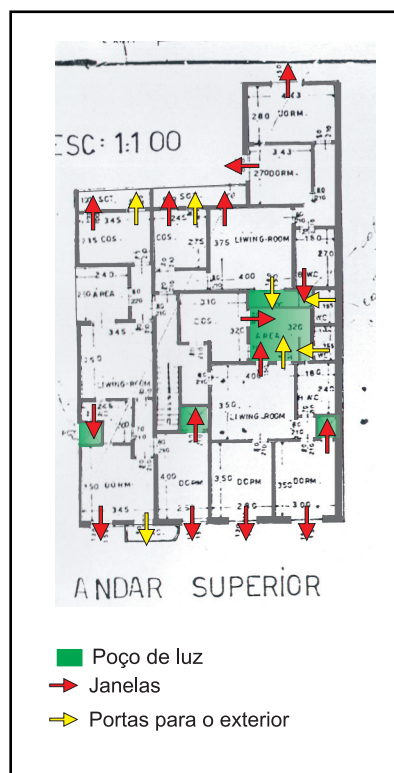
**Figura 6.20**  
Planta de edificação – Unidade.  
Fonte: O autor

Ao analisarmos os itens anteriores podemos dizer que as soluções de *iluminação* e *ventilação* (Figura 6.22) foram condicionantes no projeto, e todos os outros elementos estruturadores do espaço foram ordenados a partir da necessidade de luz natural. Como vimos anteriormente as áreas privilegiadas foram as íntimas, voltadas para as fachadas principal e posterior.

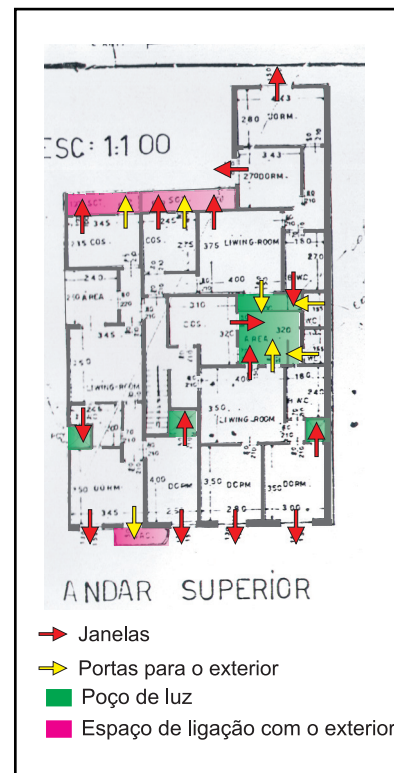
A relação com o *entorno* (Figura 6.23) se dá por meio dos dormitórios e das áreas de serviço, com a adição de pequenos volumes de sacadas.



**Figura 6.21**  
Planta de edificação – Subtração.  
Fonte: O autor



**Figura 6.22**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor



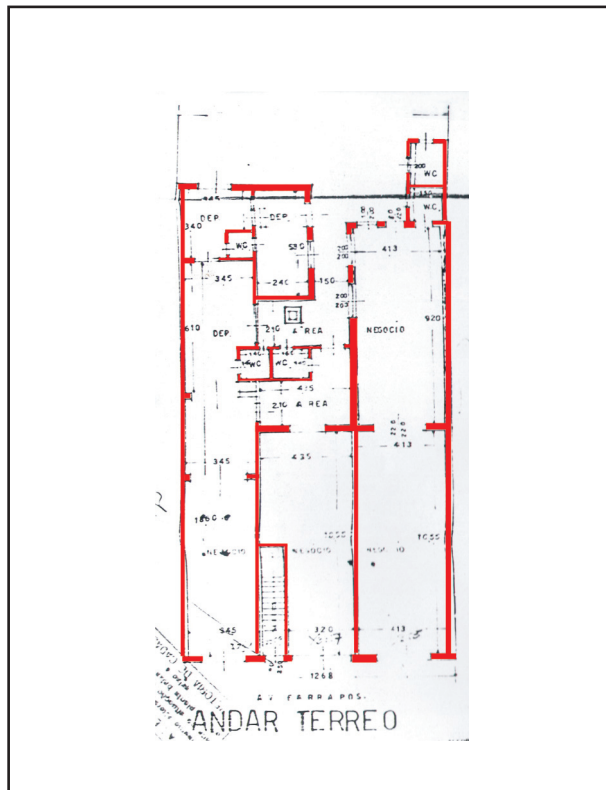
**Figura 6.23**  
Planta de edificação – Entorno.  
Fonte: O autor

#### Planta tipo 4 (edificação não identificada)

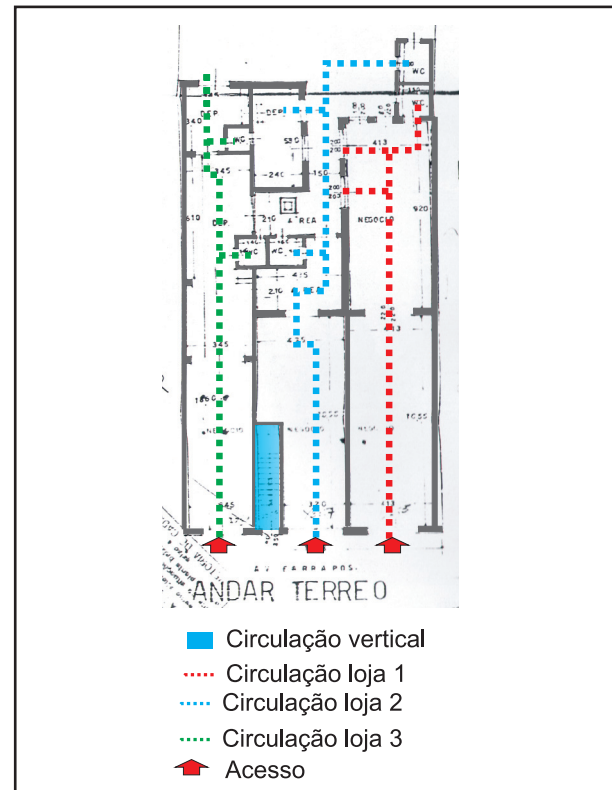
A planta tipo 4 (Figura 6.24) está situada no pavimento térreo da planta tipo 3, e é composta de três lojas comerciais, voltadas para o passeio público, no alinhamento do lote.

O sistema estrutural empregado é do tipo tradicional de paredes auto-portantes em alvenaria de tijolos cerâmicos.

A circulação (Figura 6.25) é feita em fita, passando através dos espaços de maneira contígua, iniciando da área comercial com acesso pela rua até uma pequena área externa ao fundo do lote.



**Figura 6.24**  
Planta de edificação – Sistema estrutural.  
Fonte: O autor

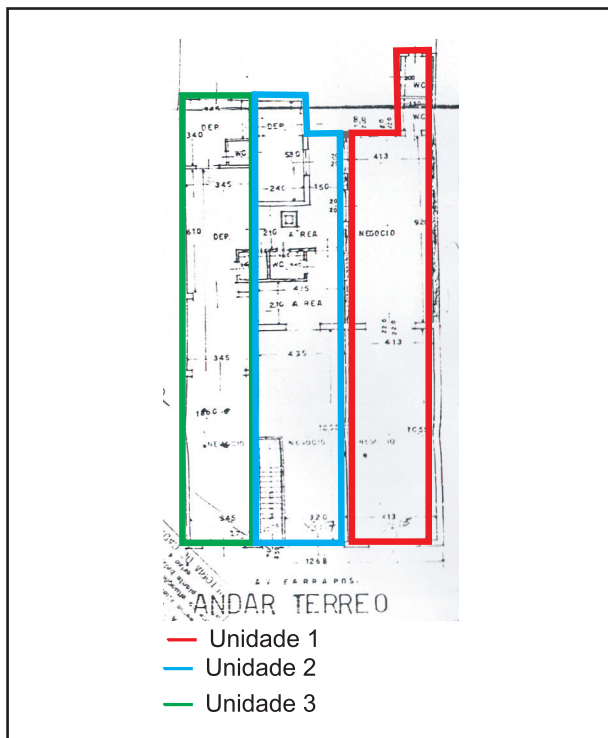


**Figura 6.25**  
Planta de edificação – Circulação.  
Fonte: O autor

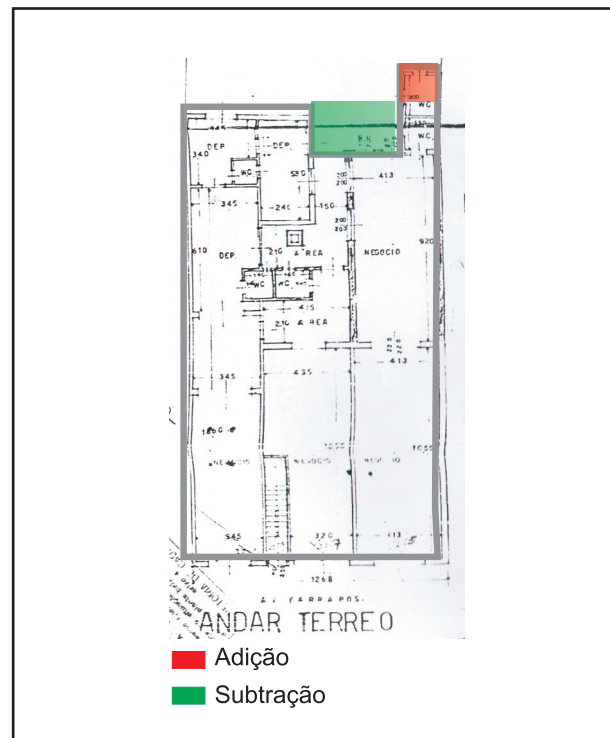
A função comercial determinou a disposição dos demais *usos*, como depósito, banheiro e áreas externas, tudo relacionado à profundidade dos espaços em relação à rua. O depósito por ser espaço que necessita de maior segurança está disposto ao fundo do lote, bem como as áreas molhadas de banheiro.

A relação de *unidade/conjunto* (Figura 6.26) é feita por meio da divisão mais próxima da igualdade de áreas entre as diferentes lojas.

O edifício ocupa quase todo o lote, *adicionando e subtraindo* (Figura 6.27) pequenas áreas ao fundo do terreno com a função principal de recuar do prédio das divisas.



**Figura 6.26**  
Planta de edificação – Unidade.  
Fonte: O autor

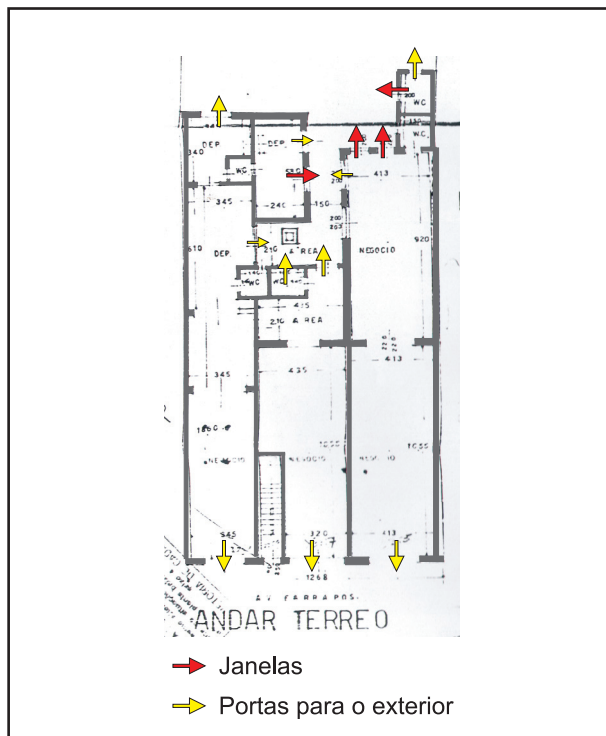


**Figura 6.27**  
Planta de edificação – Adição.  
Fonte: O autor

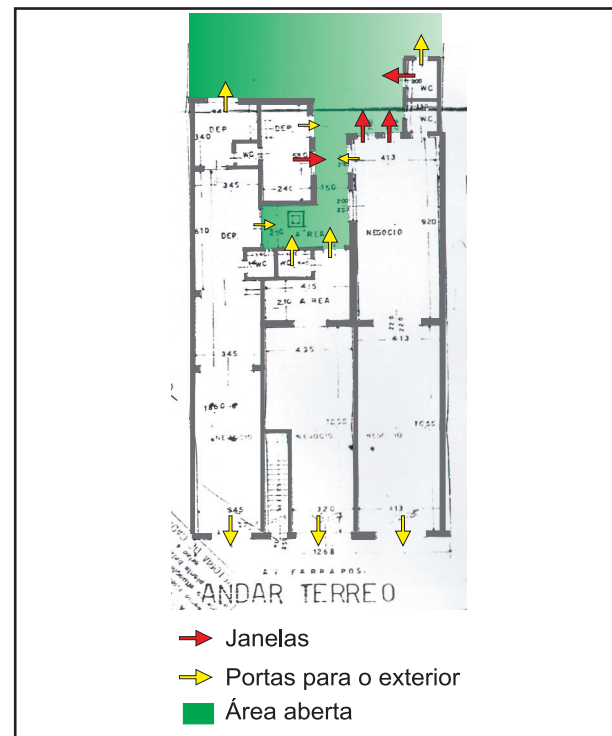


A *iluminação* (Figura 6.28) e a ventilação são feitas na testada onde as lojas se abrem para o passeio, e nos fundos onde se abrem à uma pequena área externa privativas ao edifício, o que tona a iluminação prejudicada por tratar-se praticamente de um poço de luz.

Os acessos às lojas são as principais ligações dos espaços internos (Figura 6.29) com o exterior, reforçando a idéia de que o comércio necessita de ligação direta com a vida pública, da rua, da cidade.



**Figura 6.28**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor



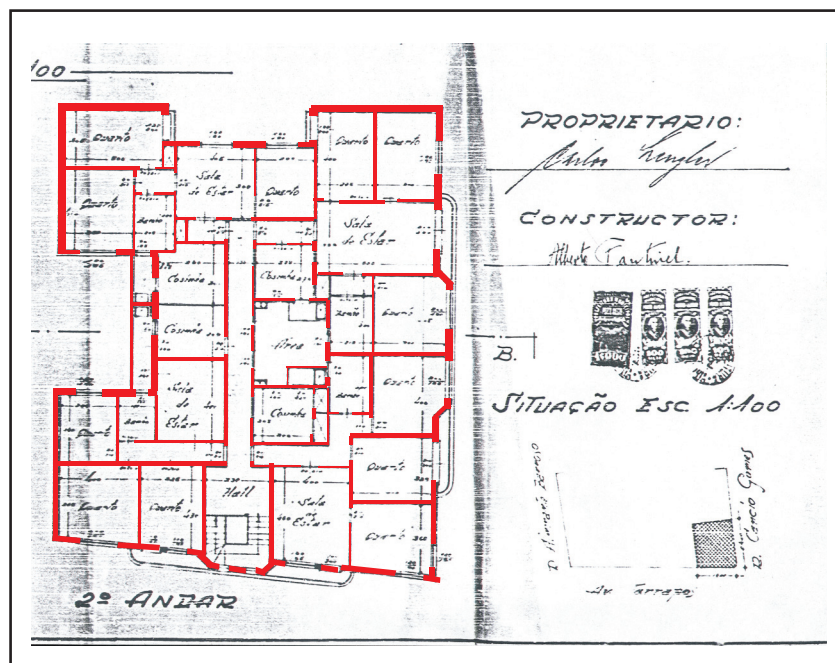
**Figura 6.29**  
Planta de edificação – Entorno.  
Fonte: O autor



**Figura 6.30**  
Foto de edificação – Fachada.  
Fonte: O autor

**Planta tipo 5 - Avenida Farrapos esquina com a Rua Cânção Gomes**

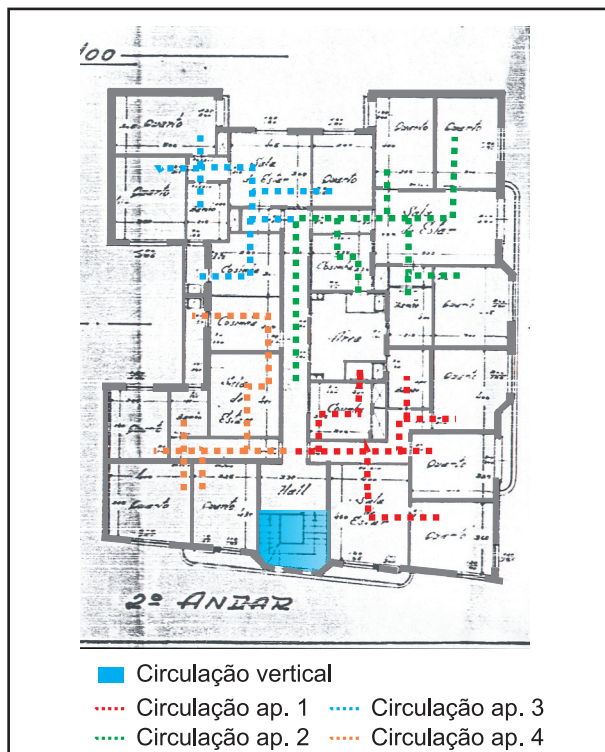
O sistema estrutural (Figuras 6.30 e 6.31) empregado é do tipo tradicional de paredes auto-portantes em alvenaria de tijolos cerâmicos.



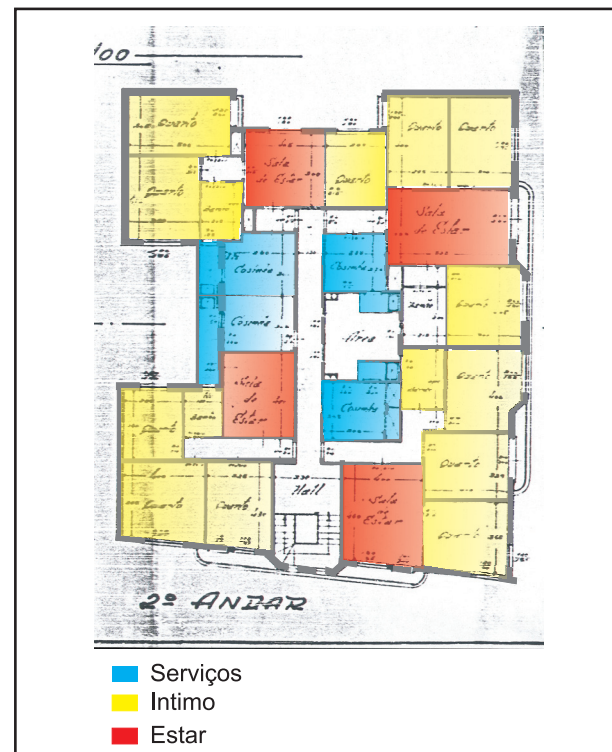
**Figura 6.31**  
Planta de edificação – Sistema estrutural.  
Fonte: O autor

A circulação (Figura 6.32) resultou tortuosa e segmentada, em virtude da distribuição dos espaços de quatro unidades, partindo de um corredor de distribuição da circulação vertical em direção a cada uma das unidades. Os corredores têm papel fundamental de distribuição dos espaços internos em cada apartamento.

A planta é organizada em função de um zoneamento bem definido, (Figura 6.33) onde as áreas privilegiadas são as áreas íntimas, os dormitórios estão localizados na área periférica do volume privilegiando a iluminação natural nos dormitórios.



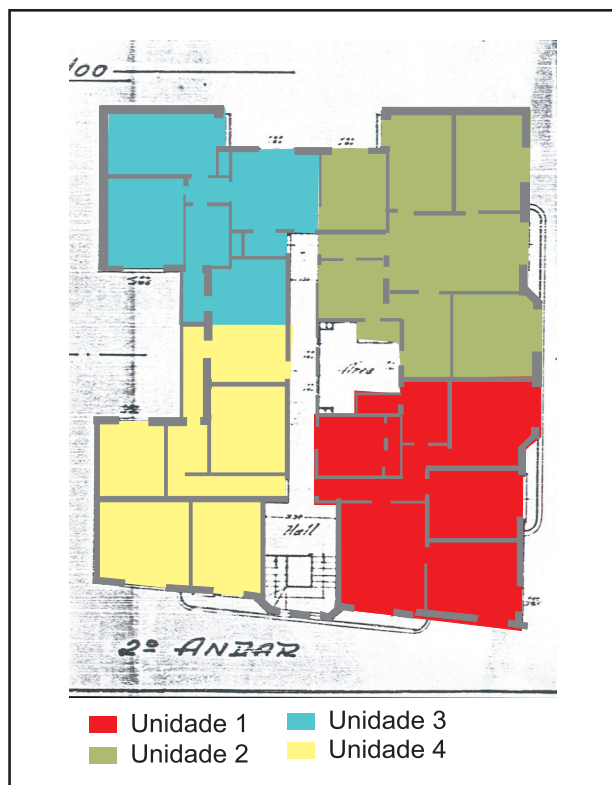
**Figura 6.32**  
Planta de edificação – Circulação.  
Fonte: O autor



**Figura 6.33**  
Planta de edificação – Uso.  
Fonte: O autor

Na distinção de *unidade e conjunto* (Figura 6.34) podemos perceber a regularidade de áreas dos quatro apartamentos, sendo que um deles é de área pouco menor. Todos os quatro possuem distribuição interna distinta.

A pequena *adição* (Figura 6.35) da sacada se deve a sua localização privilegiada de esquina. As subtrações são decorrentes da necessidade de ventilação, já que o volume ocupa o lote de maneira integral.



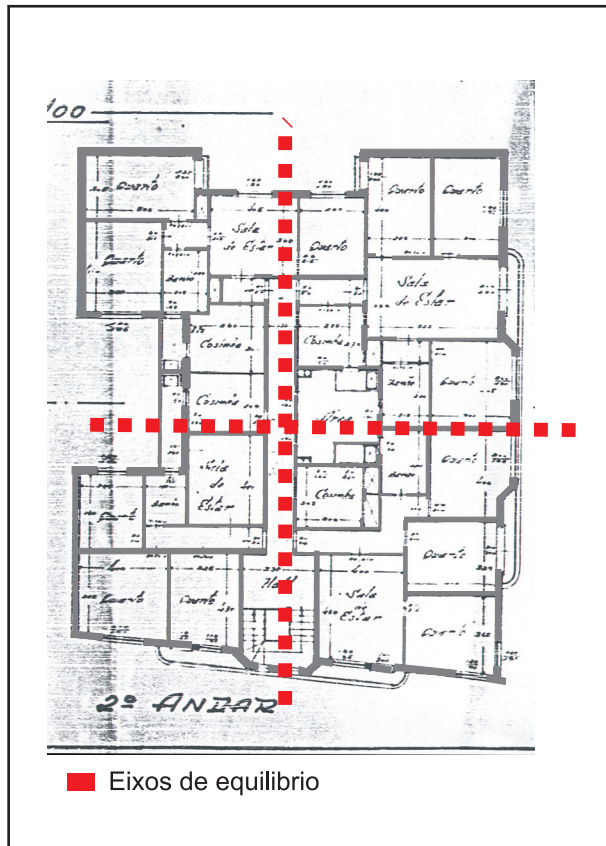
**Figura 6.34**  
Planta de edificação – Unidade.  
Fonte: O autor



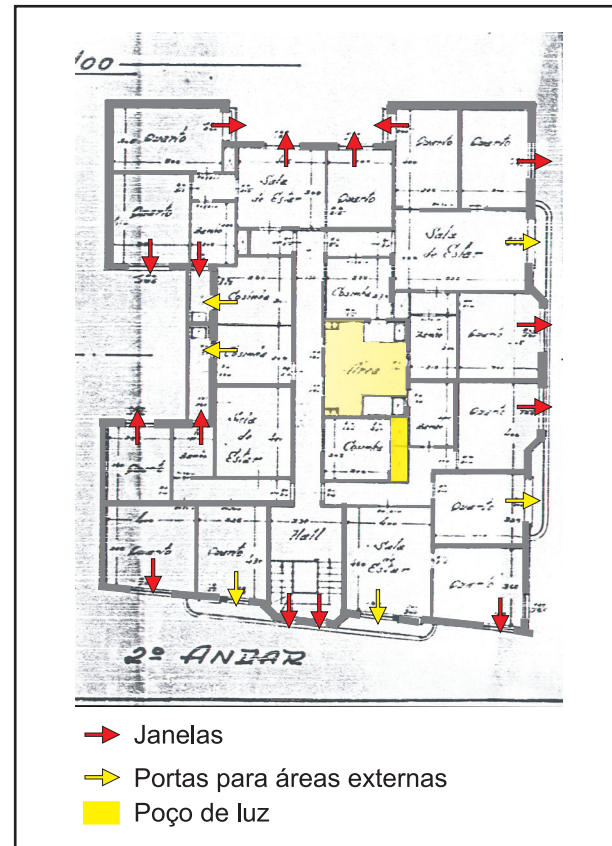
**Figura 6.35**  
Planta de edificação – Adição.  
Fonte: O autor

A planta baixa apresenta simetria (Figura 6.36) tanto no sentido transversal como longitudinal, o que confere as duas fachadas voltadas para duas ruas distintas unidade e sentido de conjunto.

Nas áreas de serviço a iluminação (Figura 6.37) é prejudicada por ser realizada por meio de poços de luz, já a ventilação não tem maiores perdas.

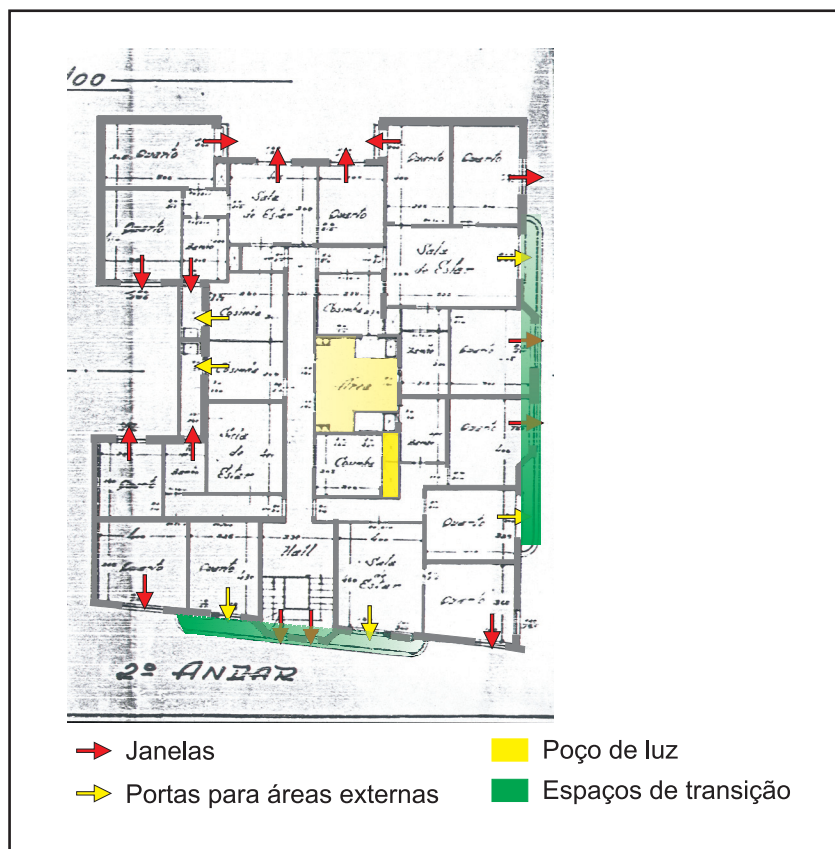


**Figura 6.36**  
Planta de edificação – Simetria.  
Fonte: O autor



**Figura 6.37**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor

A relação do *entorno* (Figura 6.38) é aspecto explorado no acréscimo dos espaços das sacadas, localizadas nas áreas íntimas, fazendo a ligação destas com o meio urbano.



**Figura 6.38**

Planta de edificação – Entorno.

Fonte: O autor

Planta tipo 6 - Edifício nº 2266

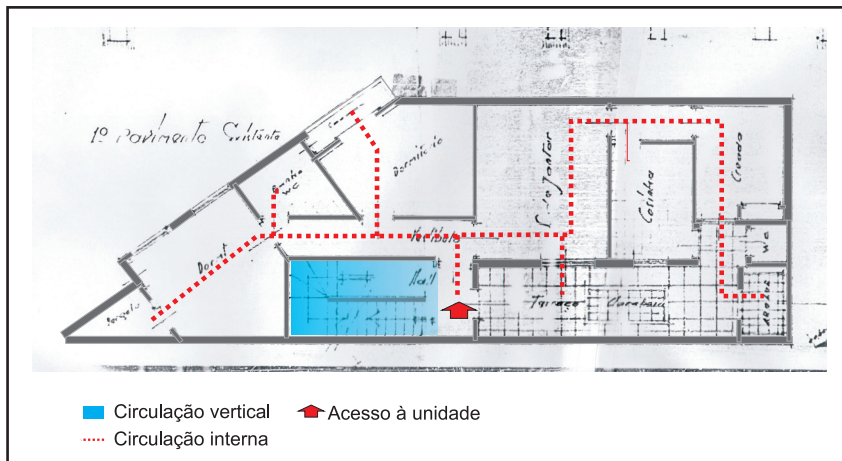


**Figura 6.39**  
Foto e planta de edificação. Fachada e sistema estrutural.  
Fonte: O autor

A planta possui *sistema estrutural* (Figura 6.39) do tipo tradicional de paredes auto-portantes em alvenaria de tijolos cerâmicos.

A *circulação* (Figura 6.40) é do tipo em árvore e se utiliza de corredor central para a distribuição dos espaços ao longo deste.

Quanto aos *usos* (Figura 6.41), o zoneamento está bem delimitado, sendo que as áreas íntimas são as privilegiadas em relação à localização à fachada frontal do edifício. O tipo de espaços resultantes da geometria angulosa da volumetria é de difícil utilização, apresentando espaços residuais sem utilidade.



**Figura 6.40**

Planta de edificação – Circulação.

Fonte: O autor



**Figura 6.41**

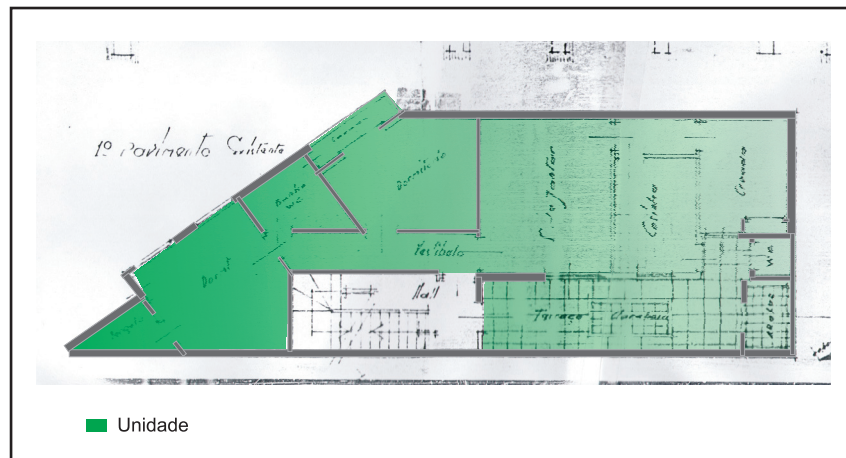
Planta de edificação – Usos.

Fonte: O autor

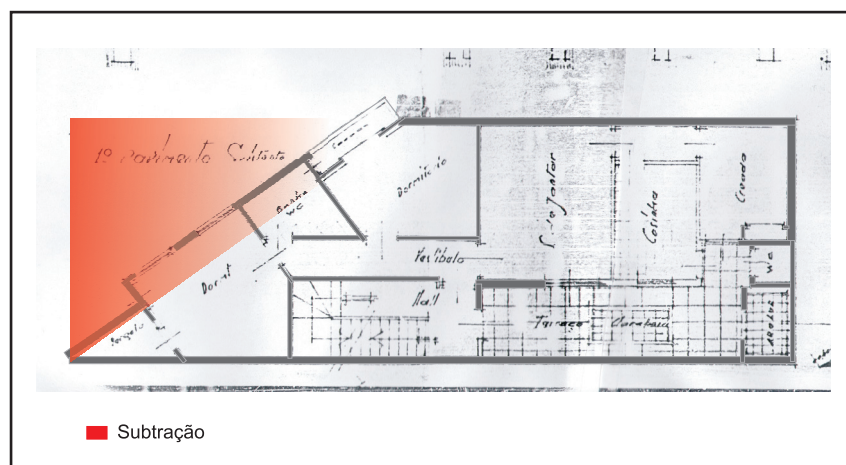


A diferenciação de *unidade e conjunto* (Figura 6.42) praticamente não existe, por se tratar de um apartamento por andar, ou seja, a unidade é o conjunto.

A *subtração* (Figura 6.43) deve-se à geometria do terreno que impõe a volumetria.



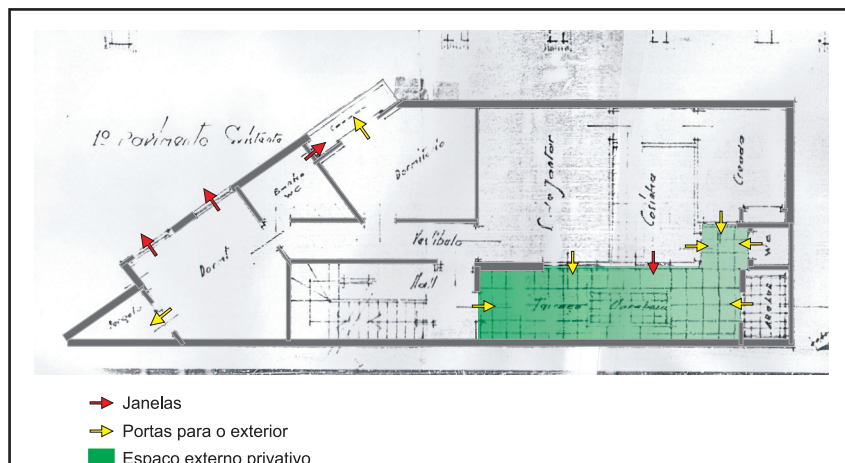
**Figura 6.42**  
Planta de edificação – Unidade.  
Fonte: O autor



**Figura 6.43**  
Planta de edificação – Subtração.  
Fonte: O autor

Para otimizar a *iluminação* (Figura 6.44) foi usada a solução de poço de luz, resultando no primeiro pavimento de espaço externo privativo. Já a área íntima foi distribuída junto à fachada frontal para que receba maior incidência de *ventilação* e luz natural.

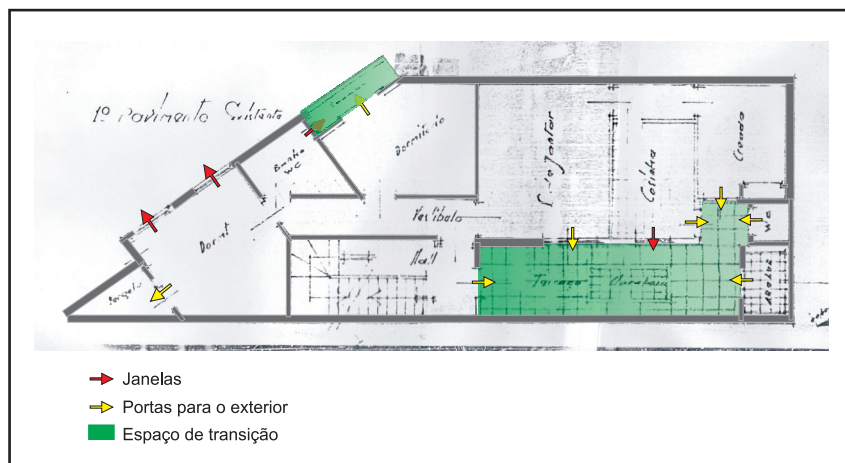
A relação com o *entorno* (Figura 6.45) é feita por meio de pequenas sacadas acrescentadas à fachada principal.



**Figura 6.44**

Planta de edificação – Iluminação.

Fonte: O autor



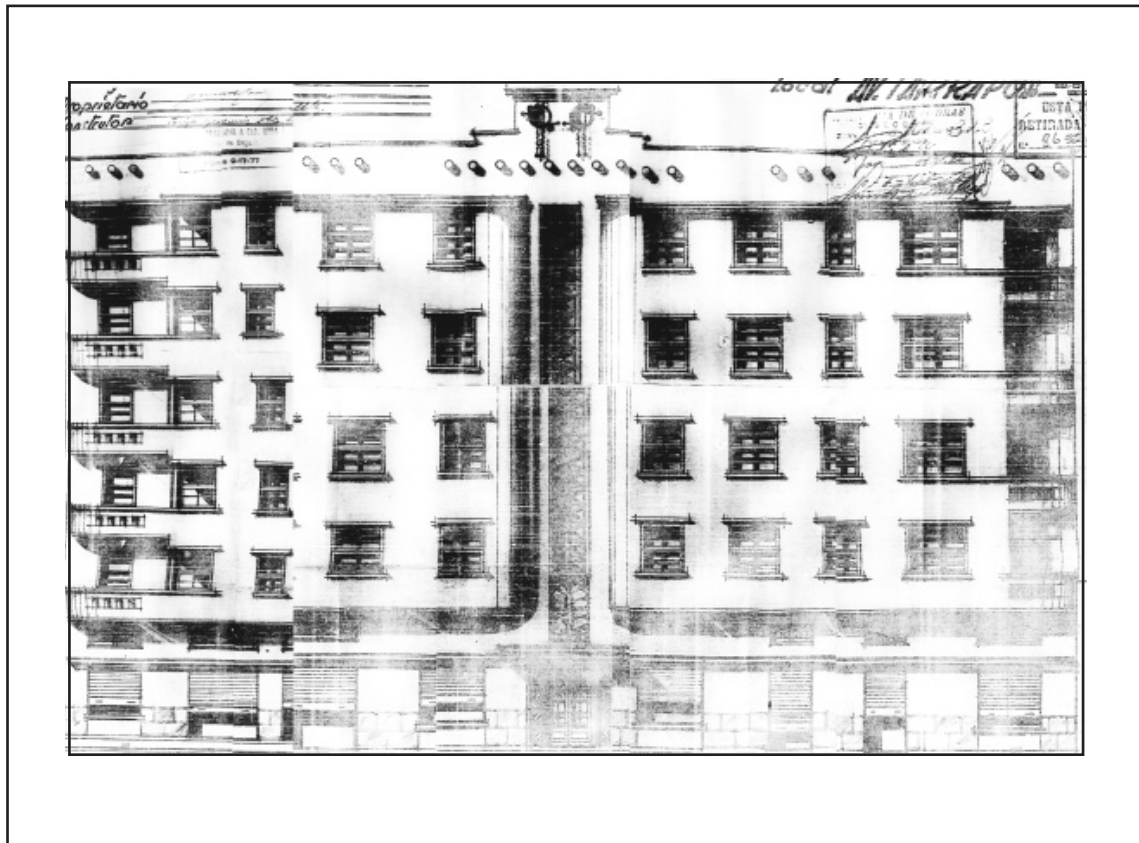
**Figura 6.45**

Planta de edificação – Entorno.

Fonte: O autor

**Planta tipo 7 - Edifício número 2009**

No edifício número 2009 da (Figura 6.46 e 6.46a) Avenida Farrapos foi utilizado *sistema estrutural* do tipo tradicional de paredes autoportantes em alvenaria de tijolos cerâmicos.

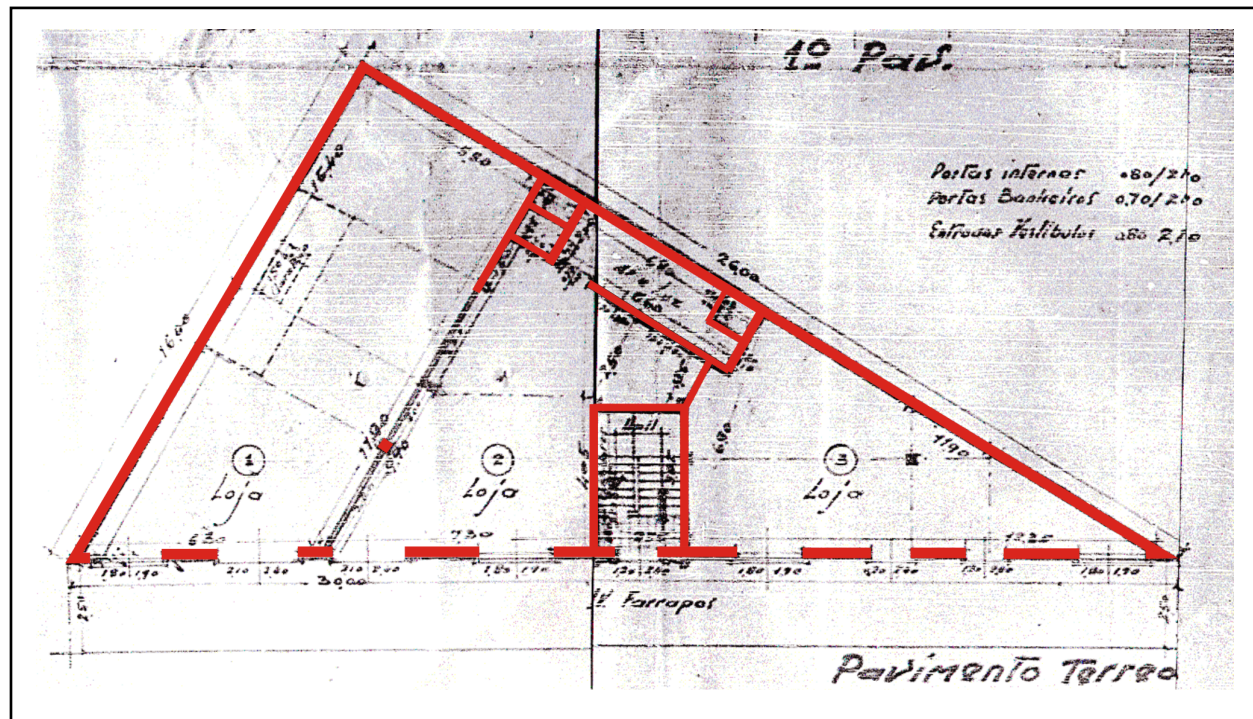
**Figura 6.46**

Planta de edificação – Fachada e sistema estrutural.

Fonte: O autor

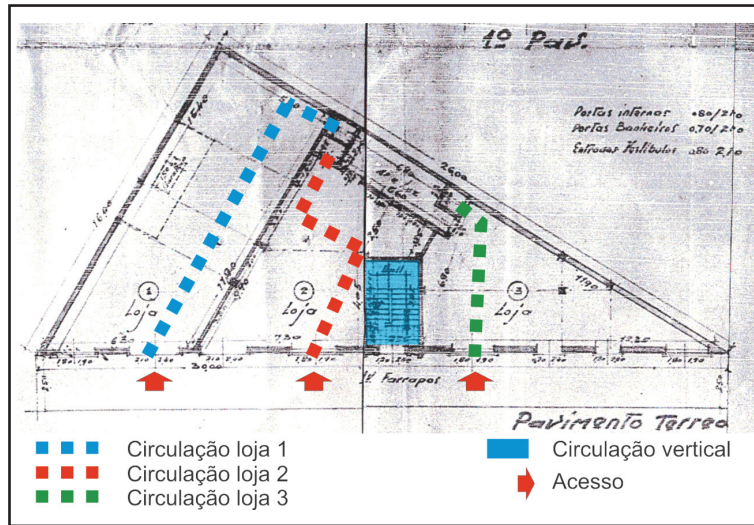
O térreo da edificação foi projetado para abrigar três lojas junto ao passeio. As duas primeiras lojas possuem *circulação* (Figura 6.47) a quarenta e cinco graus em relação à linha da calçada, acarretada pelo formato triangular do prédio em relação à avenida. A terceira loja por se encontrar em um dos vértices do triângulo formado pelas paredes de circulação a noventa graus em relação ao passeio, mas apresenta estreitamento de área.

Em consequência da abertura da via sobre malha urbana pré existente, alguns resíduos urbanos deram origem a terrenos irregulares, e para seu total aproveitamento as edificações adotaram formas igualmente irregulares, o que justifica o formato do prédio analisado.



**Figura 6.46**  
Planta de edificação – Fachada e sistema estrutural.  
Fonte: O autor

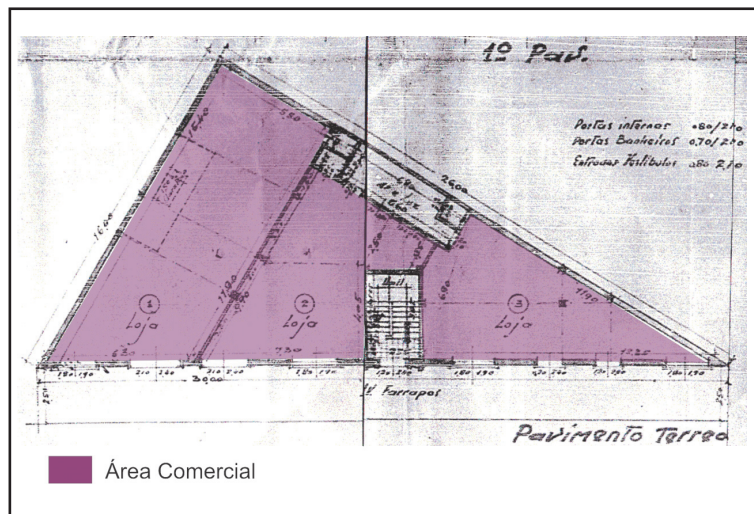
Em quase todas as edificações da Avenida Farrapos encontramos a configuração desta edificação. O pavimento térreo reservado para uso comercial (Figura 6.48), e o (s) pavimentos superiores de uso residencial.



**Figura 6.47**

Planta de edificação – Circulação.

Fonte: O autor



**Figura 6.48**

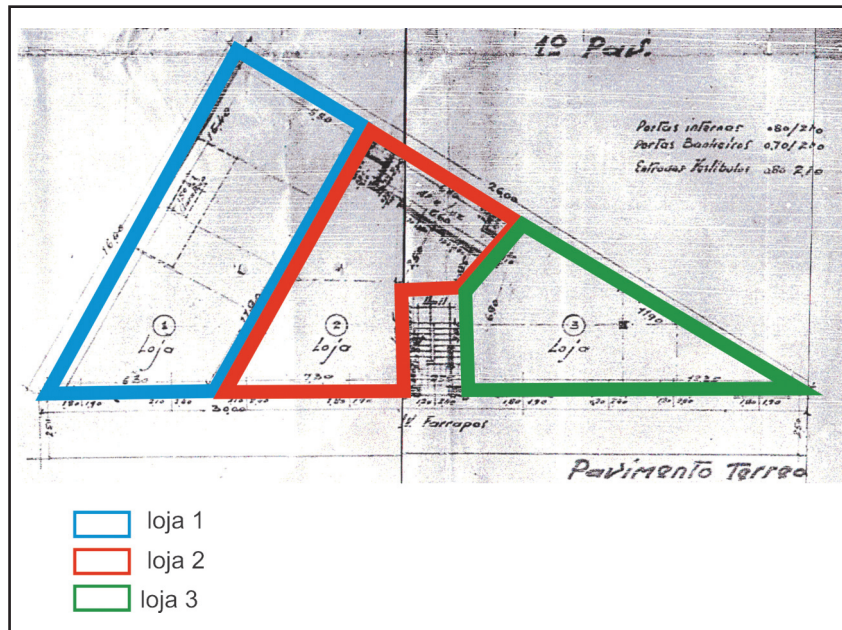
Planta de edificação – Uso.

Fonte: O autor

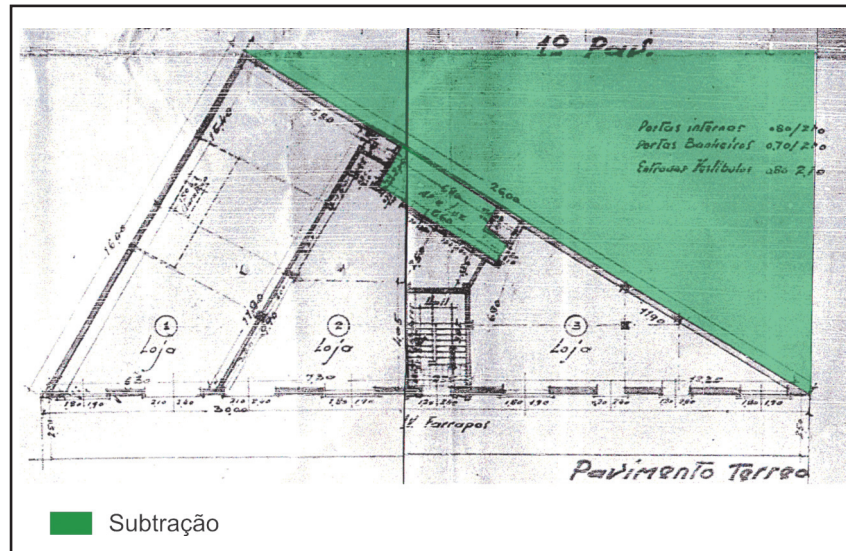
As *unidades* (Figura 6.49) foram dispostas conforme o melhor aproveitamento da forma da edificação sendo que a circulação vertical ocupa área ao centro do lote. A terceira loja é a que possui maior relação formal com o *conjunto* e com a edificação como um todo.

A primeira *subtração* (Figura 6.50) assinalada está relacionada à forma geométrica assumida pela edificação em função dos limites de seu lote. A segunda, menor e regular, possui função de ventilação e iluminação dos banheiros das lojas e fica ao fundo do lote.

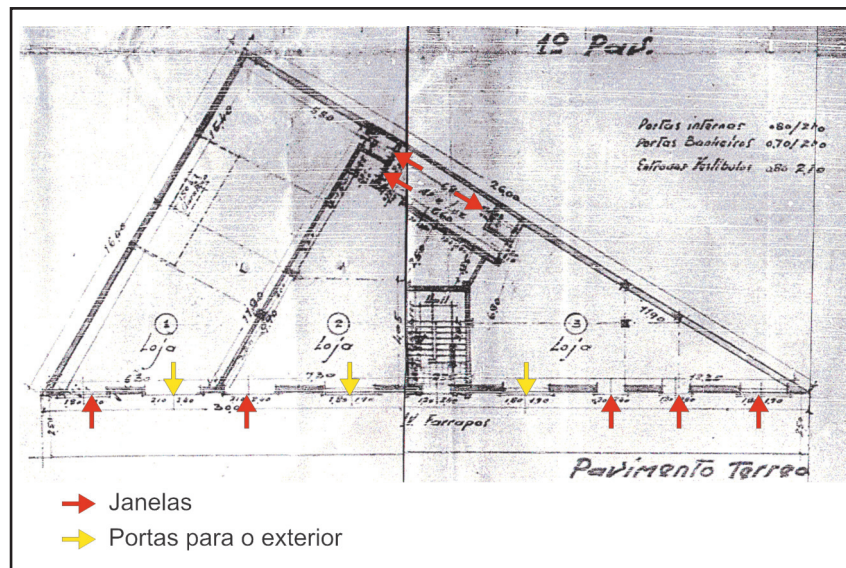
Por se tratarem de unidades comerciais a iluminação (Figura 6.51) é feita por meio de aberturas na fachada principal, com o intuito de conferir maior segurança às lojas. Os acessos são realizados diretamente do passeio em direção ao fundo do lote.



**Figura 6.49**  
Planta de edificação – Unidades.  
Fonte: O autor

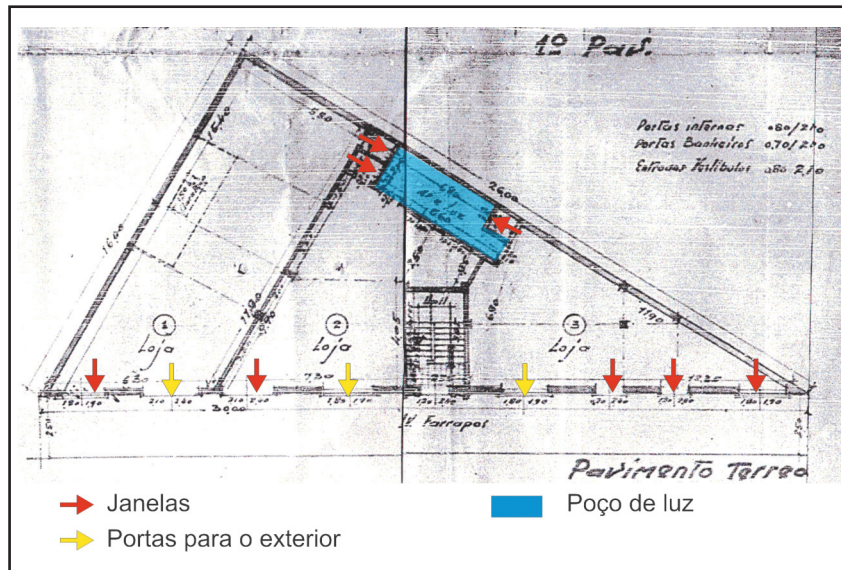


**Figura 6.50**  
Planta de edificação – Subtração.  
Fonte: O autor



**Figura 6.51**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor

A ventilação (Figura 6.52) é prejudicada em função de não existir aberturas cruzadas, sendo que a ventilação dos banheiros é reduzida e não contribui para a circulação de ar no interior das lojas.



**Figura 6.52**  
Planta de edificação – Ventilação.  
Fonte: O autor

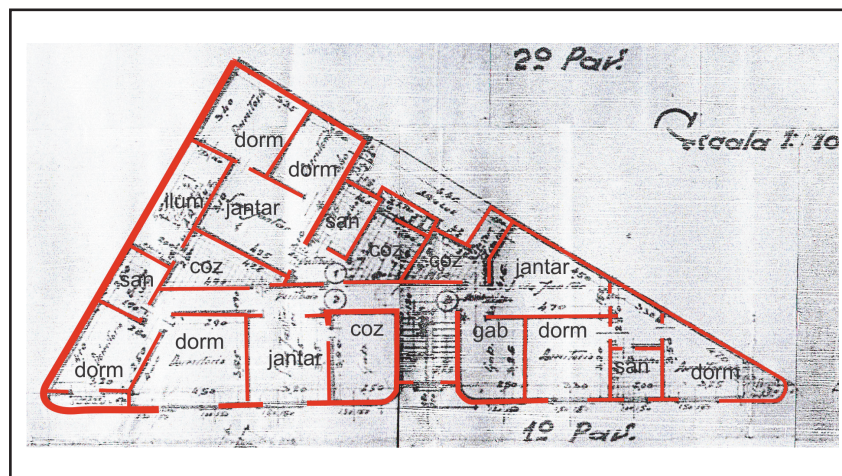


### Planta tipo 8 - Edifício número 2009

Esta planta (Figura 6.53) é complementar à anterior já que se trata do pavimento tipo de uma edificação composta por térreo (planta 7) e mais cinco andares residenciais.

A estrutura encontrada é peculiar ao período, onde os as revisões formais não estavam acompanhadas de mudanças técnicas e as edificações utilizavam platibandas para esconder telhados de telhas de barro e não lajes impermeabilizadas. As fachadas eram recobertas com pó de pedra no intuito de aparentar estruturas de concreto, no entanto eram de alvenaria auto-portante.

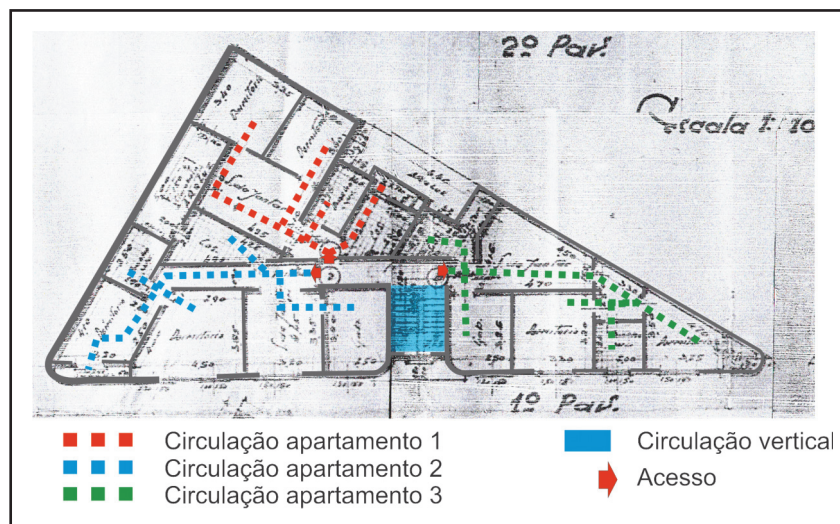
Esta planta apresenta soluções de transição entre o modelo tradicional de circulação (Figura 6.54) presente nas casas de meia-morada (espaços contíguos) e o sistema contemporâneo (corredores de circulação). O acesso ao gabinete se dá através da sala de jantar no apartamento 2, sendo que os outros espaços são acessados por corredor de distribuição.



**Figura 6.53**

Planta de edificação – Estrutura.

Fonte: O autor



**Figura 6.54**  
Planta de edificação – Circulação.  
Fonte: O autor

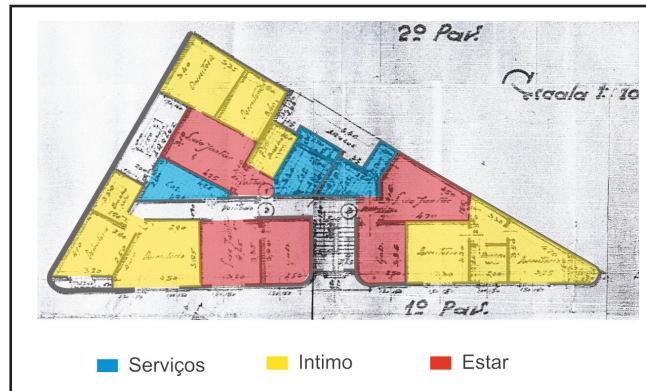
As distribuições dos espaços de *usos* (Figura 6.55) estão relacionadas com a melhor iluminação e ventilação dos compartimentos. As áreas íntimas estão localizadas na fachada de melhor ventilação nos apartamentos 2 e 3.

Mesmo o apartamento 1 não estando localizado na fachada principal a distribuição da área íntima apresenta preocupação de solução dos problemas de iluminação e ventilação.

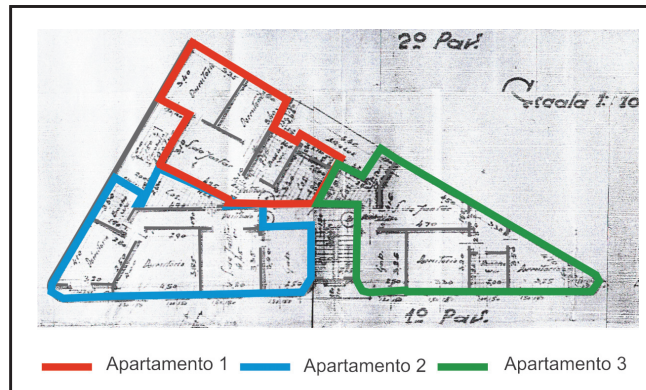
A peculiaridade do projeto em termos de espaços se dá no acréscimo do gabinete, ainda relacionado à forma de filtro do espaço público para o privado, típico das casas de meia-morada.

As três unidades (Figura 6.56) apresentam áreas aproximadas com formas irregulares acompanhando a divisão do conjunto triangular. Os dois apartamentos de frente apresentam pequena vantagem em relação ao apartamento situado ao fundo do lote.

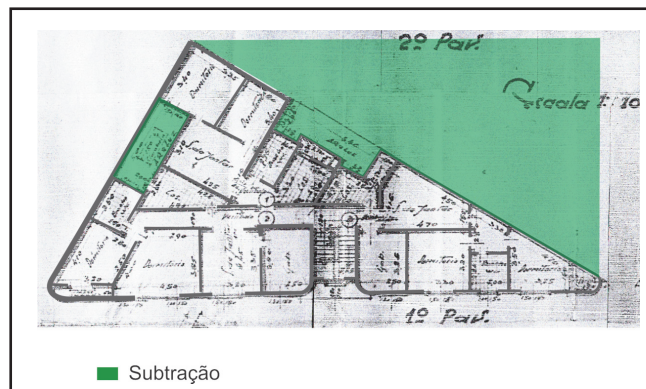
A subtração (Figura 6.57) apresenta uma diferença em relação ao terreno. Para que se pudesse ventilar e iluminar principalmente o apartamento aos fundos (apartamento 1) foi necessária a criação de mais um poço de luz, que representa uma subtração no corpo principal da edificação.



**Figura 6.55**  
Planta de edificação – Usos.  
Fonte: O autor



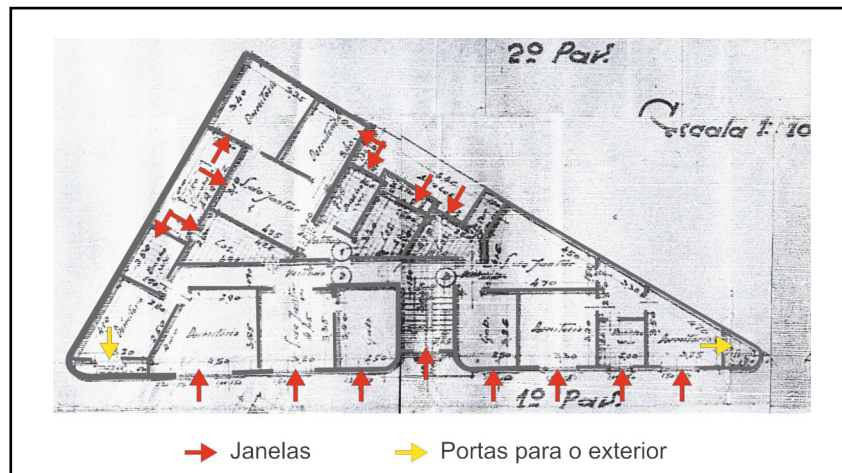
**Figura 6.56**  
Planta de edificação – Unidade.  
Fonte: O autor



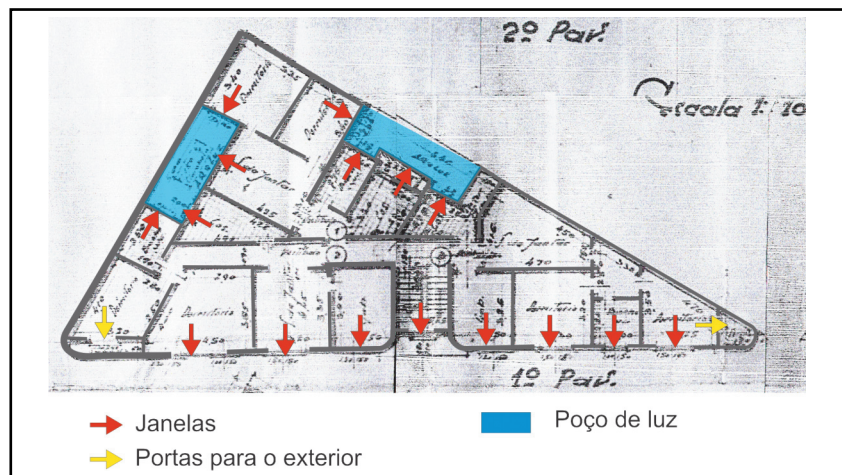
**Figura 6.57**  
Planta de edificação – Subtração.  
Fonte: O autor

A iluminação (Figura 6.58) foi pensada para privilegiar os espaços íntimos e sociais. Nos apartamentos 2 e 3 ela é feita de forma direta, já no apartamento 1 é feita por meio de poços de luz. Todas as esquadrias da unidade ao fundo ficam localizadas em poços de luz, sem visualização do espaço urbano.

Nos apartamentos de frente (2 e 3) a ventilação (Figura 6.59) é feita de forma direta, e da mesma forma que a iluminação é prejudicada no apartamento de fundos a ventilação também foi desfavorecida por ser totalmente realizada por meio de poços de luz.



**Figura 6.58**  
Planta de edificação – Iluminação.  
Fonte: O autor

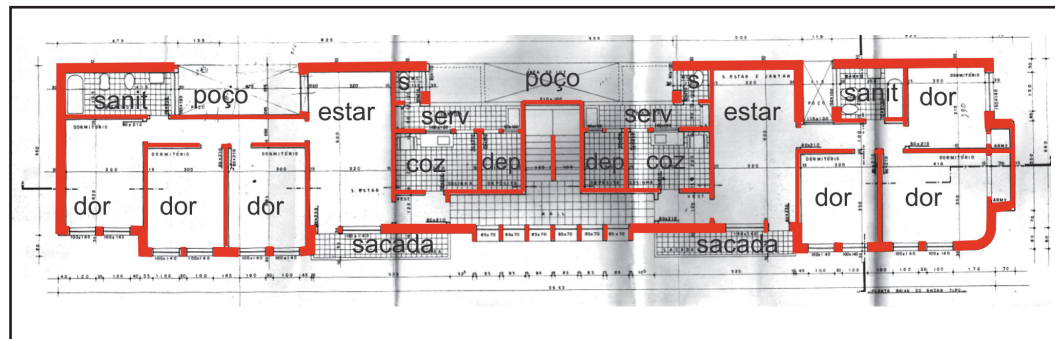


**Figura 6.59**  
Planta de edificação – Ventilação.  
Fonte: O autor

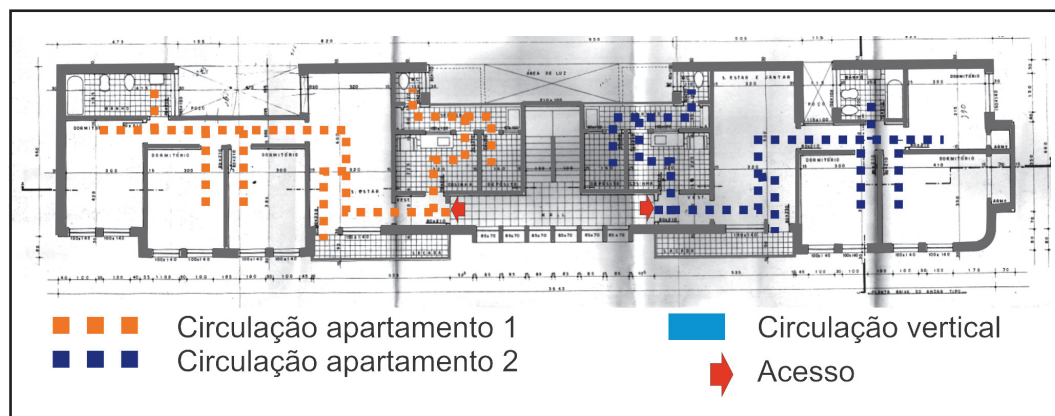
**Planta tipo 9 - Edifício nº 2980 e 2996**

A estrutura desta edificação (Figura 6.60) é de alvenaria autoportante de tijolos.

A circulação (Figura 6.61) das duas unidades de apartamento da edificação é praticamente a mesma, apresentando simetria axial quase total. É feita por corredores de circulação que distribuem o fluxo interno entre os diferentes espaços.



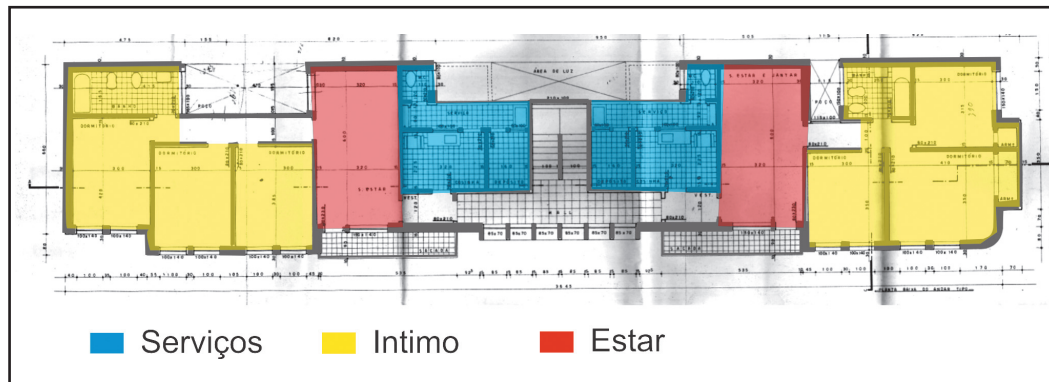
**Figura 6.60**  
Planta de edificação.  
Estrutura.  
Fonte: O autor



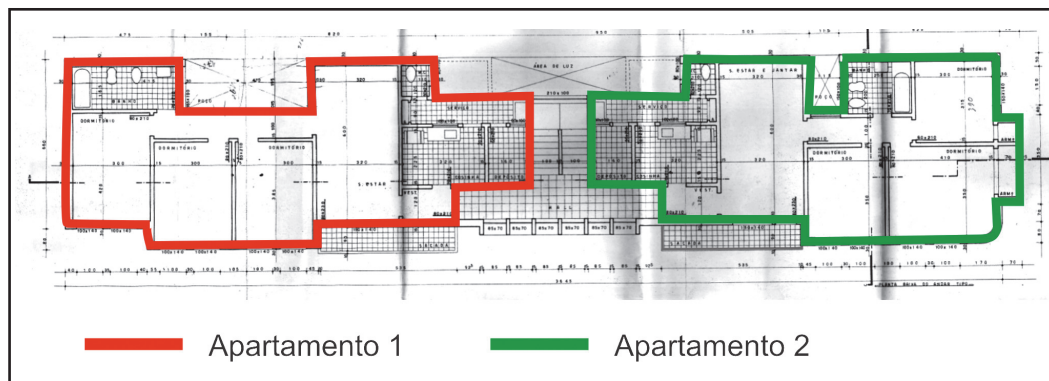
**Figura 6.61**  
Planta de edificação.  
Circulação.  
Fonte: O autor

Bem resolvida o projeto procurou privilegiar os usos íntimos e de estar (Figura 6.62), dipondo os espaços de dormitórios e sala de estar junto à fachada principal com vista para a Avenida.

As unidades (Figura 6.63) são praticamente iguais, com pequenas diferenças, áreas aproximadas e possuem relação formal como conjunto.



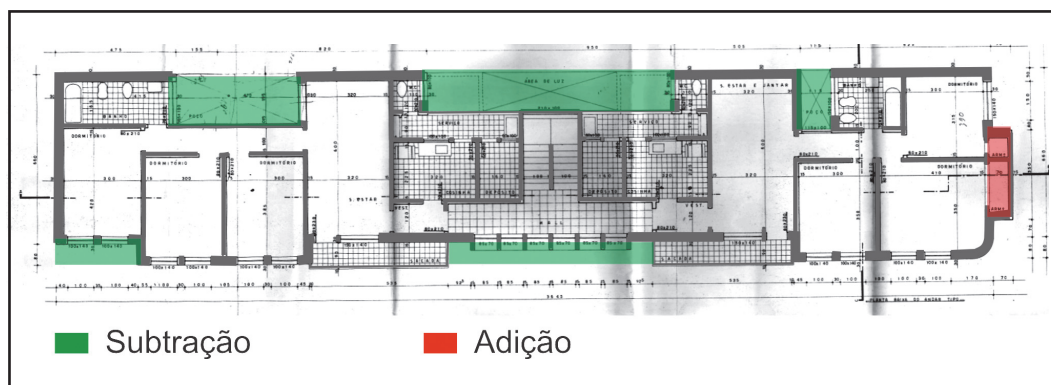
**Figura 6.62**  
Planta de edificação.  
Usos.  
Fonte: O autor



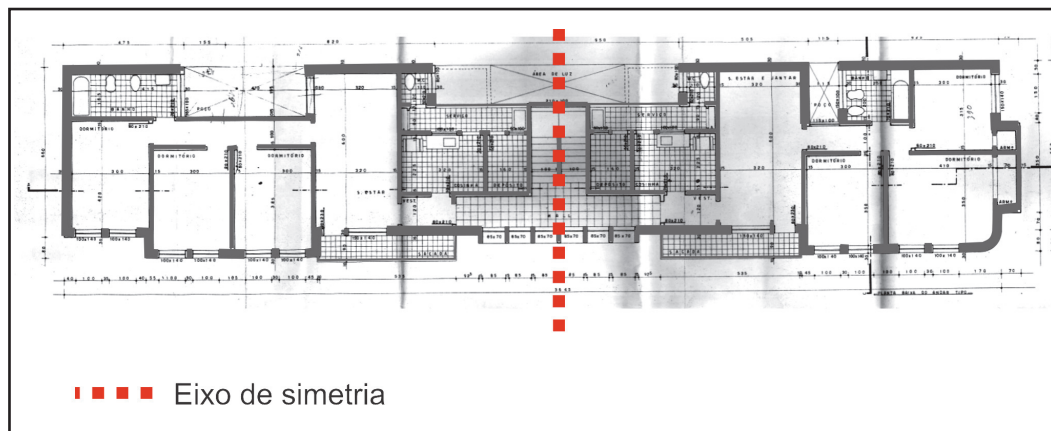
**Figura 6.63**  
Planta de edificação.  
Unidade.  
Fonte: O autor

As subtrações (Figura 6.64) da fachada principal têm a função de conferir movimento ao volume da edificação, já as subtrações ao fundo do lote são para iluminação e ventilação das áreas de serviço.

A simetria axial (Figura 6.65) é quase total, e se apresenta em fachada. O eixo de simetria está localizado longitudinalmente ao centro da edificação e marca a circulação vertical, com elementos decorativos em forma de frisos e esquadrias.



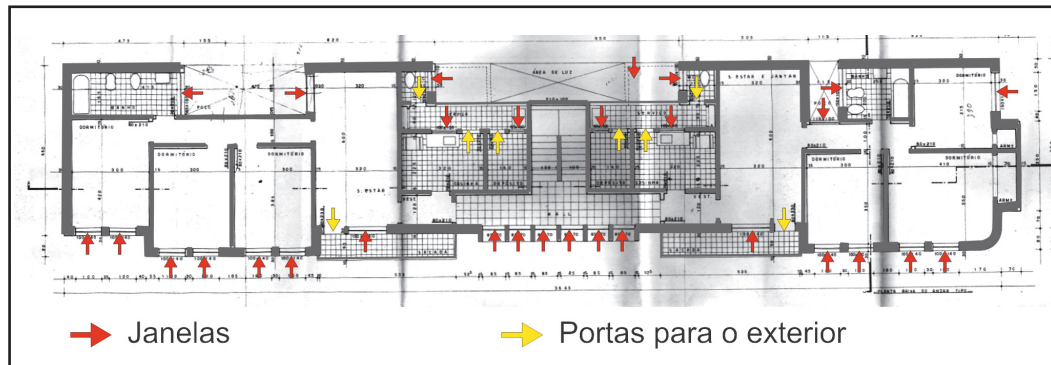
**Figura 6.64**  
Planta de edificação.  
Subtração.  
Fonte: O autor



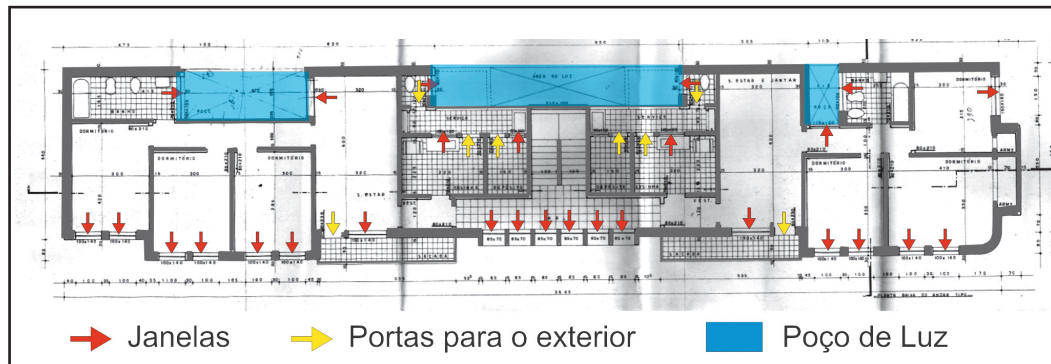
**Figura 6.65**  
Planta de edificação.  
Simetria.  
Fonte: O autor

A iluminação (Figura 6.66) é feita de forma direta nas áreas íntimas (dormitórios) e de estar, sendo que na sala uma sacada com elementos vazados ajuda na tarefa de melhor iluminar o espaço.

O espaço de estar foi privilegiado por ventilação cruzada feita pela frente pela sacada e posteriormente pelo poço de luz (Figura 6.67). Nas áreas de serviço a ventilação foi feita por poço de luz central e compartilhado pelas duas unidades de cada andar.



**Figura 6.66**  
Planta de edificação.  
Iluminação.  
Fonte: O autor



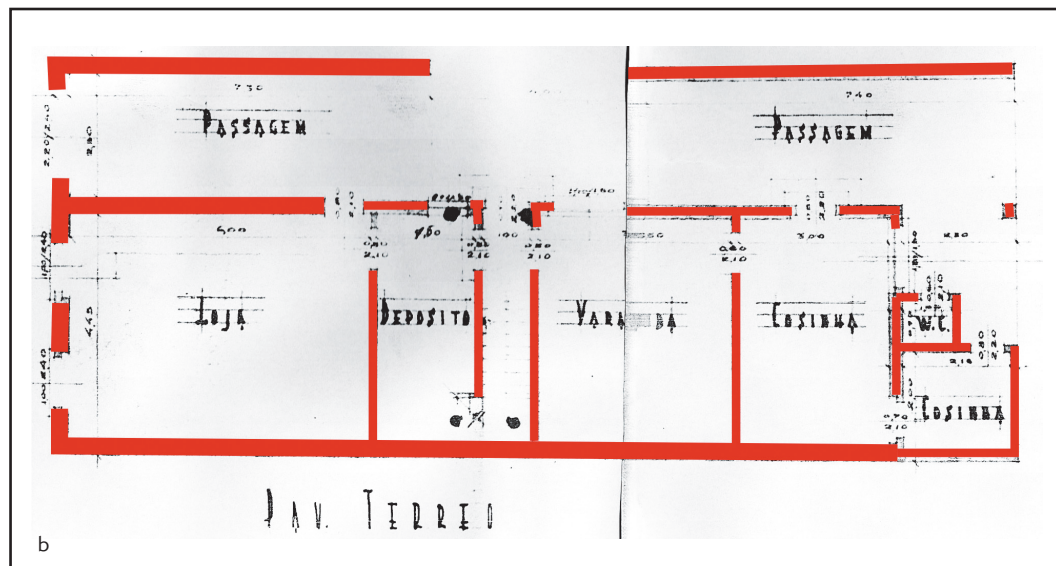
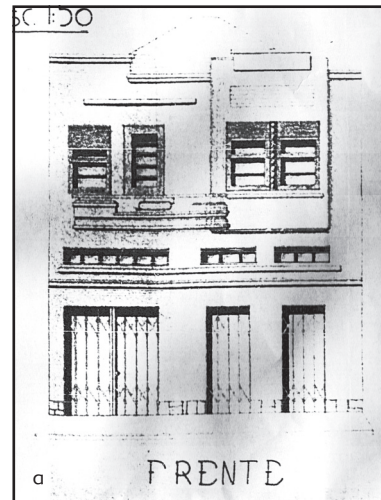
**Figura 6.67**  
Planta de edificação.  
Ventilação.  
Fonte: O autor



**Planta tipo 10 - Edifício nº 3369**

O prédio localizado no nº 3369 da Avenida Farrapos (Figura 6.68) foi escolhido para análise por se tratar de representar outra tipologia presente, em menor número do que as edificações de quatro ou cinco pavimentos. A edificação analisada é unifamiliar associada com comércio no térreo, e residencial no pavimento superior.

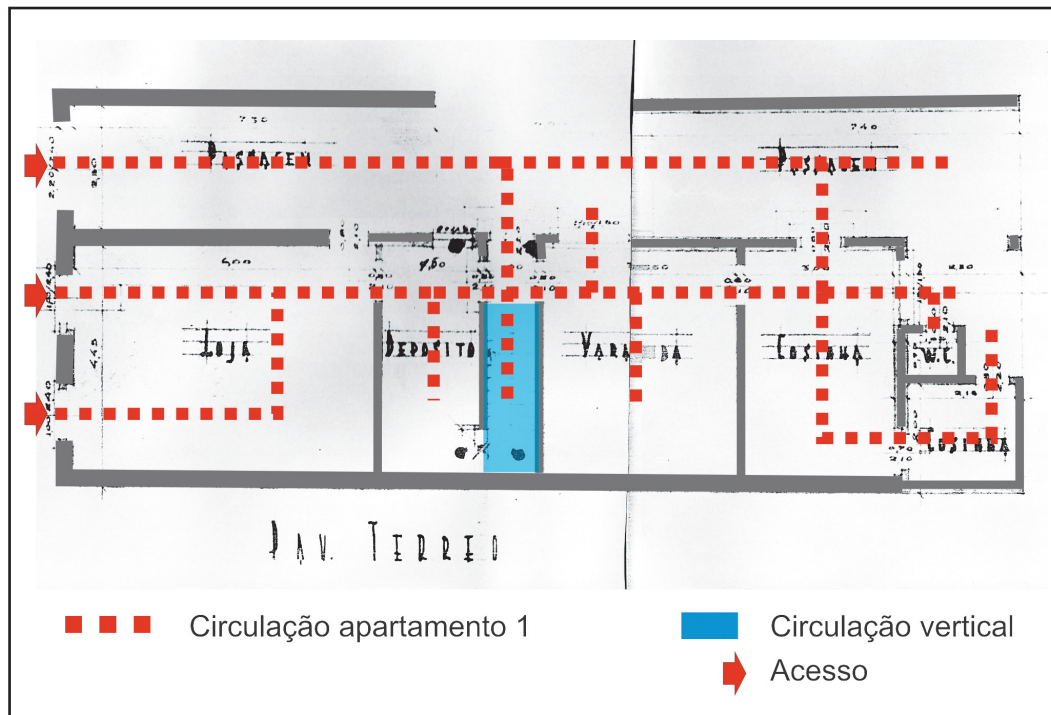
A estrutura é convencional em alvenaria auto-portante de tijolo.



**Figura 6.68**  
Planta de edificação.  
Fachada (a)  
e sistema  
estrutural (b).  
Fonte: O autor

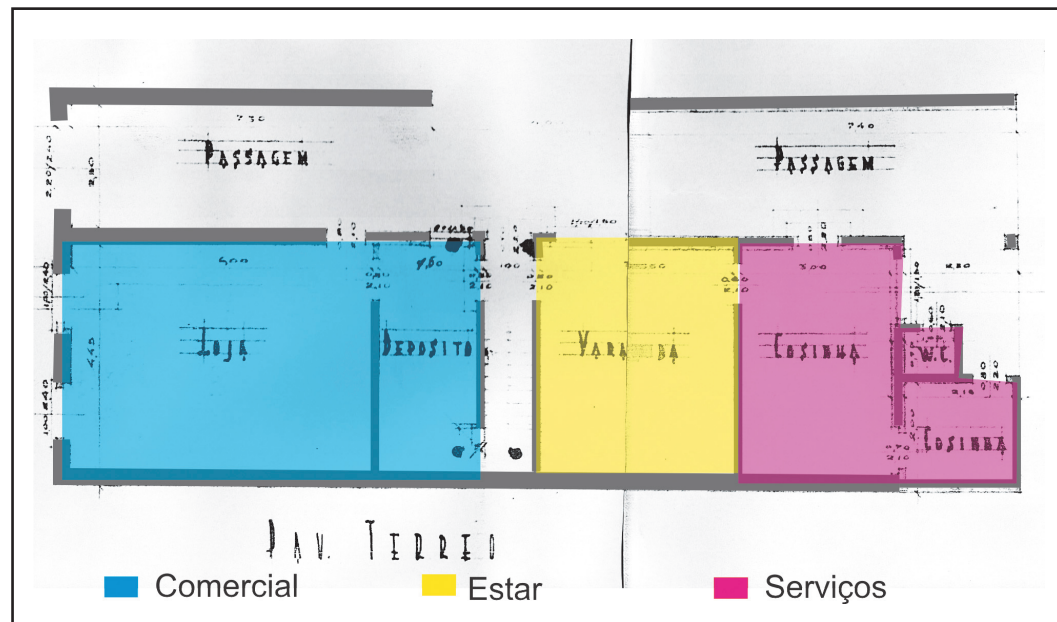
No térreo a circulação (Figura 6.69) é feita por espaços contíguos sem a utilização de corredores de distribuição dos espaços.

O pavimento superior pode ser acessado pelo interior da loja ou de forma individualizada por corredor lateral à edificação, junto ao limite esquerdo do prédio. A loja tem acesso também à área de serviços da parte residencial localizada ao fundo do lote.



**Figura 6.69**  
Planta de edificação.  
Circulação.  
Fonte: O autor

Os usos no térreo (Figura 6.70) estão misturados entre comercial, com a loja junto à Avenida, com acesso pela calçada, e ao fundo depósito, e residencial com os espaços de estar e serviços da residência localizada no pavimento superior. Entre o comércio e a área de serviços e estar residencial, a circulação vertical integra as duas tipologias (comercial e residencial).

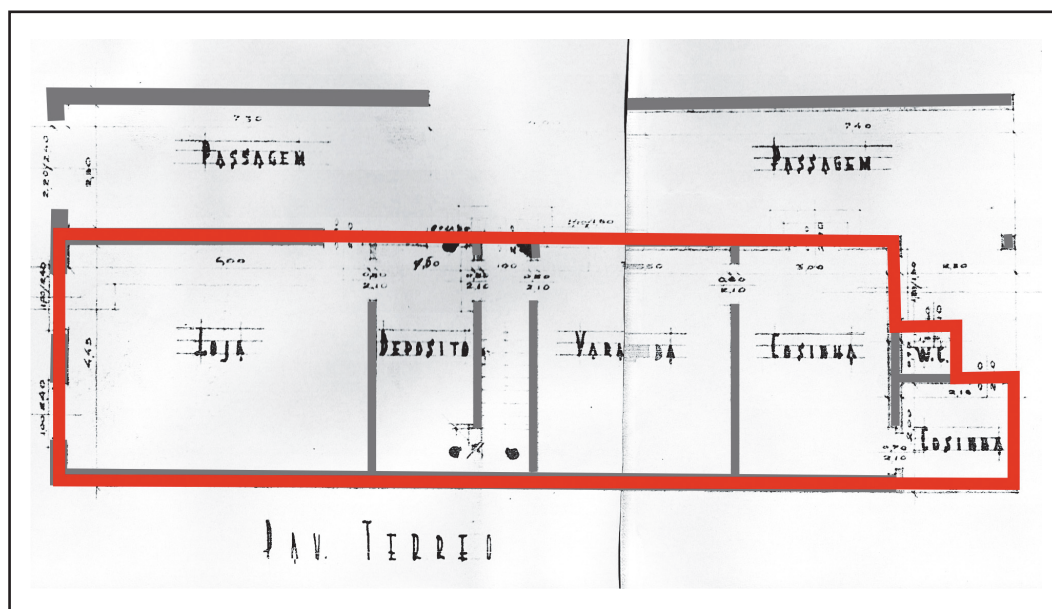


**Figura 6.70**  
Planta de edificação.  
Usos.  
Fonte: O autor

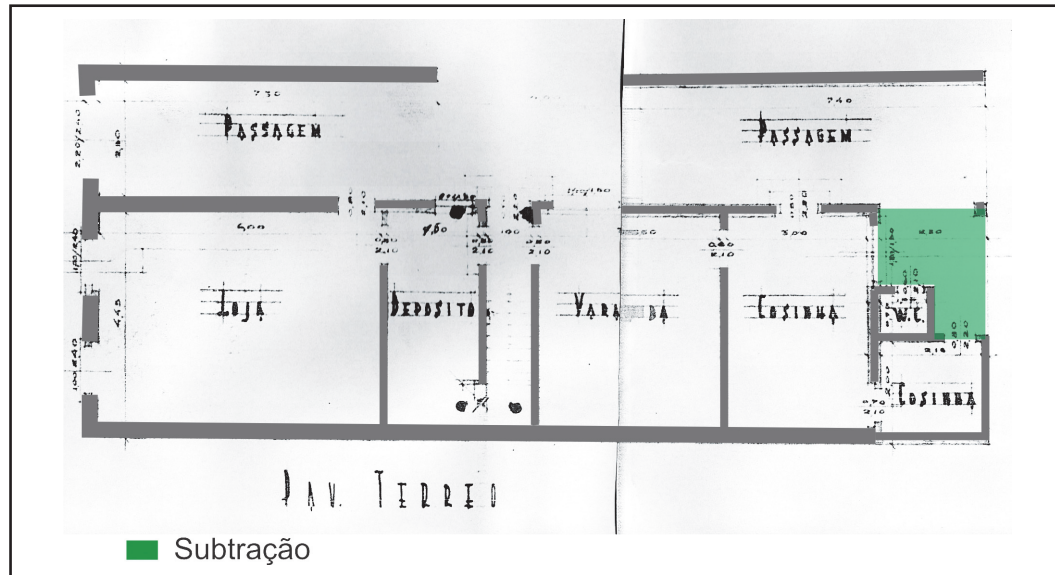
A edificação toda representa uma unidade (Figura 6.71) que mistura comércio e residência. No térreo a diferença está entre a unidade construída e a passagem coberta que se transforma em garagem.

A subtração (Figura 6.72) foi feita com o propósito de ventilar e iluminar os espaços de serviços da residência e transformou o fundo lote em um espaço de varanda.

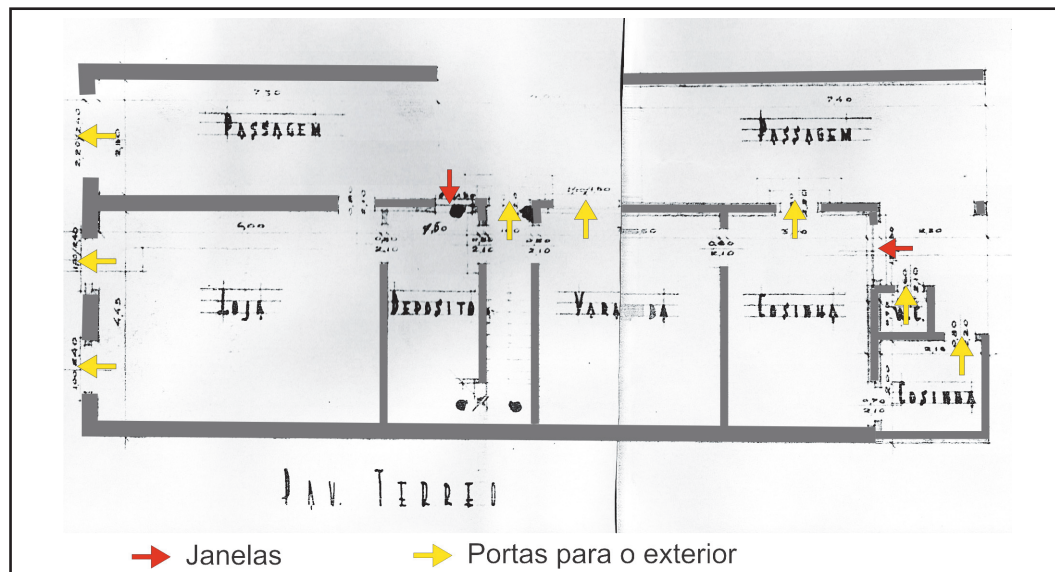
A iluminação natural da loja (Figura 6.73) é feita pelas portas de acesso somente. Já os espaços ao fundo são iluminados naturalmente de forma indireta por meio da passagem coberta. A cozinha e o banheiro recebem maior iluminação por estarem ao fundo e o pátio externo proporciona maior luminosidade.



**Figura 6.71**  
Planta de edificação.  
Unidade.  
Fonte: O autor

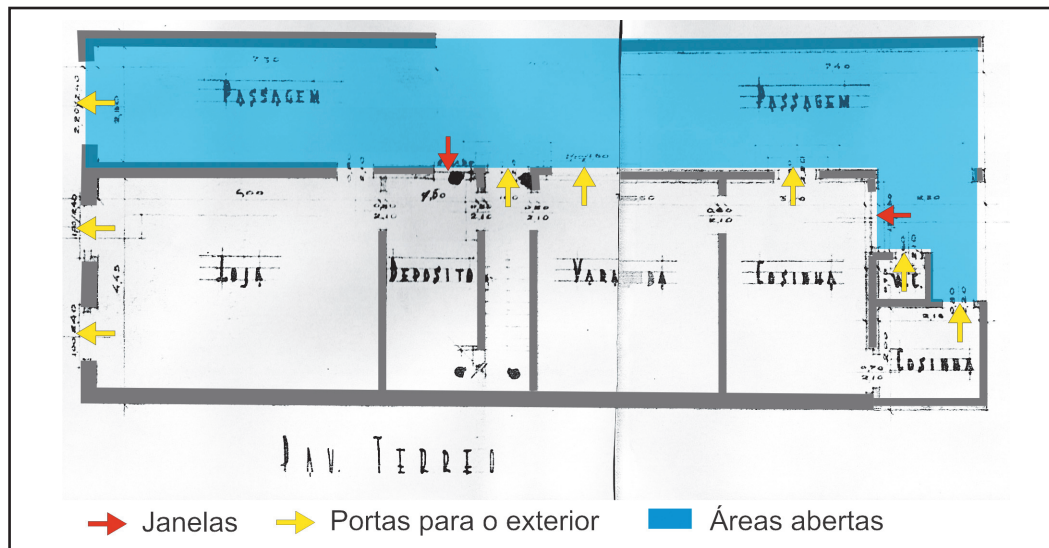


**Figura 6.72**  
Planta de edificação.  
Subtração.  
Fonte: O autor



**Figura 6.73**  
Planta de edificação.  
Iluminação.  
Fonte: O autor

A passagem lateral exerce importante função na ventilação para a varanda (estar) e cozinha (Figura 6.74). A ventilação da loja é feita somente para as portas de acesso e o depósito é ventilado por janela que se abre para a passagem.

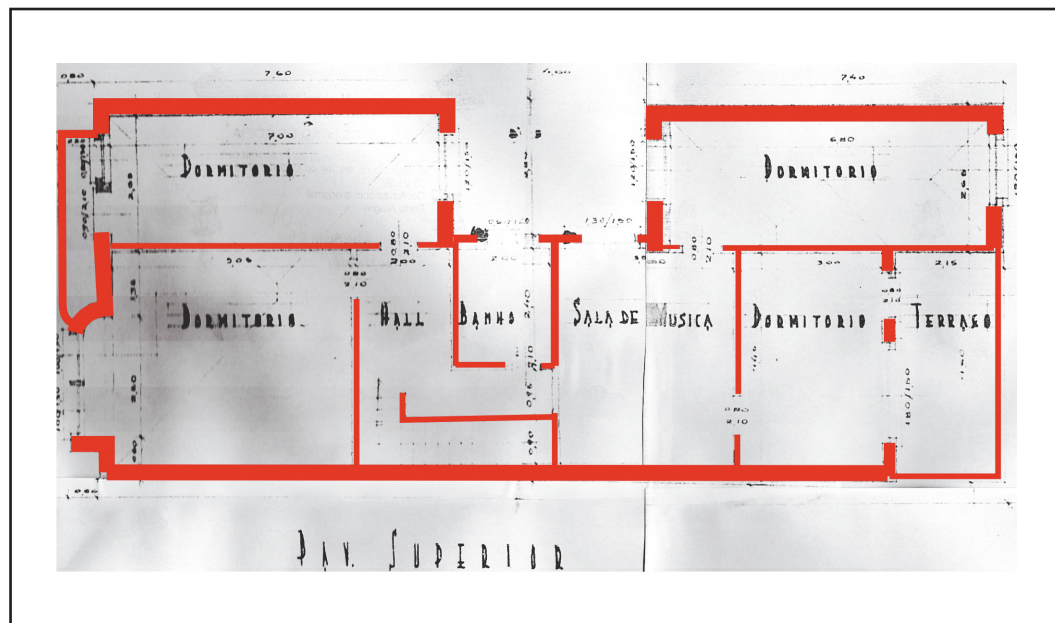


**Figura 6.74**  
Planta de edificação.  
Ventilação.  
Fonte: O autor

**Planta tipo 11 - Edifício nº 3369**

A estrutura da edificação (Figura 6.75) é em alvenaria auto-portante de tijolos. Observamos que as paredes externas são mais grossas para suportar o peso do telhado em telhas de barro.

A circulação do andar superior (Figura 6.76) é feita a partir da escada com um espaço de transição (hall) que encaminha aos dormitórios na parte frontal da casa. Outra circulação é articulada por um espaço de estar (sala de música) que distribui o fluxo para mais dois dormitórios aos fundos da edificação.



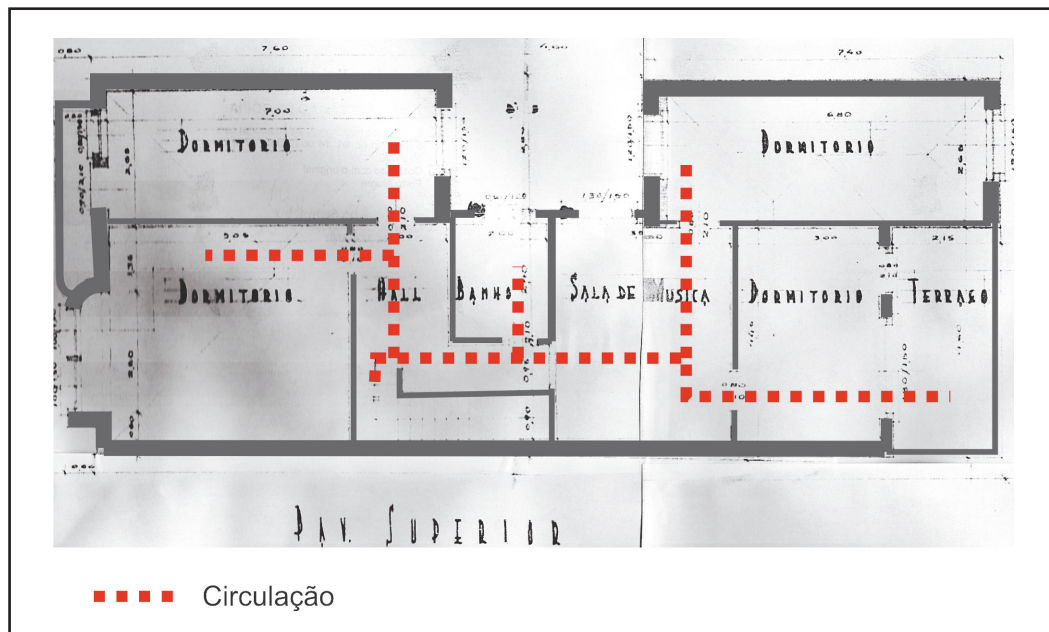
**Figura 6.75**  
Planta de edificação.  
Subtração.  
Fonte: O autor

Neste andar encontram-se apenas os espaços íntimos (Figura 6.77) ligados por um espaço comum de estar, as outras funções da casa e o principal espaço de estar situam-se no térreo.

A exemplo do que acontece no térreo o andar superior o conjunto é configurado pela unidade de habitação (Figura 6.78), ou seja, uma residência com quatro dormitórios.

A subtração (Figura 6.79) é necessária a ventilação cruzada de dois dormitórios, da sala de música e do banho. Já a adição do volume da varanda possui a função de fazer a ligação do dormitório da frente com o espaço urbano, conferindo à fachada maior movimento, iluminação e ventilação aos espaços internos. O volume do segundo dormitório confere movimento ao à fachada abrigando duas janelas que compõe visualmente com a varanda do dormitório ao lado.

A iluminação nos dormitórios (Figura 6.80) é feita de forma direta, sendo que o dormitório ao fundo a direita possui terraço que confere ao interior iluminação sem a incidência direta de sol.

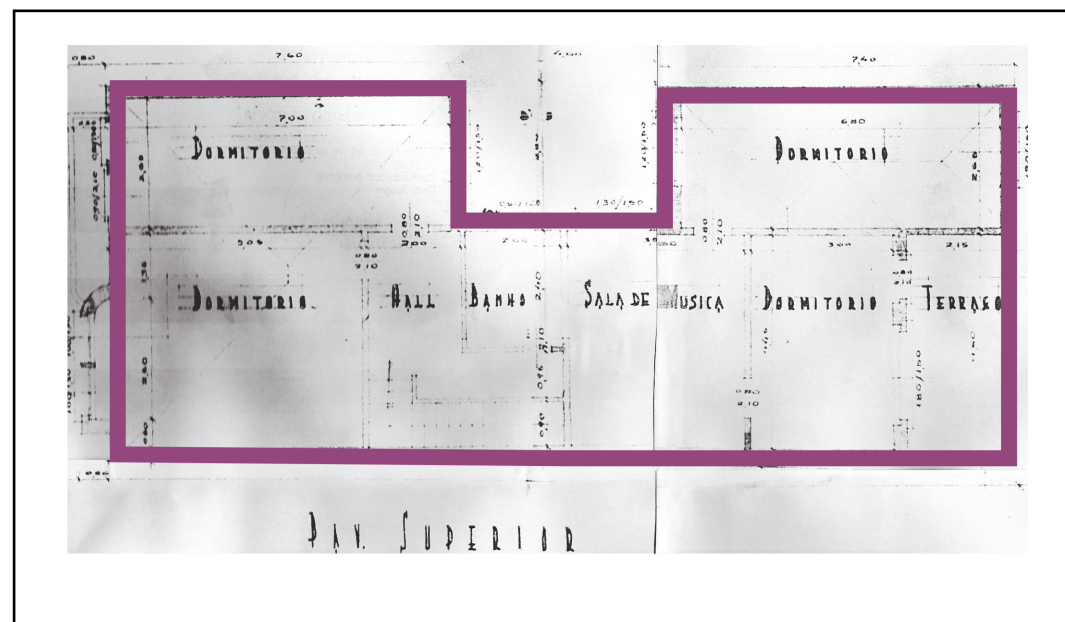


**Figura 6.76**  
Planta de edificação.  
Circulação.  
Fonte: O autor



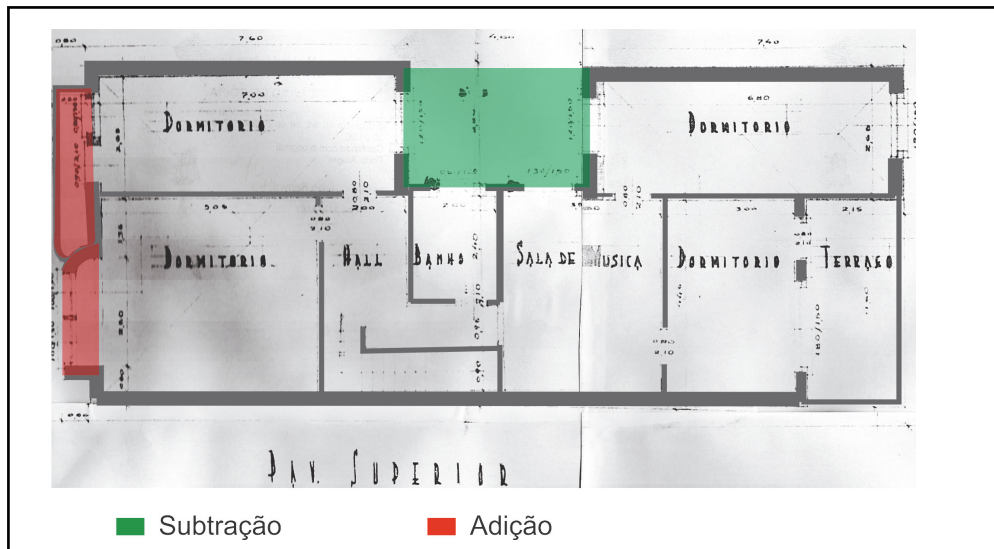


**Figura 6.77**  
Planta de edificação.  
Usos.  
Fonte: O autor

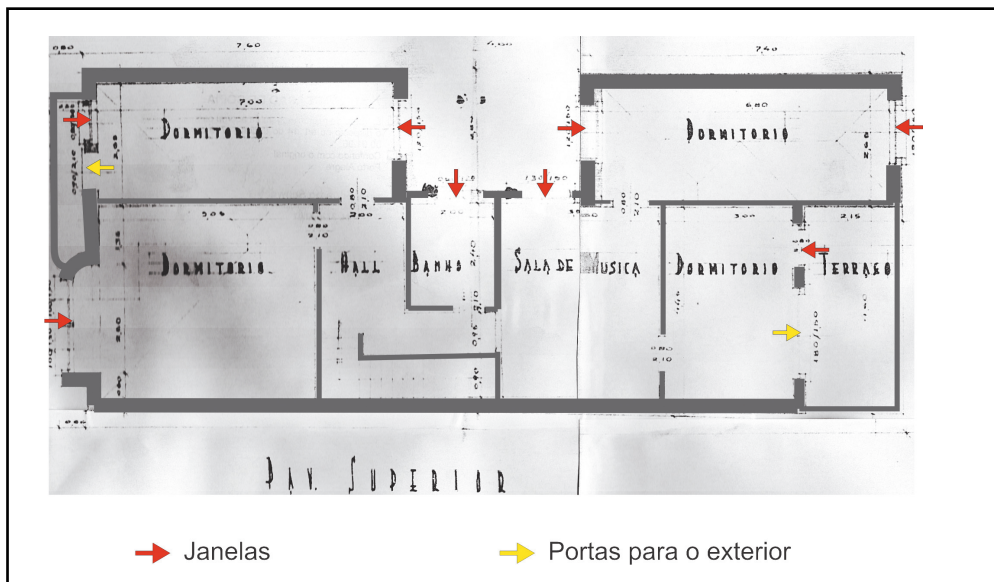


**Figura 6.78**  
Planta de edificação.  
Unidade.  
Fonte: O autor

A iluminação mais prejudicada do conjunto se dá na sala de música que conta com abertura voltada para um poço de luz.

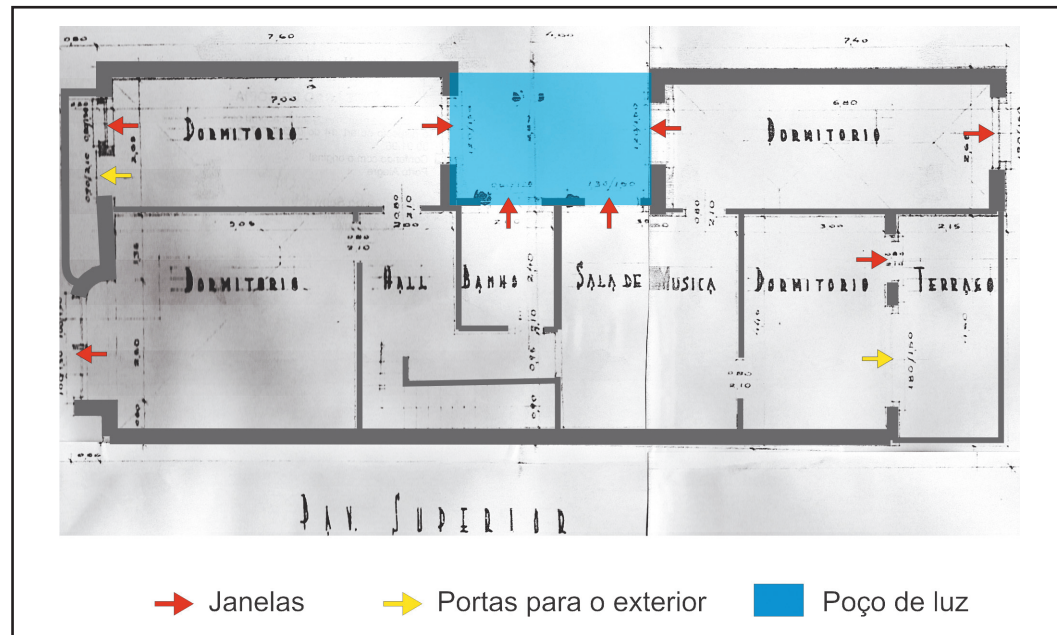


**Figura 6.79**  
Planta de edificação.  
Subtração.  
Fonte: O autor



**Figura 6.80**  
Planta de edificação.  
Iluminação.  
Fonte: O autor

Fica claro que houve esforços e preocupações referentes à ventilação (Figura 6.81), já que dois dos quatro dormitórios possuem ventilação cruzada, e as dimensões do poço de luz indicam empenho em ventilar os espaços íntimos.



**Planta tipo 12 - Avenida Farrapos Esquina com a Rua Pátria**

O prédio da Avenida Farrapos com a esquina da Rua Pátria (Figura 6.82) é composto, como a maioria das edificações da via, por térreo comercial e mais dois pavimentos residenciais.

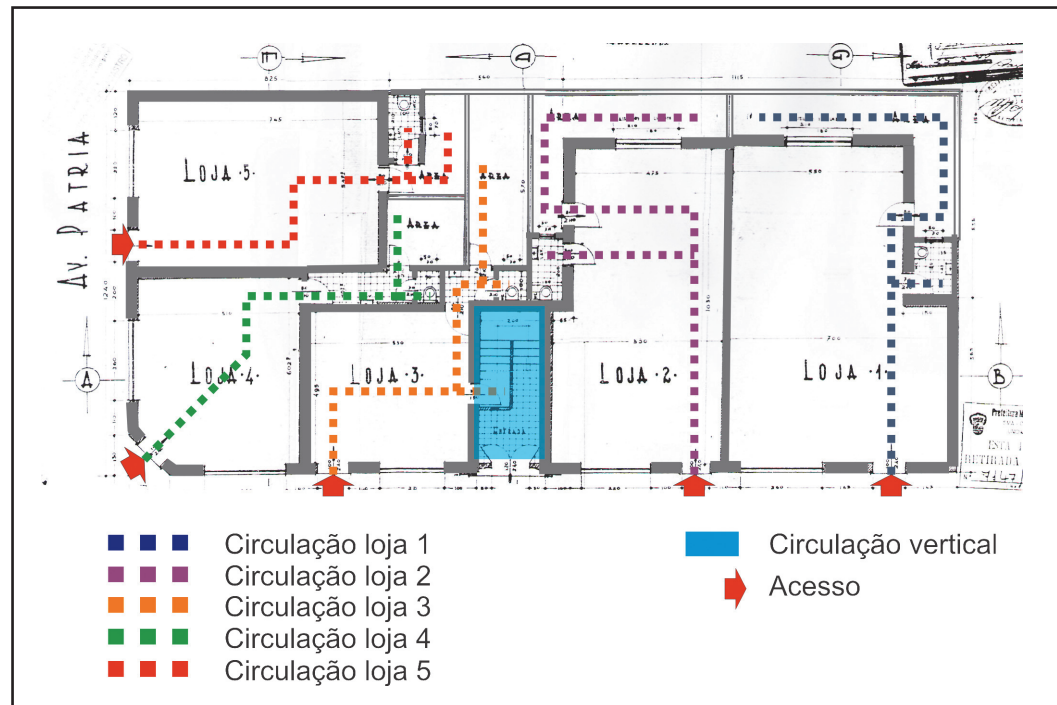
No térreo encontramos cinco lojas, e sua estrutura é feita por paredes auto-portantes em alvenaria.



**Figura 6.82**  
Planta de edificação.  
Fachada e sistema  
estrutural.  
Fonte: O autor

No térreo onde se encontram as lojas a circulação é feita por espaços contíguos a partir do acesso (Figura 6.83). A circulação mais complexa encontra-se na loja quatro, que possui seu acesso na esquina a quarenta e cinco graus em relação à Avenida Farrapos.

Existe ainda uma circulação até os espaços externos aos fundos de cada loja.

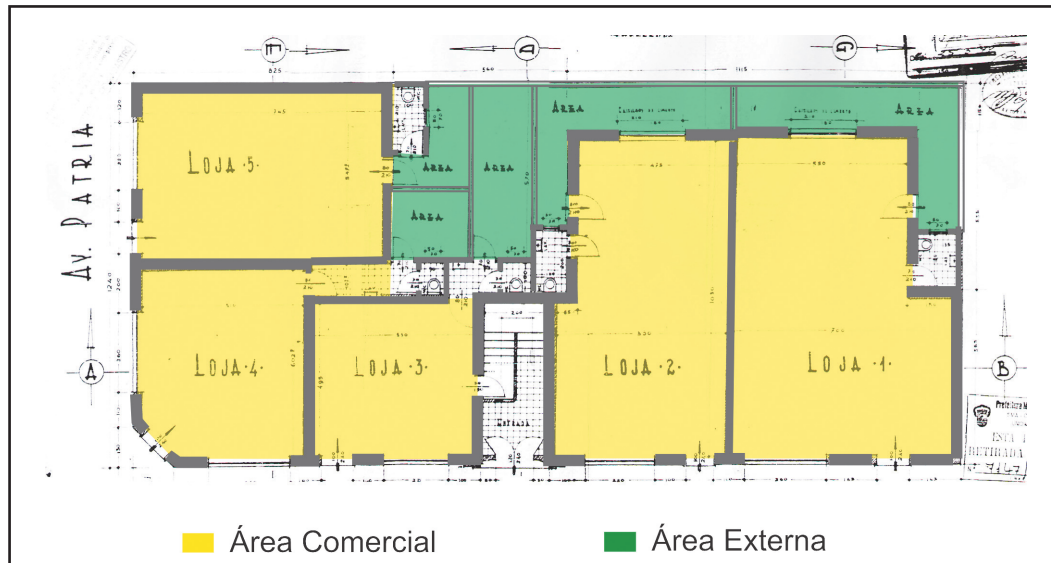


**Figura 6.83**  
Planta de edificação.  
Circulação.  
Fonte: O autor

No pavimento térreo os usos se resumem a comercial e áreas externas para ventilação (Figura 6.84).

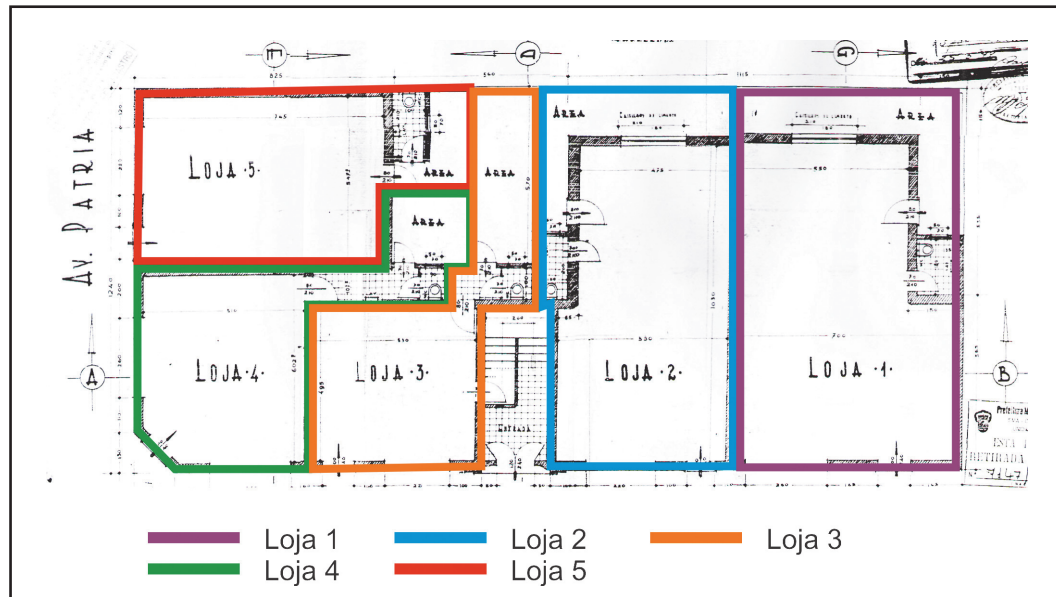
As unidades (Figura 6.85) foram distribuídas de maneira a fazer o melhor aproveitamento e todas tivessem área de ventilação ao fundo, com isso as lojas três e quatro ficaram com formas irregulares.

A subtração (Figura 6.86) foi feita ao fundo do lote para ventilação das lojas e dos apartamentos dos andares superiores.

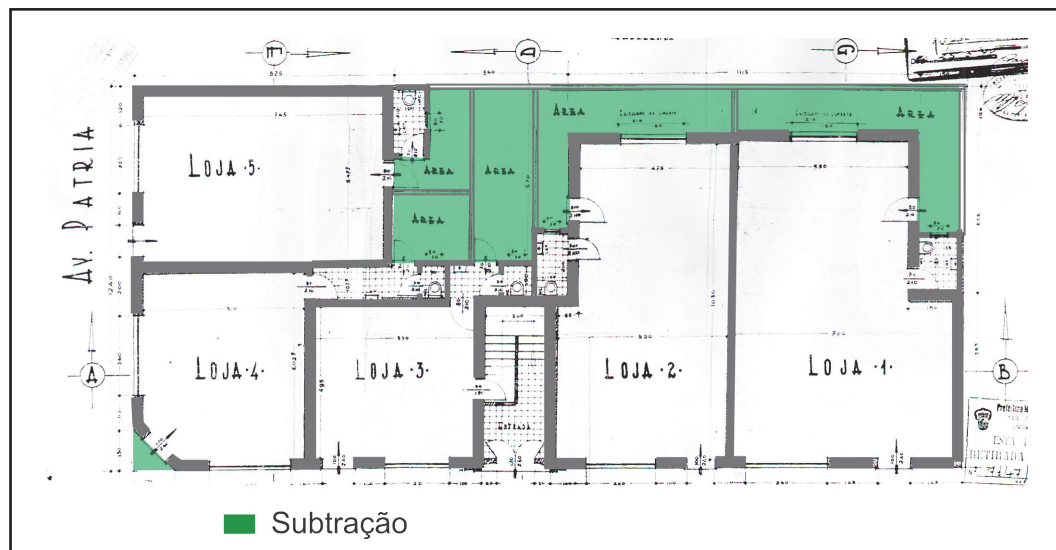


**Figura 6.84**  
Planta de edificação.  
Usos.

Fonte: O autor

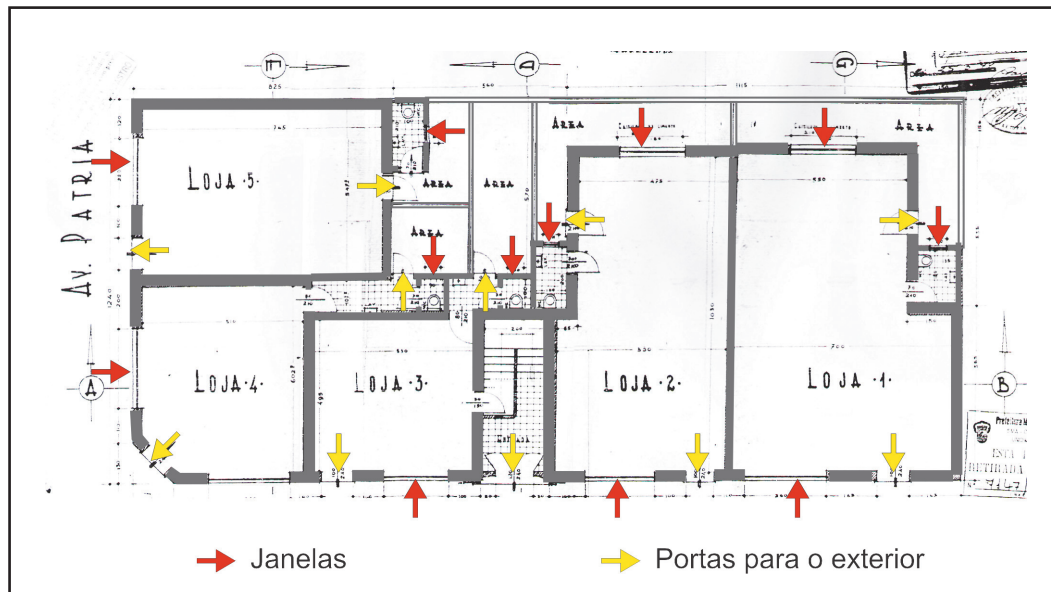


**Figura 6.85**  
Planta de edificação.  
Unidade.  
Fonte: O autor



**Figura 6.86**  
Planta de edificação.  
Subtração.  
Fonte: O autor

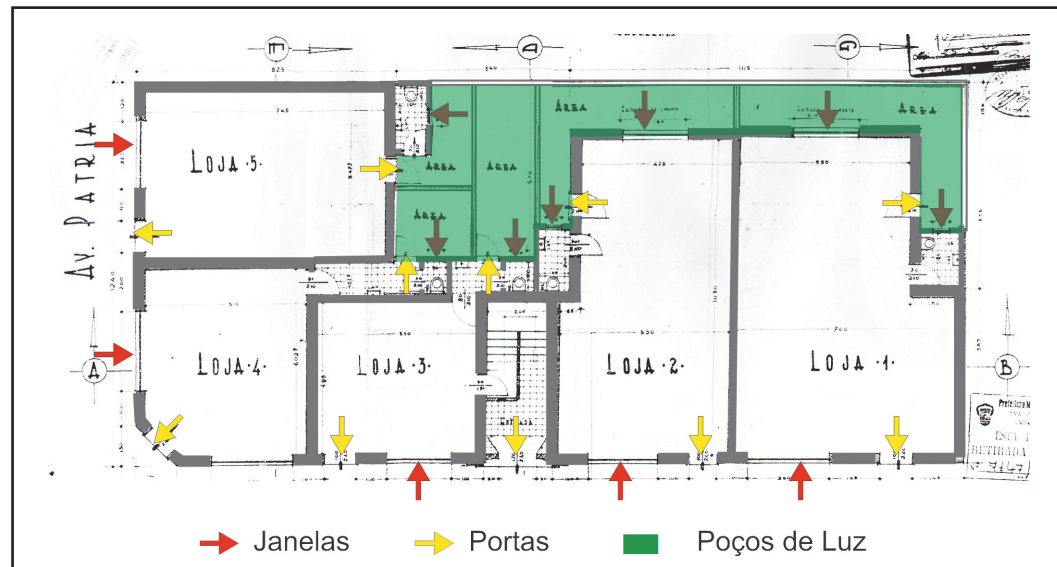
A iluminação (Figura 6.87) é feita principalmente pelas portas de acesso às lojas, mas é reforçada por janelas que se abrem para os pátios.



**Figura 6.87**  
Planta de edificação.  
Iluminação.  
Fonte: O autor



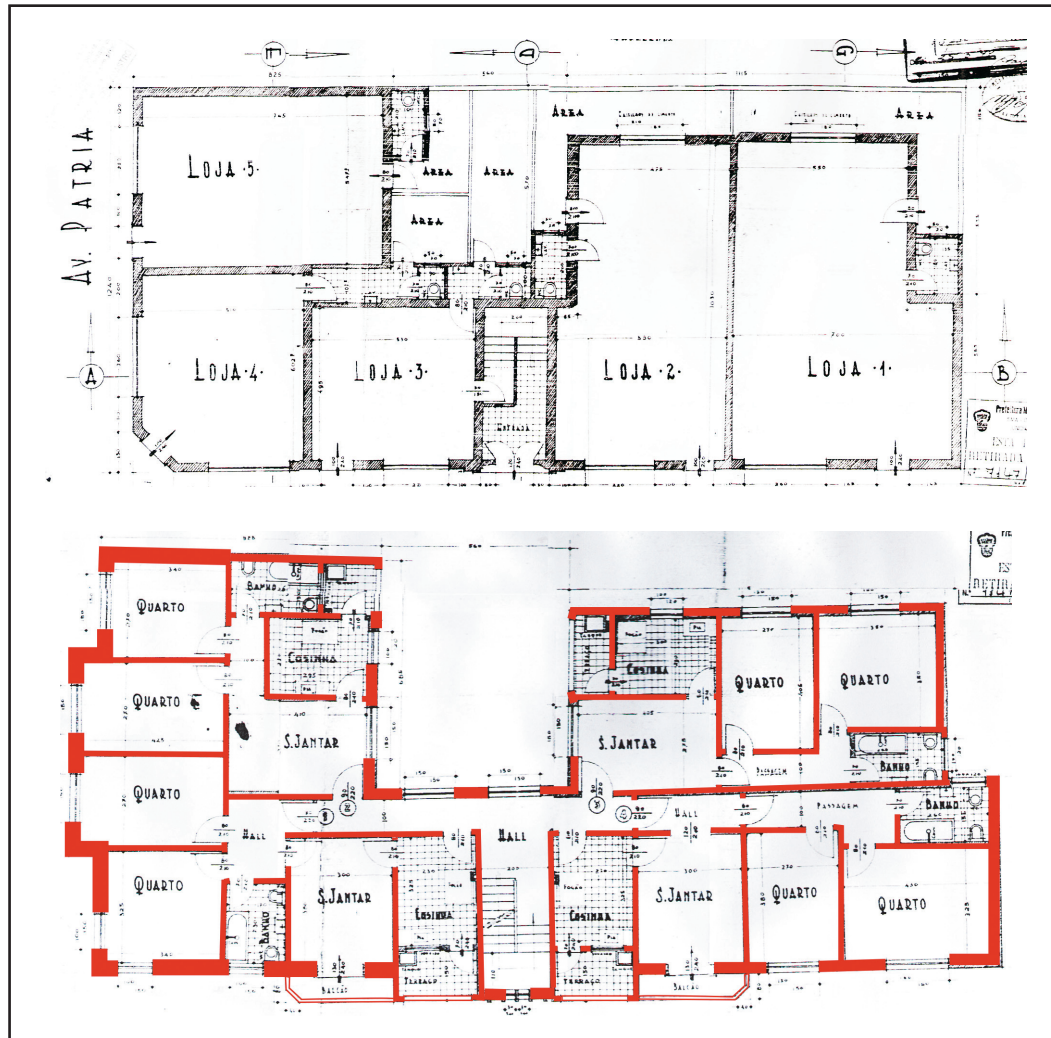
A área externa tem importante papel na ventilação (Figura 6.88) que é cruzada resultante de aberturas voltadas para estes pátios privados de cada loja.



**Figura 6.88**  
Planta de edificação.  
Ventilação.  
Fonte: O autor

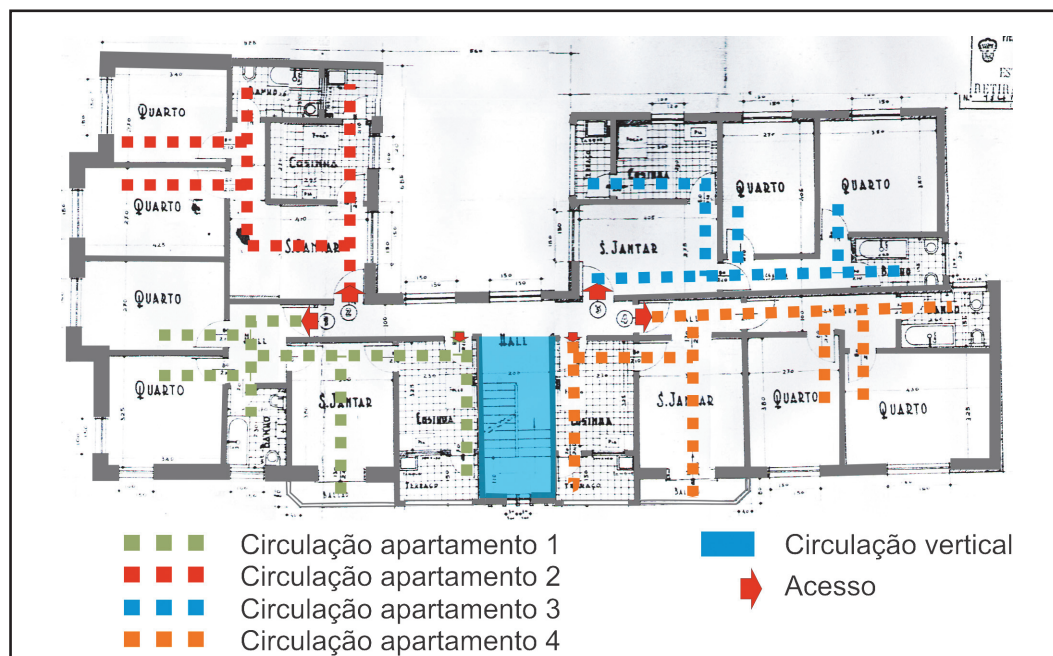
**Planta tipo 13 - Avenida Farrapos Esquina com a Rua Pátria**

A estrutura como já vimos no pavimento térreo (Figura 6.89) é feita de alvenaria auto-portante em tijolo.



**Figura 6.89**  
Planta de edificação.  
Sistema estrutural.  
Fonte: O autor

A circulação (Figura 6.90) é feita por meio de corredores de distribuição. Os fluxos são praticamente os mesmos nos quatro apartamentos, apesar das diferenças de planta.

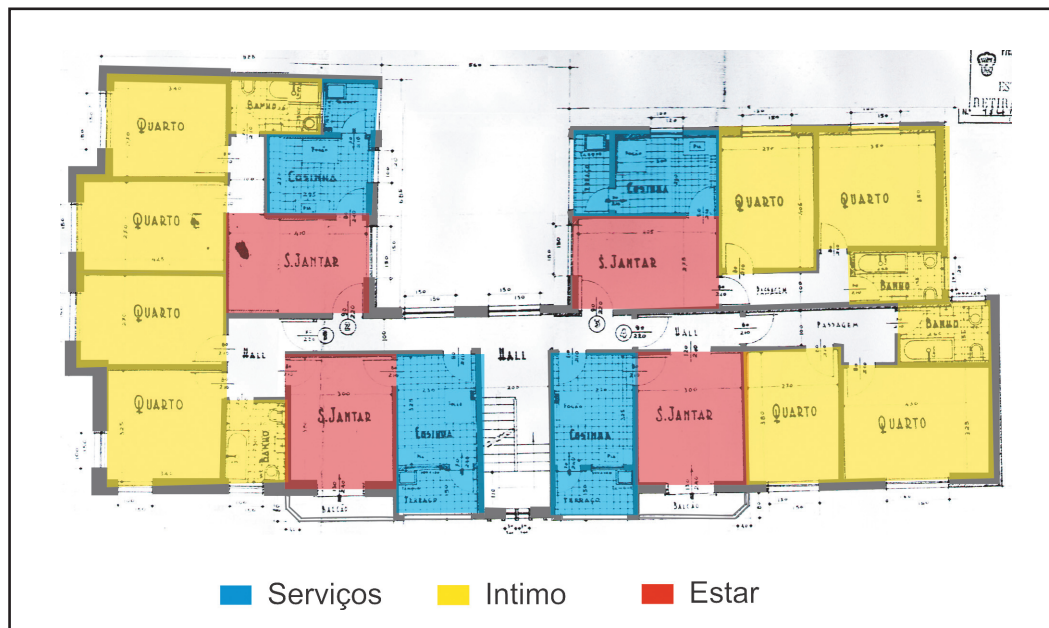


**Figura 6.90**  
Planta de edificação.  
Circulação.  
Fonte: O autor

Os usos são bem setorizados (Figura 6.91), sendo que as áreas íntimas foram deslocadas para as esquinas da edificação para que se pudessem proporcionar melhor iluminação e ventilação, a valorização maior se dá nestas áreas. As áreas de estar e serviços estão próximas e têm o mesmo tipo de tratamento em relação à iluminação e ventilação demonstrando a maior valorização dos dormitórios.

As unidades de frente (Figura 6.92) possuem maior valorização até mesmo na distribuição das áreas, tendo áreas maiores e melhor distribuídas.

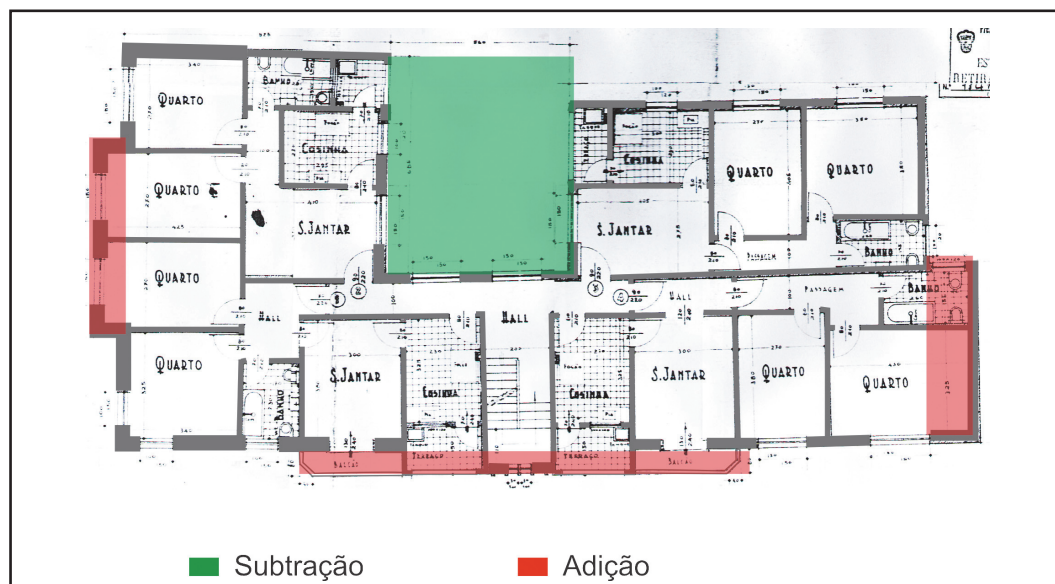
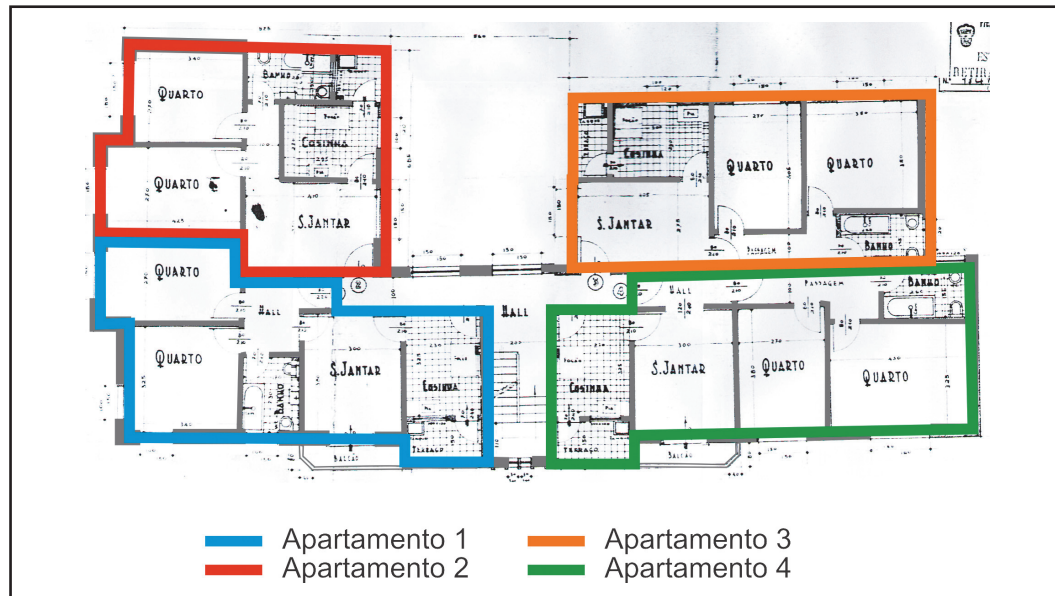
A subtração (Figura 6.93) tem como função a iluminação e ventilação dos apartamentos dois e três, bem como o hall de acesso e circulação comum do edifício. A adição frontal confere à fachada principal movimento e participa da composição de modo a conferir simetria e equilíbrio ao conjunto. As adições laterais são de ordem prática, uma para ventilação do banheiro e a outra para dar movimento à fachada lateral que compõe o espaço urbano.



**Figura 6.91**

Planta de edificação.  
Ventilação.

Fonte: O autor



A iluminação (Figura 6.94) dos ambientes é uma preocupação evidente neste projeto, pois até mesmo o poço de luz possui grandes dimensões para melhor fazê-lo, tornando a iluminação dos espaços que dependem dele quase direta.

A ventilação (Figura 6.95) assim como a iluminação é feita de forma direta, onde todos os espaços abrem-se para o exterior.



**Figura 6.94**  
Planta de edificação.  
Iluminação.  
Fonte: O autor

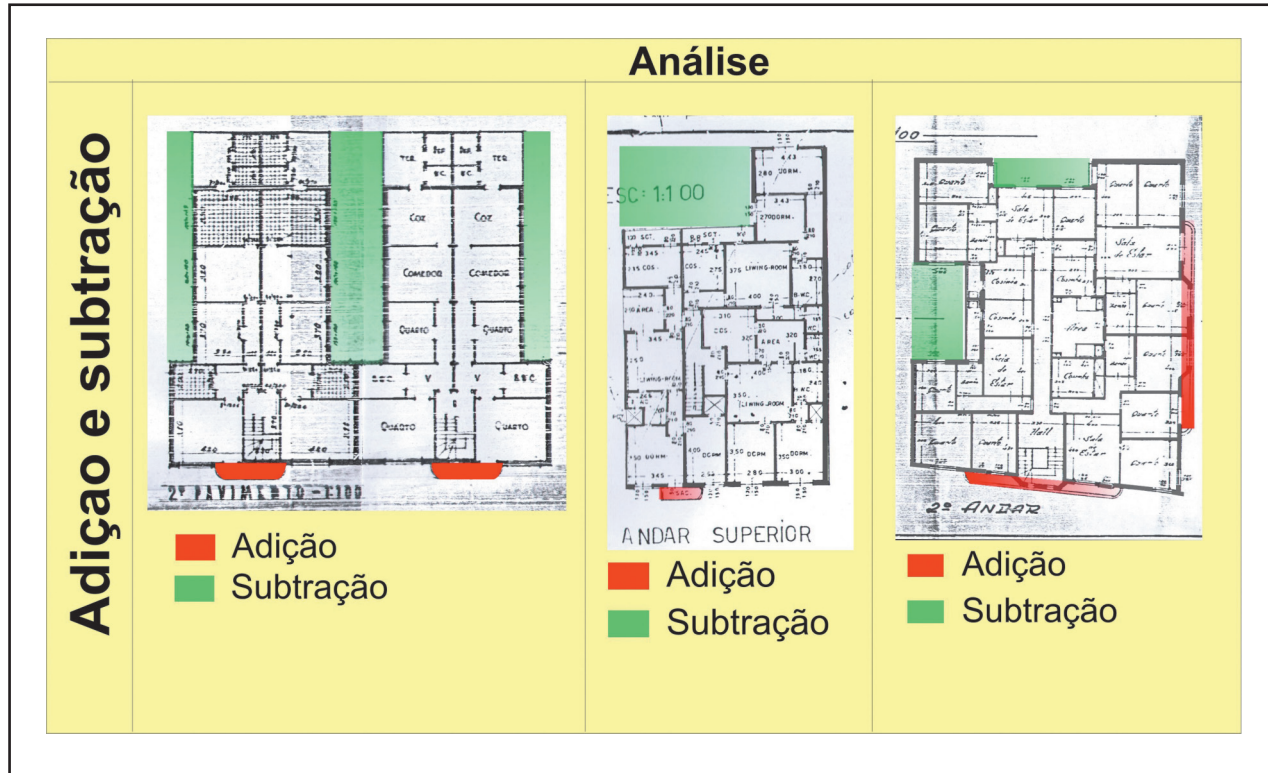


**Figura 6.95**  
Planta de edificação.  
Ventilação.  
Fonte: O autor

Em síntese podemos apontar aspectos identificáveis no princípio de composição e organização dos tipos de espaços utilizados nos edifícios da fase Art Deco da Avenida Farrapos:

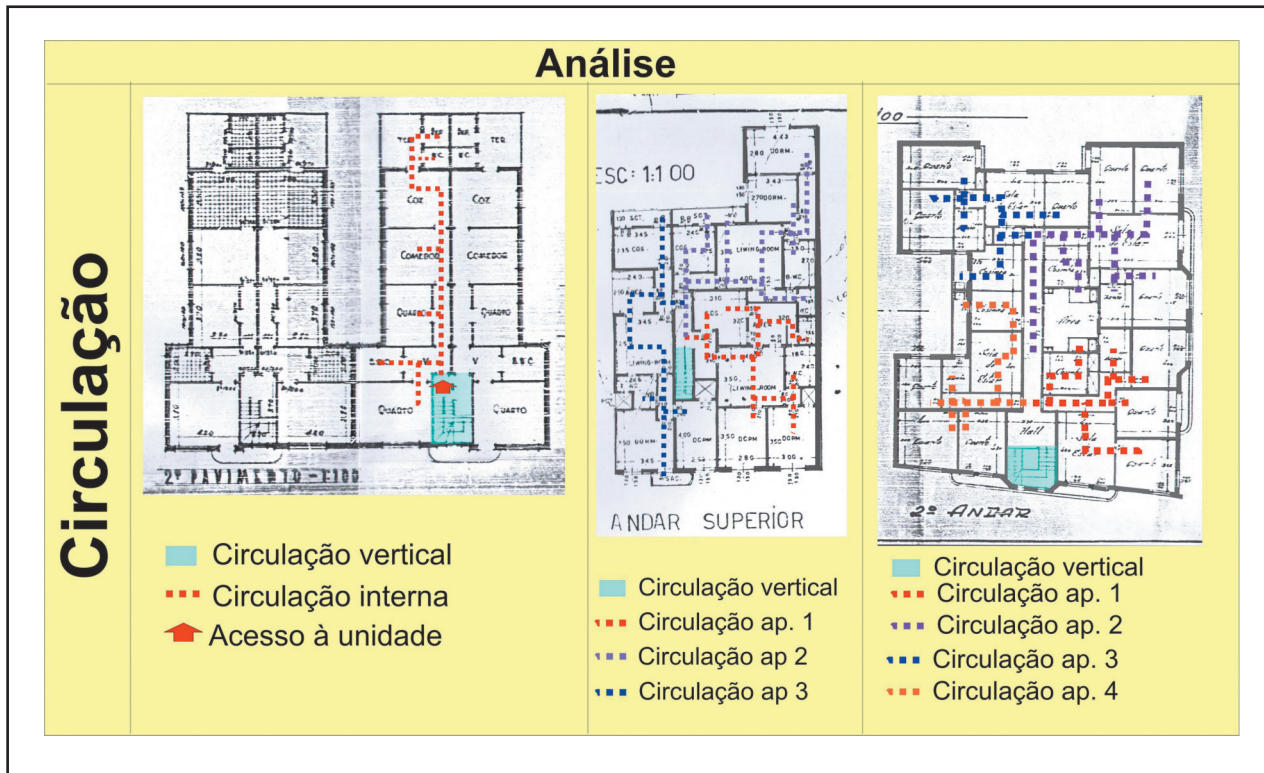
1. Em relação à estrutura a técnica utilizada é tradicional, com paredes auto-portantes de tijolo cerâmico;
2. No que refere à distribuição dos espaços internos, podemos dizer que o espaço é compartimentado, não havendo ainda a integração da sala de estar com a de jantar, e em alguns casos a abolição da sala de estar;
3. O zoneamento de usos não é bem definido havendo uma forma peculiar de transição de espaços que é a contigüidade, pouco usado nos dias de hoje;
4. A ocupação do lote é alta, resultando em fachadas contínuas ao longo da via pública;
5. A predominância dos andares térreos de uso comercial, e nos pavimentos superiores residencial;
6. Ocorrência predominante de soluções de iluminação realizadas por meio de poço de luz, o que revela a falta de experiência por parte dos projetistas na solução de espaços em habitações multifamiliares;
7. Mesmo que os anseios sociais estivessem apontando para uma maneira de morar baseada no futuro, os hábitos cotidianos ainda estavam associados à maneira tradicional de relação com os espaços habitacionais.

A seguir apresentamos oito quadros resumo de análise e comparação gráfica (Figuras 6.96 a 6.103) sintetizando os elementos estudados até agora, elaborados a partir de três plan-tas com tipologias recorrentes.

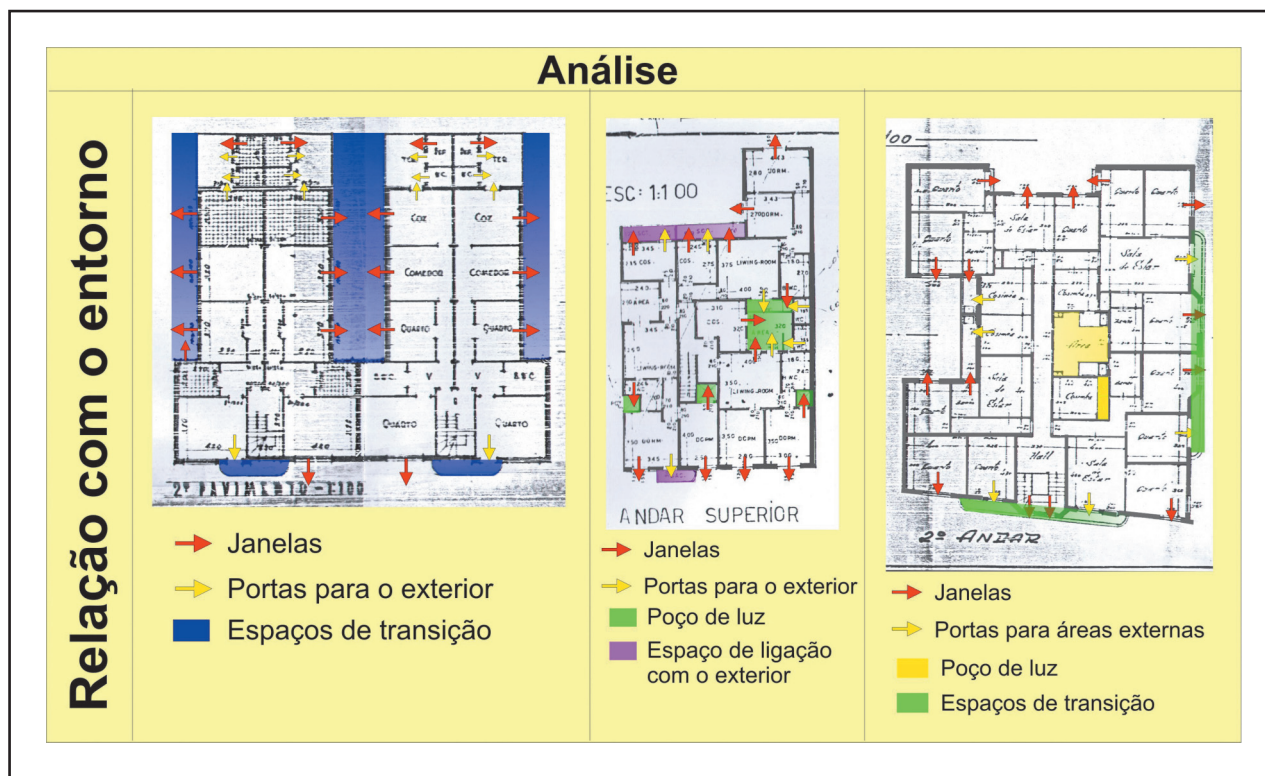


**Figura 6.96**  
Adição e subtração.  
Fonte: O autor

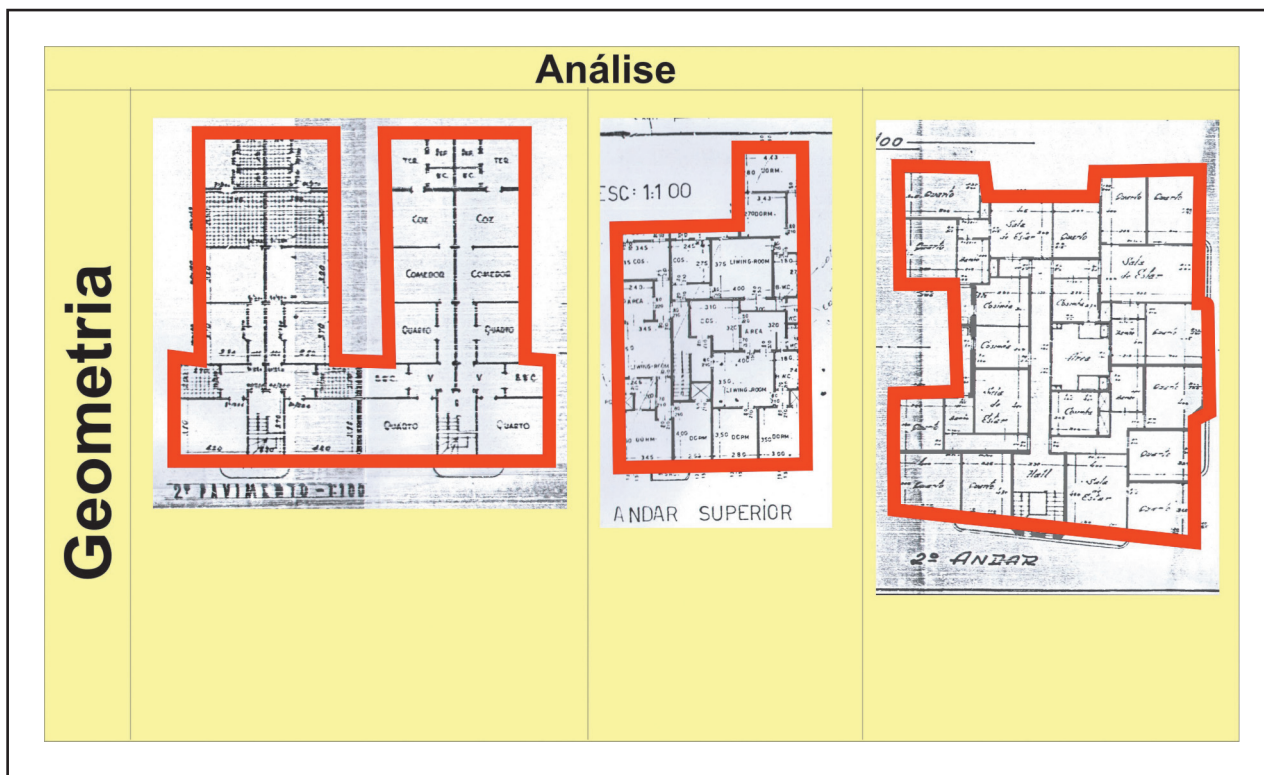




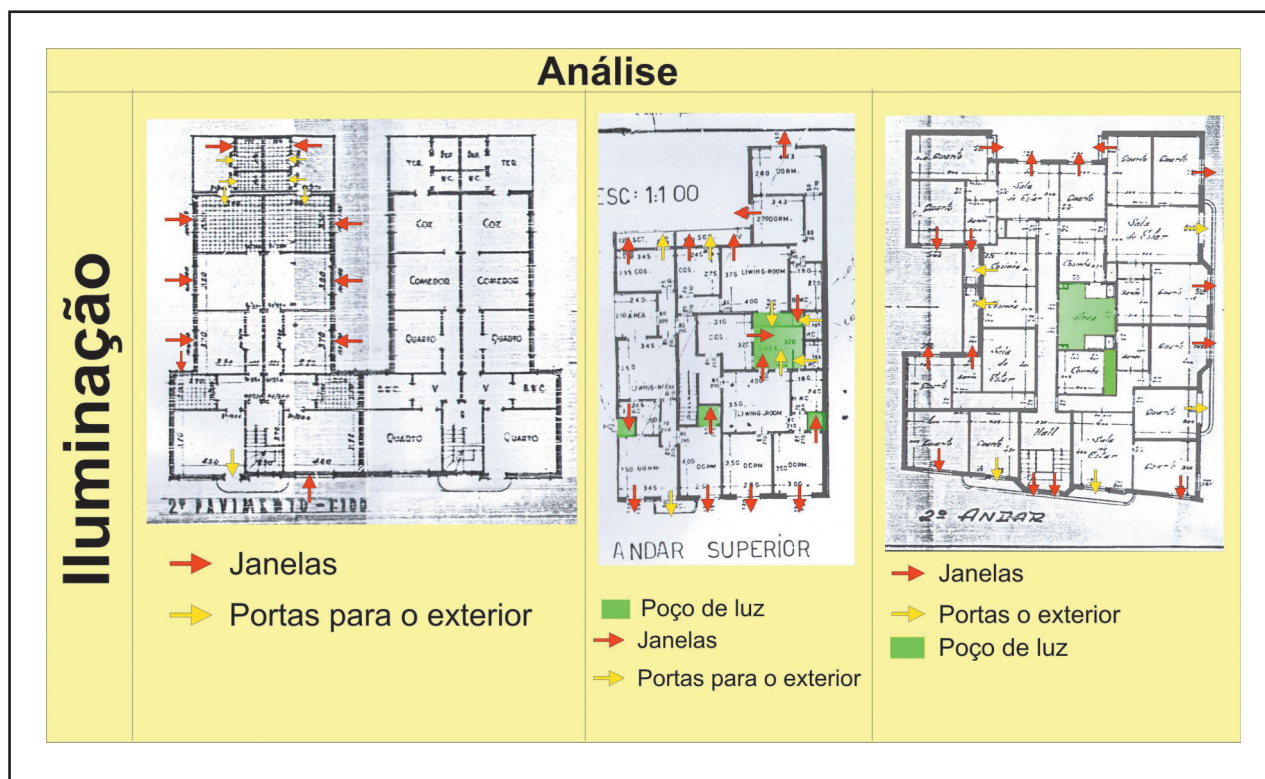
**Figura 6.97**  
Circulação.  
Fonte: O autor



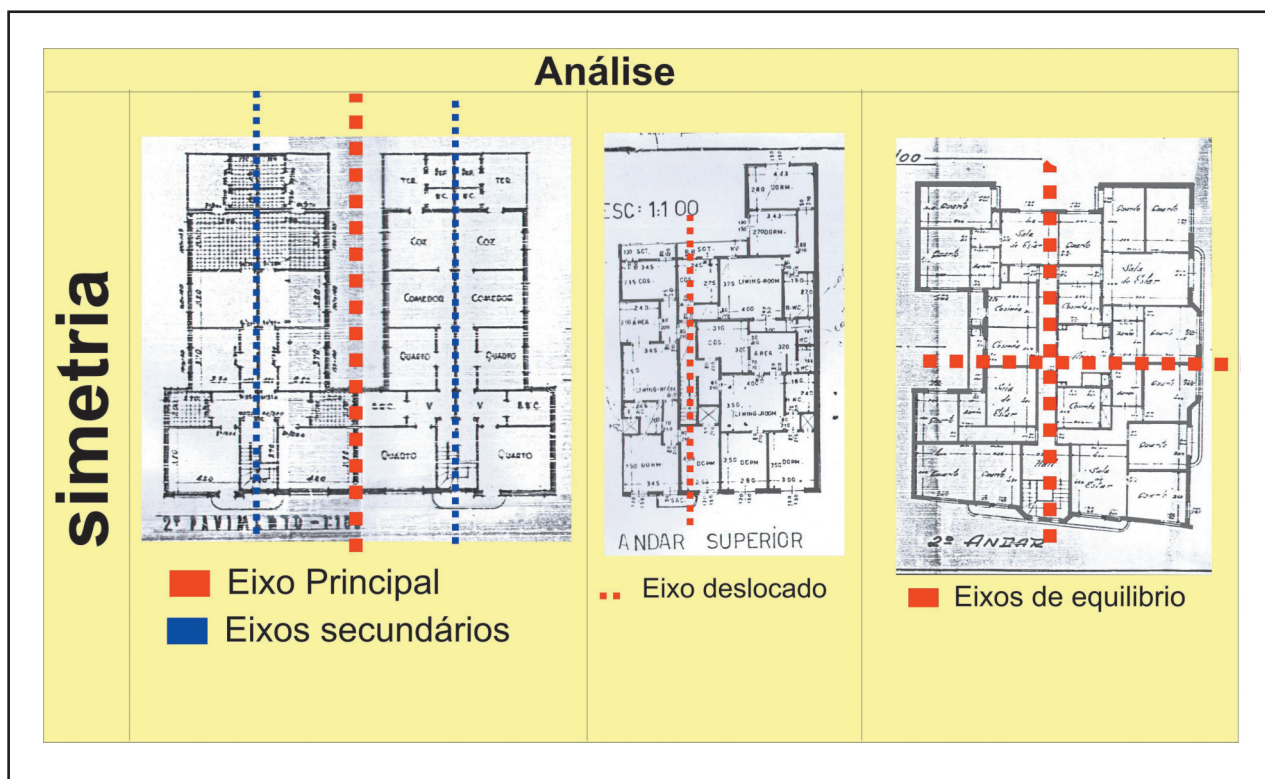
**Figura 6.98**  
 Relação com o entorno.  
 Fonte: O autor



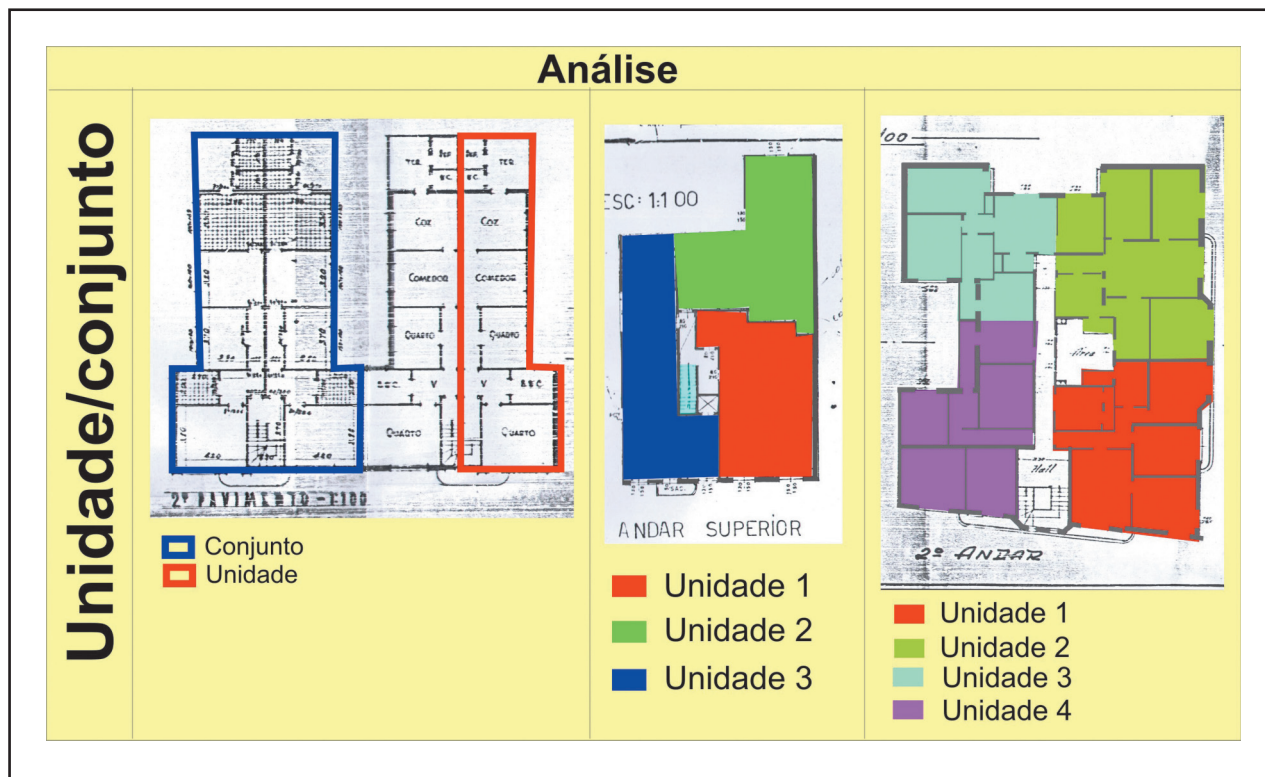
**Figura 6.99**  
Geometria.  
Fonte: O autor



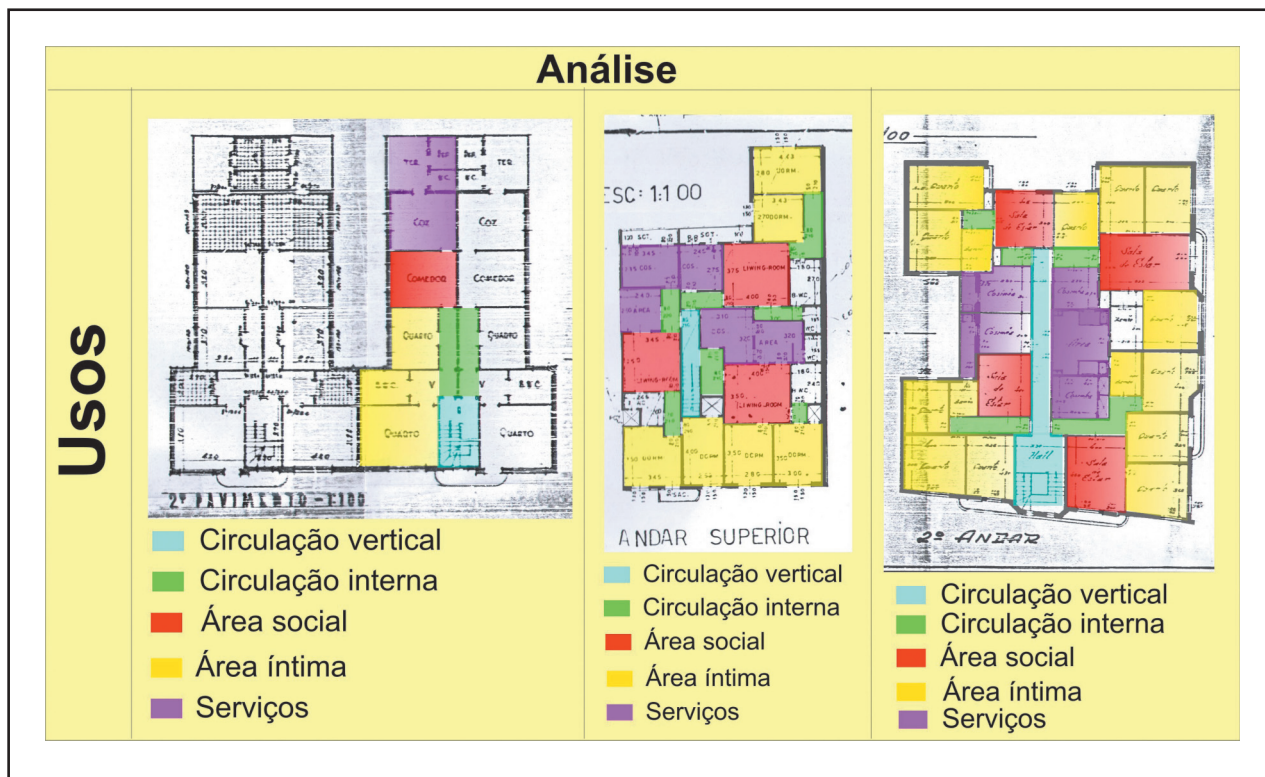
**Figura 6.100**  
Iluminação.  
Fonte: O autor



**Figura 6.101**  
 Simetria.  
 Fonte: O autor



**Figura 6.102**  
Unidade/conjunto.  
Fonte: O autor



**Figura 6.103**

Usos.

Fonte: O autor



## ELEMENTOS ART DECO PRESENTES NA ARQUITETURA DA AVENIDA FARRAPOS

### Composição horizontal tripartida

A maior parte das fachadas dos edifícios encontrados na Avenida Farrapos apresenta composição tripartida (Figura 1.104), salientada por frisos horizontais que dividem a volumetria em três porções.

A base em geral é delimitada por soco *rusticado* que pode apresentar revestimento cerâmico, em pedra ou de pintura diferente do restante do conjunto. Na base ainda encontramos uma distribuição das esquadrias distinta do corpo da edificação, em geral, devido à presença de comércio junto à calçada. A base é representada pelo pavimento térreo que propicia a escala humana ao edifício. Em algumas edificações a base aparece recuada em relação ao corpo do prédio, criando uma proteção sobre o passeio estreito.

No corpo, encontramos a área residencial com suas aberturas distribuídas a partir de um eixo de simetria. A expressão da função fica clara já que há diferença nas dimensões das aberturas e de tratamento de superfície e ornamentos em relação à base. Os balcões aparecem com volumetria geométrica e decoração igualmente *geometrizada* com relevos e vazados. Ainda encontramos elementos horizontais agregados à fachada na forma de frisos em camadas ou simples.

O coroamento caracteriza-se por ser composto por platibandas que têm a função de esconder a cobertura originalmente executada em telhas de barro predominantemente do tipo “francesas”. Apresentam ornamentação típica do estilo com desenhos em *zig zag*, frisos horizontais e verticais, desenhos em relevo, remetendo à estética do Art Deco. Assim como a base dá a partida na composição, o coroamento desempenha a função de encerrar a edificação.

Em termos de composição de fachada, os elementos de base, corpo e coroamento são bem definidos e contribuem na expressão do conjunto.





**Figura 6.104**  
Composição horizontal tripartida.



## Simetria bilateral

Encontramos muitas vezes a simetria bilateral (Figura 1.105) nas fachadas da Avenida Farrapos. O eixo da simetria costuma aparecer na circulação vertical centralizada separando dois conjuntos de apartamentos. Outras vezes, aparece separando dois edifícios. Centralizar a circulação vertical e distribuir as habitações ao redor deste eixo representa economia e melhor aproveitamento nas plantas e simplifica as decisões de projeto das fachadas.

A simetria bastante presente nas fachadas Art Deco da Avenida Farrapos remete a outra das seis características do estilo segundo Conde (2000)<sup>1</sup>, conforme visto no capítulo 2.



**Figura 6.105**  
Simetria bilateral.

<sup>1</sup> CZAJKOWSKI 2000.

## Platibanda escalonada

Com referências diretas ao estilo zig zag e ao chamado Tropical Deco de Miami, surgem as platibandas escalonadas (Figura 1.106). Recurso compositivo que permite ocultar a curva do telhado e valorizar o coroamento, a platibanda escalonada aparece ornamentada ou lisa, com ou sem frisos de acabamento. Em alguns casos acompanha a projeção do volume central de circulação e em outros se mantém no pano alinhado da fachada.



**Figura 6.106**  
Platibanda escalonada.  
Fonte: O autor



## Acessos

Os acessos (Figuras 1.107 a 6.111) são normalmente demarcados por marquises ou sob balcões. As portas de acesso, em geral metálicas com vidro ou de madeira mas com elementos de serralheria aplicados, são destaque na demarcação do acesso. Sempre posicionadas diretamente no alinhamento e sem mudança de nível, aparecem emolduradas. Em muitos casos o ponto de partida da composição é o próprio acesso e todos os demais elementos da composição servem à função de valorizá-lo.



**Figura 6.107**

Acessos

Fonte: O autor



**Figura 6.108**

Acessos

Fonte: O autor



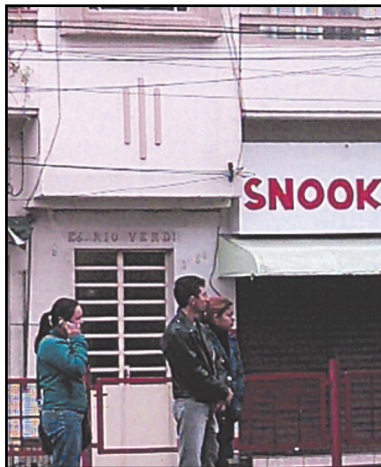
**Figura 6.109**

Acessos

Fonte: O autor



**Figura 6.110**  
Acessos  
Fonte: O autor



**Figura 6.111**  
Acessos  
Fonte: O autor



### Circulação vertical

A circulação vertical (Figura 6.112) é marcada por esquadrias de montantes fixos, verticais, que têm a função de iluminar naturalmente as escadas de acesso aos pavimentos. Em geral o tratamento dado a estas esquadrias reforça a simetria bilateral, por se apresentar no eixo de axialidade.



**Figura 6.112**  
Circulação vertical.  
Fonte: O autor

### Valorização das esquinas

O tratamento especial dado às esquinas (Figuras 6.113 e 6.114) demonstra a preocupação com o papel do edifício na estrutura urbana, e da idéia de conjunto que podemos encontrar na arquitetura adotada pelos edifícios da avenida. Apresentam recuo do pavimento térreo a quarenta e cinco graus, arredondamento das arestas da esquina e acréscimo de elementos decorativos à perspectiva do cruzamento das ruas.





**Figura 6.113**  
Valorização das esquinas.  
Fonte: O autor



**Figura 6.114**  
Valorização das esquinas.  
Fonte: O autor



### Elementos decorativos

Sob um olhar apressado é possível não encontrar motivos para destacar a decoração dos edifícios da avenida (Figura 6.115). Com um olhar mais atento, desconsiderando a degradação, encontramos o referencial estético típico do Art Deco. De maneira tímida e simplificada elementos geométricos dispostos nas fachadas lembram que o gosto popular foi mais forte ao impor decoro às habitações residenciais da década de 1940. Destacam-se os relevos em formato geométrico de losangos; mochetas verticais em ascendente; chaves de arco (sem o arco) geometrizadas; elementos vazados nas varandas e platibandas; esquadrias circulares em forma de escotilha; frisos com motivos geométricos em baixo relevo, cuja aproximação com a geometria Marajoara é evidente.



**Figura 6.115**  
Decoração dos edifícios.  
Fonte: O autor







**Figura 6.115**  
Decoração dos edifícios (Continuação).  
Fonte: O autor



184 Aline Figueiró



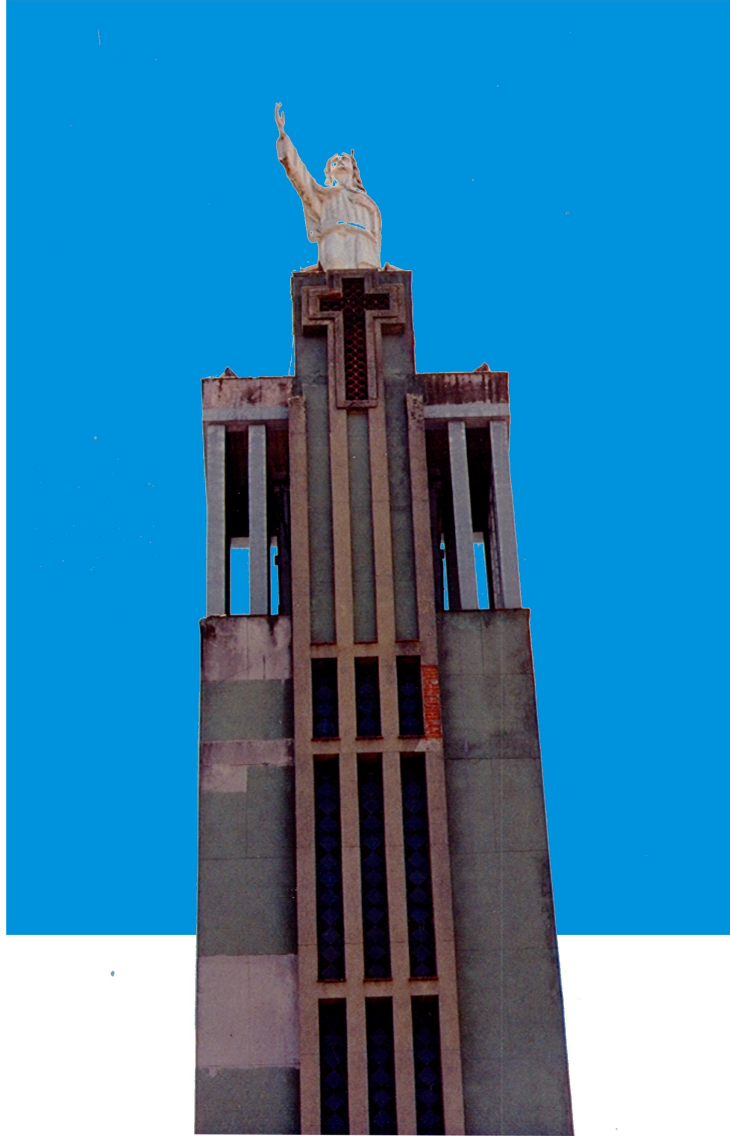
**Figura 6.115**  
Decoração dos edifícios (Continuação).  
Fonte: O autor

FACHADAS

Composição vertical				
Coroamento	Platibanda			
Corpo	Balcão Janelas Portas			
Base	Acesso Sócio			

FACHADAS

Composição horizontal			
Centralizada			
Esquina			
Geminada			







# conclusão

O presente trabalho procurou estudar a arquitetura da Avenida Farrapos com o intuito de identificá-la com o Art Deco. Para tanto foi necessário investigar as raízes desta arquitetura, bem como seu surgimento e consolidação.

Ao longo do processo foi possível compreender que o estilo estava associado a características que chamamos de elementos identificáveis e estilemas, que se manifestaram de diferentes maneiras nos diferentes lugares em que se desenvolveu. Em cada país elementos da cultura regional foram incorporados atendendo a expectativas e condicionantes locais.

Ao estudarmos o estilo de maneira geral percebe-se um forte elo entre as diferentes manifestações: a associação ao moderno. Moderno e modernidade no contexto do Art Deco têm o sentido de cultura contemporânea.

Compreendemos que desde sua apresentação formal na Exposição de Artes Decorativas Industriais e Modernas em Paris no ano de 1925, passando pelos Estados Unidos da América, até sua chegada à América Latina, o Art Deco se modificou com o intuito de atender novas exigências da vida quotidiana em transformação, bem como respondeu aos interesses governamentais e necessidades das classes populares.

Vimos que na Europa esteve a serviço das classes dominantes, manifestando-se em construções requintadas, com materiais nobres, em prédios ricos em ornamentação e acabamentos nobres.

Nos Estados Unidos manifestou-se de duas formas distintas: a primeira, na construção de arranha-céus de grandes corporações, principal-



mente em Nova York, apresentado grande ligação com a vertente francesa, com a utilização de materiais nobres e profusão e elaboração detalhada dos elementos decorativos. Podemos encontrar a segunda vertente das manifestações em Miami Beach, na edificação de hotéis feitos para a classe média Norte Americana, com simplificação de formas, menor quantidade e elaboração de elementos decorativos, bem como materiais de acabamento de uso quotidiano e de menor custo.

Na América Latina atendeu principalmente aos interesses das classes mais desfavorecidas da população, como forma de redução nos custos da construção, mas não sem a dignidade que os elementos decorativos imprimiam às obras, conforme os modelos vigentes de decoro. Portanto, a vertente empregada na produção do estilo só poderia aplicar materiais baratos em construções executadas por mão de obra rústica, adequando os elementos decorativos geometrizados às fachadas simplificadas. Foi utilizado tanto de maneira prática para a edificação barata dos subúrbios das grandes cidades, quanto atendendo aos interesses de governos ditatoriais que usaram o Art Deco para expressar renovação e progresso valendo-se da idéia de modernidade associada ao estilo.

Demonstramos com este estudo que a arquitetura executada na Avenida Farrapos enquadra-se nestes conceitos por apresentar os elementos identificáveis. Alinha-se ao que estava sendo executado em toda a América Latina, em especial por nossos países vizinhos – Argentina e Uruguai – que utilizavam de igual maneira a vertente simplificada do estilo. Assim, constatamos que a avenida é depositária da arquitetura Art Deco de Porto Alegre, por apresentar conjunto coerente e coeso de edificações, cuja unidade de linguagem pode ser visualizada por meio de análise metodológica, representando um conjunto urbano aos moldes de Ocean Drive em Miami Beach.

Os dados sobre a autoria dos projetos das edificações da Avenida Farrapos são de difícil investigação. As plantas estão em sua maioria microfilmadas e arquivadas no Arquivo Público Municipal e a qualidade das cópias não permite leitura dos selos, no entanto alguns nomes que nos dão pistas de quem foram estas pessoas que pensaram na via de forma tão homogênea e termos de linguagem arquitetônica.

O primeiro deles é Max Hermann Schlupmann, que projetou o Edifício Luis N. Soares e o Edifício de apartamentos Ervino Petry, ambos na Avenida Farrapos. Nasceu em 1902 na cidade de Vestfália na Alemanha, formou-se em Münster no ano de 1922, e em 1924 já morava na cidade



de São Leopoldo RS. Logo em seguida veio para Porto Alegre e tornou-se arquiteto da Prefeitura Municipal, e realizou pelo menos dois grandes projetos: o Auditório Araújo Vianna em 1926, e o paisagismo do Parque Farrroupilha em 1935. Trabalhou no escritório de Theo Widersphan, e projetou inúmeras edificações industriais em São Leopoldo, Tramandaí e Novo Hamburgo. Após sua morte a família queimou seus arquivos dificultando o trabalho de resgate de sua obra.<sup>1</sup> (foto Edifício Luis N Soares)

Alberto Fantiel projetou o edifício da Avenida Farrapos esquina com a Rua Cândio Gomes (analisando anteriormente neste capítulo como planta tipo 5). Nasceu em 1892 na cidade de Guaíba/RS. Desenvolveu suas atividades entre 1932 e 1950, como proprietário de uma pequena construtora. A responsabilidade técnica de seus projetos ficava a cargo de seu irmão e sócio já que sua licença lhe permitia edificar obras até três pavimentos.<sup>2</sup>

Erich Fantiel também nasceu em Guaíba/RS em 1898 e era irmão de Alberto. Foi responsável técnico por uma série de obras entre 1937 e 1948, pois foi um dos primeiros profissionais a se registrar no CREA, onde recebeu o Nº 27. Entre elas estão registradas a Igreja São Geraldo (localizada na Avenida Farrapos), projetada por Vitorino Zani, a Igreja da Medianeira, a Santa Terezinha (Rua Ramiro Barcelos, 386), e outros.<sup>3</sup>

Vitorino Zani nasceu em 1900 na cidade de Caxias do Sul/RS. Começou sua vida profissional como escultor, e executou trabalhos para o Palácio Piratini, Prefeitura Municipal, Banco Nacional do Comércio, e outros. Foi autodidata de arquitetura e seu registro no CREA em 1942 foi indeferido. Projetou 23 matrizes e 41 capelas, além de outros projetos residenciais e comerciais. Foi o projetista da Igreja São Geraldo de 1940, localizada na Avenida Farrapos, bem como da Santa Terezinha, Sagrada Família e tantas outras espalhadas pelo interior do estado. Empregou muitas linguagens arquitetônicas em seus projetos, sendo que na Igreja

<sup>1</sup> WEIMER, Günter. Arquitetos e construtores do Rio Grande do Sul. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004, p. 157.

<sup>2</sup> WEIMER, Günter. Arquitetos e construtores do Rio Grande do Sul. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004, p. 59.

<sup>3</sup> WEIMER, Günter. Arquitetos e construtores do Rio Grande do Sul. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004, p. 60.

São Geraldo inspirou-se na corrente streamline do Art Deco para edificá-la.<sup>4</sup> (fotos Igreja São Geraldo e Igreja São Geraldo2, fonte: o autor)

Pouco se sabe dos arquitetos e construtores que projetaram a arquitetura da Avenida Farrapos, sua formação, influências, dificuldades e interesses. O que é possível interpretar é que possuíam consciência da arquitetura que se manifestava em praticamente todo o mundo naquele momento. O Art Deco apresentava soluções aos problemas de falta de recursos para edificar grandes e luxuosas obras e não se era de todo desprovido de referencial ornamental, onde os elementos agregavam decoro e ao mesmo tempo podiam ser executados com baixos orçamentos. Respondia também as exigências de uma periferia ávida por morar em habitações modernas e de baixo custo.

Por fim cabe ainda discutir a importância histórica desta arquitetura, como representativa da cultura da cidade.

A relevância deste estudo aparece na carência de conhecimento específico sobre o tema abordado; reforça-se na necessidade de identificar, os aspectos peculiares deste estilo conforme manifestado em Porto Alegre; definitivamente fundamenta-se na possibilidade de desaparecimento ou descaracterização, seja por substituição ou simples degradação ocasionadas pelo desgaste do tempo.

Propomos este tema por acreditarmos no potencial da Avenida Farrapos como patrimônio urbano, e ao levantarmos seu valor como conjunto edificado representante de um estilo e uma época será possível contribuir para estimular a apropriação por parte da cidade de espaço tão marginalizado.

Resgatar a importância deste conjunto arquitetônico como patrimônio da cidade de Porto Alegre na totalidade de seus aspectos de arquitetura, que incluem a preservação cultural para que ela se configure em área reconhecida e valorizada pela comunidade é um objetivo a ser perseguido pelos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural e pelas autoridades locais.

---

<sup>4</sup> WEIMER, Günter. Arquitetos e construtores do Rio Grande do Sul. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004, p. 198.



# bibliografia

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Arquitetura comemorativa – reedição do catálogo da exposição do centenário Farroupilha 1935. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BAYER, Patrícia. Art Deco architecture. London: Thames & Hudson Ltd., 1992.

BAYER, Patrícia. Art Deco – Guia visual de un estilo decorativo (1920-1940). Barcelona: Oceano Grupo Editorial, S.A,1999.

BENEVOLO, Leonardo. Introdução à arquitetura. Roma: Laterza &Figli Spa, 1987.

BERTI, Mário (Obra Póstuma). Raffaello Berti: projeto memória / Mario Berti (Obra Póstuma), Organização e texto de Maria Alice de Barros Marques Fonseca, Belo Horizonte: Silma Mendes Berti/AP Cultural, 2000, 272p.

BINS, Alberto. Exposição do Centenário Farroupilha – Relatório ao Governador do Estado do Rio Grande do Sul General Flores da Cunha. Porto Alegre: Editora Livraria do Globo, 1936.

BREGATTO, Paulo Ricardo (*organizador*) et al. Documentos de arquitetura. Canoas: Editora da Ulbra, 2005.

CANEZ, Ana Paula. Arnaldo Galdosh: O edifício e a metrópole. 2006. Tese de doutorado – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CELITO, De Grandi. Loureiro da Silva: o charrua. Porto Alegre: Literalis, 2002.

CERWINSSKE, Laura. Tropical Deco: The architecture and design os old Miami Beach. New York: Rizzolli International Publications, Inc., 1981, 96p.

CHING, Francis D. K. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

COELHO, Gustavo Neiva. *Art Déco: uma vertente da modernidade*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2000.

CONDE, Luiz Paulo. *Guia de arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

CORBUSIER, Le. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CZAJKOWSKI, Jorge (organizador). *Art Deco na América Latina – Centro de Arquitetura e Urbanismo – Iº Seminário Internacional – Art Deco na América Latina*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ. 1997.

DUNCAN, Alastair. *El Art Déco*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

FICHER, Sylvia. *Ensino e Profissão (o curso de engenheiro-arquiteto da escola Politécnica de São Paulo)*. Vol.2. Tese (Doutorado em história) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

FIGUEIRÓ, Aline Fortes. “Fenômenos Urbanos”. O caso da Avenida Farrapos. 2001. 177 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2001.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: : Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

FRANCOISE, Choay. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. *Art Deco Style*. New York: Phaidon, 2003.

JASON, H.W.; JASON Antony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JORDAN, R. Furneaux. *História da arquitetura no Ocidente*. Harmondsworth: Thames and Hudson Ltda, 1969.

KÖNEMANN, Verlagsgesellschaft. *História da arquitetura do século XX*. Colônia: Jüngen Tietz, 1998.

LAMPUGNANI, V. M. *Enciclopédia de la rquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A, 1989.

LEME, Maria Cristina da Silva (*organizadora*) et al. *Urbanismo no Brasil 1895-1965*. Salvador: EDUFBA, 2005.

MACEDO, Francisco Riopardense de. Porto Alegre: origem e crescimento. Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1999, 157p.

MACHADO, Nara Helena Naumann. A exposição do centenário Farroupilha: ideologia e arquitetura. Dissertação de mestrado, PUCRS. Porto Alegre, 1990.

MAENZ, P. Art Déco:1920-1940. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

MANSO, Celina Fernandes Almeida, org. Goiânia Art Déco: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento. Volumes I, II e III. Goiânia: Seplan, 2004.

MARGENAT, Juan Pedro. Arquitectura Art Deco em Montevideo. Montevideo: Editorial Dardo Sanzberro, 1994.

NYGAARD, Paul Dieter. Planos diretores de cidades: discutindo sua base doutrinária. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

NORRO, Julio Ariel Guigou. Monografia para a conclusão da disciplina ARQP-43, Arquitetura no Rio Grande do Sul da Faculdade de Arquitetura – PROPAR- UFRGS. Protomoderno ou Portomoderno?.

OLIVEIRA, Clovis Silveira de. Porto Alegre: a cidade e sua formação. Porto Alegre: Editora Gráfica Metrópole S.A, 1993.

PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. Edifícios de apartamentos Belo Horizonte, 1939-1976: formações e transformações tipológicas na arquitetura da cidade. Belo Horizonte: AP Cultural, 1998.

PAUSE, Michael; CLARK, Roger H. Arquitectura: temas de composición. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

PEREIRA, Margareth da Silva. Os correios e Telégrafos no Brasil. Um patrimônio histórico e arquitetônico. São Paulo: MSP/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

PEVSNER, Nikolaus. Panorama da arquitetura ocidental. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. Origens da arquitetura moderna e do design. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PONTES, Marcelo. Arquitetura institucional no Rio Grande do sul: 1890-1930. Tese de doutorado – Universidad La Coruña – ETSA – Escuela Técnica Superior de Arquitectura. La Coruña: Inédito 1998.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

RICCI, Franco Maria. Palácio de Bellas Artes. México: Milan y Aeroméxico, 1993.

ROCHE, Jean. A colonização alemã e o Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Globo, 1969.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. A arquitetura na transição (1920-1950). Monografia (Curso de Aperfeiçoamento em Memória social: instituições Museológicas) – Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, 2001.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900 – 1990. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SOUZA, Célia Ferraz de; MÜLLER, Dóris Maria. Porto Alegre e sua evolução urbana. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1997.

SPALDING, Walter. Porto Alegre: Monografia editada sob os auspícios da Prefeitura Municipal. Porto Alegre: Habitat Editora Ltda., 1953.

STRICKLAND, Carol. Arquitetura comentada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

UNES, Wolney. Identidade Art Déco de Goiânia. Goiânia: Editora UFG, 2001.

VICENTE, Pilar Vélez. El mueble del siglo XX Art Deco. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini S.A., 1989.

WEIMER, Günter. Arquitetos e construtores no Rio Grande do Sul 1892-1945. Santa Maria: Editora UFSM, 2004.

WEIMER, Günter (organizador). Urbanismo no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/ Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.