

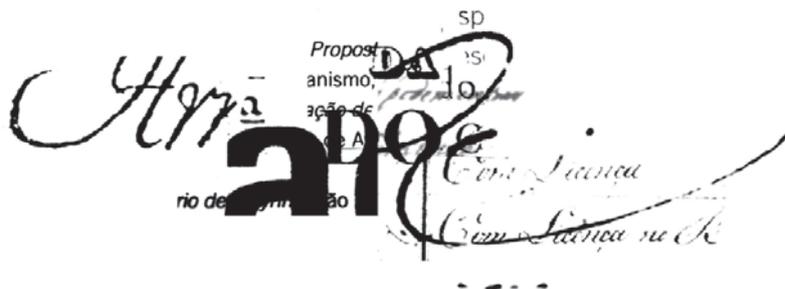


revista do  
programa de  
pós-graduação  
em arquitetura e  
urbanismo  
da fauusp

set-dez 2017  
ISSN: 1518-9654 *impresa*  
ISSN: 2317-2762 *online*

pós-  
44





PÓS V. 24, N. 44  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

MISSÃO / MISSION

A revista **Pós** é um periódico científico quadrimestral do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, cujo objetivo é publicar os resultados das pesquisas, com a divulgação de artigos inéditos, revisados sigilosamente por pares, contribuindo, assim, para a comunicação ampla entre essa comunidade científica, bem como entre os pesquisadores das diversas áreas acadêmicas que se relacionam com o universo da arquitetura e da cidade, de modo a fomentar o avanço do conhecimento no campo da arquitetura e do urbanismo.

**Pós** is the School of Architecture and Urbanism (FAUUSP) graduate-program journal, published every four months during the academic year. The journal aims at publishing recent research work into original peer-reviewed scholarly articles and to foster and advance the intellectual exchange among scholars in our scientific community as well as among researchers from related fields such as urban studies, architecture, and the city.

DEZEMBRO 2017

ISSN: 1518-9554 IMPRESSA

ISSN: 2317-2762 ONLINE

**PÓS v. 24, n. 44**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo  
(Mestrado e Doutorado)

ISSN: 1518-9554 (impressa) – ISSN: 2317-2762 (online)

Rua Maranhão, 88 – Higienópolis – 01240-000 – São Paulo - SP

Tel/Fax (55 11) 3017-3164

rvposfau@usp.br

Ficha Catalográfica

720

P84

PÓS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da  
FAUUSP/Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.  
Comissão de Pós-Graduação – São Paulo: FAUUSP, v. 1 (1990- )

Quadrimestral

v. 24, n. 44, dez. 2017

Issn: 1518-9554  
2317-2762 (online)

1. Arquitetura - Periódicos I. Universidade de São Paulo. Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo. Comissão de Pós-graduação. III. Título

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

**Versão Eletrônica**

<http://www.revistas.usp.br/posfau>

<http://www.fau.usp.br/cursos/pos/>

**Normas Editoriais**

<http://revistas.usp.br/posfau/about/submissions#authorGuidelines>

**Indexação**

*Latindex*

*Índice de arquitetura brasileira*

**Associada**

Asociación de Revistas Latinoamericanas de  
Arquitectura (ARLA)

[www.arlared.org](http://www.arlared.org)

**Assistência Editorial**

Paola De Marco Lopes dos Santos

**Auxiliares de Edição**

Katrin Rappl (doutoranda FAUUSP)

Raphael Grazziano (doutorando FAUUSP)

**Projeto gráfico e imagens de abertura –**

Rodrigo Sommer

**Produção Gráfica**

Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática – Profa. Dra. Clíce de  
Toledo Sanjar Mazzilli

Supervisão Técnica – André Luis Ferreira

**APOIO**



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:  
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP  
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

## **Universidade de São Paulo**

*Marco Antonio Zago* – Reitor

*Vahan Agopyan* – Vice-Reitor

*Carlos Gilberto Carlotti Jr* – Pró-Reitor de Pós-Graduação

## **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

*Maria Angela Faggin Pereira Leite* – Diretora

*Ricardo Marques de Azevedo* – Vice-Diretor

## **Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo**

*João Sette Whitaker Ferreira* – Presidente da Comissão de Pós-Graduação

*José Tavares Correia de Lira* – Vice-Presidente

## **Conselho Editorial Científico**

LEANDRO MEDRANO

Editor-Chefe - Universidade de São Paulo – USP – Brasil

ADRIANA COLLADO

Universidad Santa Fé, Argentina

ANA LUIZA NOBRE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

ANA MARIA RIGOTTI

Universidad Nacional do Rosário, Argentina

ANGELA MARIA GORDILHO SOUZA

Universidade Federal da Bahia, Brasil

ANGÉLICA BENATTI ALVIM

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

ANTÓNIO BAPTISTA COELHO

Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Portugal

ARTURO MAXIMILIANO ORELLANA OSSANDÓN

Pontifícia Universidade Católica do Chile, Chile

BRENDAN MURTAGH

Queen's University Belfast, Irlanda do Norte

CARLOS ALMEIDA MARQUES

Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Portugal

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

CARLOS DE MATTOS

Pontifícia Universidade Católica do Chile, Chile

CARMEN ESPEL

Universidad Politecnica de Madrid, Espanha.

CLAUDIA COSTA CABRAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

CRISTIANE ROSE DE SIQUEIRA DUARTE

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

DOROTH GARETH

Harvard Graduate School of Design, EUA

FERNANDO ATIQUE

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

FERNANDO LUIZ LARA

University of Texas at Austin, EUA

FREDERICO HOLANDA

Universidade Nacional de Brasília, Brasil

GISELA LIONELLI

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

JOÃO FARIAS ROVATI

Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

JOÃO MASAO KAMITA

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

LUDMILA BRANDÃO

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

LUIS RENATO BEZERRA PEQUENO

Universidade Federal do Ceará, Brasil.

LUIZ CARLOS SOARES

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Antônio Tarcísio da Luz Reis

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

LUIZ MANUEL DO EIRADO AMORIM

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

MÁRCIO VALENÇA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

MARGARETH DA SILVA PEREIRA  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

MASSIMO CANEVACCI  
Università La Sapienza, Itália

MIGUEL BUZZAR  
Universidade de São Paulo, Brasil

MÔNICA SCHPUN  
l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, França

NELSON MOTA  
Delft University of Technology, Holanda

PERCIVAL TIRAPELLI  
Universidade Estadual Paulista, Brasil

ROBERTO ROCCO  
Delft University of Technology, Holanda

ROSA SCHIANO-PHAN  
University of Westminster, Faculty of Architecture and the  
Built Environment

RUI RAMOS  
Faculdade de Arquitetura do Porto, Portugal

RUTH VERDE ZEIN  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

SIMONA SALVO  
Università La Sapienza, Itália

SYLVIA FICHER  
Universidade de Brasília, Brasil

## **CONSELHO EDITORIAL EXECUTIVO**

LEANDRO MEDRANO  
Editor-Chefe

ANA CLÁUDIA CASTILHO BARONE  
(Projeto, Espaço e Cultura)

CARLOS AUGUSTO MATTEI FAGGIN  
(Projeto)

DENISE HELENA DUARTE  
(Tecnologia)

EDUARDO ALBERTO C. NOBRE  
(Planejamento)

FÁBIO MARIZ GONÇALVES  
(Paisagem)

HUGO SEGAWA  
(História)

LARA LEITE BARBOSA  
(Design)

MARIA CAMILA LOFFREDO D'OTTAVIANO  
(Habitat)

# SUMÁRIO

## I EDITORIAL

- 008 ARQUITETURA PAULISTA  
Leandro Medrano

## 2 ARTIGOS

- 012 MULTIESCALAS DE ANÁLISE URBANA PARA SISTEMAS CICLOVIÁRIOS  
*MULTISCALE URBAN ANALYSIS FOR CYCLEWAYS SYSTEM*  
Thiago Maioli Lanzotti, André Souza Silva
- 028 OCUPAR, MEDIAR E RESSIGNIFICAR A IMAGEM DA CIDADE  
*OCCUPYING, MEDIATING AND RESIGNIFYING THE CITY'S IMAGE*  
Didiana Prata
- 044 FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS: CORRELAÇÕES ENTRE AS CASAS DE BRATKE E A (SUB)URBANIZAÇÃO DO BAIRRO PAINEIRAS DO MORUMBI  
*MODERN FORMS IN PICTURESQUE GARDENS: CORRELATIONS BETWEEN BRATKE'S HOUSES AND THE (SUB) URBAN DEVELOPMENT OF PAINEIRAS DO MORUMBI NEIGHBORHOOD*  
Anderson Dall'Alba
- 068 OS SENTIDOS DO MORAR EM TRÊS ATOS: REPRESENTAÇÃO, CONFORTO E PRIVACIDADE  
*THE SENSES OF LIVING IN THREE ACTS: REPRESENTATION, COMFORT AND PRIVACY*  
Joana Mello de Carvalho e Silva, Pedro Beresin Schleder Ferreira
- 088 RESPOSTA A VILANOVA ARTIGAS. POR UMA SEDE PRÓPRIA  
*AN ANSWER TO VILANOVA ARTIGAS. FOR AN OWN HEADQUARTER*  
Fernanda Ciampaglia
- 108 CONSERVAÇÃO DA ARQUITETURA E DO AMBIENTE URBANO MODERNOS EM CONTEXTO PÓS-COLONIAL: A BAIXA DE MAPUTO  
*MODERN URBAN AND ARCHITECTURAL HERITAGE CONSERVATION IN A POSTCOLONIAL CONTEXT: MAPUTO'S "CITY OF CEMENT"*  
Lisandra Franco de Mendonça
- 126 O EDIFÍCIO SEDE DA PAVAN ENGENHARIA E INDÚSTRIA PROJETADO POR VILANOVA ARTIGAS EM SÃO PAULO  
*THE PAVAN ENGINEERING HEADQUARTERS BUILDING DESIGNED BY VILANOVA ARTIGAS IN SÃO PAULO*  
Wilson Florio, Ana Tagliari

- 148 ARQUITETURA, MATÉRIA E HISTORIOGRAFIA: INTERFACES ENTRE INVESTIGAÇÃO TECNOLÓGICA E PESQUISA HISTÓRICA, A PARTIR DE TIJOLOS CERÂMICOS EM SANTA LEOPOLDINA [ES]  
*ARCHITECTURE, MATTER, AND HISTORIOGRAPHY: INTERFACES BETWEEN TECHNOLOGICAL INVESTIGATION AND HISTORICAL RESEARCH BASED ON CERAMIC BRICKS IN THE CITY OF SANTA LEOPOLDINA [ES]*  
Luciana da Silva Florenzano, Renata Hermann de Almeida, Rômulo Simões Angélica

---

### 3 RESENHAS

- 166 REINVENTAR PARIS  
Adalberto da Silva Retto Júnior

I | *e*EDITORIAL

## ARQUITETURA PAULISTA

Leandro Medrano

Durante o século 20, as escolas de arquitetura, urbanismo e design desenvolveram diversos procedimentos pedagógicos com a intenção de corresponder às novas demandas da modernidade e dos novos sistemas de produção advindos da industrialização. Alguns centros pioneiros, como a Bauhaus, buscaram corresponder às mais ousadas expressões das vanguardas; outros, mais conservadores, procuraram evoluir a partir das estratégias consolidadas pela tradição *Beaux Arts*. Dessas experiências — cujo destino todavia está em aberto — o conflito entre estilo e método tornou-se recorrente.

O método surge como “forma científica” ideal, amparado nos novos domínios do saber que marcaram a modernidade. O método moderno não tem forma nem história. É o próprio processo histórico — a evolução, o progresso. O projetar baseado em metodologias científicas seria o instrumento mais adequado para a criação de novas formas, novas cidades, novos espaços. As escolas modernas deveriam adotar método como dispositivo contra a institucionalização do estilo.

Por outro lado, a conformação de um estilo próprio, mesmo que evitado, destaca-se em diversas escolas de arquitetura, urbanismo ou design “modernas”. As questões do método parecem encontrar nos termos da forma respostas mais incisivas e permanentes, um apelo simbólico que sintetiza discursos e ideias por sua radicalidade construtiva ou sedução semântica. E assim os métodos e os conceitos perdem terreno para soluções gerais determinadas por projetos exemplares. Obras-primas de autores que conseguiram unificar em seus projetos o domínio do desenho e do discurso — uma espécie de atalho metodológico estratégico de grande efeito pedagógico (e midiático). Como pode-se ver desde Walter Gropius e Mies Van der Rohe na Bauhaus à Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza na Faculdade de Arquitetura do Porto.

No Brasil, a mais concludente associação entre ideia e forma deu-se na FAUUSP. O projeto pedagógico inovador de 1962 e a consolidação das propostas espaciais do professor e arquiteto Vilanova Artigas convergiram na mais promissora e difundida expressão do novo ciclo da modernização brasileira em curso na metrópole paulista. O que daria à arquitetura nacional outros rumos, distintos dos compromissos com o Estado que caracterizou sua fase heróica, representada pelos gênios de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Destarte, Artigas estrutura seu léxico formal e espacial a partir de diálogos complexos entre as possibilidades da técnica, o significado das

formas e um território em processo de urbanização. O resultado foi um vasto repertório de soluções que serviram (e servem) para a compreensão dos domínios disciplinares posteriormente destacados nos projetos de professores e alunos da FAUUSP. Nas décadas seguintes aos anos 1960, suas decorrências viriam a revelar-se o melhor da produção nacional, expressas em obras de pequeno e grande porte até hoje consideradas canônicas — exemplos da *escola paulista*.

Contudo, essa convergência para uma modernidade tardia representada pela flexibilidade do concreto armado e pelas linhas duras das máquinas, também evidenciou as fragilidades de seus vínculos com a técnica, com a cidade e com a modernidade. Uma fragilidade que não era restrita às soluções locais, pois naqueles anos também fora identificada por críticos como Reyner Banham nas primeiras experiências centro europeias da Arquitetura Moderna, entendidas por ele como simulacros de modernidade. Para Banham, os exemplos consolidados na literatura especializada como pioneiros da modernidade arquitetônica limitavam-se à superfície das estratégias disciplinares, e não ao cerne dos processos que deveriam representar o novo mundo maquínico.

No Brasil, o caráter alegórico e simulado de suas arquiteturas mais celebradas também pôde ser identificado em projetos da chamada *escola paulista*. O aparentemente original repertório moderno por vezes fora simplificado por exageradas superfícies de concreto bruto construídas por métodos semi-artesanais, incentivados pelo grande excedente de mão-de-obra típico de nossa industrialização tardia. Por outro lado, a potência dessas soluções espaciais, que persistiram às duras críticas feitas à Arquitetura Moderna e às novidades da disciplina em tempos Pós-Modernos, foram entendidas por parte da crítica especializada como um exemplo de resistência à arquitetura vulgar, populista e mercadológica que ganharia destaque naquelas anos. Além disso, o léxico consolidado reforçaria a singularidade dessa arquitetura — um modelo local em um mundo globalizado saturado de soluções genéricas que daria visibilidade e reconhecimento internacional à nova face arquitetura moderna nacional.

Ou seja, parece ter havido um ciclo entre a forma engajada e a forma-estilo. A última, livre e mais flexível, decorreu tanto de obras-primas da arquitetura mundial, pelo domínio avançado desse complexo repertório local, quanto em simplificações incorporadas pelo mercado ou pela sofisticação ad hoc utilizadas como marca pelos arquitetos prediletos da nova elite econômica nacional.

Como outros casos semelhantes, o exemplo paulista intriga tanto os fundamentos teóricos da arquitetura e do projeto baseado no “método técnico-científico”, quanto os argumentos pedagógicos das escolas modernas, construídos à distância do modelo *Beaux Arts*. Contudo, em alguns casos deste início do século 21 pode-se suspeitar que as associações simplificadas entre formas ou tipologias tenham sido superadas, e com isso outros paradigmas espaciais puderam ser explorados, tanto em suas dinâmicas internas (o programa, as funções, as técnicas), quanto em suas externalidade urbanas (o espaço público, a esfera pública, o urbano, a cidade). Nesse sentido, destaca-se o recém inaugurado edifício do Instituto Moreira Salles (IMS) da Avenida Paulista, projeto do escritório Andrade Morettin Arquitetos.

Sua solução espacial mais emblemática — uma espécie de duplicação vertical do térreo-urbano — possibilita uma experiência urbana inusitada. Permite ao térreo uma sutil conexão funcional com a Avenida Paulista, pois não altera sua lógica cotidiana e, ao mesmo tempo, expande seus limites para o interior do edifício. O espaço público elevado assegura que a emblemática Avenida Paulista seja vivenciada e observada como *espaço e paisagem*, simultaneamente. Ademais, como transição entre a cidade e o edifício, equilibra fluxos e permanências em termos singulares quando comparados com outras experiências paulistanas, como o vão livre do MASP, a “rua” do SESC Pompéia, o Salão Caramelo da FAUUSP e a praça do Mube. O IMS paulista pode ser considerado um exemplo do limite tênue entre projetos com afiliações naturalizadas pelo fazer cotidiano e os que problematizam os temas enfrentados pelos grandes marcos referenciais, sejam eles arquitetos, obras ou escolas. A complexidade de suas soluções apresentam novos termos à esta breve tradição local que ainda merece ser explorada por pesquisas acadêmicas nos campos da história, da estética, da crítica e do urbanismo.

Boa Leitura!

**Leandro Medrano**

Editor-Chefe Revista PÓS

medrano@usp.br

## 2 | ARTIGOS

Thiago Maioli  
Lanziotti  
André Souza Silva

*M*

ULTIESCALAS DE ANÁLISE URBANA  
PARA SISTEMAS CICLOVIÁRIOS

RESUMO

A proposição de sistemas de mobilidade para bicicletas tornou-se foco nos últimos anos devido aos problemas de deslocamento apresentados nas grandes cidades. A presente pesquisa explora métodos de avaliação do espaço urbano em diferentes escalas, a fim de verificar a aplicabilidade conjunta de tais metodologias com o intuito de embasar a leitura mais eficaz do espaço urbano, servindo de subsídio ao planejador urbano na proposição de estruturas destinadas aos modais não-motorizados, em específico o sistema cicloviário. Buscou-se avaliar quais metodologias, qualitativas e quantitativas, aplicadas em conjunto, podem subsidiar o planejamento do transporte por bicicleta. A aplicação da metodologia multiescalas serve de subsídio para a definição de áreas a serem avaliadas, em que o recorte inicia-se na escala de cidade e finaliza na escala local, passando pela escala de bairro. A leitura do espaço urbano utilizando diversas escalas possibilita melhor compreensão da área urbana como um todo e os aspectos que induzem as pessoas a utilizarem os modais não-motorizados, principalmente a bicicleta.

PALAVRAS-CHAVE

Mobilidade urbana. Transporte não-motorizado. Planejamento urbano. Sistema cicloviário. Modal bicicleta.

# MULTISCALE URBAN ANALYSIS FOR CYCLEWAYS SYSTEM

## ABSTRACT

The proposition of mobility systems for bicycles has become a focus in recent years due to displacement problems presented in major cities. The present study sought to explore methods of evaluation of urban space in different scales in order to verify the conjoint applicability of such methodologies in order to a better effective reading of the urban space, serving as a subsidy to the urban planner in structures proposition intended for non-motorized modes, specifically the cycleways system. It was sought to assess which methodologies, qualitative and quantitative, implemented together, can support the transportation planning by bicycle. The application of methodologies in several scales served as subsidy for the definition of areas to be evaluated, where the crop began in a city scale and finished on a local scale, through the neighborhood scale. Reading the urban space using different scales allow better understanding of the urban area as a whole and the aspects that induce people to use non-motorized models, especially the bicycle.

## KEYWORDS

Urban mobility. Non-motorized transport. Urban planning. Cycleway system. Bicycle modal.

## I. INTRODUÇÃO

Considerada como um dos desafios do planejamento urbano dos últimos anos, a mobilidade urbana atual em cidades brasileiras decorre, dentre outros aspectos, de (i) planos urbanísticos baseados nos deslocamentos motorizados individuais; (ii) incentivo à expansão do perímetro urbano das cidades; (iii) zoneamento urbano caracterizado pela especialização de glebas urbanas; e, (iv) políticas econômicas baseadas no consumo de bens. Estes aspectos moldaram a lógica de localização das atividades nas cidades, em que os usos predominantemente residenciais, geralmente em áreas periféricas ao centro urbano, aumentaram significativamente a necessidade por deslocamentos motorizados para a realização de suas atividades cotidianas.

Para a sustentabilidade, tanto social quanto econômica, por necessidade e premência, surge o conceito de cidade sustentável, o qual se fortalece quando a mobilidade urbana ocorre por meio de deslocamentos a pé, de bicicleta ou por transporte público (POLUS *et al.*, 1983). Estes modos de deslocamento proporcionam benefícios à economia e ao meio ambiente, através da redução do consumo de recursos naturais como combustíveis fósseis e limitação na emissão de gases, além da redução dos níveis de ruídos, os quais afetam diretamente a qualidade de vida em cidades (GEHL, 2010). A relação dos modais não motorizados, representados pelos deslocamentos a pé e por bicicleta, com o transporte público motorizado, fornece às pessoas a possibilidade da realização de viagens a distâncias variadas. Para tanto, faz-se necessário que a integração de tais modais e a qualidade dos espaços urbanos sejam maximizadas para possibilitar a migração dos usuários dos modais motorizados individuais aos não-motorizados e coletivos motorizados. Ao associar a utilização destes modais é fornecida a possibilidade de deslocamento a todas as pessoas de modo igualitário, pois o uso do transporte público motorizado e bicicletas possibilita o alcance de distâncias superiores aos pedestres, além da realização de múltiplas viagens (BRASIL, 2007a; 2007b).

Porém, o planejamento das infraestruturas necessárias para tais modos de deslocamento foi negligenciado ao longo de décadas, em função da apropriação do meio urbano pelos modais motorizados individuais, desconfigurando a função principal da cidade, a de proporcionar qualidade de vida. Observa-se a crescente intensificação dos conflitos entre os modais de transporte que, conseqüentemente, gera investimentos significativos por parte dos gestores públicos na tentativa de viabilizar os deslocamentos urbanos (DUARTE *et al.*, 2007). Soma-se ainda o fato de que, atualmente, em grande parte das cidades brasileiras, tão somente os critérios referentes à engenharia de tráfego são considerados para a implantação de vias cicláveis, e unicamente a acessibilidade universal, através de normas técnicas, entram na pauta da requalificação de vias peatonais. Porém, para que o incentivo à utilização dos modais não-motorizados, principalmente o ciclovário, se torne eficiente, há a necessidade de compreender a dinâmica de uso desses, assim como a relação que tal modal exerce no espaço urbano.

A busca pela operacionalidade e funcionalidade dos planos de mobilidade baseados na utilização conjunta de transportes não-motorizados necessita de uma visão sistêmica. Devem ser considerados além dos aspectos da

engenharia de tráfego, os urbanísticos e fundamentalmente os de apropriação da cidade pelas pessoas.

Diante do que se expôs, o tema métodos multiescalas de análise qualitativa e quantitativa para a implementação de sistemas cicloviários diz respeito à acessibilidade e a mobilidade urbana. O problema que se apresenta consiste em compilar quais metodologias, qualitativas e quantitativas, aplicadas em conjunto, podem subsidiar o planejamento integrado do transporte não-motorizado, em específico o cicloviário. Considera-se a hipótese de que ao elencar métodos de avaliação do espaço urbano em diferentes escalas, é possível verificar sua aplicabilidade conjunta visando à leitura eficaz do mesmo para a proposição de diretrizes de implantação de vias cicláveis. A presente pesquisa propõe a aplicação de métodos de avaliação qualitativa e quantitativa do espaço urbano nas escalas de cidade, bairro e local com o objetivo de avaliar a implantação de alternativas para o deslocamento por bicicleta no meio urbano.

## 2. PLANEJAMENTO URBANO EM ESCALA HUMANA

Gehl (2010) considera que a cidade deve atender a quatro princípios básicos: vitalidade, segurança, sustentabilidade e saúde. Esses princípios são conquistados quando a cidade é produzida para as pessoas, ou seja, a cidade deve possuir uma escala condizente com as possibilidades do ser humano. Seguindo este conceito, o uso de automóveis para deslocamentos a grandes distâncias em centros urbanos deixa de ser prioridade, tornando-se a última variável a ser considerada nos critérios da dimensão humana do planejamento urbano.

A cidade sustentável se fortalece quando a mobilidade urbana ocorre por meio de deslocamentos a pé, de bicicleta ou por transporte público coletivo. Estes modos de transporte proporcionam benefícios à economia e ao meio ambiente, através da redução do consumo de recursos naturais, como combustíveis fósseis e limitação na emissão de gases, além da redução dos níveis de ruídos, os quais afetam diretamente a qualidade de vida nas cidades (GEHL, 2010).

O planejamento urbano baseado na escala humana procura reconciliar o convívio social com o espaço cidadão, aspecto presente na vida cotidiana das cidades até o início do século XX. Busca tornar o meio atrativo para que as pessoas retomem suas atividades através do espaço público, utilizando a cidade tanto como meio de realizar suas tarefas cotidianas, quanto como vetor de interações sociais, em que tal ambiente exerce a função de eixo estruturador da urbanidade (DUARTE *et al.*, 2007). Para tanto, a cidade deve se adequar a esta nova realidade de retomada da priorização das pessoas no espaço urbano. Necessita qualificar os espaços públicos pensados para e a partir da percepção das pessoas (GEHL, 2010).

Na consideração do sistema de multiescalas para o planejamento da mobilidade urbana deve-se incorporar os pressupostos da escala humana, possibilitando que as estruturas facilitadoras do movimento de pessoas estejam conectadas e sejam acessíveis, fortalecendo os deslocamentos cicláveis não-motorizados no interior dos bairros e através de modais de transporte coletivos entre os mesmos.

### 3. MÉTODOS DE ANÁLISE MULTIESCALAS

A aplicação de uma única metodologia de análise pode implicar num entendimento restrito da área e/ou objeto de estudo, uma vez que os diversos condicionantes presentes no espaço urbano dificilmente poderão ser abordados por completo utilizando tão somente um método específico. Assim, pretende-se analisar três metodologias de diferentes escalas, porém complementares, para a leitura do espaço urbano com o enfoque em proposições de vias clicáveis que atendam a demanda e atraiam novos usuários. Em termos comparativos, serão analisadas duas metodologias por escala a fim de definir quais apresentam as melhores aplicações e sinergia na aplicação conjunta.

Na proposição de infraestrutura destinada ao sistema ciclovitário há a necessidade de avaliar a cidade em diversas escalas: a escala de cidade, observando a morfologia urbana através do sistema viário; a escala de bairro, definindo os pontos onde se localizam os equipamentos e usos de maior atração de pessoas; e, a escala local do espaço urbano, decisiva no potencial de uso imediato das infraestruturas propostas.

O emprego de metodologias de avaliação do espaço urbano em diferentes escalas – cidade, bairro e local – surge com o intuito de dinamizar o processo de leitura do espaço urbano, possibilitando que a tomada de decisões quanto às intervenções no sistema urbano sejam assertivas e relevantes para a atração de novos usuários aos modais de transporte não-motorizados por bicicleta.

As metodologias que se enquadram na escala de cidade buscam explicar principalmente a morfologia e as conexões urbanas, porém com menos efetividade na dinâmica de ocupação do solo urbano. Já as metodologias na escala de bairro buscam avaliar essa dinâmica, porém com menor ênfase nas questões relacionadas à qualidade do espaço urbano, sendo as metodologias de escala local as responsáveis por abordar tal aspecto.

Na escala de cidade serão avaliados os métodos da Medida de Centralidade (KRAFTA, 1992) e Sintaxe Espacial (HILLIER; HANSON, 1984); na escala de bairro serão estudadas as metodologias dos Polos Geradores de Viagens – PGVs (PORTUGAL; GOLDNER, 2003) e (Des)centralidade Urbana (BARRETO, 2010) e, na escala local serão avaliadas as metodologias de Nível de Serviço Quantitativo (FRUIN, 1971) e Nível de Serviço Qualitativo (SARKAR, 2003; KHISTY, 1994).

A Medida de Centralidade, assim como a Sintaxe Espacial, são metodologias baseadas na teoria dos grafos que foram adaptadas às ciências sociais aplicadas. Já os PGVs e a (Des)centralidade Urbana são metodologias baseadas em análises qualitativas, através da percepção da ocorrência do fenômeno ou por definições de planejamento territorial que induzem a criação destes núcleos. Em relação aos Níveis de Serviço Quantitativos, estes utilizam modelos matemáticos para determinar a capacidade do sistema viário, tanto para veículos quanto para pessoas. Já os Níveis de Serviço Qualitativos, que apesar de gerar um dado numérico final, se apoiam na definição de critérios técnicos e teóricos para subsidiar as variáveis desse indicador.

Na sequência, serão abordadas as metodologias descritas, de modo a compreender quais as principais aplicações e segmentos de pesquisa se

destacam a fim de que sejam elencados três métodos, um por escala, para embasar as análises de sistemas ciclovitários.

### 3.1 Escala da Cidade

Serão analisados dois métodos amplamente difundidos de leitura das relações espaciais na escala de cidade. Faz-se necessário destacar que tanto a Medida de Centralidade quanto a Sintaxe Espacial não se apresentam como métodos específicos para a implantação de vias cicláveis. Isto porque ambos são generalistas e não visam fornecer ao avaliador todos os condicionantes envolvidos no processo de proposição, como por exemplo, a relação do sistema de vias com a declividade, a largura das vias, etc.

São métodos que utilizam a mesma base para a leitura da cidade, o sistema de vias, e podem ser aplicados nas mesmas escalas, regional, cidade e bairro. Porém, a leitura dos grafos ocorre de modo diferente. Na Medida de Centralidade, o principal aspecto a ser avaliado é o conjunto de “nós” e as relações entre eles. Já para a Sintaxe Espacial, o principal aspecto são as “linhas axiais” e as relações entre elas (Fig. 1).

A Medida de Centralidade apresenta enfoque diferenciado para a definição das intenções dos deslocamentos. No que diz respeito ao aspecto da atratividade do sistema de vias, o método da Medida de Centralidade se destaca, pois os “nós” mais atrativos podem ser facilmente identificados em função de sua integração com os demais “nós”, o que pode fornecer os principais pontos do sistema urbano que representam os maiores destinos. Esta possibilidade de leitura das atividades atratoras urbanas pode propiciar resultados relevantes para o entendimento dos trajetos cicláveis nas cidades, já que o aspecto origem/destino é essencial para que o movimento de pessoas ocorra no tecido urbano. Porém, apropriando-se somente da atratividade para definir os principais trajetos dos deslocamentos, as demais relações com a acessibilidade seriam desconsideradas, o que, por consequência, tornaria a leitura global do sistema distorcida.

Já o método da Sintaxe Espacial proporciona a leitura dos deslocamentos como um todo, demonstrando através dos eixos de conectividade (linhas axiais representativas do sistema de vias) o deslocamento morfológicamente mais integrado do sistema. No caso dos deslocamentos não-motorizados, tal

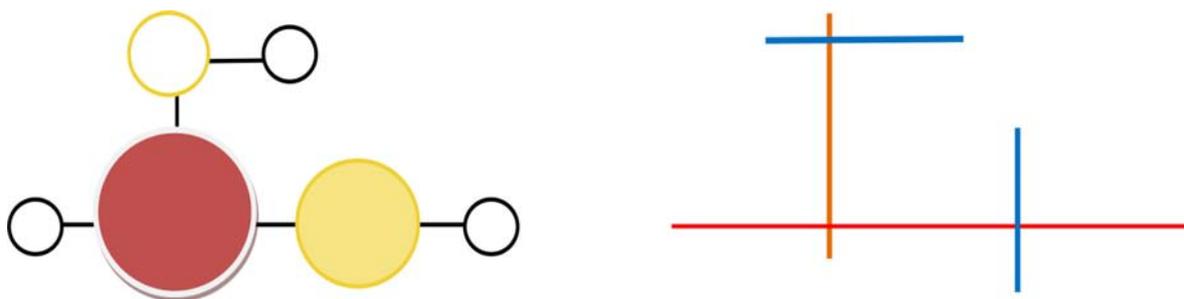


Figura 1 – Representação dos “nós” de centralidade e as linhas axiais sintáticas  
Fonte: Lanzotti (2016).

apresenta-se como um ponto relevante para a definição dos trajetos cicláveis em um espaço urbano. Portanto, a Sintaxe Espacial determina a acessibilidade do sistema de vias como um todo a partir dos níveis de integração das conexões do sistema de vias, i.e., considera o trajeto e não o destino final no que concerne a avaliação dos deslocamentos. Além disso, a leitura da conectividade e da integração do sistema de vias é de suma importância, já que torna possível definir os trajetos mais acessíveis, aspecto este intrínseco e fundamental às bases teóricas da Sintaxe Espacial. Devido à facilidade de operacionalidade e abstração de leitura da cidade, por meio da análise gráfica das linhas axiais mais acessíveis do sistema de vias como um todo, a Sintaxe Espacial torna-se o método mais satisfatório e adequado para a aplicação conjunta com os demais métodos nas escalas de bairro e local.

### 3.2 Escala de Bairro

Após a avaliação do espaço urbano na escala de cidade, faz-se necessário compreender as dinâmicas urbanas sociais em torno das unidades de vizinhança, de setores da cidade, estes representados figurativamente por bairros. Desse modo, é possível verificar quais pontos na cidade são mais relevantes em função da atração de pessoas, de modo a determinar a origem e o destino dos principais trajetos cicláveis, haja vista que o deslocamento máximo de um ciclista de maneira confortável gira em torno da escala de bairro.

Para definir quais são os pontos de maior interesse na escala de bairro (entendido por bairro não a unidade político-territorial, mas as características socioespaciais similares) serão avaliados métodos que fornecem dados para a leitura de áreas com atividades terciárias e de lazer.

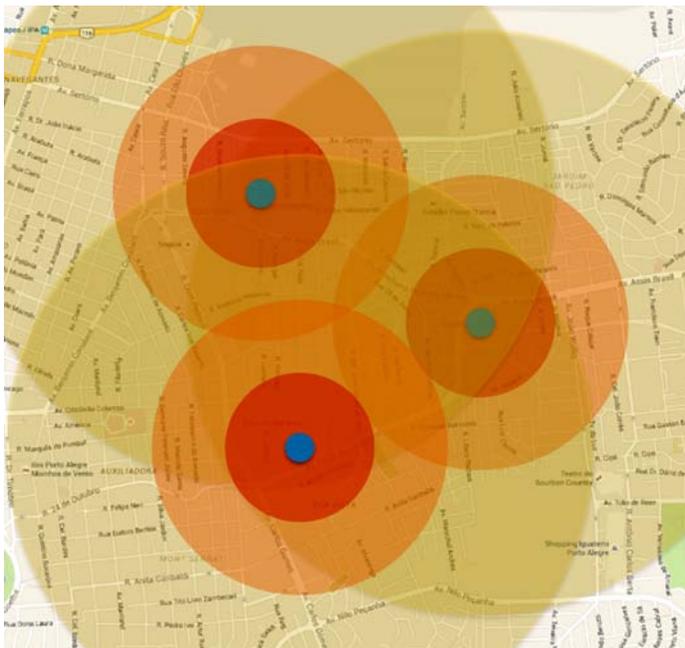


Figura 2 - Área de influência dos Pólos Geradores de Viagens e (Des)centralidades Urbanas  
Fonte: Google Mapas, 2016; Lanziotti (2016).

Apesar dos métodos serem semelhantes quanto à organização espacial, áreas de abrangência e foco na população atendida, a (Des)centralidade Urbana engloba os Pólos Geradores de Viagens – PGVs, pois são responsáveis pelo surgimento de novas (Des)centralidades Urbanas, a exemplo da implantação de um centro comercial, que influencia no surgimento de novas atividades, exercendo o mesmo poder de atração e distribuição apresentado pelas (Des)centralidades Urbanas (Fig. 2).

Deste modo, pode-se considerar que os PGVs são partes integrantes das (Des)centralidades Urbanas não sendo possível dissociá-los. Porém, a identificação das (Des)centralidades Urbanas, sub centros e centralidades lineares, dentre outras, atendem de modo

mais satisfatório a proposta de implementação de sistemas de mobilidade não-motorizados com enfoque ciclovitário, já que, diferentemente dos PGVs, as (Des)centralidades Urbanas apresentam gama maior de atividades atratoras e de interesse para um público diverso.

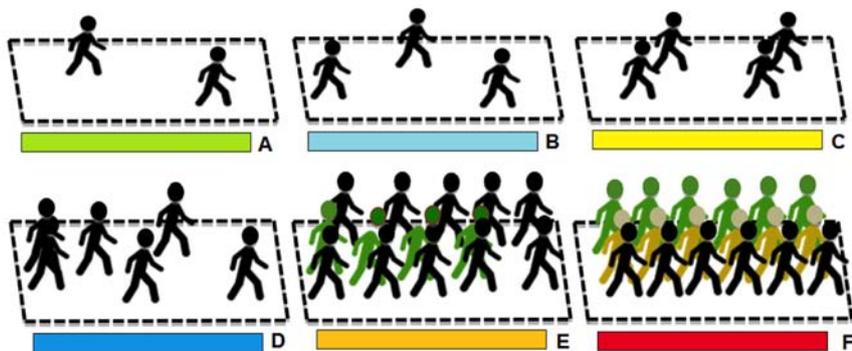
### 3.3 Escala Local

Após analisar a cidade como um todo, definindo os principais eixos de conectividade e os pontos de atração na escala de bairro, faz-se necessário verificar se essas conexões possuem condições qualitativas de receber as estruturas para o transporte não-motorizado por bicicleta.

Assim, para a leitura da escala local foram selecionados dois métodos que, tal como os da escala de cidade e de bairro, possuem uma mesma base conceitual. Porém, avaliam de modo diferente o espaço local ao determinar o Nível de Serviço (Fig. 3) tanto de modo quantitativo (FRUIN, 1971) quanto de modo qualitativo (SARKAR, 2003; KHISTY, 1994).

Os métodos de Nível de Serviço, tanto quantitativo quanto qualitativo, surgem da necessidade da compreensão da dinâmica dos pedestres com o espaço público. Também da necessidade desses em utilizar os trajetos peatonais, não

Figura 3 - Nível de Serviço Quantitativo e Qualitativo respectivamente  
 Fonte: Fruin (1971); Ferreira e Sanches (2001). Adaptado pelos autores, 2017.



		Segurança	Manutenção	Largura Efetiva	Seguridade	Atratividade visual
Quadra	1					
	2					
	3					
	Média					

Índice de Qualidade	Condição	Níveis	Cor
5	Excelente	A	Verde
4,0 a 4,9	Ótimo	B	Azul
3,0 a 3,9	Bom	C	Amarelo
2,0 a 2,9	Regular	D	Azul
1,0 a 1,9	Ruim	E	Amarelo
0,0 a 0,9	Péssimo	F	Vermelho

importando a qualidade e o dimensionamento adequado ao uso que esse se propõe. Assim, se por um lado o método quantitativo avalia a capacidade de movimento num sistema, o qualitativo avalia aspectos que influenciam diretamente na utilização ou não de determinada infraestrutura.

O método de Nível de Serviço Qualitativo, ao avaliar a infraestrutura do espaço urbano, possibilita a leitura e a proposição de alteração em locais específicos, a fim de atrair o maior número de pessoas para estas estruturas, seja através da utilização do deslocamento a pé ou por bicicleta. Significa dizer que um espaço urbano sem vitalidade tende a ser evitado devido à sensação de insegurança que o mesmo transmite às pessoas. Em contraponto, Gehl (2010) considera que a qualidade da infraestrutura influencia diretamente na vitalidade e na segurança dos espaços públicos, que deixam de ser apenas locais de passagem, tornando-se de permanência em razão do aumento da co-presença de pessoas.

Assim, considera-se pertinente utilizar o método do Nível de Serviço Qualitativo (*level-of-service*) a fim de determinar a capacidade da infraestrutura para o movimento de pedestres e ciclistas consequentemente.

#### 4. METODOLOGIA

Através das metodologias selecionadas, Sintaxe Espacial, (Des)centralidade Urbana e Nível de Serviço Qualitativo, são verificadas as condições do espaço urbano para o desenvolvimento dos deslocamentos através de modais

não-motorizados, priorizando o uso da bicicleta como transporte cotidiano na cidade (Fig. 4).

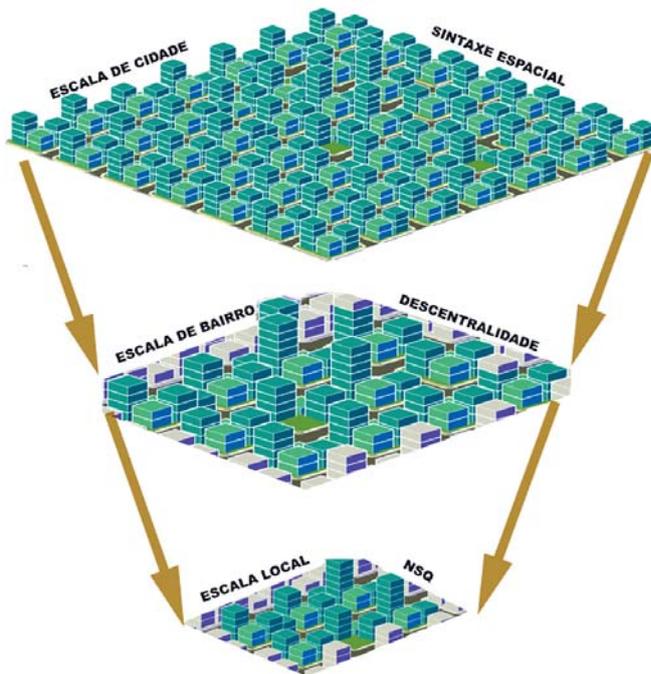


Figura 4 - Multiescalas de leitura e análise do ambiente urbano  
Fonte: Lanziotti (2016).

O critério adotado para a aplicação das metodologias selecionadas e o respectivo recorte necessário para o estudo está dividido em três partes, de acordo com as escalas de leitura do espaço urbano propostas. A primeira etapa consiste na aplicação da metodologia da Sintaxe Espacial, a fim de identificar os principais eixos de conectividade da cidade. A segunda etapa considera o recorte de uma determinada área em função do nível de acessibilidade sintática em torno de um eixo de via, cuja (Des)centralidade Urbana indica a área com maior atratividade de usuários do espaço urbano. Por fim, a partir do recorte da área anterior, é aplicada numa seção desta a metodologia do Nível de Serviço Qualitativo, a fim de verificar a qualidade do espaço para o transporte não-motorizado e sua respectiva atratividade.

#### 4.1 Escala da cidade – Sintaxe Espacial

É a escala de cidade que possibilita a identificação dos principais eixos conformadores do espaço urbano os quais demonstram o ordenamento e indicam os sentidos de expansão do território. Para definir qual área da cidade deve ser avaliada em relação as demais metodologias, é gerado o grafo de integração global e local em termos da relação topológica entre todos os eixos axiais que compõem o sistema de vias da cidade. Desse modo é possível identificar os principais eixos de movimento natural, indicado na metodologia de Hillier *et al.* (1993).

Após a leitura e seleção do eixo mais relevante em relação aos demais, é gerado o grafo parametrizado localmente, a fim de visualizar a influência de tal eixo na escala de bairro. Isto propicia uma maior assertividade na identificação das possíveis (Des)centralidades Urbanas, já que através da integração local são avaliadas as relações entre os eixos relativamente imediatos. Isto, apesar de não representar uma distância métrica, engloba de um modo geral a influência de um determinado eixo a uma área limítrofe ao mesmo.

#### 4.2 Escala de bairro – (Des)centralidade Urbana

A partir da determinação, através da Sintaxe Espacial, da área potencial para o desenvolvimento da mobilidade urbana, o recorte seguinte é caracterizado por uma fração do eixo que apresenta a (Des)centralidade Urbana de maior atratividade dentro da área urbana. Essa (Des)centralidade Urbana, devido à sua abrangência, apresenta sua influência na escala de bairro, essencial para a mobilidade devido às possibilidades de deslocamento apresentadas pelos modais não-motorizados.

Cabe destacar que a escala de bairro não faz referência a unidade administrativa propriamente dita, mas a porção territorial na qual a (Des)centralidade Urbana exerce sua influência direta (DUARTE, 1974). Desse modo, é possível identificar a diversidade urbana necessária para que a área se caracterize como uma (Des)centralidade Urbana e demonstre o potencial de atração em sua área de abrangência (comércios disponíveis na área, especialmente os de consumo diário, caracterizados por varejo de pequeno porte).

#### 4.3 Escala Local – Nível de Serviço Qualitativo

Definido o recorte do bairro, é aplicada a metodologia do Nível de Serviço Qualitativo numa seção de área selecionada em função da quantidade, variedade e distribuição de atividades residenciais e não-residenciais. Na escala local, a avaliação é realizada do ponto de vista da pessoa, ou seja, os aspectos de análise diretamente relacionados com as condições disponíveis para que as atividades cotidianas ocorram de modo confortável para os usuários do espaço.

Nessa escala de análise as ações efetivas são planejadas a fim de qualificar o espaço urbano para os deslocamentos por meio dos modais de transporte não-motorizados. Assim sendo, são avaliadas as variáveis propostas por Ferreira e Sanches (2001), verificando a infraestrutura para os pedestres e os aspectos de qualidade espacial compartilhados com o transporte cicloviário.

## 5. ESTUDO DE CASO

De modo a validar criticamente os aspectos considerados junto ao método multiescalas de análise urbana para sistemas ciclovitários, é realizado um estudo de caso junto à cidade de Porto Alegre, para a qual está previsto, em seu plano diretor ciclovitário, um sistema com 495 km de extensão com capacidade para 300 mil viagens/dia em 2022 (de acordo com o site da prefeitura de Porto Alegre). Como atualmente apenas cerca de 12% da proposta está concluída, tanto as ciclovias existentes quanto as previstas estão gradativamente se tornando defasadas e/ou insuficientes, pois a dinâmica urbana e a demanda socioespacial se altera em função do tempo.

A análise na escala da cidade (Sintaxe Espacial) indica que a Avenida Assis Brasil (Fig. 5) conforma importante eixo estruturador da cidade, ligando o Centro Histórico aos bairros limítrofes e à região metropolitana no sentido leste/oeste, conectando as cidades de Viamão e Alvorada ao centro de Porto Alegre, respectivamente.

Tratando-se de mobilidade através de modos de transporte não-motorizados fica evidente que, através da Sintaxe Espacial, definindo os eixos indutores do movimento natural de pessoas, tanto pedestres e ciclistas tendem a optar por esses eixos para realizarem seus deslocamentos a fim de exercerem suas atividades diárias.

Assim, ao avaliar a escala da cidade (Sintaxe Espacial) é possível definir os pontos em destaque a serem aprofundados nas análises subsequentes, em específico a (Des)centralidade Urbana na escala do bairro, a fim de definir a influência da área como ponto de concentração de pessoas e atração de ciclistas dos bairros adjacentes a via em questão. É possível verificar a predominância e influência do eixo conformado pela Avenida Assis Brasil como atrator de movimento natural, assim como demonstrar os modos de apropriação urbana. Caracterizada como via comercial, tanto de consumo cotidiano quanto especializado, a seção de área selecionada possui as quatro dimensões comerciais propostas por Duarte (1974) em termos de (Des)centralidade Urbana.

Figura 5 – Eixos estruturadores Leste-Oeste de Porto Alegre: Avenida Assis Brasil (vermelho)  
Fonte: Google Maps (2016); Adaptado por Lanzotti (2016).



A partir dessa definição, a próxima etapa consiste no entendimento da escala local (Nível de Serviço Qualitativo), considerando os aspectos propostos por Ferreira e Sanches (2001). Desse modo é possível determinar o índice de qualidade do segmento de via apresentado para o deslocamento através dos modais não-motorizados de transporte. Cabe salientar que, apesar da metodologia escolhida estar centrada na avaliação da qualidade das calçadas, alguns aspectos que compõem o índice se aplicam a qualificação do espaço para ciclistas, já que ambos possuem a mesma dinâmica urbana.

A metodologia elencada para a aplicação é o Índice de Qualidade das Calçadas (IQC) de Ferreira e Sanches (2001). Essa metodologia é descrita em duas etapas: (i) a etapa de avaliação técnica – através de quadros com critérios previamente definidos em cinco dimensões; e, (ii) a etapa de entrevistas com os usuários da via. Contudo, considera-se efetivo aplicar apenas a etapa de avaliação técnica, já que a ponderação realizada através das entrevistas não apresenta alterações significativas no resultado final do índice.

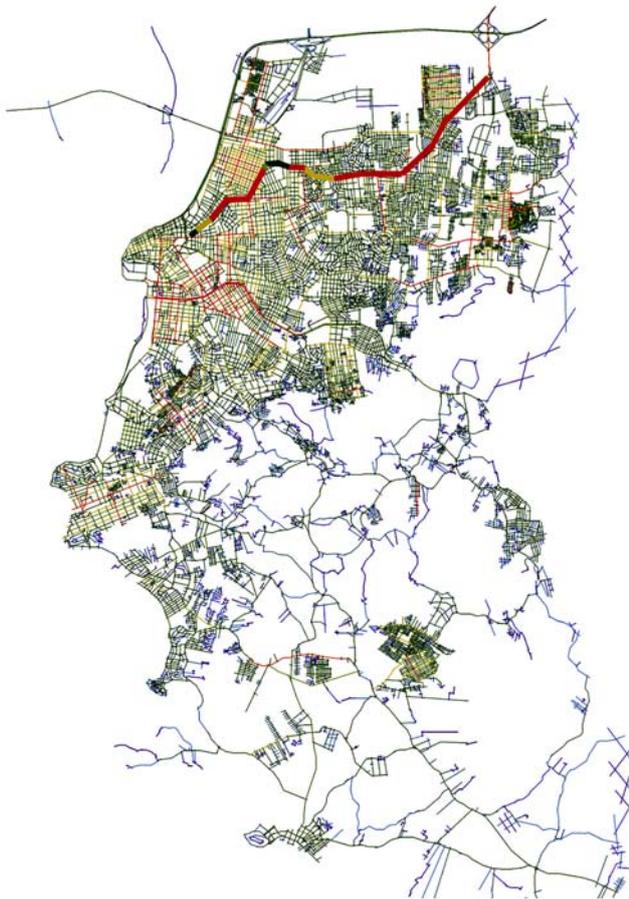


Figura 6 – Mapa de acessibilidade sintática de integração local: Avendia Assis Brasil (em destaque)  
Fonte: Lanziotti (2016).

### 5.1 Tríade analítica

A proposição da metodologia multiescalas de análise centrada em três escalas (cidade, bairro e local), para a leitura do espaço urbano do ponto de vista do planejamento do sistema cicloviário, dinamiza o processo decisório e possibilita a proposição de diretrizes mais efetivas e condizentes com a escala humana. É possível (i) estabelecer as relações entre uso e ocupação do solo urbano, morfologia urbana e mobilidade; (ii) verificar os aspectos determinantes para a escolha de modais não-motorizados, em especial por bicicleta, para realização de deslocamentos urbanos por parte de seus usuários; e, (iii) propor a utilização de métodos consolidados como subsídio ao planejamento da mobilidade urbana.

Na escala de cidade, pelo fato da Sintaxe Espacial ter por base a teoria do movimento natural, esta se apresenta como método indicado à proposta de análise urbana. Seu enfoque nas conexões do sistema de vias, através das linhas axiais, propicia de maneira global, o entendimento da estrutura urbana como um todo.

A análise da acessibilidade sintática por meio do mapa de integração local demonstrou assertividade elevada na definição de áreas destinadas a modais não-motorizados, pois em comparação com o plano diretor cicloviário da cidade de Porto Alegre, pode-se constatar que as linhas axiais selecionadas para a pesquisa (i) fazem parte do sistema proposto, (ii) possuem intenso fluxo de ciclistas e, (iii) compõem parte do sistema de vias estruturadoras da cidade de Porto Alegre (Fig. 6).



Figura 7 – Predominância das atividades na Avenida Assis Brasil  
 Fonte: Google Mapas (2016); Adaptado por Lanziotti (2016).

Na escala de bairro, a avaliação da (Des)centralidade Urbana para a mobilidade não-motorizada em sistemas ciclovitários é de suma importância, já que através dos seus conceitos é possível definir uma área de abrangência compatível com as possibilidades de deslocamento dos utilizadores desses modais. Também é capaz de definir o recorte da área de intervenção prioritária baseada na frequência de consumo que certos tipos de atividades atratoras induzem, refletindo diretamente no movimento de pessoas no espaço urbano. Desse modo, o método de (Des)centralidade Urbana é adequado à leitura do bairro, já que a metodologia engloba os quesitos fundamentais que influenciam e atraem o movimento de pessoas pelo espaço (Fig. 7).

Figura 8 – Avaliação dos Níveis de Serviço Qualitativos em seção da Avenida Assis Brasil  
 Fonte: Google Mapas (2016); Adaptado por Lanziotti (2016).



Segmentos de calçada	segurança	manutenção	largura	seguridade	visual	média	Nível de Serviço Qualitativo
11	3	2,6	2,3	3	3	2,8	D
12	3,3	4	4	3	3,6	3,6	C
13	3	4	4	3	2,5	3,3	C
14	4	5	5	3	4	4,2	B
15	3,7	4,7	4,5	3	3	3,8	C
21	3,5	2,5	4	3	4	3,4	C
22	3	3	4	3	4	3,4	C
23	3,5	3	4	3	3,7	3,5	C
24	3	2,3	3,3	3	3	2,8	D
25	3	3	3,3	3	3,3	3,2	C

Figura 9 - Avaliação dos Níveis de Serviço Qualitativos das calçadas em seção da Avenida Assis Brasil  
 Fonte: Ferreira e Sanches (2001); Adaptado por Lanziotti (2016).

Pode-se classificar a Avenida Assis Brasil como uma (Des)centralidade Urbana do tipo eixo comercial (SOUZA, 2009), devido ao predomínio de atividades não-residenciais cotidianas (DUARTE, 1974; SPÓSITO, 1998; SERPA, 2012). A avaliação da (Des)centralidade Urbana para a mobilidade não-motorizada mostrou ser significativa, cuja frequência de movimento de pessoas em torno de determinados tipos de atividades comerciais definiu a seção de estudo da próxima escala de análise, a local. Nesta escala, foi utilizado o Nível de Serviço Qualitativo que avalia fatores relacionados à qualidade da infraestrutura e do espaço urbano, primordiais para a atração de pessoas ao ambiente urbano, consequentemente indutores do movimento por modais não-motorizados cicláveis.

A seção da Avenida Assis Brasil avaliada (Fig. 8) apresenta um Nível de Serviço Qualitativo que pode ser considerado, em sua maioria, adequado para o movimento de pedestres. O segmento em destaque representado pela quadra 14 apresenta níveis de serviço médios de 4,2, enquanto que as quadras 11 e 24 apresentam níveis de serviço em torno de 2,8 (Fig. 9).

A aplicação da metodologia do Nível de Serviço Qualitativo possibilitou o entendimento do espaço como atrator de movimento de pessoas em função da qualidade do espaço urbano indicada pelos níveis significativos nos quesitos avaliados.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa foram abordadas e aplicadas as metodologias de Sintaxe Espacial na escala de cidade, a (Des)centralidade Urbana na escala de bairro e o Nível de Serviço Qualitativo na escala local, a fim de sintetizar o processo de planejamento de modais não motorizados, priorizando a utilização da bicicleta, sobre a cidade de Porto Alegre. Tal avaliação do espaço urbano em múltiplas escalas facilita o processo de planejamento de modais não-motorizados a exemplo dos sistemas cicloviários, cujas metodologias demonstram ser condizentes com a escala de análise, resultando em dados práticos para análise e comparação, além de possibilitar a agilidade da leitura do ambiente urbano.

O método da Sintaxe Espacial tem a capacidade de indicar grande parte dos trajetos cicloviários em potencial na cidade como um todo, assim como o método de (Des)centralidade Urbana possibilita a definição da importância de determinada área sobre a outra que compõe o bairro. Já o Nível de Serviço Qualitativo possibilita a análise pormenorizada dos atributos necessários para o desenvolvimento dos deslocamentos através de modais não-motorizados cicláveis.

Em suma, verificou-se que a aplicação integrada metodológica multiescalas elencada fornece possibilidades de otimizar a obtenção de dados e operacionalizar as informações, de modo a potencializar o embasamento para a tomada de decisão junto ao planejamento da mobilidade urbana não-motorizada, na escala humana, em específico a cicloviária.

## 7. REFERÊNCIAS

- BARRETO, R. O centro e a centralidade urbana: aproximações teóricas de um espaço em mutação. *Cadernos do Curso de Doutorado em geografia, FLUP*, Porto, n.2, p. 23-41, 2010.
- BRASIL. Ministério das Cidades. Secretaria Nacional de Transporte e da Mobilidade Urbana. *Caderno de Referência para Elaboração de Plano de Mobilidade Urbana*. Brasília, 2007a. 238 p.
- BRASIL. Ministério das Cidades. Secretaria Nacional de Transporte e da Mobilidade Urbana. *Caderno de Referência para Elaboração de Plano de Mobilidade por Bicicleta nas Cidades*. Brasília. 2007b. 232 p.
- DUARTE, H. S. B. A Cidade do Rio de Janeiro: descentralização das atividades terciárias. Os centros funcionais. *Revista Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 53-98, 1974.
- DUARTE, F.; LIBARDI, R.; SÁNCHEZ, K. *Introdução à mobilidade urbana*. Curitiba: Juruá, 2007. 108 p.
- FERREIRA, M. A. G.; SANCHES, S. P. Índice de qualidade das calçadas – IQC. *Revista dos Transportes Públicos – Associação Nacional de Transportes Públicos – ANTP*, São Paulo, ano 23, nº 91, 2º trimestre, p. 47-60, 2001.
- FRUIN, J. J. *Pedestrian planning and design*. New York: Metropolitan Association of Urban designers and Environmental Planners, 1971. 206 p.
- GEHL, J. *Cidades para pessoas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 280 p.
- HILLIER, B.; HANSON, J. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 281 p.

HILLIER, B.; HANSON, J.; PENN, A.; GRAJEWSKI, T.; XU, J. Natural Movement: or configuration and attraction in the pedestrian movement urban. *Environment and Planning B: Planning and Design*, Londres, v. 20, p. 29-66, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1068/b200029>

KHISTRY, C. J. Evaluation of pedestrian facilities: beyond the level-of-service concept. *Transportation Research Record – TRR*, Washington, n. 1438, p. 45-50, 1994.

KRAFTA, R. *A study of intra-urban configurational development in Porto Alegre – Brasil*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Churchill College, Department of Architecture, University of Cambridge, Cambridge, 1992.

LANZIOTTI, T. M. *Métodos multiescala de análise qualitativa e quantitativa para a implementação de sistemas cicloviários*. 163 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2016.

POLUS, A.; SCHOFER, J. L.; USHPIZ, A. Pedestrian flow and level of service. *Journal of Transportation Engineering*, Reston (EUA), v. 109, n. 1 p. 46-56, 1983. DOI: [https://doi.org/10.1061/\(ASCE\)0733-947X\(1983\)109:1\(46\)](https://doi.org/10.1061/(ASCE)0733-947X(1983)109:1(46))

PORTUGAL, L. S.; GOLDNER, L. G. *Estudo de pólos geradores de tráfego e de seus impactos nos sistemas viários e de transportes*. São Paulo: Edgard Blücher, 2003. 322 p.

SARKAR, S. Qualitative evaluation of comfort needs in urban walkways in major activity centers. *Transportation Quarterly*, v. 57, n. 4, Washington, p. 39-59, 2003.

SERPA, A. Lugar e centralidade em um contexto metropolitano. In: CARLOS, A. F. A.; SOUZA, M. L.; SPOSITO, M. E. B. (orgs.). *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 97-108.

SOUZA, M. V. M. *Cidades Médias e Novas Centralidades: Análise dos Subcentros e eixos Comerciais em Uberlândia (MG)*. 2009. 236 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG), 2009.

SPOSITO, M. E. B. A gestão do território e as diferentes escalas da centralidade urbana. *Revista Território*, v. 3, n. 4, p. 27-37, 1998.

### Nota do Editor

Data de submissão: 30/07/2016

Aprovação: 16/06/2017

---

#### Thiago Maioli Lanzioti

Faculdade Concórdia. Concórdia, SC.  
[thiago.lanziotti@gmail.com](mailto:thiago.lanziotti@gmail.com)

#### André Souza Silva

Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Escola Politécnica. São Leopoldo, RS.  
[silandre@unisinos.br](mailto:silandre@unisinos.br)

scripcão da j.

re d. João em op<sup>ção</sup> de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>na</sup> s. f. s. & braças me a de de palmos por braça. Tem de se  
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50  
realin

das sev

a de poz

mento

finco libras e me a

de rocha viva  
e faz a prova.:

Didiana Prata  
Orientadora  
Giselle Beiguelman



## CUPAR, MEDIAR E RESSIGNIFICAR A IMAGEM DA CIDADE

### RESUMO

A inauguração da ciclovia Av. Paulista e o fechamento das pistas de veículos, aos domingos, para uso exclusivo do pedestre transformaram a avenida ícone da cidade em mais um espaço ressignificado pelo seu uso temporário. A partir desse exemplo de acontecimento coletivo, relacionaremos a experiência do pedestre ou ciclista e a produção de imagens da paisagem urbana feita com dispositivos móveis, as câmeras de celular. O enfoque principal será verificar como se dá a apreensão estética das coisas urbanas, por meio da produção, mediação e veiculação de imagens nas redes sociais – especificamente no Instagram – e em que medida a superprodução de imagens, motivadas a partir de um evento, e a estetização do cotidiano possibilitam a produção de novas poéticas e novos vínculos com a cidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Imagem *mobile*. Cidade participativa. Instagram. Paisagem urbana.

## OCCUPYING, MEDIATING AND RESIGNIFYING THE CITY'S IMAGE

pós- | 029

### ABSTRACT

The opening of the bike path on Avenida Paulista and the closing of vehicle lanes on Sundays for exclusive pedestrian use transformed the city's iconic avenue into another space reframed for its temporary use. From this example of collective event, we will relate the experience of pedestrians or cyclists with the production of urban landscape images made with mobile devices, the mobile phone cameras.

The main focus will be to understand how the aesthetic absorption of urban things comes through, via production, mediation and placement of images on social networks – specifically on Instagram – and to what extent overproduction of event driven pictures, and the aesthetics-oriented day-to-day routine allow for the production of new poetry and new bonds with the city.

### KEYWORDS

Mobile image. Participative city. Instagram. Urban landscape.

O domingo de 28 de junho de 2015 amanheceu com o céu limpo, como um típico dia de inverno. Era um convite para o paulistano sair à rua e divertir-se ao ar livre. Naquela manhã, inaugurava-se simultaneamente a ciclovia da Av. Paulista e a abertura desta via para o uso exclusivo de lazer aos domingos e feriados. O projeto de implantação de ciclovias virou o símbolo da gestão Haddad (2012-2016) como exemplo de uma nova política urbana, em que se priorizam a mobilidade e a coletividade.

A abertura da avenida faz parte do projeto “Ruas Abertas”, implantado pelo ex-prefeito em 29 vias em diferentes regiões de São Paulo. Representou uma mudança significativa relacionada ao uso do espaço urbano e à qualidade de vida do cidadão paulistano, que passou a contar com a rua como um lugar destinado a atividades esportivas e culturais e a trocas sociais e afetivas. Especificamente na Av. Paulista, o “Ruas Abertas” teve um impacto significativo e simbólico, tornando ainda mais visível a vocação da avenida como o lugar de disputas políticas e de diversas manifestações culturais e artísticas.

A multiplicidade de usos e eventos que acontecem em um espaço topologicamente e historicamente singular, ladeado por construções icônicas, a ciclovia da Paulista e o fechamento da avenida induziram a uma ressignificação desse lugar. Aos domingos, os edifícios e seus espaços internos, externos e intersticiais, como o vão do MASP e o térreo do Conjunto Nacional – para citar apenas dois icônicos edifícios –, se fundem com as vias, transformadas em espaço público, um parque linear asfaltado que pode ser apreciado a partir de uma outra perspectiva: a do lazer e do ponto de vista do ciclista e do pedestre.

Nesse contexto, no qual a arquitetura e a riqueza patrimonial da cidade se desvelam para o pedestre, é que se dá a construção de uma nova experiência estética do cidadão com a cidade, mediada por uma intensa produção de imagens, realizada com dispositivos móveis, as câmeras celulares. Imagens, em suma, produzidas na sua deriva urbana.

Como se dá a apreensão estética das coisas urbanas por meio das imagens produzidas, mediadas e veiculadas nas redes sociais, especificamente no Instagram?<sup>1</sup> Em que medida a superprodução de imagens, motivadas a partir de um evento, e a estetização do cotidiano possibilitam um novo olhar sobre o lugar onde vivemos? Em outras palavras, como as camadas da metrópole tornam-se legíveis pelos cidadãos munidos de seus celulares, mediando fragmentos da cidade em tempo real?

Para compreender a singularidade dessas narrativas construídas com imagens *mobile* – imagens captadas “em movimento”, potencializadas pelos recursos tecnológicos das câmeras e dos aplicativos dos aparelhos celulares, nos quais são produzidas, mediadas e veiculadas – vamos explorar as intersecções entre os territórios geográficos (o espaço urbano) e os territórios informacionais (o ciberespaço), nos quais essa produção de linguagem está inserida<sup>2</sup>.

A singularidade da linguagem imagética em pauta está imbricada com o movimento do corpo, do olho e da câmera “*como um terceiro olho na palma da mão*” (BEIGUELMAN; LA FERLA, 2011, p. 251). Envolve a comunicação em tempo real das redes e a contaminação da esfera individual pela coletiva. O uso desse dispositivo de produção de linguagem dá visibilidade ao cotidiano, ao

<sup>1</sup> O Instagram funciona como rede social e aplicativo com filtros e plug-ins para edição fotográfica, disponível para smartphones IOS e Android. O número de usuários no mundo chega a mais de 300 milhões. O número de compartilhamento “shares” é de 60 milhões de fotos e vídeos por dia, com 1,1 milhão de curtidas por minuto. O aplicativo tem sua funcionalidade traduzida em 25 idiomas, e o Brasil é o quinto país com maior número de usuários. Disponível em: <<http://www.instagram.com>>. Acesso em: outubro 2015.

<sup>2</sup> Os assuntos referentes à produção de linguagem com imagem *mobile* foram extraídos e adaptados da dissertação de mestrado *Imageria e poéticas de representação da paisagem urbana nas redes* (PRATA, 2016), sob orientação de Giselle Beiguelman. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-095419/pt-br.php>>.

ordinário, e potencializa movimentos de ativismo social e cultural, conecta o cidadão e convida-o a relacionar-se de outra maneira com o ciberespaço e com a paisagem que o cerca.

Constatamos o quanto as raízes dessa nova prática estética estão imbricadas com as manifestações da cultura urbana contemporânea e com os movimentos político-sociais de um mundo cada vez mais globalizado, conectado em redes informacionais. Assumimos o viés tecnológico, cultural e artístico dessa prática para investigarmos as relações entre representação e subjetivação do espaço a partir dessas narrativas fragmentadas, diluídas no fluxo midiático das redes.

## ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO

Vivemos numa época de saturação de imagens, produzidas e mediadas por diversos meios e redes. Os dispositivos móveis, especificamente o celular, passaram a ser uma extensão natural, uma prótese tecnológica do corpo do homem contemporâneo.

No dia da inauguração da ciclovia da Paulista, cerca de 2.000 ciclistas passaram pela avenida. A grande maioria estava munida de celulares, com suas câmeras e dispositivos de tecnologia 3G ou 4G. Não bastava vivenciar a experiência; era preciso documentá-la, mediá-la e compartilhá-la nas redes. A presença simultânea do paulistano no evento e nas redes sociais, como produtor e mediador de registros imagéticos daquele instante, ilustra a condição atual do homem contemporâneo. É dentro desse contexto que está inserido o autor, o artista e também editor e produtor das imagens *mobile*<sup>3</sup>.

O viés multicultural, tecnológico e estetizante dessa prática cotidiana e urbana de se comunicar por imagens mediadas pode ser mais bem compreendido a partir de Bourriaud (2011). O autor vai buscar na ciência, especificamente na botânica, a imagem de raiz para desenvolver a teoria da estética radicante. Parte das raízes culturais (o modernismo) para conceituar os novos enraizamentos multiculturais da arte contemporânea. Ele aposta que “os criadores de hoje baseiam-se em uma arte RADICANTE – epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando” (BOURRIAUD, 2011, p.20).

A estética radicante contextualiza as novas representações de linguagem, como as narrativas produzidas com imagens *mobile*. É uma nova poética empoderada pelos repertórios culturais, sociais e de consumo, e pode ser produzida e consumida por qualquer cidadão. Ou seja, o homem comum produz, media e veicula sua “arte” de forma independente e instantânea, livre de qualquer curadoria e institucionalização.

Estamos na era da representação artística produzida na multiplicidade, de novos formatos de expressões culturais e artísticas, mediadas e veiculadas por textos e imagens. A figura do DJ, usada por Bourriaud, descreve esse novo produtor de linguagem e artista que se apropria da produção coletiva e a agrega à sua. Ele usa a lógica do *sample*, do remix, do *ready-made* e do deslocamento do significado. “O imaginário contemporâneo está desterritorializado, à semelhança da produção global [...]”, diz Bourriaud (2011, p.176).

<sup>3</sup> Utilizamos o termo “imagem *mobile*”, em vez da denominação corrente “fotografia *mobile*”, pois assumimos não só suas características metamórficas (dentro do novo regime de imageria de Rancière), mas também o caráter móvel, tecnológico e numérico dessa imagem em permanente deslocamento. Esse assunto é desenvolvido a partir de paradigmas teóricos de Edmond Couchot em Prata (2016, p.30; COUCHOT, 2003).

A referência à imagem do rizoma de Deleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1996), em oposição à verticalidade da árvore, é uma citação de Bourriaud que também ilustra a arte radicante e aplica-se perfeitamente aos dias de hoje, em tempos de redes fluidas, não hierárquicas, de geografias celulares.

Inserido nesse contexto multicultural e desterritorializado, o cidadão globalizado está conectado vinte e quatro horas por dia a um dispositivo móvel, o *gadget* mais vendido e explorado pela indústria das telecomunicações e de tecnologia em todo o mundo. São mais de 7 bilhões de celulares em todo o mundo<sup>4</sup> (correspondendo a quase 100% da população mundial). O Brasil figura em quarto lugar na lista de países com celulares em uso, depois da China, Índia e EUA: são 255,2 milhões de aparelhos no país<sup>5</sup>, o equivalente à densidade de 1,2 celular por habitante.

Os modelos *smartphones* correspondem a 65% do total de celulares no Brasil<sup>6</sup> (168 milhões). Esses dispositivos com câmeras e aplicativos de pré e pós-edição, vinculados às redes sociais, abrem novos paradigmas para essa cultura do efêmero. Nunca se fotografou tanto, e no meio dessa imageria há indícios de uma nova corrente artística, de uma produção de linguagem condicionada ao deslocamento e às publicações fragmentadas nas redes.

Importa-nos compreender como a cidade de São Paulo é representada pelas narrativas do cotidiano produzidas com dispositivos móveis pelo cidadão comum e por artistas amadores ou não. E como esse fenômeno de tradução revela uma leitura semântica do espaço urbano.

A produção imagética das redes, a partir do prisma da “estética radicante”, é entendida como manifestação de linguagem e estabelece uma relação entre produção artística, deslocamento e camadas narrativas “traduzidas” e dispostas, em tempo real, no aplicativo Instagram. Ao nos determos nas imagens editadas para este artigo (uma pequena amostra da imageria urbana da dissertação de mestrado da autora [PRATA, 2016]), vemos como a imagem hoje pode representar uma comunicação narcísica, a estetização do cotidiano e também uma manifestação poética do artista radicante, em que há acúmulo de referências, multiplicidades, apropriações, sem hierarquização dos elementos formais.

A figura do nômade contemporâneo também ilustra o fotógrafo, ou melhor, o produtor de imagem com dispositivos móveis. Este se instala momentaneamente nos lugares por onde passa, empresta-lhes novas características temporárias inerentes ao movimento, à passagem. A noção de tempo-espaço passa a reger o movimento desse artista contemporâneo, que não se prende a um circuito fechado, que converte a geografia em psicogeografias e ensaios imagéticos. Veremos a seguir.

Descrevemos a Av. Paulista aos domingos para tentar aproximar as características formais do lugar às narrativas imagéticas produzidas pelos cidadãos. São imagens legendadas, indexadas como #ciclovianapaulista ou por outros tagueamentos, que passam a compor diversas metanarrativas, a partir das várias possibilidades de leitura das imagens no Instagram (por “#” temático, por autor, pelo pin de georreferenciação). São ensaios imagéticos coletivos que merecem ser investigados pela sua importância na ressignificação do uso e da representação poética do espaço urbano.

<sup>4</sup> Cf. União Internacional de Telecomunicações (UIT), dado de 27/5/2015 em <<http://www.ebc.com.br/tecnologia/2015/>>. Acesso em: junho 2016.

<sup>5</sup> Dados da Anatel publicados em maio de 2016 em <<http://www.teleco.com.br/ncel.asp>>. Acesso em: junho 2016.

<sup>6</sup> 27ª Pesquisa Anual de Administração e Uso de Tecnologia da Informação nas Empresas, realizada pela FGV-SP e divulgada em 14/4/2016 em <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/04/1761310-numero-de-smartphones-em-uso-no-brasil-chega-a-168-milhoes-diz-estudo.shtml>>. Acesso em: junho 2016.

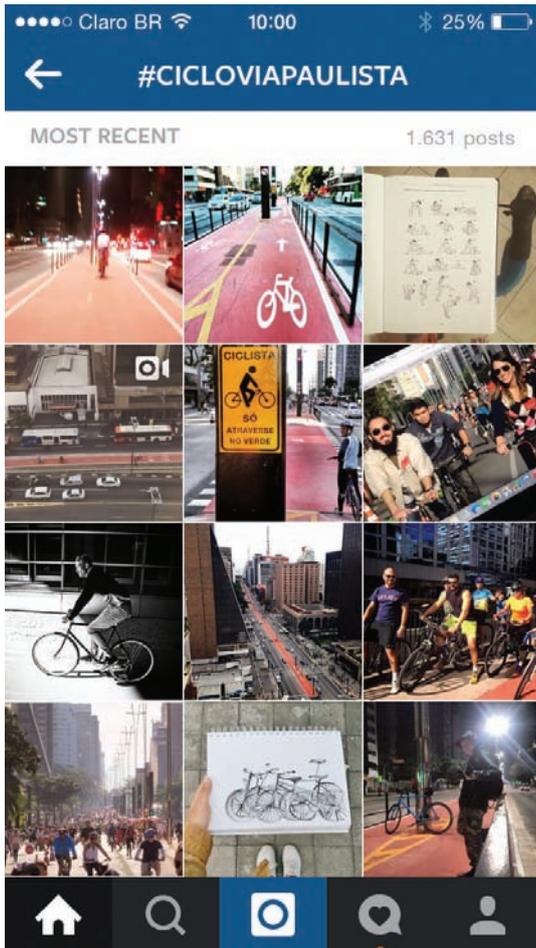


Figura 1. Captura de tela do aplicativo Instagram no dia da inauguração da ciclovía da Paulista. No período de doze horas, foram publicadas 1.631 imagens com a *hashtag* #cicloviapaulista. Fonte: Instagram



Figura 2. Imageria coletiva, capturada pelo aplicativo Iconosquare, visualizada a partir de #cicloviapaulista. Fonte: Instagram.

Em um primeiro olhar, é inegável o viés afetivo, lúdico e banalizado dessas mensagens imagéticas. Visualizadas em conjunto, as milhares de imagens apontam, sob o ponto de vista formal, para a aparente negação dos elementos sensíveis de composição e iluminação inerentes ao trabalho artístico. O conjunto de imagens de #cicloviapaulista reforça a participação social estetizada de um acontecimento efêmero e fragmentado. A possibilidade de uso dos filtros disponíveis nos aplicativos também contribui para a mediação e edição da foto, ampliando as possibilidades estetizantes do jogo. É a imagem como mensagem, muitas vezes desprovida de sintaxe visual. É a imagem direta, como carimbo “eu fui”, “estive lá”. O número de “autorretratos”, denominados *selfies* nas redes sociais, evidencia esse padrão de comportamento de estetização do cotidiano e levanta questões de pertencimento, identificação e ideação narcísica de uma geração que vive em um contexto no qual há uma interpenetração constante entre os ambientes *on-line* e *off-line*.

O usuário da câmera de celular faz parte de um jogo de representação de afetos estetizados e utiliza-se da possibilidade de produção e reprodução dessa imagem como um artista anônimo.

Ao olhar essa diversidade de fotos, organizada pela busca algorítmica #cicloviapaulista, percebemos várias camadas narrativas. No meio de 1.631 imagens (postadas em apenas doze horas desde a inauguração da ciclovia), há a possibilidade de outras edições, renomeadas com diferentes *hashtags*. As imagens se reagrupam em diferentes narrativas, apresentadas em galerias virtuais temáticas.

Parece-me importante destacar justamente a potencialidade dessa imagem produzida no ambiente urbano, em que a paisagem é objeto e muitas vezes suporte. Há uma nova linguagem poética, fruto da vivência e percepção sobre o construído, o existente, as coisas urbanas. Essas imagens ganham força na medida em que se apresentam em forma de narrativas cotidianas. São narrativas que transcendem o viés comunicacional e nasceram da imbricação da vivência do homem contemporâneo em espaços de fluxos, na rua e no ciberespaço. São experiências sensoriais e estéticas.

### SUPERPRODUÇÃO DE IMAGENS E PRODUÇÃO DE LINGUAGEM

A superprodução de imagens não é um dado novo na história. Em *O destino das imagens*, Rancière (2013) conta que a proliferação de imagens como narrativa cotidiana tem sua origem no século XIX, com o advento das técnicas reprodutivas, incluindo a fotografia, e a descentralização das artes e do poder, antes confinados à Igreja e aos impérios e reinados. Inicia-se um período de troca entre as imagens da arte e a comercialização de novos produtos, de reproduções de “imageria coletiva” dedicada a contar uma história de uma sociedade por meios que permitem às pessoas ver-se e rir-se de si mesmas. Surgem várias publicações populares, como o *Magazin Pittoresque*, em que o texto e as imagens, editadas em forma de vinhetas e historinhas, espelhavam a sociedade de uma época.

A imageria, impressa ou digital, também está vinculada ao colecionismo, um elemento intrínseco à história da arte, da ciência e da tecnologia e à história da reprodutibilidade técnica. Destacamos como exemplo de imageria o *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929 – referência fundamental para entendermos as narrativas visuais com imagerias contemporâneas.

Nos dias de hoje, a imageria está associada a imagens digitais que circulam nas redes. Elas são publicadas em galerias virtuais, podem estar vinculadas a coleções institucionais ou privadas, ou podem ser fruto da produção individual de um artista que se apropria da imageria como matéria-prima para sua produção artística. As “coleções” de imageria produzidas de forma individual ou coletiva e disponibilizadas especificamente no Instagram, para acesso de qualquer um, estão exemplificadas aqui por meio da imageria temática da Av. Paulista.

Vimos com Bourriaud como o contexto multicultural atual propicia a produção de diversas manifestações estéticas do artista amador, do homem contemporâneo. Aprofundaremos a questão da produção e veiculação de imageria pelo artista anônimo a partir de Rancière, para quem vivemos numa época de extrema estetização do cotidiano, em que a partilha (divisão, compartilhamento) do sensível significa a partilha de um sentimento particular em relação ao sentimento ou acontecimento comum. É um partilhar de fragmentos de espaços e tempos simultâneos (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Assim como Bourriaud, Rancière afirma que é justamente no terreno estético que se trava hoje a discussão política, a generalização do espetáculo e a multiplicação dos discursos. Estamos constantemente dando visibilidade às relações sociais, culturais e políticas e, portanto, produzindo no campo da estética nossa manifestação discursiva. O autor propõe um novo regime estético das artes no qual *“a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um”* (RANCIÈRE, 2005, p.48). Esse princípio confere visibilidade ao anônimo, que é capaz de produzir arte e também conferir beleza a outros modos de representação, destituídos de sistemas e hierarquias de gêneros de representação das artes visuais. Nesse novo regime estético, o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. A legitimidade da narrativa passa pela ficção, pela representação do belo, para que se possa pensar a história ou o acontecimento. Assim, discutem-se os arranjos entre os signos do real e das imagens, as relações do que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer, por meio da linguagem.

Para Rancière, dar visibilidade é uma operação política. A partir desse novo regime estético ao qual as imagens *mobile* pertencem, podemos dizer que a grande questão passa a ser como podemos medir o nosso poder por meio da nossa visibilidade. É um problema pertinente à complexidade das operações envolvidas nas publicações de imagens e mensagens nas redes sociais. Não só pela articulação entre arte, política e estética, mas sobretudo pela heterogeneidade da qualidade do que é publicado e distribuído. Os artistas anônimos têm posse da imagem, mas esta nem sempre está conectada a uma mensagem significativa. É como se a hierarquia de representação fosse quebrada por uma superprodução de imagens mudas, sem “discurso” individual. Como se a visibilidade dessas imagens dependesse de um outro sistema de representação para torná-las visíveis.

A experiência de novas formas de representação estética de imagens digitais nas redes se dá de diferentes formas. Vemos a realidade cotidiana autenticada por imagens que seguem diversos estilos, de acordo com o repertório de cada um. São imagens produzidas e utilizadas, na maioria das vezes, como emissoras de experiências hedonistas ou de manifestações poéticas de diferentes naturezas. Veremos nos exemplos a seguir uma das várias possibilidades de edição de imagens no Instagram, nos quais a legenda, ou melhor, o tagueamento do “#” comum, organiza um discurso de imageria coletiva.

## IMAGERIA: NOVAS POTENCIALIDADES E FUNÇÕES DA IMAGEM

Rancière insere a linguagem da imagem atual, do fluxo das redes e das mídias no conceito de um novo “regime de *imagéité*”: “As imagens são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las.” (RANCIÈRE, 2013, p.11-12).

Para o autor, a natureza intrínseca das imagens, em qualquer meio, é a mesma. O que muda é sua performance na tela do cinema, na tela da televisão, na tela do celular. Os afetos que elas suscitam são inerentes à natureza e não ao meio tecnológico/perfomático em que são distribuídas. Segundo Rancière, é importante reconhecer as propriedades estéticas das imagens de arte nas transformações contemporâneas do lugar que elas ocupam. Ele está preocupado com dois tipos de jogos: o que se dá entre o real e a imagem produzida à semelhança; e aquele que consiste em operar a alteração dessa semelhança. Nesse último jogo de operações, o autor identifica que as imagens de arte, enquanto tais, são dessemelhanças e que o regime comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível (RANCIÈRE, 2013, p.15-17).

Rancière introduz três formas de *imagéité* – a imagem nua, a ostensiva e a metamórfica – e levanta três poderes vinculados à imagem: o poder de mostrar, o poder de significar e o poder de dar testemunho da história. Podemos relacionar a forma metamórfica às operações de linguagens associadas às imagens produzidas com câmeras de celulares.

*Segundo essa lógica, é impossível circunscrever uma esfera específica de presença que isolaria as operações e os produtos da arte das formas de circulação da imageria social e comercial, e das operações de interpretação dessa imageria.* (RANCIÈRE, 2013, p.34)

Vale destacar que Rancière utiliza o termo *imagérie* para tratar das imagens inseridas no contexto desse novo regime de imagens. Traduzimos e adotamos a palavra como “imageria”, primeiramente por ela revelar a natureza da imagem *mobile*, uma imagem que pertence a esse novo regime de imagens das redes, a essa imageria. Em segundo lugar, pela associação direta que fazemos de “imageria” com “imaginário”, revelando a natureza onírica e subjetiva das narrativas visuais das redes.

Assim, o papel da imageria produzida e circulada nas redes pode ser associado ao papel da imagem metamórfica conceituado por Rancière: os novos dispositivos transferem novas funções às imagens, que passam a assumir papéis potencializados inerentes ao lugar midiático onde a imagem circula. Esses dispositivos podem transferir à imagem tarefas relacionadas à crítica e curadoria dessa própria imagem, em um jogo narrativo inédito.

Ao olhar a diversidade de fotos organizada pela busca por #cicloviapaulista vemos várias camadas narrativas. Esses agrupamentos de imagens fragmentadas e desconectadas, quando reunidos sob o mesmo “#”, apresentam os elementos da *imagérié* e do jogo de imagens e de narrativas metamórficas, descritos por Rancière. A imagem metamórfica conecta-se a outros tipos de imagens para interromper o fluxo midiático, dando visibilidade

a uma narrativa. Seguindo esse raciocínio, a estética de tal imagem passa também a ter uma natureza dupla. Ela faz parte de uma narrativa singular, contextualizada por seu autor, participante de um jogo estetizante de produção de linguagem, e, simultaneamente, pertence à imageria de imagens produzidas como manifestações socioculturais e políticas, suscetíveis à invisibilidade por estarem no fluxo midiático.

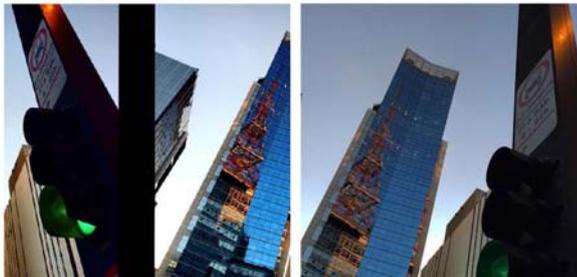
## PRODUÇÃO DE LINGUAGEM

### Redes informacionais

A infraestrutura para a mobilidade urbana e consequente uso dos dispositivos móveis nas estratégias artísticas e comunicacionais depende fundamentalmente da rede de telefonia celular, uma malha invisível e difusa. Esse tema é tratado por Marcus Bastos em *Mapeamento incompleto de algumas geografias celulares* (2010). O autor descreve a rede como um espaço de fluxo de dois sentidos: de deslocamento de informação e de conexões em deslocamento, configurando um regime no qual se torna imperativo pensar nos limites do visível e do invisível. Essa rede de celulares, segundo Bastos,



Figura 3. Ensaios editados a partir das buscas por #cicloviapaulista, #avenidapaulista e pin de geolocalização "av. Paulista". Imagens de @everball, @danyzappa e @miriamhomemdemelo, capturadas do aplicativo Iconosquare. Fonte: Instagram. Edição da autora



apresenta uma estrutura multiplicadora de modelo distribuído de difusão (não há mais uma rede difusora centralizada como a TV ou o rádio).

As redes informacionais funcionam em cadeias que se reverberam, mimetizam aspectos dos organismos vivos, tecem uma malha invisível e fluida sobre a geografia física. Bastos também descreve como mimética a relação do aparelho celular com o corpo, levantando a questão da cibernetização do corpo. Do vestir-se com a rede, um grande organismo composto por conexões e espaços (BASTOS, 2010).

O uso dos dispositivos móveis está intrinsecamente relacionado ao espaço, seja no âmbito do uso do próprio dispositivo, feito pelo homem em movimento, como uma prótese de seu corpo, seja na relação com o entorno. Os trabalhos no campo da arte que se utilizam desse dispositivo, acionados pelas conexões de rede móveis, friccionam necessariamente esses dois espaços. O entrecruzamento do âmbito físico e do informático é conceituado pelo autor como “geografias celulares”.

Essa definição de geografias celulares nos parece muito adequada para olharmos a malha urbana tecida pelas imagens realizadas com dispositivos móveis sob outro aspecto. A partir dessas imagens da cidade, do cotidiano e da vida social, estamos acrescentando dados à história das cidades, por meio de uma camada maleável, fragmentada, subjetivada de sua imaterialidade cultural. Ou, como diz Bastos: “*A cidade vê sua capa imaterial transformada em um elemento de paisagem.*” (BASTOS, 2010, p.10).

#### A tela como interface

A tela como interface expositiva na era da mobilidade e a proliferação de aparelhos conectados a redes sem fio permitem a mediação contínua do usuário e a construção de novas cartografias, novos procedimentos de territorialização e agenciamento (BEIGUELMAN; LA FERLA, 2011). A autora levanta a importância de redimensionarmos a discussão sobre a cultura de rede e o fomento ao consumo, ao controle e ao uso crítico e criativo das mídias existentes.

*Essas microtelas são extensões de dispositivos complexos e inteligentes, dotados de conexão à internet e acesso a serviços e redes sociais. Abrem possibilidades inéditas de fomento ao consumo, ao controle e ao uso crítico e criativo das mídias e apontam para diferentes concepções e tendências políticas da ecologia midiática atual.* (BEIGUELMAN; LA FERLA, 2011, p.248)

A autora alerta para a outra face do nomadismo e do uso de dispositivos móveis, centrais no campo da contracultura e das micropolíticas (como vimos com Bourriaud). Destaca a força do marketing, da “brandificação”, que se utilizam de estratégias de “domesticação do imaginário” e estão presentes em todos os conteúdos e serviços pelos quais nos comunicamos diariamente (nos celulares, nas plataformas Twitter, Facebook, YouTube, Instagram).

Os territórios informacionais fazem parte do nosso cotidiano e estamos inseridos nesse contexto de brandificação. Torna-se fundamental, portanto, discernirmos entre as imagens publicadas a partir de estratégias de *branding* e as imagens nas quais nos debruçamos e que nos interessam para essa pesquisa, cuja

potencialidade poética nos conecta a outras estratégias no campo da arqueologia, da arquitetura, das artes visuais e da *net art*.

Beiguelman aponta para a problematização do uso controlado e privado dos territórios informacionais, mas enfatiza, com otimismo, o outro lado da moeda, das diversas estratégias que se utilizam dessa rede como lugar de produção, troca, compartilhamento e veiculação de produções artísticas. Trata da relação homem-aparelho celular a partir do pensamento flusseriano sobre fotografia:

*O nomadismo contemporâneo vinculado aos dispositivos móveis pode sugerir um processo de criação dentro de cadeias industriais, em que nos tornamos amalgamados aos aparelhos e às suas regras internas, fazendo que seja decisivo o enfrentamento das normas predefinidas no seu programa.* (BEIGUELMAN; LA FERLA, 2011, p.234)

Os paradigmas teóricos de Bourriaud, Rancière, Beiguelman e Bastos formam um panorama do contexto e da natureza das narrativas com imagens *mobile*, oferecendo uma nova perspectiva para estudarmos as novas linguagens de representação e de resignificação da paisagem urbana, na chave da artemídia. E nos convidam a fazer conexões com conceitos relacionados ao espaço urbano, na chave do urbanismo e da arquitetura.

<sup>7</sup> HARVEY, David. *The Crisis of Planetary Urbanization*. Disponível em: <[http://post.at.moma.org/content\\_items/520-the-crisis-of-planetary-urbanization](http://post.at.moma.org/content_items/520-the-crisis-of-planetary-urbanization)>. Acesso em: maio 2015.

### A rua, rastros e fluxos

Mover-se é essencial para o conceito da “tecnologia extensiva”. O uso do celular depende do corpo para completar sua função móvel, para recriar a figura do caminhante contemporâneo, apreendedor da paisagem urbana e criador de narrativas imagéticas no Instagram.

Em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, o arquiteto e professor Francesco Careri faz um retrospecto histórico da atividade andarilha desde os povos nômades até os dias de hoje. Para o autor, o ato de caminhar “é um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços urbanos, preenchidos de significados, de coisas” (CARERI, 2013, p.28). O homem deixa seus rastros, os menires.

O rastreamento do espaço, marcado pelo homem primitivo com os menires, se assemelha ao rastreamento do espaço do portador de um dispositivo móvel, realizado pela indexação das fotos com pins de localização nos mapas do usuário do Instagram e pelo uso de “#” (*hashtags* acrescidas de uma palavra-chave). Um “estive aqui”, anexado à imagem.

A definição de espaço de David Harvey contribui para o entendimento da evolução do espaço urbano, das cidades, que hoje, na era das redes e da globalização, passaram a ser denominadas territórios metropolitanos. Como visto com Bastos e Beiguelman, o lugar criado pelas redes sociais, como espaço interativo significativo, com diversidade de usos e ampla gama de funções e expressões culturais, mantém e depende de uma interação entre o ambiente físico e o virtual.

Harvey vai enriquecer esse debate reforçando a importância de observarmos as ações sociais sobre o espaço para entendermos o axioma fundamental “tempo e espaço”, nas práticas urbanas. Em um artigo escrito para o catálogo da exposição *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*<sup>7</sup>, o

autor comenta os movimentos sociais e as manifestações de rua, organizados por diversos estratos da população, em uma escala global. Cita como exemplo as manifestações em várias cidades do Brasil contra a tarifa de ônibus, em junho de 2013, e outras manifestações pelo mundo – como as que ocorreram na Turquia, nos Estados Unidos (Occupy Wall Street) e na Espanha (15-M).

Esses acontecimentos coletivos são amplificados pela hipermediação das redes sociais. Eles representam uma nova tendência de comportamento sociocultural, que vai além dos motivos políticos em questão. Há um movimento crescente de ocupar as ruas como o lugar do ponto de encontro, em várias escalas de atuação. A volta do cidadão às ruas tem crescido como parte inerente ao direito do cidadão, que reivindica o espaço público como o lugar da convivência, da troca, e não só como o lugar da mobilidade, do deslocamento. A representação estetizada desses eventos, por meio de milhares de imagens compartilhadas nas redes sociais, cresce na mesma proporção, retroalimentando as manifestações e a partilha do sensível do cidadão participativo.

Já numa escala bem menor, vemos pequenos grupos se organizando para a conservação da praça do bairro, ou para a criação de uma horta coletiva. Em São Paulo, associações como Parque Minhocão e Parque Augusta se articulam politicamente, mobilizando moradores, comerciantes locais e a população em geral por meio de um discurso calcado “no direito à cidade”. Outros coletivos – entre eles, A Batata Precisa de Você, Casa da Lapa, Coletivo Agulhas, Coletivo BijaRi – vêm atuando na cidade na mesma chave do urbanismo tático citado por Harvey. Esses coletivos oferecem uma possibilidade de ocupação e ressignificação do espaço urbano a partir de ações específicas. Criam-se eventos culturais *in loco* que são previamente divulgados e amplificados, por meio das imagens mediadas nas redes sociais.

A cidade contemporânea está imbricada com as atuações no campo das artes e com os territórios informacionais. Os movimentos coletivos de ocupação do espaço urbano e a crítica aos modelos de uso desse espaço se dão por meio de ações de diversas naturezas: intervenções, performances, passeatas, manifestações, imagens e poéticas no espaço territorial e nas redes. Em alguma medida, os cidadãos parecem ter acordado para reivindicar seus direitos básicos, convergindo na busca de uma cidade menos hostil, mais usável, mais móvel e mais compartilhada.

Nota-se uma nova ressignificação da urbes, vivenciada pelos seus habitantes, mais sensíveis e preocupados com o seu *locus* e o seu entorno. A mobilização coletiva dessa onda de ressignificação e infiltração sociocultural do espaço urbano tomou um rumo inédito com a visibilidade dada a esses eventos nas redes sociais. Os eventos acontecem simultaneamente no local e, por meio de imagens, de forma fragmentada, no Instagram, Facebook, Twitter.

A participação dos cidadãos, com suas câmeras de celulares/dispositivos móveis, nesses acontecimentos nos indica, através dos milhares de *posts* de imagens desses eventos, como a paisagem da cidade hoje é apreendida por meio de imagens mediadas.

Interessante notar que essas narrativas visuais podem ir além das manifestações poéticas e afetivas de ressignificação da paisagem urbana e dos

espaços públicos. Essas imagens podem nos fornecer uma infinidade de dados acerca dos modos de usar, repensar e transformar os espaços públicos das cidades contemporâneas.

Parece-nos lógico associar a megaprodução de imagens ao conceito de cidade participativa, na medida em que exemplifica não só a produção de linguagem do homem contemporâneo, mas uma mudança de comportamento do cidadão que passa da vivência interativa para um modo participativo. Os componentes político-social e cultural, tratados por Bourriaud e Rancière, são os ingredientes das manifestações imagéticas e agenciam o potencial poético dessas imagens.

Essas conexões teóricas de campos tão diferentes parecem-nos fundamentais para introduzir e ilustrar a simbiose das narrativas no Instagram com a vida do cidadão na cidade de São Paulo. A produção de linguagem está historicamente ligada aos acontecimentos políticos e socioculturais no espaço urbano. A imagem *mobile* tem uma matriz essencialmente urbana, nômade e tecnológica. Sua vocação móvel, de circulação em novas geografias celulares, nos apresenta um novo paradigma do momento atual, de ressignificação do *ethos* do homem contemporâneo.

Essa nova produção de linguagem e representação da paisagem urbana incorpora o território informacional e as redes sociais, como parte inerente da evolução do espaço e, portanto, dos lugares onde habitamos – territórios híbridos. Ela levanta questões importantes sobre a produção artística do “qualquer um” e nos mostra a nebulosidade entre as fronteiras do individual e do coletivo.

A imageria urbana da rede representa a partilha do sensível da paisagem urbana e uma nova manifestação poética. As imagens #cicloviapaulista representam apenas uma pequena amostra da potencialidade das imagens nas redes.

## REFERÊNCIAS

- BASTOS, Marcus. “Mapeamento incompleto de algumas geografias celulares”. In: *Geografias Celulares*. Catálogo. Espacio Fundación Telefónica: Buenos Aires, 2010, p. 9-18.
- BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge. *Nomadismos tecnológicos*. São Paulo: Senac, 2011. 278 p.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Por uma Estética da Globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 192 p.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. 188 p.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte*. Da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. 320 p.
- HARVEY, David. *The Crisis of Planetary Urbanization*. Disponível em: <[http://post.at.moma.org/content\\_items/520-the-crisis-of-planetary-urbanization](http://post.at.moma.org/content_items/520-the-crisis-of-planetary-urbanization)>. Acesso em: maio 2015.
- FOLHA de São Paulo. “Número de smartphones em uso no Brasil chega a 168 milhões, diz estudo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abril 2016, Mercado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/04/1761310-numero-de-smartphones-em-uso-no-brasil-chega-a-168-milhoes-diz-estudo.shtml>>. Acesso em: junho 2016.
- INSTAGRAM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/about/us/>>. Acesso em: outubro 2015.

JUNIOR, Edgard. *Rádio Onu*. União Internacional de Telecomunicações. Disponível em: <<http://www.etc.com.br/tecnologia/2015/>>. Acesso em: junho 2016.

PRATA, Didiana. *Imageria e poéticas de representação da paisagem urbana nas redes*. 2016. 220 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005. 71 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 151 p.

TELECO. *Estatísticas de celulares no Brasil*. Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/ncl.asp>>. Acesso em: junho 2016.

#### **Nota da Autora**

Fonte de imagens: todas as imagens do Instagram foram selecionadas no próprio aplicativo ou pelo Iconosquare, gerenciador de contas vinculado à conta do usuário @didianaprata. As edições foram realizadas a partir dos metadados das imagens (*hashtags* – palavras-chave, dado de geolocalização e nome do autor) e terão uso restrito à esta pesquisa acadêmica.

#### **Nota do Editor**

Data de submissão: 22/02/2016

Aprovação: 31/07/2017

Revisão: Silvana Vieira

---

#### **Didiana Prata**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.  
didiana@pratadesign.com.br

scripcão da j.

re d. João em op<sup>ção</sup> de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>do</sup> s. f. 58 e braças e mea de de palmos por braça. Tem de se  
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50  
realin

das sev

a de poz

mento

finco libras e mea a

de rocha viva  
e faz a praya.:



FORMAS MODERNAS EM JARDINS  
PITORESCOS: CORRELAÇÕES ENTRE AS  
CASAS DE BRATKE E A  
(SUB)URBANIZAÇÃO DO BAIRRO  
PAINEIRAS DO MORUMBI

RESUMO

O artigo examina o projeto de urbanização idealizado por Oswaldo Bratke para o bairro Paineiras do Morumbi, em São Paulo, ao final dos anos 1940, e os projetos das residências Morumbi (1951) e Oscar Americano (1952), construídas concomitantemente à formação do bairro em terrenos pertencentes à gleba delimitada. Sabe-se que o modelo dos bairros-jardins implantados em algumas regiões da cidade a partir da década de 1910, que era inspirado na paisagem pitoresca da cidade-jardim teorizada por Howard, foi uma referência para o padrão urbano proposto por Bratke. Por outro lado, as residências Morumbi e Oscar Americano, exemplares da arquitetura idealizada para o local, são reconhecidas como obras importantes da arquitetura moderna brasileira: a primeira integrou os catálogos de Hitchcock (1955) e Mindlin (1956), enquanto a última foi destacada em periódicos relevantes do período, tais como as revistas *Acrópole* (1957) e *Habitat* (1957). Apesar dessas publicações destacarem a sintonia entre a arquitetura das residências e o contexto de inserção, nenhuma delas examina o projeto urbano, tampouco menciona a participação decisiva e ativa de Bratke – que atuava enquanto arquiteto-empresário – no empreendimento imobiliário. Ao analisar sequencialmente os projetos do bairro e das casas, este artigo demonstra, inicialmente, certos princípios de concepção comuns, que buscavam uma relação coerente entre arquitetura e paisagem. Na escala urbana, porém, verifica-se que Bratke não previu intervir sobre o bairro com estratégias sofisticadas de paisagismo, tendo acompanhado estratégias de desenho urbano já difundidas no contexto paulista, que buscavam, essencialmente, converter a paisagem em instrumento de capitalização. De forma similar, argumenta-se que tal atitude parece ter se refletido até mesmo no apelo visual evidente nas duas casas, que incorporavam a paisagem imediata evidenciando, desde a própria arquitetura, o modo de vida tradicional de famílias de elite a que ainda dariam suporte. Partindo dos estudos já realizados acerca da trajetória de Bratke, o trabalho pretende contribuir para uma melhor compreensão desses projetos, concepções relevantes enquanto produção do arquiteto e, até agora, tratadas separadamente pela historiografia.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna. Oswaldo Bratke. Habitação unifamiliar. Subúrbios ajardinados.

MODERN FORMS IN PICTURESQUE  
GARDENS: CORRELATIONS BETWEEN  
BRATKE'S HOUSES AND THE (SUB)  
URBAN DEVELOPMENT OF PAINEIRAS  
DO MORUMBI NEIGHBORHOOD

ABSTRACT

This article examines three correlated works of architect Oswaldo Bratke: the urban development plan for Paineiras do Morumbi neighborhood, outlined in the late 1940s, and the designs of Morumbi (1951) and Oscar Americano (1952) residences. Both houses were built simultaneously to the formation of the neighborhood and were placed on delimited sites of the plan's delineated glebe. Applied to some regions of São Paulo since the 1910s, the garden suburbs model inspired by the picturesque landscape of the garden city theorized by Howard was a reference to the urban pattern proposed by Bratke. On the other hand, the Morumbi and Oscar Americano residences, exemplars of the architecture idealized to that zone, are recognized as important modern Brazilian architecture works: the first was featured in the catalogs of Hitchcock (1955) and Mindlin (1956), while the latter was highlighted in relevant journals of the period such as *Acrópole* (1957) and *Habitat* (1957). Although these publications underline the harmony between the houses' architecture and context, they do not examine the neighborhood's urban development plan, or mention the decisive and active participation of Bratke, who acted as architect-entrepreneur in the real estate business operation. This article initially demonstrates, through a sequential analysis of the neighborhood model and the houses' projects, certain common design principles, which sought a coherent relationship between architecture and landscape. On the urban scale, however, it was verified that Bratke had not predicted to apply sophisticated strategies of landscaping on the neighborhood's plan. Instead, the architect just followed some urban design strategies already disseminated in São Paulo, which essentially intended to convert the landscape into a capitalization instrument. Similarly, it is argued that such attitude also seems to have been reflected in the visual appeal evident in the two houses, which incorporated the immediate landscape, indicating, from the architecture itself, the elite families' traditional way of life to which they would still accommodate. Based on previous studies about Bratke's career, this paper aims to contribute to a better understanding of these projects, which are relevant designs of Bratke's work and, until now, have been treated separately by the history of modern architecture.

KEYWORDS

Modern Architecture. Oswaldo Bratke. Single-family housing. Garden suburbs.

## INTRODUÇÃO

Na década de 1950, os catálogos *Latin American architecture since 1945* (1955), de Henry-Russel Hitchcock, e *Modern Architecture in Brazil* (1956), de Henrique Mindlin, incluem a Residência Morumbi, projetada por Oswaldo Bratke (São Paulo, 1907-1997), entre as obras significativas de arquitetura moderna nos cenários latino-americano e brasileiro, respectivamente. Desenhada para a própria família, em 1951, a casa é considerada por historiadores e críticos como um ponto de inflexão na trajetória do arquiteto, que até então era marcada por um número expressivo de obras ecléticas (CAMARGO, 2000, p. 106 e SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 110). Em 1952, por solicitação de Oscar Americano, Bratke projetou uma segunda residência na mesma região, implantada pouco tempo depois em um grande parque situado na divisa com a sua propriedade. Internacionalmente, a moradia dos Americano integrou o catálogo italiano de Alois (1961, p. 298-304) e, em âmbito nacional, figurou em periódicos relevantes, como nas revistas *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 358-362) e *Habitat* (n. 45, 1957, p. 30-31). Vistas em conjunto, as duas residências integraram uma extensa porção do atual bairro Paineiras do Morumbi, que na época configurava-se como uma zona suburbana da cidade ainda em início de ocupação. E não por coincidência, o empreendimento que, paralelamente à construção das casas, concretizou a urbanização do local ocorreu por iniciativa de Bratke e Americano, e foi planejado pelo arquiteto nos moldes dos subúrbios ou bairros ajardinados implantados em São Paulo a partir da década de 1910.

Na escala urbana, as implicações das diretrizes e procedimentos adotados por Bratke no projeto de urbanização do bairro ainda estão pouco estudadas. Na escala das casas, da mesma forma, se há reflexos, vinculações ou transposições dos princípios que nortearam o desenho urbano para a arquitetura, estes também não estão evidenciados. De maneira geral, as primeiras publicações das casas tanto nos catálogos canônicos da historiografia da arquitetura moderna quanto nos periódicos coincidem em manter certa narrativa comum, destacando uma suposta correspondência entre a arquitetura das residências e o contexto de inserção, ou ainda, a franca relação que as casas teriam estabelecido com a paisagem natural à sua volta. Contudo, tais publicações não analisam ou sequer mencionam a participação decisiva e ativa de Bratke – que atuava enquanto arquiteto-empresário – no empreendimento imobiliário. Este artigo pretende problematizar as relações entre o projeto das casas e o plano de urbanização previsto por Bratke para o Paineiras do Morumbi, examinando de que forma essas concepções manipularam a paisagem natural do entorno.

Ao final do trabalho, embora se reconheça relações coerentes entre a arquitetura das casas e os amplos jardins que as circundavam, demonstra-se, porém, que Bratke não previu, em seu plano de urbanização, dotar o bairro de um paisagismo específico ou sofisticado, pensado com exclusividade para escala territorial onde interviu. No contexto paulista, os planos de Bratke para o Paineiras do Morumbi não se diferenciaram de estratégias de desenho urbano já empregadas nos bairros ajardinados paulistas que o precederam, que apesar de terem inovado ao oferecer um urbanismo de desenho pitoresco e implantações diferenciadas para as casas, buscavam, essencialmente, converter um cenário natural privilegiado em instrumento de capitalização. Tal estratégia, inclusive,

parece ter sido incorporada no apelo visual evidente nas duas casas que, simultaneamente ao debate que estabeleciam com a paisagem circundante, também apropriavam-se dela evidenciando, desde a própria arquitetura, o modo de vida tradicional de famílias de elite a que ainda dariam suporte.

Antes de avançar, porém, é importante definir com mais precisão o conceito de “paisagem” empregado neste texto, considerando-se a multiplicidade e a complexidade de sentidos que o termo abrange conforme as múltiplas disciplinas que envolve. Em termos semânticos, paisagem, para os fins aqui pretendidos, refere-se simplesmente à natureza, ou à relação entre elementos e componentes naturais ainda não alterados pela ação humana. Tal definição, entre as muitas, a mais simples, e normalmente tomada como senso comum, foi melhor explicada por Ritter (1997, p. 63 apud BARTALINI, 2013, p. 39), que justifica essa formulação de paisagem como um “*órgão específico*” para remeter a aspectos essencialmente visuais, ou seja, conferir à natureza uma determinada “*presença estética*”.

<sup>1</sup> Popularmente, o Morumbi também é tratado como bairro. No entanto, para evitar ambiguidades na interpretação, este trabalho adota a definição atual da Prefeitura de São Paulo, que trata o Morumbi como um distrito composto por dezessete bairros, entre eles o Paineiras do Morumbi (PONCIANO, 2001, p. 144).

O panorama da obra de Bratke já foi recuperado nas pesquisas de Camargo (1995, 2000) bem como na extensa publicação de Segawa e Dourado (1997, 2012 2. ed.), que constituem o corpo bibliográfico fundamental até então produzido sobre o arquiteto. No entanto, os projetos por ele realizados no Morumbi ainda merecem maior atenção. Considerando os importantes estudos já efetivados, este trabalho busca contribuir para ampliar as percepções sobre projetos consagrados da produção de Oswaldo Bratke, até então abordados separadamente pela historiografia. Para tanto, o texto está organizado em três partes, que seguem a ordem cronológica dos projetos. A primeira aborda a urbanização do bairro Paineiras do Morumbi. A segunda, as residências Morumbi e Oscar Americano. Finalmente, na última parte, são discutidas as relações entre o projeto do bairro e os projetos das casas.

## A (SUB)URBANIZAÇÃO DO BAIRRO PAINEIRAS DO MORUMBI

O processo de (sub)urbanização mais expressivo dos bairros que hoje constituem o distrito do Morumbi ocorreu somente a partir do final da década de 1940<sup>1</sup>, quando a expansão horizontal acelerada de São Paulo pressionou a ocupação das regiões periféricas então situadas às margens dos rios Tietê e Pinheiros (CAMPOS, 2002, p. 294). Diferentemente da suburbanização comandada pela ferrovia e associada às classes de renda mais baixa, a ocupação dos bairros do Morumbi relaciona-se diretamente à expansão da malha rodoviária do município e à disseminação do uso do automóvel. A partir dos anos 1930, a execução de uma série de obras de infraestrutura viária por parte do poder público, tais como a execução parcial do Plano de Avenidas de Prestes Maia e a retificação do canal do Rio Pinheiros, não apenas facilitou a mobilidade entre o núcleo urbano principal e o Morumbi, como também criou a expectativa de futuro desenvolvimento urbano para a região, viabilizando, assim, diversos projetos de urbanização, entre eles os idealizados pelo arquiteto Oswaldo Bratke.

De acordo com Camargo (2000, p. 126), Bratke conheceu o Morumbi na década de 1930, quando o atual distrito ainda era uma zona rural, ocupada

Figura 1: Fotografia aérea da cidade de São Paulo em 1958. Região que corresponde aos atuais bairros Paineiras do Morumbi, Jardim Leonor, Real Parque e Jardim Morumbi destacada em vermelho na lateral esquerda da imagem.  
 Fonte: Plataforma *Geoportal Memória Paulista*. Disponível em: <<http://www.geoportal.com.br/memoriapaulista>>. Acesso em: 10 de out. 2016.

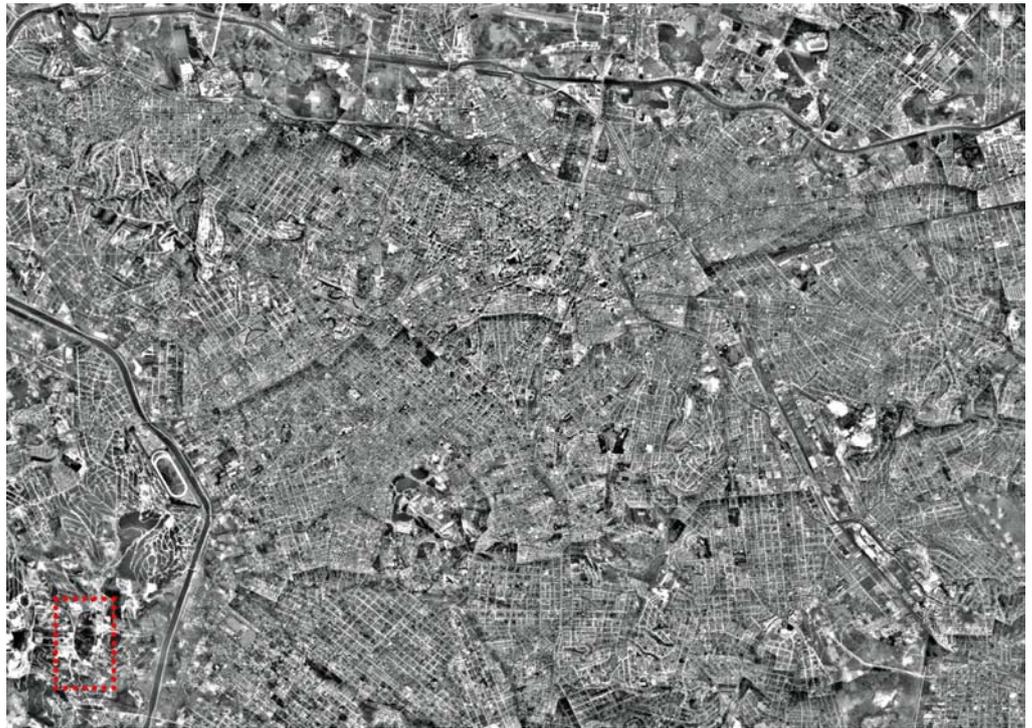
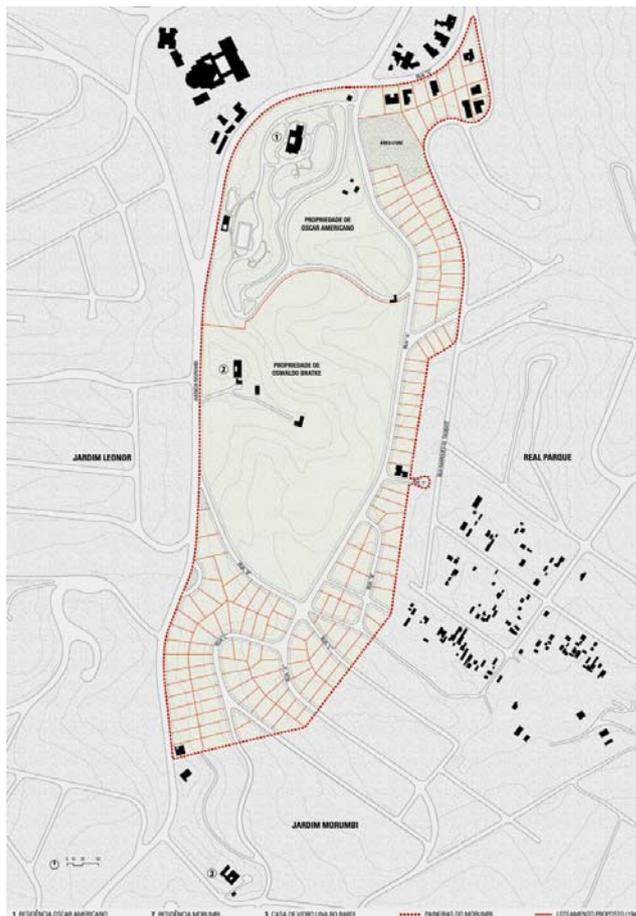


Figura 2: Projeto do bairro Paineiras do Morumbi situado sobre as suas imediações no ano de 1954. Curvas de nível em intervalos de 10 m. Escala gráfica e norte indicados na lateral esquerda da imagem.  
 Fonte: Planta redenhada pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), nos processos 3704/52 e 288/55, consultados junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2), e na reprodução do projeto preliminar que consta em Camargo (2000, p. 124).



por chácaras e sítios onde se cultivava chá. Ao final da mesma década, o arquiteto adquiriu uma ampla propriedade na área que hoje corresponde ao bairro Paineiras do Morumbi, passando a incentivar amigos e empresários a investir na região (CAMARGO, 2000, p. 121). Além de atrair figuras como os Matarazzo e o prefeito Fábio Prado, Bratke também teria convencido o engenheiro Oscar Americano a comprar a Chácara Clarice, contígua à sua propriedade, ao final da década de 1940. Conforme Mariano (2005, p. 138), tal chácara era uma extensa gleba com cerca de 110.000 m<sup>2</sup>, adquirida por Americano já com a intenção de subdividi-la para acelerar a ocupação do local. A partir de então, Bratke e Americano idealizaram juntos um empreendimento imobiliário para a urbanização e o loteamento de um novo bairro, cuja denominação conferida foi “Paineiras do Morumbi”. A responsabilidade pela concepção do projeto, no entanto, ficou a cargo de Bratke, que atuando enquanto arquiteto-empresário em toda a operação, desenvolveu a primeira versão em 1949<sup>2</sup>, coincidindo com a implantação de uma série de bairros na região sob a responsabilidade de outras companhias imobiliárias (Figura 1).

<sup>2</sup> De acordo com o processo 142855/49, acessado no Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

<sup>3</sup> Na década de 1940, também em gleba própria, o arquiteto havia planejado o loteamento do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão. No mesmo período, Bratke participou da urbanização da Ilha Porchat, localizada na cidade de Santos, no litoral paulista (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 49).

A área delimitada no Paineiras do Morumbi compreendia as propriedades de Bratke e Americano e de alguns quarteirões contíguos que resultaram da subdivisão das duas chácaras (Figura 2). A leste, limitava-se pela Avenida Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Leonor, que também foi projetado por Bratke algum tempo depois. A oeste, grosso modo, o limite era a Rua Marquês de Taubaté (atual Rua Adalvívia de Toledo), nas vizinhanças do Real Parque, já parcialmente ocupado. O cruzamento entre a Rua “G” (atual Rua Srg. Gilberto Marcondes Machado) e a Marquês de Taubaté definia o limite norte, próximo ao edifício que seria a Universidade Matarazzo, em construção na década de 1940, e hoje ocupado pelo Palácio do Governo (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 49). O limite sul localizava-se um pouco acima da Capela do Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Morumbi, que também encontrava-se em início de ocupação. Mais ou menos ao centro da área delimitada, no maior quarteirão definido pelo projeto, concentravam-se as propriedades de Bratke e Americano, onde os dois construíram suas residências. Americano constituiu um extenso parque de mata nativa, cujo traçado de percursos definia uma espécie de quarteirão com lógica própria de utilização. Bratke, provavelmente, esperava uma valorização imobiliária da região antes de subdividir sua gleba, hipótese que se reforça pela própria implantação que deu a sua casa.

Além do traçado viário e do parcelamento do solo, o projeto de urbanização elaborado previa algumas normativas urbanísticas para a ocupação dos terrenos. Bratke, que na época já tinha algumas experiências com desenho urbano<sup>3</sup>, idealizou a formação de um bairro segundo o padrão dos bairros-jardins introduzidos em São Paulo pela Companhia City, cujo primeiro empreendimento foi o Jardim América, delimitado na década de 1910 (CAMARGO, 2000, p. 126). Para Segawa e Dourado (2012, p. 50), também é possível estabelecer uma referência com os novos subúrbios ajardinados norte-americanos visitados por Bratke ao final dos anos 1940, quando o arquiteto viajou para a costa oeste dos Estados Unidos.

De acordo com Wolff (2001, p. 24), o padrão urbano dos subúrbios ou bairros-jardins apoiava-se, ainda que à distância, no conceito de cidade-jardim teorizado por Ebenezer Howard no livro *Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform* (1898), que foi republicado, em 1903, sob o título *Garden Cities of*

*Tomorrow*. Como é bem sabido, além de responder a questões sociais, a concepção teórica de Howard buscou oferecer um modelo urbano descongestionado, que valorizasse a vida comunitária e aliasse os benefícios da cidade às vantagens do campo, ou seja, desfrutaria-se de uma natureza campestre e, ao mesmo tempo, das tecnologias e atividades proporcionadas pela funcionalidade urbana. Anos depois, tal modelo seria concretizado pelos arquitetos ingleses Barry Parker e Raymond Unwin na cidade de Letchworth, fundada em 1903, que ficou reconhecida como a primeira experiência de cidade-jardim inglesa. Ainda no mesmo ano, Parker e Unwin também projetaram o subúrbio-jardim de Hampstead, situado nos arredores de Londres, que foi promovido, na época, como um bem-sucedido modelo urbanístico. Ao final da década de 1940, amparados pela popularização do uso do automóvel no contexto do pós-Segunda Guerra, o padrão de paisagem dos subúrbios-jardins seria bastante difundido, principalmente nos Estados Unidos, frente a questões urbanas geradas pelo aumento da atividade industrial e pela explosão de crescimento das cidades, que passaram a enfrentar problemas com a poluição, o trânsito e o aumento da criminalidade em suas áreas centrais (CASAGRANDE DE PAULA, 2005, p. 35).

É importante reiterar, porém, certas diferenças significativas entre os conceitos de cidade e subúrbio-jardim. À diferença do modelo de cidade-jardim teorizado por Howard, que incluía em seu pensamento amplas finalidades de reestruturação social, o subúrbio-jardim foi largamente apropriado, ao longo do século XX, como padrão para empreendimentos de expansão urbana com vistas a ganhos imobiliários e, portanto, despidos de ideais sociais reformistas (WOLFF, 2001, p. 53). Apesar das semelhanças em termos de paisagem urbana, diversamente do modelo de cidade-jardim de Howard, que agruparia habitação, comércio, lazer, serviços e atividades de produção, satisfazendo, portanto, as funções básicas da cidade e eliminando a necessidade de deslocamentos constantes, o subúrbio-jardim suprimiu a função trabalho ao configurar-se apenas como uma extensão residencial de uma cidade preexistente, à qual era intrinsecamente dependente em termos funcionais. Neste último caso se enquadram tanto os bairros implementados pela Companhia City em São Paulo, como o Jardim América (1913), Alto da Lapa (1921) e Pacaembu (1925), que foram desenhados originalmente pelo próprio Barry Parker – um dos responsáveis por dar forma à cidade-jardim howardiana – como também o Paineiras do Morumbi, planejado por Bratke, e boa parte dos demais bairros a ele contíguo, urbanizados por outras companhias imobiliárias.

Conforme Wolff (2001, p. 31) descreve bem, a busca de uma relação harmoniosa entre arquitetura e natureza, ou ainda, a ênfase na “*arquitetura vista como parte da paisagem e do ambiente natural [...]*” era o principal fundamento da ideologia urbanística dos subúrbios ajardinados, cujas origens articulam-se na tradição romântica do paisagismo inglês do século XIX. Em sua concepção de paisagem, a natureza é encarada como um elemento de composição, sobre a qual a intervenção deve ser controlada, de forma a tirar partido do seu potencial estético para criar vistas variadas e realçar aspectos pitorescos. Em termos de configuração urbana, tais ideais eram traduzidos no desenho de ruas sinuosas e arborizadas – traçadas em concordância com a topografia original do terreno – na integração entre edificações e áreas

ajardinadas por meio de amplos recuos, nas baixas densidades e no predomínio de áreas verdes sobre a área construída.

Com referências no modelo difundido pela Companhia City em São Paulo, o projeto de Bratke para o Paineiras do Morumbi seguiu princípios de concepção e ordenação característicos dos bairros ajardinados paulistas que o precederam. Considerando a topografia existente, o desenho das ruas buscou acompanhar as inclinações menos acentuadas entre as curvas de nível e evitar alterações bruscas no relevo natural (MARIANO, 2005, p. 138). De forma similar ao Jardim América da City<sup>4</sup>, os quarteirões foram loteados em terrenos grandes, com cerca de 20 m de testada e áreas variando entre pelo menos 510 m<sup>2</sup> chegando a 1000 m<sup>2</sup>, que possibilitavam amplas construções em meio a generosas áreas verdes<sup>5</sup>. O uso do solo foi restrito exclusivamente à construção de residências, estabelecendo-se limites quanto à taxa de ocupação dos lotes e recuos significativos em todos os alinhamentos<sup>6</sup> – o frontal de pelo menos 5 m e o de fundos com no mínimo 8 m. Na resolução do traçado viário, percebe-se também algumas soluções derivadas do desenho recorrente de cidade-jardim, como ruas terminadas em *cul-de-sac*, pequenas vielas e a hierarquização entre vias de trânsito rápido (Avenida Morumbi) e ruas de trânsito local com largura mais estreita.

Desde a concepção do bairro, os próprios procedimentos de projeto adotados restringiram sua ocupação a famílias de renda média e alta. Apesar da razoável distância em relação ao centro da cidade depreciar o valor do metro quadrado, as amplas áreas viabilizadas elevaram o valor dos lotes. No mesmo sentido, a restrição de uso do solo quanto à construção exclusiva de residências em uma zona onde inexistia comércio e serviços impunha a necessidade imediata de automóvel, que enquanto bem de consumo ainda importado na época, era acessível apenas às classes de maior poder aquisitivo. Observa-se, inclusive, como o próprio traçado do bairro, que foi desenhado em extensos quarteirões, favoreceu a mobilidade por automóvel em detrimento da circulação de pedestres, embora a largura das ruas mais típicas (6 m) determinasse um fluxo de caráter local, mais consoante à construção da ideia de “*vida comunitária*” intrínseca ao imaginário de vivência no subúrbio.

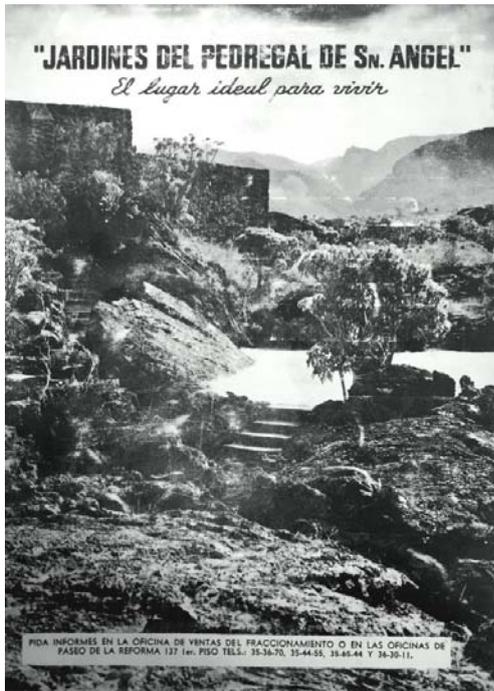
Consideradas as diferenças de escala de intervenção, em termos de operação imobiliária, o plano de Bratke para o Paineiras do Morumbi é similar ao encargo assumido por Luis Barragán na urbanização dos *Jardines del Pedregal de San Angel*, situados em meio à natureza agreste de uma parcela suburbana da Cidade do México. Entre 1945 e 1953, além de planejar a operação urbana em uma extensa gleba própria, Barragán também supervisionou o marketing do empreendimento, que apropriava-se das características naturais exóticas do local para promovê-lo como “*el lugar ideal para vivir*” (EGGENER, 2001, p. 19). Através de um desenho urbano de viés pitoresco com procedimentos também derivados da cidade-jardim howardiana, o projeto elaborado buscava tirar partido do relevo natural e do cenário rochoso peculiar para oferecer terrenos amplos exclusivos à construção de residências, possibilitando vistas e implantações diversificadas (Figura 3). Em seus planos, Barragán previa preservar a natureza original mas também intervir sobre ela com projetos específicos para jardins, praças e espaços públicos<sup>7</sup>, estabelecendo, inclusive, um código arquitetônico para as intervenções nos lotes (Figura 4).

<sup>4</sup> A título de comparação, os terrenos mais frequentes do Jardim América possuíam em torno de 900 m<sup>2</sup> (WOLFF, 2001, p. 140). Tratam-se de áreas bastante similares às viabilizadas nos lotes do Paineiras do Morumbi.

<sup>5</sup> Números com base nos processos 3704/52 e 288/55 do Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

<sup>6</sup> Segawa e Dourado (2012, p. 50) apontam que o recuo frontal mínimo preestabelecido seria de 10 m. Contudo, segundo o processo 288/55, consultado no Arquivo Municipal (CGDP-2), os recuos indicados no próprio desenho do loteamento seriam 5 m de frente e 8 m de fundos.

<sup>7</sup> Quando planejou os *Jardines del Pedregal*, Barragán já havia ensaiado estratégias de paisagismo em diversos jardins privados, como os Ortega Gardens, por ele executados entre 1941 e 1943 (EGGENER, 2001, p. 12-13).



Figuras 3 e 4: Peça publicitária promovendo os *Jardines del Pedregal de San Angel* (esquerda) e fotografia de jardins públicos projetados por Luís Barragán no bairro.

Fonte: EGGENER, Keith. *Luis Barragan's gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press, 2001, p. 6; 38.

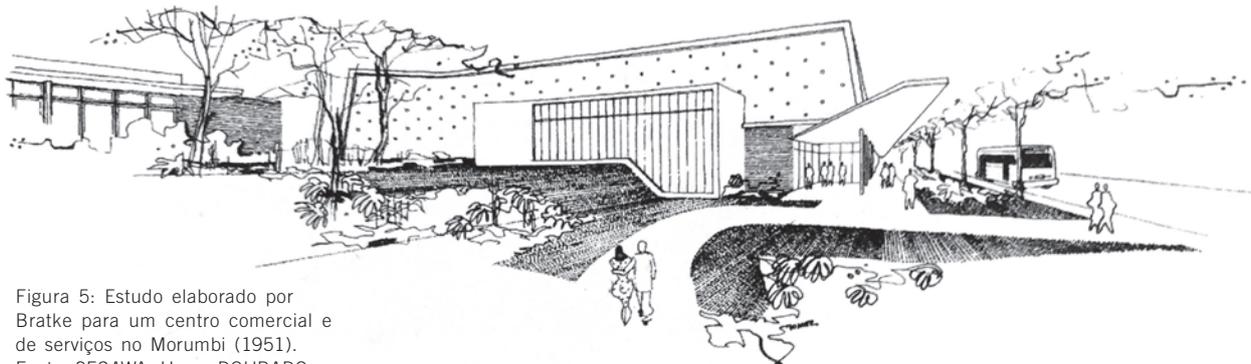
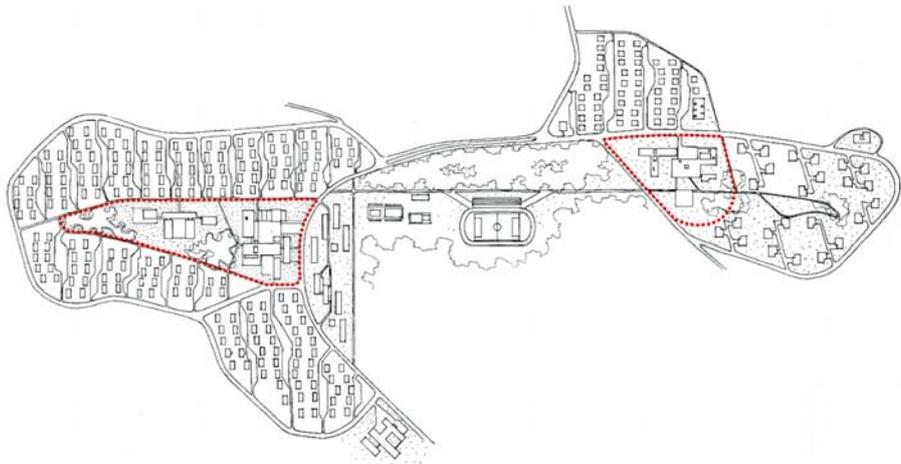


Figura 5: Estudo elaborado por Bratke para um centro comercial e de serviços no Morumbi (1951).  
Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 50.

Figura 6: Projeto de Vila Serra do Navio (1955). Em vermelho estão demarcados os *cuores* com escola, praça pública, comércio e serviços. Ao centro, situa-se o setor esportivo. Abaixo, o hospital. Na periferia dos dois *cuores* concentram-se os quarteirões residenciais.  
Fonte: Elaboração do autor sobre desenho obtido no acervo de projetos da FAUUSP, seção correspondente à Oswaldo Bratke.



No contexto brasileiro, a excepcionalidade do empreendimento mexicano chamou atenção de revistas especializadas. Em 1955, uma edição especial em homenagem ao México da revista *Brasil Arquitetura Contemporânea* (n. 6, p. 30-43) dedicou quatorze páginas para comentar a operação urbana e retratar o cenário “*agreste, as formas escultóricas das rochas vulcânicas e o contraste excepcional entre as áreas verdes e os aspectos selvagens e primitivos*” da paisagem natural. Além da situação (sub)urbana semelhante aos bairros do Morumbi, que implicava na dependência direta do automóvel, as afinidades entre os empreendimentos paulistas e mexicano se refletiam na valorização da natureza para criar espaços privados destinados essencialmente a famílias nucleares tradicionais de elite. Contudo, no caso paulista, assim como as demais companhias imobiliárias envolvidas na urbanização do distrito, Bratke não previu para o Paineiras do Morumbi enriquecer a vegetação natural com estratégias sofisticadas de paisagismo ou mesmo planejar antecipadamente praças de uso comunitário, a exemplo da grande área livre situada a norte da área por ele delineada no bairro que, apesar de ter preservado a densa arborização existente, não teve um planejamento paisagístico específico para uso público.

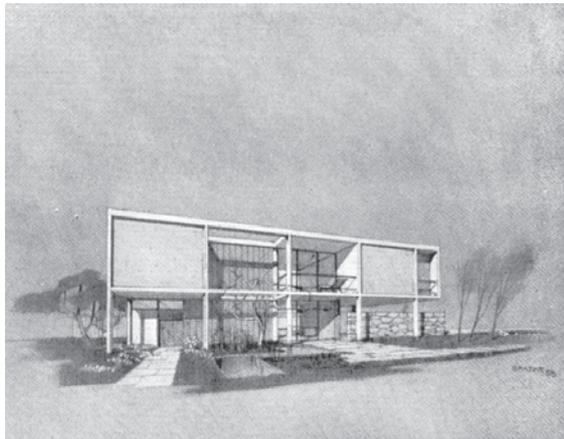
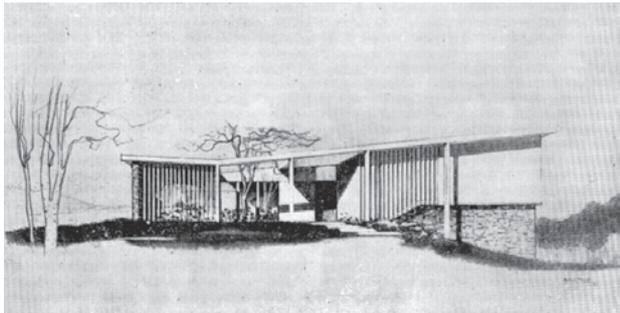
<sup>8</sup> De acordo com Camargo (2000, p. 126), o arquiteto foi um dos principais responsáveis pela urbanização do distrito do Morumbi, tendo delineado os bairros de Vila Andrade, Vila Susana, Jardim Leonor e Paineiras do Morumbi.

<sup>9</sup> Segundo a formulação original do século XX, unidade de vizinhança é “*uma área residencial que dispõe de relativa autonomia com relação às necessidades cotidianas de consumo de bens e serviços urbanos*” (BARCELLOS, 2001, p. 01).

<sup>10</sup> Na prática, o próprio projeto de urbanização de Bratke para o Paineiras do Morumbi foi parcialmente implantado. Camargo (2000, p. 127) aponta que os loteamentos de Bratke ocorreram de forma isolada, sem o necessário engajamento com o poder público. Argumenta ainda que a gestão do prefeito Prestes Maia, nos anos 1940, executou apenas em parte as obras de infraestrutura viária previstas no Plano de Avenidas que seriam importantes para o sucesso do projeto. Logo no início da execução das obras de urbanização, alguns dos empreendedores mais comprometidos com a ocupação do local não respeitaram as diretrizes urbanísticas preestabelecidas, o que comprometeu a unidade do conjunto. Como não houve um controle rigoroso sobre as normativas urbanísticas previstas no projeto, o plano inicial acabou se diluindo entre os vários participantes.

Efetivamente, o que Bratke planejou para a região e não exclusivamente para o bairro, foi implantar três grandes praças distribuídas nos arredores do Paineiras do Morumbi, do Jardim Leonor e de outras áreas que delineou mais tarde no distrito<sup>8</sup>. Segundo Camargo (2000, p. 126), a primeira se localizaria onde foi construído o Estádio Cícero Pompeu de Toledo, a segunda onde hoje está o Hospital Infantil Darcy Vargas e a terceira próxima à Vila Sônia. Contíguos às praças seriam instalados equipamentos comerciais, de lazer e de serviços, inspirados no modelo de *shopping center* norte-americano. À exceção de um croqui de estudo (Figura 5), porém, não há maior documentação sobre esses projetos, que não se concretizaram como nada além de idealizações iniciais do arquiteto. Cabe mencionar, no entanto, que a provável intenção de Bratke seria configurar a região em unidades de vizinhança<sup>9</sup>, em que praças e equipamentos atuariam como núcleos provedores das áreas residenciais periféricas, à maneira como concebeu as *company towns* de Vila Serra do Navio e Vila Amazonas em 1955, que foram estruturadas no entorno de dois grandes *cuores* comerciais e de serviços<sup>10</sup> (Figura 6).

No contexto dos anos 1950, diante do crescimento urbano desenfreado de São Paulo, que já se consolidava enquanto metrópole, o Morumbi se tornou atrativo a famílias privilegiadas mais identificadas com o modo de vida tradicional da família nuclear. Com a consolidação da indústria, a verticalização acelerada e o aumento do trânsito, a paisagem e as condições de vida na cidade se transformavam aceleradamente. Numa reação ao cenário e ao ritmo de vida frenético que se impunha nas regiões centrais, as famílias atraídas pelos subúrbios desejavam uma vivência “simples” em um ambiente pitoresco, que oferecesse tranquilidade e segurança em contato com a natureza mas sem perder as facilidades oferecidas pela cidade. Tais aspirações estavam estreitamente alinhadas aos princípios que nortearam a concepção do Paineiras do Morumbi e de boa parte dos bairros que hoje compõe o distrito. Os amplos terrenos disponibilizados e as normativas que ordenariam o padrão urbano da região iam ao encontro do ideal de viver em áreas amplas, descomprimidas e envoltas por uma paisagem bucólica, localizadas a poucos quilômetros do centro da cidade.



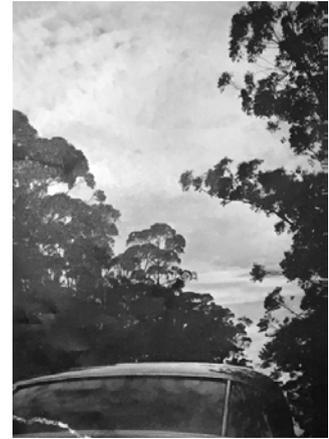
Figuras 7 e 8: Oswaldo Bratke: estudos de residências no Morumbi, início dos anos 1950.  
Fonte: Revista *Acrópole*, n. 171, 1952, p. 109 (esquerda). Revista *Acrópole*, n. 184, 1953, p. 184 (direita).

Com um panorama natural exuberante, o Morumbi se tornou palco de obras significativas da arquitetura moderna brasileira. Além das residências Morumbi e Oscar Americano, Bratke estudou diversos outros exemplares de moradias na região (Figuras 7 e 8). Embora não executados, as perspectivas dos projetos atestam o padrão urbano que o arquiteto imaginou ao planejar o bairro: casas isoladas em meio a uma área verde abundante, com a natureza compondo as visuais em relação direta com a arquitetura. Um amplo recuo frontal e a supressão de cercas ou muros altos garantiriam vistas abertas desde o passeio e estabeleceriam uma continuidade entre a rua, a casa e o jardim frontal.

Em 1949, de acordo com Lima (2013, p. 55), o Morumbi também despertou o interesse de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que adquiriram dois terrenos no Jardim Morumbi, onde construíram a residência projetada pela arquiteta dois anos depois. Tratava-se de um novo bairro situado na divisa com o Paineiras do Morumbi, que foi loteado e urbanizado no mesmo modelo pela Companhia Imobiliária Morumby a partir do final da década de 1940 (INVAMOTO, 2012, p. 309).

Nas páginas da revista *Habitat* no decorrer dos anos 1950, o Morumbi foi divulgado em duas matérias entusiasmadas com a natureza da região e com a paisagem que se delineava. Em 1951 (n. 5, p. 66), a revista mencionava os avanços das obras viárias e elogiava o “*verde bellissimo*” que despontava das visuais do “*mais bonito bairro de São Paulo* [refere-se, na verdade, ao atual distrito]”. Na mesma matéria, os Bardi reivindicavam a intervenção de Bratke e Warchavchik junto às companhias imobiliárias para que se tentasse estabelecer uma convenção para a arquitetura, de maneira a evitar que as novas casas recaíssem no mau gosto reinante no Jardim América e no Jardim Europa, em que, segundo eles, brincadeiras “*mal foram escondidas por uma natureza exuberante*”. Para os Bardi, no Morumbi a arquitetura deveria seguir “*moldes rigorosamente contemporâneos*”.

Já em 1953, na matéria “O Jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza” (n. 10, p. 26-30), a *Habitat* dedicava cinco páginas a fim de destacar as virtudes do bairro e do distrito. No lugar do arranha-céu e de uma representação de cidade como metrópole, duas imagens da matéria retratam o automóvel associado a uma paisagem bucólica, constituída por grandes maciços de vegetação (Figuras



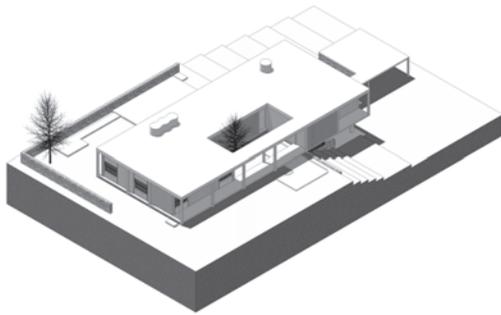
Figuras 9 e 10: O Morumbi no início dos anos 1950. Foto a partir da Capela do Morumbi, nas vizinhanças do empreendimento de Bratke e Americano.

Fonte: Revista *Habitat*, n. 10, 1953, p. 27-28.

9 e 10). Ao longo do texto, ao mesmo tempo em que definiam “a arquitetura e a paisagem” como os dois fatores que formam a “cidade harmônica”, os Bardi lamentavam a falta de preocupação com o “fator paisagem” em loteamentos apressados feitos por algumas companhias imobiliárias, em que a natureza “havia sido completamente varrida”. Segundo os Bardi, o Jardim Morumbi seria o “melhor exemplo deste amor do paulista pela natureza”, que nos bairros residenciais seria “o repouso dos olhos, do espírito”. Adiante, relatavam o asfaltamento das ruas por maquinários modernos, os investimentos em uma infraestrutura avançada de saneamento e o sucesso na venda dos terrenos “a figura da mais alta expressão na sociedade paulista”. Por fim, concluíam que “no Morumbi o progresso é palpável”, uma região que estava destinada a ser “o prolongamento natural de São Paulo residencial”. Eufóricos, elogiavam o respeito à natureza e acreditavam que em breve surgiria a “arquitetura, ou melhor, a arquitetura-paisagem”. Na sequência da matéria, aparece a Casa de Vidro, projetada por Lina, seguida pela Residência Morumbi, desenhada por Bratke. Embora tacitamente, a revista insinuava o “modelo” de arquitetura considerado ideal para os novos bairros.

### AS RESIDÊNCIAS MORUMBI E OSCAR AMERICANO

Em 1951, com as obras de urbanização do Paineiras do Morumbi ainda em andamento, Bratke projetou, para a própria família, a primeira residência a integrar o bairro, que foi construída dois anos depois na parte superior da extensa propriedade por ele reservada na área que loteou. Publicado nos catálogos de Hitchcock (1955, p. 174-175), Mindlin (1956, p. 58-61), Winkler (1955, p. 200-203) e em periódicos nacionais e internacionais, como nas revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (n. 49, 1953, p. 50-51), *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe* (n. 8, 1953, p. 254-255), *Módulo* (n. 1, 1955, p. 34-35) e *Habitat* (n. 10, 1953, p. 41-44), o projeto é apontado tanto por Camargo (2000, p. 106) quanto por Segawa e Dourado (2012, p. 110) como um divisor de águas na trajetória profissional do arquiteto, que teria marcado o início da sua produção propriamente reconhecida como moderna. Na década de 1960, após Bratke vender a propriedade, a casa sofreu alterações e foi posteriormente demolida. Assim,



Figuras 11 e 12: Residência Morumbi. Perspectivas isométricas de frente, fundo e laterais.  
Fonte: Desenhos elaborados pelo autor.

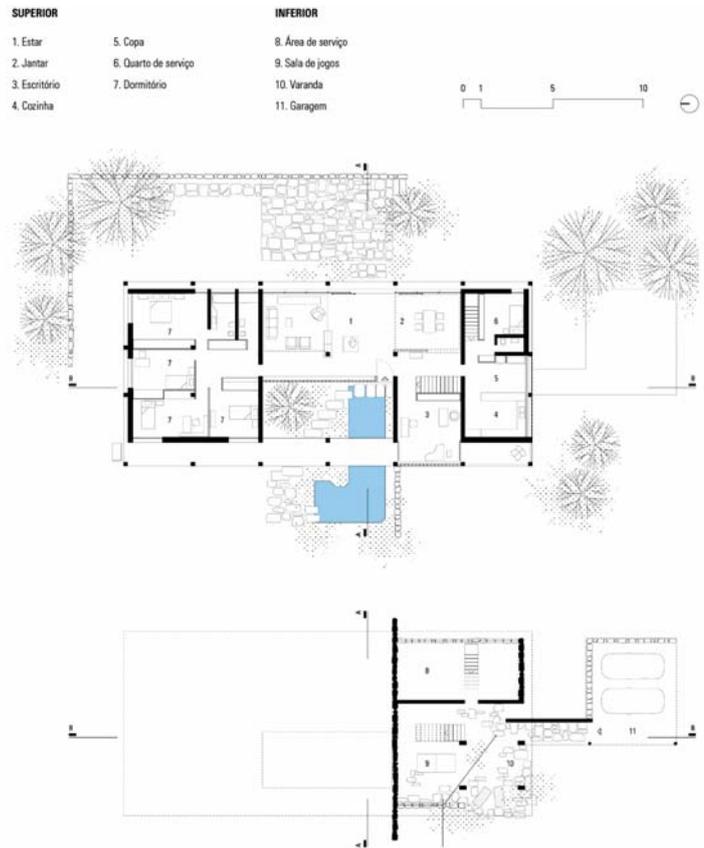
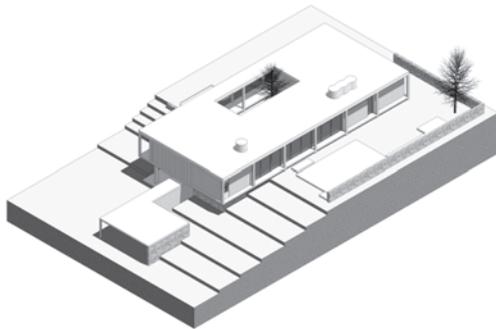
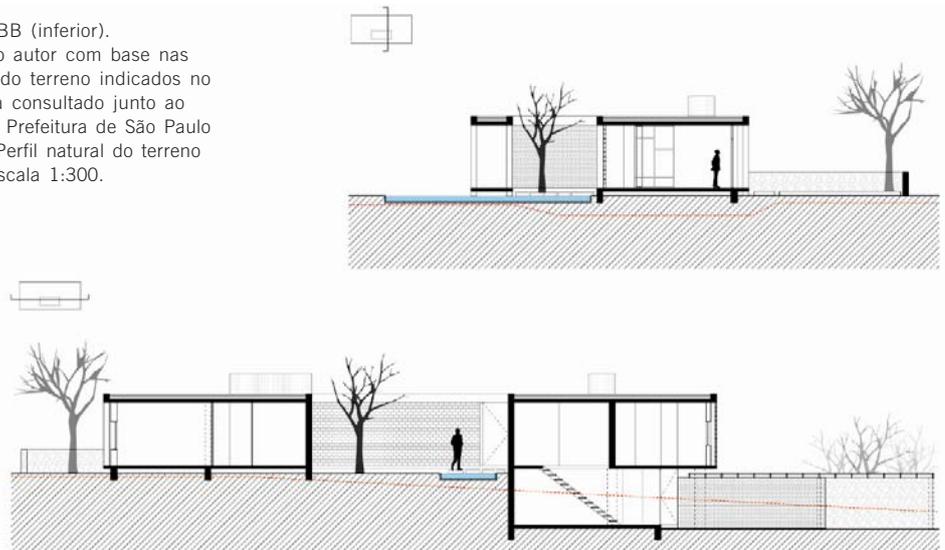


Figura 13: Residência Morumbi. Plantas baixas dos níveis superior e inferior.  
Fonte: Redesenhos elaborados pelo autor com base nas publicações do projeto nos catálogos de Mindlin (1956, p. 58), Winkler (1955, p. 201), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2396/51. Escala 1:300.

Figura 14: Cortes AA (superior) e BB (inferior).  
Fonte: Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2396/51. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:300.



para os fins de remontagem do projeto que interessam à análise aqui desenvolvida, operou-se a sobreposição entre a versão de aprovação acessada no arquivo municipal (CGPD-2) e os desenhos publicados nos catálogos de Mindlin (1956, p. 58) e Winkler (1955, p. 201).

A partir da avenida, a pé ou por carro, alcançava-se a residência percorrendo um extenso trajeto através de uma estrada disposta em ângulo oblíquo em relação ao jardim de frente. O início do percurso, situado na cota 800, encontra-se em uma porção do terreno 10 m mais baixa em relação ao nível onde a casa foi implantada. Visto de longe, o corpo da residência parece flutuar sobre a paisagem. Gradualmente, ao longo do trajeto, vai revelando suas fachadas sul e oeste elevadas em relação à cota da estrada, que termina coincidindo com o acesso à garagem. Resguardada e privativa em relação à Avenida Morumbi, com a qual não interage visualmente, a casa se perfila tão suburbana quanto o bairro onde se insere, sendo seu acesso nitidamente pensado para o automóvel.

Preservando consideravelmente a topografia original, Bratke optou por implantar a casa com sua frente voltada para a Avenida Morumbi, a oeste, e um amplo recuo frontal de 50 m a partir do passeio, de onde não era possível avistá-la. A volumetria é simples: um prisma retangular de desenvolvimento horizontal elevado pelo menos 40 cm do nível do solo e disposto suavemente sobre a parte mais alta do lote, no topo de uma leve colina circundada pela vegetação existente. Na tipologia adotada, Bratke opta por desenvolver a casa praticamente em um único pavimento, posicionando-a de modo a aproveitar o desnível do terreno para configurar naturalmente uma pequena ocupação inferior (Figuras 11 e 12).

No nível superior, concentram-se as atividades principais: quatro dormitórios, banheiros, estar, jantar, escritório, copa, cozinha e quarto de empregada (Figuras 13 e 14). Já as funções de apoio, mais precisamente a área de serviço e a sala de jogos, localizam-se na parte inferior, onde também um pequeno volume anexo, conformado por uma laje delgada e planos de apoio em pedra, adentra discretamente o corpo principal abrigando uma garagem para dois carros.

A elementaridade do volume principal, definido em composição por dois planos horizontais associados a uma série de elementos verticais – basicamente a união entre duas lajes e pilares – se reflete em geometrias simples que ordenam a forma aparente do projeto. Uma malha irregular com vãos de aproximadamente 4,5 m no sentido longitudinal por 4,75 m e 2,75 m no transversal coordena tanto a disposição da estrutura quanto a configuração dos espaços internos.

No nível superior, a planta foi setorizada em áreas de atividades diurnas e noturnas, segundo Camargo (2000, p. 107), com possíveis referências ao princípio binuclear de Breuer<sup>11</sup>. Dormitórios e áreas de trabalho concentrados em extremos opostos, separados pelo amplo salão social. Ao centro da composição, disposto em posição simétrica, um amplo pátio aberto gerado por subtração no volume incorpora a natureza imediata ao edifício, estabelecendo uma transição gradual entre os jardins e o interior. Aos fundos, os espaços sociais se abrem para vistas em direção ao vale do Rio Pinheiros através de amplos planos de vidro que vão do piso à laje e se estendem, em planta,

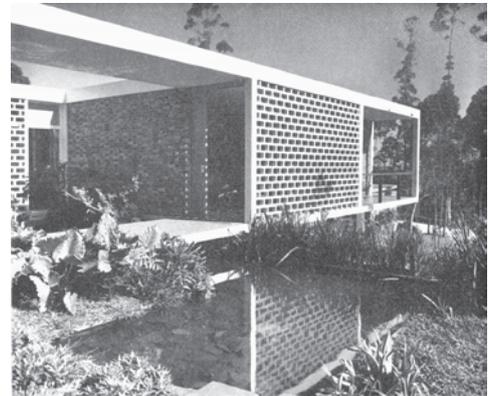
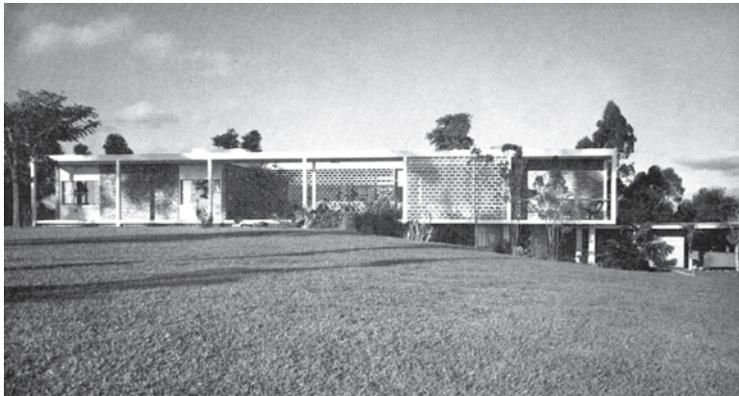
<sup>11</sup> Termo cunhado pelo arquiteto norte-americano Marcel Breuer para definir moradias em que as zonas de dormitórios e de estar-serviço estão mais distanciadas entre si.

<sup>12</sup> Mendes também é autor do projeto executado do Parque do Ibirapuera, cuja primeira elaboração havia sido encomendada a Roberto Burle Marx (MARIANO, 2005, p. 111-121).

ocupando três vãos livres. A transparência e a continuidade visual diluem os limites entre interior e exterior buscando entrelaçar o paisagismo imediato e a natureza. A busca de uma relação direta com a paisagem é ainda mais notável a partir da sala de estar, disposta no centro da planta e imediatamente articulada aos jardins contíguos às fachadas de frente e fundos. Apesar da composição pitoresca envolvendo elementos de formas orgânicas – água, vegetação e pedra bruta – a área tratada define uma extensa faixa de geometria razoavelmente retangular que cruza em transversal a planta insinuando fluidez através do edifício. Curiosamente, essa faixa possui uma extensão muito similar a maior dimensão do volume propriamente construído: se a composição arquitetônica é uma barra linear em termos volumétricos, a composição de conjunto alude a uma cruz quando se considera o entrelaçamento do paisagismo à planta.

Na solução compositiva das fachadas, a armação de concreto exposta se manifesta com protagonismo e coordena o tratamento das superfícies (Figuras 15 e 16). A continuidade entre linhas verticais e horizontais compõe pórticos retangulares que acompanham, em suas formas, a horizontalidade do volume. A partir deles, Bratke rompe a simetria estrutural das fachadas de frente e fundos explorando alternâncias entre cheios e vazios nos fechamentos. Visualmente, o contraponto entre texturas e variações nas possibilidades de fechamento dissolve a rigidez e a estaticidade da caixa sugerindo movimento e porosidade. Fechados, abertos ou semiabertos, os pórticos estabelecem distintas relações entre interior e exterior, e eventualmente, quando vazados, servem como uma moldura para a paisagem e para os jardins circundantes.

Esse modelo ensaiado na autoencomenda serviu como protótipo para o projeto da residência de Oscar Americano (1952), que foi construída em 1954 em meio a um vasto parque privado de autoria do paisagista Otavio Augusto Teixeira Mendes<sup>12</sup>. Segundo Mariano (2005, p. 147), a relação entre Bratke e Mendes não é totalmente esclarecida, embora a articulação coerente da implantação final indique um provável trabalho em conjunto. Em seus planos para o parque, Mendes setorizou os jardins em dez zonas paisagísticas, organizadas em uma composição assimétrica que tirava partido de eixos visuais para criar unidades espaciais autônomas entre si. Ao longo desses setores,



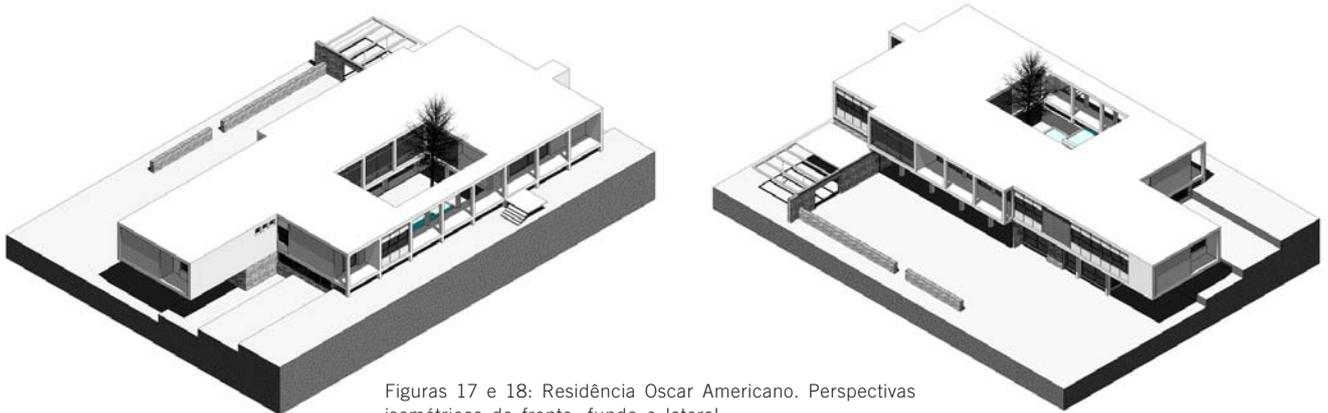
Figuras 15 e 16: Vista geral a partir do jardim frontal (esquerda). Detalhe da residência e dos jardins desde o acesso (direita).  
Fonte: WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe, *Brasilien*, iss 8, 1953, p. 255.

foram plantadas mais de 25 mil árvores de espécies variadas, sobretudo tipos autóctones característicos da Mata Atlântica brasileira como forma de conferir identidade e ambiência própria ao entorno tratado.

Na análise aqui desenvolvida, adotou-se como método o redesenho, que foi elaborado com base no projeto legal consultado no arquivo municipal (CGDP-2) e nas plantas publicadas no catálogo de Aloï (1961, p. 300) e na revista *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 359). Nos anos 1970, a residência foi convertida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, passando por algumas alterações para abrigar o novo programa. Atualmente, junto ao grande parque que a circunda, funciona como museu de arte aberto à visitação pública.

Repetindo estratégias utilizadas no projeto da própria residência, Bratke tirou partido da topografia natural implantando a casa na cota 795, um dos pontos mais elevados do terreno. A frente foi igualmente voltada para a Avenida Morumbi, com um recuo de 60 m que conferia certa privacidade em relação a ela. A volumetria adotada, no entanto, apesar de desenvolvida horizontalmente, não é tão primária quanto a anterior, definindo-se pela união entre dois retângulos de proporções notavelmente distintas (Figuras 17 e 18). Elevado cerca de 90 cm do nível do solo, o corpo da residência também foi acomodado ao perfil do terreno, o que configurou, por si só, dois pavimentos de áreas úteis praticamente iguais, que solucionam o extenso programa da casa. Visualmente, porém, o efeito é de pavimento único, pois o tratamento poroso, aberto e recuado dado ao nível inferior o distinguem notavelmente enquanto base de apoio negativa ao corpo superior do edifício.

Em termos funcionais, essa distinção formal entre base e corpo acompanha uma nítida setorização do programa (Figuras 19 e 20). No nível superior, concentram-se as atividades principais: cinco dormitórios – todos suítes – copa, cozinha, sala de almoço, áreas específicas de recepção e amplo setor social com estar e jantar. No nível inferior, encontram-se as áreas de apoio: garagem, lavanderia, serviços, diversos quartos de empregados, sala de jogos e estudos, e a área íntima da família. Seja pelos vastos jardins privados circundantes, que a destacam enquanto peça arquitetônica isolada em meio a zonas paisagisticamente tratadas, ou pela estrutura funcional comportando uma série



Figuras 17 e 18: Residência Oscar Americano. Perspectivas isométricas de frente, fundo e lateral.  
Fonte: Desenhos elaborados pelo autor.

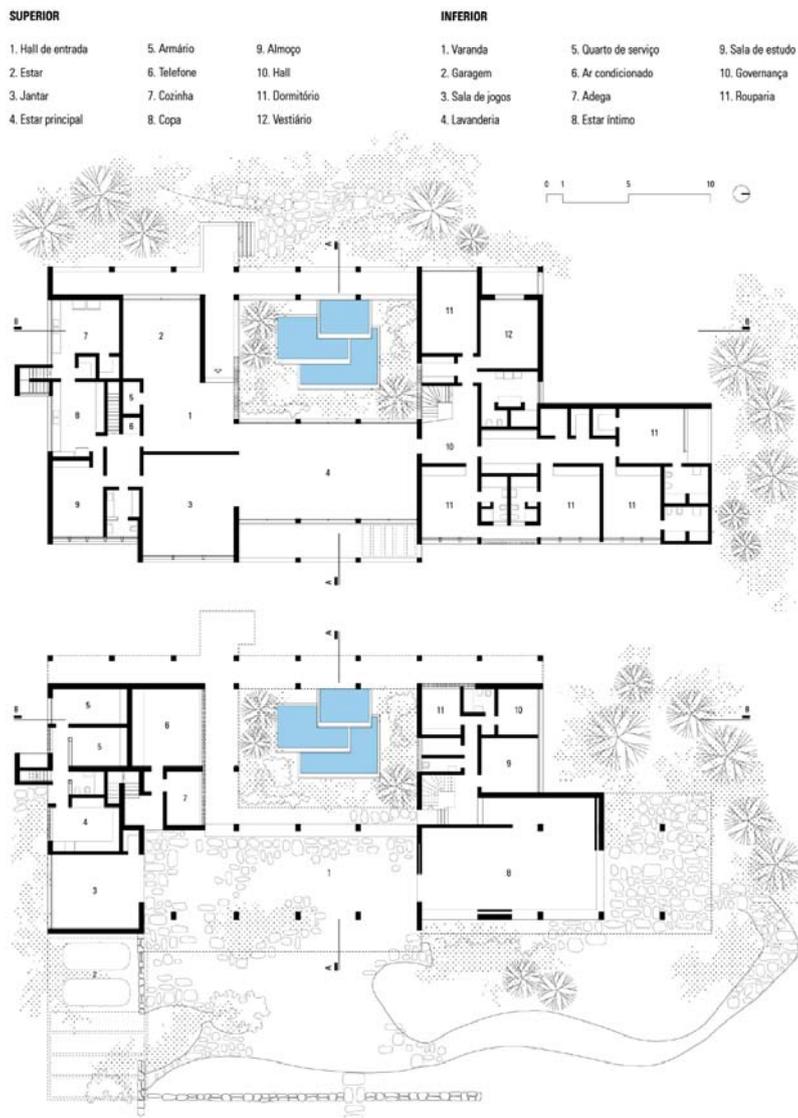


Figura 19: Residência Oscar Americano. Plantas baixas dos níveis superior e inferior. Fonte: Redesenhos elaborados pelo autor com base nas publicações do projeto no catálogo de Aloï (1961, p. 300), na revista *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 359), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 1197/52. Escala 1:300.

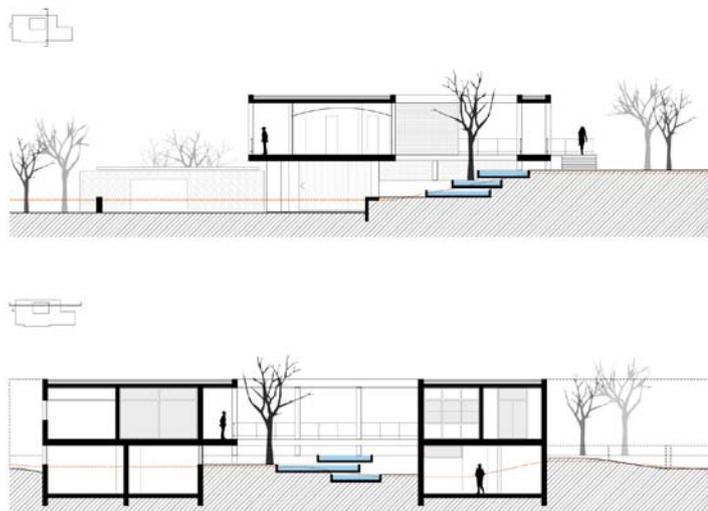


Figura 20: Cortes AA (superior) e BB (inferior). Fonte: Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 1197/52. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:300.

de áreas de apoio destinadas a serviços com generosos espaços sociais e privados, a residência mantém certo caráter de palácio clássico reinventado em tempos e formas modernas.

Com vãos variáveis e irregulares, a disposição da estrutura acompanha parcialmente uma malha virtual com nove pilares no sentido longitudinal por cinco no transversal, que definem um retângulo maior em planta. Unido a este, um retângulo menor configurado pelo acréscimo de dois vãos longitudinais mais um em balanço avança na fachada norte. No sentido longitudinal, os vãos que acompanham a malha são de 3,80 m. No transversal, de 5,50 m aos fundos, 3,60 m ao centro, e 5,20 m à frente, onde acrescenta-se ainda 1,75 m da colunata livre que compõe a fachada oeste.

Disposta quase no cruzamento entre a Avenida Morumbi e a Rua "A", a entrada do parque situa-se na cota 785, em um ponto do terreno 10 m mais baixo em relação ao nível de implantação da casa. Desde o portão de entrada, o corpo da residência se revela elevado, insinuando certa imponência que debate, por contraste, com os generosos jardins que o envolvem. Aos poucos, o edifício vai se descortinando no decorrer do percurso em elevação que conduz ao acesso principal. As fachadas leste e norte, com um tratamento mais reservado, são as primeiras a se expor. Já a fachada oeste, aberta e predominantemente translúcida, revela o acesso social junto a um grande pátio subtraído do corpo do edifício, estratégia similar à empregada na Residência Morumbi. Neste caso, porém, Bratke inverte a disposição tornando o acesso indireto. Essa oposição entre as entradas da residência e do parque cria um percurso cenográfico que sugere, em certo sentido, que assim como a paisagem dos jardins, também a arquitetura deve ser apreciada gradualmente. Os caminhos sinuosos no entorno da casa criam pontos de interesse distintos, em efeitos nitidamente pitorescos, com visuais dinâmicas e espacialidades crescentes, que despertam o interesse pelo objeto arquitetônico antes de convidar ao ingresso.

As variações nas texturas dos materiais, o jogo de cheios e vazios e a exploração de gradações de transparência nas fachadas são estratégias de composição repetidas (Figura 21). O zoneamento das plantas em núcleos de atividades também segue os mesmos princípios da concepção anterior. Na sala de estar, amplas aberturas envidraçadas integram interior e exterior abrindo vistas para o pátio incorporado à volumetria, a oeste, e para os jardins do parque e o horizonte, a leste. Descendo ao nível inferior, a continuidade entre edifício e imediações ajardinadas se mantém. Bratke explora a topografia irregular do terreno estabelecendo espaços ora contíguos, ora autônomos, ora ambivalentes em relação aos jardins do parque. Desde as varandas cobertas, o desenho de piso se ajusta às partes abertas do estar íntimo e da sala de jogos estendendo a ambiência interior até os jardins. As formas curvas predefinidas por



Figura 21: Vista geral da fachada oeste, com o acesso principal ao centro.  
Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 120-121.

Bratke foram executadas em mosaicos de pedra portuguesa de autoria de Lívio Abramo, artista plástico que atuou em diversos trabalhos em cooperação com o arquiteto (CAMARGO, 1995, p. 61). Ao centro da planta, a continuidade visual e espacial se reforça também através do pátio integrado ao edifício, que desce do nível superior acompanhando o perfil do terreno e se prolongando como um cenário ajardinado até a área de lazer da varanda. Assim como na Residência Morumbi, a relação é de contraste entre as formas ortogonais do edifício e o desenho pitoresco dos jardins paisagisticamente tratados, que adaptam-se em conformidade às curvas sinuosas da topografia original estabelecendo uma transição gradual entre a casa e o parque.

Na concepção das duas casas, as estratégias e procedimentos de projeto adotados por Bratke parecem buscar estabelecer um diálogo de autonomia e complementaridade entre arquitetura e natureza. Ao mesmo tempo em que incorporam os jardins, as casas também se opõem a eles por contraste de formas. Nesse sentido, a relação entre as partes não é de integração mimética, mas de um debate típico da ordem clássica. Se o rigor das volumetrias adotadas e as implantações em cotas elevadas insinuam imponência, por outro lado, a leveza e a simplicidade formal das composições harmonizam a presença da arquitetura na paisagem. A horizontalidade dos partidos se ajusta pacificamente à linha do horizonte e às visuais panorâmicas de um cenário cujas feições ainda eram bucólicas. E da mesma forma que se estabelece a tensão entre imponência e discrição, cabe observar que a relação entre as casas e os jardins também é marcada pela dualidade entre autonomia e dependência. Apesar de tirar partido do perfil natural dos terrenos, a ligeira elevação dos edifícios em relação ao nível do solo impõe a insubordinação da arquitetura, que não se submete formalmente à topografia preexistente. Pelo contrário, a estratégia permite distinguir claramente a intervenção realizada sobre a paisagem através da arquitetura. Já a predominância de fachadas abertas, em franca relação com o exterior, a busca de visuais estratégicas e o

próprio paisagismo insinuando continuidade entre as casas e os jardins, tornam as residências dependentes do seu contexto. Tal vinculação se fortalece ainda mais através dos pátios abertos incorporados às volumetrias, que aparecem como um cenário natural domesticado arquitetonicamente para compor visuais internas e externas (Figura 22). Em vez de uma resposta a demandas de habitabilidade, a estratégia parece uma clara intenção de encarar a paisagem como parte do programa arquitetônico. A relação com os jardins imediatos, afinal, se dá por oposição de formas, em que a existência de tensões apenas reforça uma interlocução complementar entre as partes.



Figura 22: Vista do pátio junto ao acesso a partir da sala de estar.  
Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 128.

## FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS

As relações entre o projeto de urbanização do bairro e os projetos das casas manifestam-se em certos princípios de concepção comuns. Na escala urbana, tanto os procedimentos de desenho adotados quanto as normativas de ordenação pensadas para a ocupação dos terrenos, que implicavam em casas isoladas em meio a generosas áreas verdes, visavam enaltecer a presença da natureza nas visuais. Princípios esses que se refletiram nos projetos das residências, sempre relacionadas aos jardins que as circundam, tirando partido de perspectivas e visuais estrategicamente planejadas, através de concepções que incorporaram a paisagem como elemento de composição arquitetônica.

Em termos de desenho, cabe observar, porém, certa distinção de procedimentos. Em sintonia com o plano de urbanização do bairro, o paisagismo imediato das casas incorpora efeitos pitorescos, irregulares e cenográficos, através de composições recorrentes envolvendo espelhos d'água, vegetação e pedra bruta. Já a arquitetura das casas, por outro lado, privilegiou geometrias claras, regulares e precisas, segundo características formais visualmente identificadas como modernas.

Entre os vários exemplares de estudo, as residências Morumbi e Oscar Americano exemplificam um possível cenário idealizado por Bratke para a região. Entretanto, em seu plano para o Paineiras do Morumbi, Bratke nunca chegou a estabelecer normas de estilo para as demais residências a serem construídas, à maneira como os Bardi reivindicavam nas páginas da revista *Habitat*. Ao que parece, Bratke entendia a urbanização do Morumbi como oportunidade também econômica de aproveitar um cenário natural de apelo para reproduzir o então bem-sucedido modelo de bairro residencial introduzido pela Companhia City em São Paulo, oferecendo terrenos amplos que, quando ocupados, seriam tratados paisagisticamente e arquitetonicamente conforme o desejo de cada proprietário. Se analisada em relação ao projeto do bairro e das casas, sua compreensão de paisagem se restringe a um vínculo imediato entre objeto arquitetônico e imediações ajardinadas circundantes.

Diferentemente dessa visão, os Bardi pareciam interessados em encarar a urbanização do Morumbi como uma possibilidade de relacionar a arquitetura à paisagem mantendo um padrão de estilo “moderno” às edificações. Em suas declarações, ao definir a “*arquitetura e a paisagem*” como os fatores que estruturam a cidade harmônica, os Bardi observavam uma relação intrínseca entre a escala arquitetônica e a escala urbana, mais próximo, possivelmente, de uma visão de conjunto mais ampla, que vai além da escala de um único lote. Eufóricos com a “*natureza exuberante*” oferecida por cenários do Morumbi, reconheciam as virtudes paisagísticas dos primeiros bairros ajardinados paulistas, com os quais os novos bairros do distrito se assemelhavam. Condenavam, porém, a arquitetura eclética construída naqueles bairros, demandando para o Morumbi a necessidade de estabelecer um padrão de arquitetura que seguisse “*moldes rigorosamente contemporâneos*”, em sintonia temporal com a natureza imediata, o que provavelmente define o termo “*arquitetura-paisagem*” por eles utilizado.

<sup>13</sup> Para conhecer melhor o plano de urbanização de Bratke para o Jardim do Embaixador, ver: SERAPIÃO, Fernando. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, p. 60-65, junho 2008.

Bratke, por outro lado, construiu as duas residências como exemplo, mas não como regra para ocupação dos lotes. Se buscava uma coerência arquitetônica na paisagem do bairro que delineou, como havia entre as duas residências por ele projetadas, tal intenção nunca foi explicitada. À exceção das normativas urbanísticas que idealizou, nenhum código arquitetônico foi definido para as edificações, a exemplo do que fez Barragán na urbanização dos *Jardines del Pedregal de San Angel*, em que restringiu a ocupação dos terrenos exclusivamente a casas unifamiliares projetadas em sintonia com uma “linguagem” moderna (EGGENER, 2001, p. 130). Em seu plano para o Paineiras do Morumbi, Bratke incorporou procedimentos de desenho curvilíneo, em concordância com a topografia, que já eram adotados em empreendimentos paulistas de habitação unifamiliar desde a difusão dos bairros ajardinados precedentes da City. Tais estratégias já haviam sido por ele empregadas, inclusive, na urbanização do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão (1940)<sup>13</sup>.

Cabe ponderar que apesar de o projeto para o Paineiras do Morumbi prever, através dos instrumentos de desenho utilizados, uma preservação controlada da paisagem natural e o apelo a efeitos pitorescos, não foram incluídas intervenções territoriais elaboradas que inovassem ao adotar estratégias sofisticadas de desenho para jardins e espaços de uso público, com vistas a enriquecer o bairro com um paisagismo específico ou exclusivo, como é o caso da operação mexicana promovida por Barragán. Nesse sentido, o empreendimento de Bratke e Americano não se destaca enquanto operação urbana especial, enquadrando-se na categoria de empreendimentos imobiliários planejados sobretudo para a capitalização da paisagem natural.

Em relação aos projetos efetivamente concretizados por Bratke, cabe ponderar que a intenção de destacar a natureza do bairro também não tem, provavelmente, finalidade apenas visual ou cenográfica. Em suas fisionomias, as casas destacam o entorno circundante desde a própria arquitetura, que ao mesmo tempo em que incorpora os jardins imediatos, também se opõe a eles por contraste de formas. Analisadas em conjunto, a repetição de elementos e procedimentos manifestada em ambos os projetos permite reconhecê-los através de uma linguagem comum, que, de certo modo, determina uma maneira de compor própria de Bratke. Para além de aspectos estritamente arquitetônicos, tal identidade compartilhada pelas casas possivelmente contribuiria também à divulgação imobiliária do empreendimento urbano, que inegavelmente também possuía fins lucrativos, bem como à promoção do modo de vida a que davam suporte.

Em tempos modernos, o programa e a situação urbana das casas perpetuavam, afinal, o modo de vida tradicional de parte das famílias nucleares de elite, ainda apoiado em bases patriarcais, onde o chefe de família trabalha e sua mulher domesticada, amparada por diversos serviços, cria dois ou três filhos sob vigilância em meio a amplos jardins. No contexto dos anos 1950, a manutenção desse modo de vida refletiu-se em parte nos novos subúrbios ajardinados, firmados na disseminação do automóvel – que é também a peça-chave para a compreensão das casas – e concebidos em meio à natureza como reversos da metrópole industrializada (CABRAL, 2014, p. 265).

Em São Paulo, mais especificamente, o Paineiras do Morumbi e boa parte dos demais bairros a ele contíguo acabaram por se constituir como continuidades do processo iniciado na década de 1910 com os primeiros bairros-jardins implantados pela Companhia City. Perpetuando-se nos anos 1950, em meio a explosão de crescimento do município e do agravamento de “problemas” urbanos, a fuga da cidade densa e altamente povoada se manteve na mudança para o subúrbio ajardinado, verde, pitoresco, socialmente homogêneo, onde a casa era acompanhada por lotes amplos, em meio a generosos jardins domésticos de caráter privado e em íntima relação com a paisagem circundante.

No ideal de vida moderno de parte das classes privilegiadas, a casa era o objeto e o subúrbio o cenário que permitiria uma vivência bucólica ao redor da família, longe das multidões, do barulho e dos perigos que acompanham o ritmo frenético da grande cidade. Em suporte às demandas de parte da elite, os subúrbios ajardinados ofereceram um modelo que permitiria fugir de condições urbanas consideradas “adversas”, mas manter-se atrelado à cidade da qual era intrinsecamente dependente. Estabelecer-se no “sub-úrbio” seria experienciar uma “quase cidade” – desprovida de diferenças sociais, trabalho, indústria e comércio – mas que além de manter atributos de civilidade e urbanidade, possibilitaria, graças ao automóvel, a conexão e o acesso ao núcleo urbano sempre que necessário. Conforme assinala Janjullo (2011, p. 54), contrapondo-se à efervescência da vida nas ruas, criaram-se refúgios, “*onde ainda seria possível uma vida ‘simples’, mas confortável e moderna*”. Tais redutos, abertos a jardins, mas que acabaram por se tornar, ao longo do tempo, fechados à cidade, não transpuseram, no entanto, a utopia de constituir um oásis aprazível e seguro na metrópole.

Ao final dos anos 1960, Bratke vendeu sua casa e a grande propriedade de Francisco Pignatari<sup>14</sup>, que apesar de ter transformado completamente a moradia, habitou o local até a década de 1980. Ao longo do tempo, como não foi estabelecido um “padrão” para a arquitetura, boa parte das casas construídas caracterizaram-se pela mistura ou mesmo pela ausência de qualquer estilo. Nos anos 1990, o terreno deu lugar ao “Jardim Pignatari”, um condomínio horizontal fechado e desconectado da malha viária existente. Em vias bem menos profícuas à cidade e ao que Bratke planejou nos anos 1950 – prevendo a acessibilidade e a continuidade visual entre a rua e as casas – concretizou-se, por fim, o loteamento da grande parcela. Tal forma de ocupação reflete a condição contemporânea da evolução da privatização do espaço que se acabou por se concretizar em muitas das experiências com os subúrbios ajardinados paulistas, e que atualmente ainda persistem vigentes. Como se observa não somente no projeto de Bratke, mas em muitos casos bem conhecidos que dispensam menções, o padrão de urbanização importado de referências inglesas ou norte-americanas enveredou-se para outros rumos frente a tradições culturais e urbanas distintas, mostrando-se incompatível, em suas versões originais, com a forma de habitar e conviver aceita pela população local.

<sup>14</sup> Conforme depoimento de Roberto Bratke ao autor.

## REFERÊNCIAS

- ALOI, Roberto. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961. 410 p.
- BARCELLOS, Vicente Quintella. Unidade de vizinhança: notas sobre sua origem, desenvolvimento e introdução no Brasil. *Cadernos eletrônicos da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNB* (atual Paranoá), v.3, 2001. Disponível em: <[http://www.unb.br/fau/pos\\_graduacao/cadernos\\_eletronicos/unidade/unidade.htm](http://www.unb.br/fau/pos_graduacao/cadernos_eletronicos/unidade/unidade.htm)>. Acesso em: 11 de mai. 2016.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. 2000. 187 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna*. 1995. 272 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1995.
- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Na natureza agreste: a proposta de Julio Vilamajó para Villa Serrana, Uruguai, 1946-1947. In: FERRAZ DE SOUZA, Celia. (Org.). *Ideias em circulação na construção das cidades*. Porto Alegre: Marcavizual, PROPUR, PROPAR, 2014, p. 261-285.
- CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002. 660 p.
- CASAGRANDE DE PAULA, Zueleide. *Jardim América: de projeto urbano a monumento patrimonial*. 2005. 272 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2005.
- EGGENER, Keith. *Luis Barragan's gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press, 2001. 161 p.
- EIGENHEIM DES ARCHITEKTEN: Oswaldo A. Bratke, Architekt, São Paulo. In: *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe, Brasilien*, iss 8, 1953, p. 254-255.
- FERRAZ, Geraldo. Novos valores na arquitetura moderna brasileira – II – Oswaldo Bratke. *Habitat*, São Paulo, n. 45, p. 21-36, nov.-dez. 1957.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955. 203 p.
- INVAMOTO, Denise. *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*. 2012. 366 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- JANJULIO, Maristela da Silva. Bangalô-Subúrbio: a circulação intercontinental de uma nova cultura da habitação no início do século XX. *Oculum Ensaios* 13, Campinas, p. 46-58, jan.-jun. 2011.
- LIMA, Zeuler R. M. de A. *Lina Bo Bardi*. New York: Yale University Press, 2013. 239 p.
- MAISON d'un architect aux environs de São Paulo. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 49, p. 50-51, out. 1953.
- MARIANO, Cássia. *Preservação e paisagismo em São Paulo: Otavio Augusto Teixeira Mendes*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005. 196 p.
- MINDLIN, Henrique E. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris, 1956. 256 p.
- O JARDIM MORUMBI: Arquitetura-Natureza. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 26-44, 1953.
- O MORUMBI. *Habitat*, São Paulo, n. 5, p. 66-67, 1951.
- OSWALDO ARTHUR BRATKE: Arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, p. 184, ago. 1953.
- OUTRA residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 41-44, 1953.
- PEDREGAL de Santo Ângelo. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 30-43, 1955.
- PONCIANO, Levino. *Bairros paulistanos de A a Z*. São Paulo: SENAC, 2001. 252 p.
- RESIDÊNCIA do arquiteto. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 34-35, mar. 1955.
- RESIDÊNCIA F. C. *Acrópole*, São Paulo, n. 171, p. 109, jul. 1952.
- RESIDÊNCIA NO MORUMBI. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, p. 358-362, ago. 1957.

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Tradução do alemão de Gérard Raulet. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997. 109 p. apud BARTALINI, Vladimir. Natureza, paisagem e cidade. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v. 20, n. 33, p. 36-48, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/80919/84561>>. Acesso em: 15 de jan. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v20i33p36-48>

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012. 408 p.

SERAPIÃO, Fernando. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, p. 60-65, junho 2008.

WINKLER, Robert. *Das Haus des Architekten*. Zurich: Girsberger, 1955. 231 p.

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001. 300 p.

#### **Nota do Autor**

Este artigo é parte da dissertação de mestrado, desenvolvida sob orientação da Prof. Dra. Cláudia Costa Cabral, financiada pela CAPES e apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR-UFRGS) em junho de 2017. Devo agradecimentos especiais à Cláudia Costa Cabral, ao Carlos Eduardo Comas e ao Horacio Torrent, cujas observações, ao longo do processo de pesquisa, muito contribuíram aos resultados aqui apresentados.

#### **Nota do Editor**

Data de submissão: 25/02/2016

Aprovação: 03/06/2017

Revisão: Karine Vargas

---

#### **Anderson Dall'Alba**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR). Porto Alegre, RS.  
[dallalba.anderson@gmail.com](mailto:dallalba.anderson@gmail.com)

Joana Mello de  
Carvalho e Silva  
Pedro Beresin  
Schleder Ferreira

O

S SENTIDOS DO MORAR EM TRÊS ATOS:  
REPRESENTAÇÃO, CONFORTO E  
PRIVACIDADE

RESUMO

Tomando a residência unifamiliar como um artefato cultural, produto e produtor de relações sociais, este artigo pretende investigar as noções de representação, conforto e privacidade em suas práticas e materialidades, do momento de sua constituição, na virada do século XX, até suas transformações, em meados dos anos 1920. A partir desse panorama, pretende-se problematizar o *habitus* profissional e social de arquitetos como Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, que questionaram na década de 1960 a domesticidade “burguesa”, propondo um novo modo de vida. Trata-se de apontar as ambiguidades dessa crítica, circunstanciando-a historicamente para, então, assinalar outras possibilidades de construção de diálogos entre os arquitetos e a sociedade na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Habitação Moderna. *Habitus*. Representação. Conforto. Privacidade.

# THE SENSES OF LIVING IN THREE ACTS: REPRESENTATION, COMFORT AND PRIVACY

pós- | 690

## ABSTRACT

Considering the single-family residence as a cultural artefact, a product and producer of social relations, this article intends to investigate the notions of representation, comfort and privacy in their practices and materialities, from the moment of their constitution, at the turn of the twentieth century, to their transformations, in the mid-1920s. From this panorama, we intend to problematize the professional and social *habitus* of architects like Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha, who have questioned the “bourgeois” domesticity in the 1960s, and proposed a new lifestyle. It aims at pointing out the ambiguities of such critique, detailing it historically to present other possibilities for building dialogues between architects and society in contemporaneity.

## KEYWORDS

Modern Housing. *Habitus*. Representation. Comfort. Privacy.

## OS SENTIDOS DO MORAR EM TRÊS ATOS: REPRESENTAÇÃO, CONFORTO E PRIVACIDADE

Entre o final do século XIX e a segunda metade do século XX no Brasil, as residências unifamiliares das camadas médias e altas passaram por intensas transformações, que podem ser compreendidas a partir da constituição e dos embates das noções de representação, conforto e privacidade. Essas noções estiveram ligadas a um conjunto diversificado de estratégias de conquista e manutenção de posições sociais, econômicas e culturais, em um mundo cada vez mais marcado pela mobilidade e no qual a casa assumiu um papel central de mediadora de relações – simbólicas e concretas – e de inculcadora de práticas e costumes (CARVALHO, 2008; MENESES, 2008; COSTA, 1983). Tomando a residência como uma produção material, mental e social, com três dimensões intrinsecamente articuladas – a de representação, a de artefato e a de campo de interações e disputas (MENESES, 1996, p. 149) –, pretende-se investigar de modo historicamente circunstanciado, a partir de São Paulo, o momento de constituição dessas noções na virada do século XX, suas transformações a partir de meados dos anos 1940 e seus questionamentos na década de 1960.

<sup>1</sup> O conceito de *habitus* em Bourdieu (1983, 1989, 2007) se refere a um sistema aberto de disposições, ações e percepções que os indivíduos adquirem em suas experiências sociais, tanto na dimensão material e corpórea, quanto na simbólica e cultural. Trata-se de uma matriz, determinada pela posição social do indivíduo, que lhe permite pensar, ver e agir nas mais variadas situações sociais, políticas, morais e estéticas.

### “DIZE-ME COMO MORAS, DIR-TE-EI QUEM ÉS”

O período que compreende a segunda metade do século XIX e o início do XX concentrou momentos fundamentais de mudança na organização socioespacial de São Paulo. Nesses decênios, a cidade passou por intensas transformações demográficas, socioeconômicas, políticas e espaciais, dando início ao seu processo de modernização e metropolização (COSTA, 1977; COSTA, 1983). Foi na esteira desse processo que certos instrumentos de afirmação de poder e posição social, antes desnecessários, afirmaram-se. Um deles, conforme Jurandir Freire Costa, foi “*a forma de sociabilidade que consiste em receber periodicamente, para festas e reuniões domésticas, personagens expoentes do mundo econômico, social e político*” (COSTA, 1983, p.104). Daí a criação de um novo tipo de controle da vida cotidiana e de diversas táticas de representação em busca de vínculos e redes sociais que pudessem ser convertidos em trocas comerciais, contratos e outras formas de relação econômica, que marcaram a constituição de um novo *habitus*<sup>1</sup>. Foi com esse intuito que as classes médias e altas se preocuparam em elaborar cartões de visita e toda a sorte de recepções em espaços domésticos especialmente concebidos para esse fim de representação pública.

Apostando na capacidade comunicativa da arquitetura e do urbanismo, a construção dessa representação começava pela escolha dos bairros e pela composição das fachadas (CAMPOS, 2008, p. 50) nos mais variados estilos, segundo preocupações simbólicas de ordem material, profissional e identitária. Um bom exemplo disso é a residência do dinamarquês Adam Dietrich von Bülow (1895), construída na Avenida Paulista em estilo germânico ou normando. O imóvel era uma releitura dos chalés de veraneio europeus, e servia à expressão da fortuna de seu proprietário e de seu sucesso como estrangeiro frente às disputas com as elites locais. No caso dos estrangeiros, em função da ausência de instituições exclusivas de elite em São Paulo, a

residência tinha uma importância ainda mais crucial na exibição de sua prosperidade em seus esforços de ascensão social (MARINS, 2016, p. 59- 66).

Mas as estratégias de representação não se restringiram ao âmbito urbano, perpassando o interior da casa e incidindo sobre seu agenciamento e sua decoração. Diversas atribuições foram mobilizadas para informar ao visitante as qualidades morais e econômicas do morador, sobretudo nos cômodos destinados às recepções (CAMPOS, 1997; HOMEM, 2010; CARVALHO, 2008). Como atentou Machado de Assis em “Linha reta e linha curva”, na visita que Tito faz a Emilia, o “*exame da sala e dos objetos que a enchiam*” deveria ser considerado “*no estudo que ele quisesse fazer do espírito da moça. Dize-me como moras, dir-te-ei quem és*” (ASSIS, 1994, p. 20).

Nesse mundo em que “tudo o que é sólido desmancha no ar”, a boa avaliação do gosto e do refinamento do proprietário e de seus familiares era fundamental para construir, manter e ampliar sua rede de inserção política, econômica e social. Por isso, as escolhas decorativas, os agenciamentos espaciais e as formas de recepção serviram ainda à educação das futuras gerações, garantindo a reprodução social da família e a gestão de seus capitais econômicos e simbólicos. Preocupadas com o futuro dos herdeiros, as famílias bem estabelecidas configuraram suas casas como um dispositivo pedagógico, cujos códigos envolviam o aprendizado do gestual corporal adequado e o reconhecimento da pertinência de uso de cada ambiente, seus móveis e objetos, bem como dos limites de circulação conforme a sua posição social e familiar (MALTA, 2011; CARVALHO, 2008).

Publicados massivamente a partir do oitocentos, manuais de civilidade sistematizavam essas lições, assim como manuais de vida doméstica sublinhavam a influência que a boa escolha de objetos, cores e texturas exercia sobre as crianças, iniciando-as nos prazeres da alta cultura e na educação do olhar, fundamentais para adquirir o tão valorizado bom gosto e refinamento (BOURDIEU, 1983; CARVALHO, 2008; MALTA, 2011; VALENCIANO, 2014). Um piano disposto na sala de visitas com um pequeno busto de Chopin não só comunicava o seu valor pecuniário, mas também a pretensa erudição do proprietário. Ao mesmo tempo, o instrumento poderia ser tocado pela filha, servindo às disputas pelos partidos mais promissores, nas quais pesavam o gosto, a boa educação, a graça e a aparência física da prole (COSTA, 1983, p. 107-8).

Nesse arranjo, o casamento envolvia uma clara divisão de papéis. À esposa cabia a administração do lar e a ostentação da prosperidade financeira do marido, expressa em roupas, joias e no tempo livre, emulando um cotidiano intocado pelo trabalho (CARVALHO, 2008). Nesse empenho, a decoração de espaços femininos como o *boudoir* e a sala de visitas tinha como diretriz a exibição da riqueza, por isso muitas dessas salas foram denominadas “*salões dourados*”, a exemplo da Residência Franco de Mello (SILVA; FERREIRA, *et al.*, 2015). Nesses ambientes repletos de tapetes, mobílias afrancesadas, espelhos, “bronzes”, cristais e assoalhos encerados, pairava a redoma da suntuosidade. Suas cores, bem como a escolha dos móveis e sua organização, deveriam incentivar o ânimo e a sensação de acolhimento propícios ao encontro social. Era ali que a anfitriã organizava eventos que compunham não só o lazer feminino como também o papel de estreitar laços de amizade e compadrio,

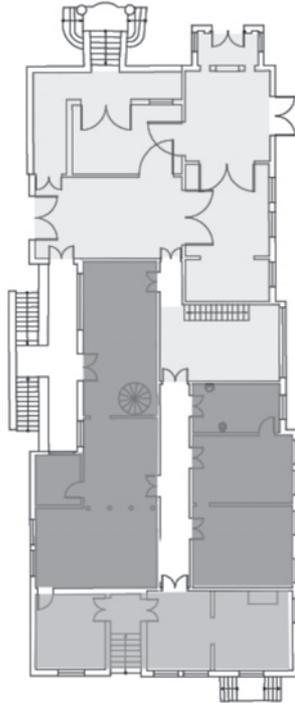
que cooperavam para tecer as almeçadas redes de relação. Aos homens cumpria a ode ao trabalho e à retidão moral, estampada no comportamento severo, no vestuário formal, na utilização de objetos como ternos, relógios e óculos, que remetiam ao labor intelectual, afastando-os simbolicamente das atividades típicas dos trabalhadores manuais. No mesmo sentido, seus ambientes eram marcados por mobílias de cor escura, com desenhos sóbrios e/ou retilíneos (CARVALHO, 2008).

Em função de uma rotina que se intensificava e da crescente ansiedade impulsionada pelos embates da vida metropolitana e de um mundo cada vez mais competitivo, os espaços domésticos e os artefatos masculinos serviam também a outros propósitos. Não faltavam às páginas dos periódicos indicações de terapias e toda a ordem de invenções com a finalidade de proporcionar o “descanso do corpo e [do] espírito”, o esquecimento das “lutas espinhosas da vida” (DURVAL, 1894, p. 2). Contrapondo-se ao caos da cidade moderna e ao mundo da produção, a casa também deveria atender às necessidades de prazer, repouso e evasão. Assim, a residência desses grupos sociais se transformava em resguardo psíquico, emocional e corporal, templo do conforto.

Essa maneira de pensar a casa impulsionou a busca por arrabaldes de uso exclusivamente residencial, nos quais os imóveis eram implantados no centro do lote, em meio a amplos jardins que propiciavam um contato com a natureza, reforçavam a separação entre vida urbana e privada e enfatizavam o sentido de evasão e proteção desejadas. Com o mesmo propósito, o ordenamento do programa, inspirado nos modelos franceses, dividia-se em três áreas distintas – social, serviço e íntima –, cujas relações com o exterior e articulações internas eram mediadas por recuos, varandas, vestíbulos, corredores, escadas, portas e aberturas que direcionavam a circulação, evitando interferências e encontros indesejados (LEMOS, 1985; HOMEM, 2010).

Figura 1: Planta da Residência Franco de Mello, onde se veem discriminadas as três áreas da casa: social (cinza claro), íntima (cinza escuro e ao meio) e serviço (cinza médio, aos fundos); interconectadas por um longo corredor (em branco), dividido por três portas que operavam como “filtros” entre os três setores. À direita, fotografia do corredor, tirada da porta da cozinha (com passadores) em direção às portas da área social.

Fonte: SILVA; FERREIRA *et al.*, 2015.



Essa setorização permitia que cada espaço abrigasse uma função prática e simbólica específica, marcando as transições, estabelecendo “filtros” sociais bem definidos e ocultando as atividades laborais dispostas nos fundos do lote, longe dos olhares dos moradores e visitantes. Por meio dessa organização, afastavam-se os espaços de conforto privativo daqueles destinados à representação cerimoniosa, garantindo a efetividade da evasão do trabalho, bem como o bom funcionamento das estratégias de representação, que deveriam se manter distantes dos segredos guardados pelos objetos e gestos dos espaços íntimos, os quais poderiam denunciar modos de vida ou gostos pouco afeitos à vida pública.

Nesse contexto, as dimensões e os formatos dos cômodos passaram a ser determinados de acordo com a adequação à atividade para a qual estavam designados, considerando a sua funcionalidade, comodidade e conveniência corporal e psíquica. Por isso, a casa começou a ser projetada de dentro para fora, com apoio dos novos materiais e técnicas industriais, gerando composições poligonais e volumes recortados, embora a aparência não fosse descartada (RICE, 2007). De fato, a busca pela construção de um ninho aconchegante ensejou o revestimento e a ornamentação de todos os ambientes de modo a apagar as marcas do processo construtivo e, ao mesmo tempo, a compor cenários introvertidos, propícios ao deleite visual e às mensagens que cada ambiente deveria comunicar em função do seu uso. As cortinas dosavam a entrada de luz, criando uma atmosfera agradável e aconchegante. Os revestimentos, seus materiais e tonalidades colaboravam ao controle da luminosidade e comumente exibiam temas pitorescos que ensejavam o devaneio e o bem-estar. Os manuais de civilidade recomendavam que fossem evitados temas polêmicos à mesa, indicando na sala de jantar a exibição de imagens que exaltassem os prazeres da comida de modo a regular os humores (MALTA, 2011).

O conforto também serviu à domesticação das emoções e paixões das camadas médias e altas. Desde o estofado das poltronas ao prazer obtido no deleite da ordenação e composição decorativa, todo o bem-estar proporcionado por esses dispositivos foram suaves agentes da disciplinarização do comportamento, com vistas a assegurar o patrimônio, a coesão familiar, a educação da prole e a rotina laboral (GAY, 2002). Nos manuais de vida doméstica eram explícitas as relações entre conforto e controle sexual, que atribuíam à mulher a tarefa de manter a casa aprazível, tanto material como socialmente, evitando que um lar maltratado, feio ou aborrecido pudesse levar o esposo à rua (MALTA, 2011). As mulheres também deveriam encontrar seu prazer na casa, sem o qual dificilmente assentiriam com o seu encastelamento doméstico. Nesse sentido, médicos, moralistas e romancistas tiveram papel fundamental ao promover o amor materno, atrelando a satisfação feminina aos cuidados com a família, colocando todos os seus membros sob vigia (COSTA, 1983; CARVALHO, 2008; SANTOS, 2015). Os quartos e camas individuais, separando os corpos de irmãos e irmãs, casais e filhos, antes reunidos no mesmo leito, foram outra medida de conforto moralizante que evitava que a sexualidade do casal estimulasse a curiosidade dos filhos.

Porém, esse quarto teve um efeito colateral ao se configurar como um dos principais refúgios da intimidade, lugar propício para o resguardo de segredos, das aventuras da mente e da descoberta do corpo. Os quartos foram

dispositivos que garantiram em casa o processo de individuação, num esforço de distinção identitária entre pais e filhos. Ainda no início do século XX, esse empenho encontrava entraves na dependência social e econômica dos progenitores e dentro de uma lógica familiar muito hierárquica. Foi apenas a partir de meados do século XX que o indivíduo se sobrepôs à família. Contribuíram para essa sobreposição a consolidação das instituições escolares e de saúde; as mudanças nas relações de gênero e a entrada no mercado de trabalho das mulheres, em um movimento tímido, mas contínuo e expansivo; as transformações nos sentidos e nas formas de matrimônio e o aumento da escolha por amor, em detrimento dos interesses sociais e econômicos; e o crescimento e a estabilidade dos anos dourados. O quarto, mas também a cidade e, num sentido mais amplo, a modernização, proporcionaram o suporte mental, material e cultural para a conquista dessa autonomia e libertação (PROST, 2009), que reverberou nas transformações pelas quais passou o espaço doméstico a partir desse momento.

### “TENHO HORROR EM PROJETAR CASAS PARA MADAMES”

Delineada nos últimos decênios do século XIX e pautada pelas noções de representação, conforto e privacidade, a forma de morar das classes médias e altas definiu o desenho e a organização de suas residências unifamiliares até pelo menos a década de 1920. A partir desse momento, sob o impacto do conjunto de mudanças nas relações sociais e de gênero acima indicado e a influência paulatina da cultura norte-americana, surgem novos costumes ligados à moradia, menos propensos aos antigos rituais de formalidade inspirados no modo de vida das elites europeias oitocentistas. Tais modificações podem ser observadas em várias escalas.

Os bairros de elite, concebidos até então como passarelas urbanas de exibição e passeio, consolidaram-se pela primeira vez, sob a forma dos subúrbios-jardim, como espaços de exclusividade das classes altas, distintos e distantes dos espaços de lazer, comércio e trabalho (WOLFF, 2000; FELDMAN, 2005; MARINS, 2011; FERREIRA, 2017). Nesse processo, a intimidade familiar passou a prevalecer sobre a representação pública, incidindo também no espaço interno da casa, especialmente na área social. O que se nota, por meio das revistas especializadas e de variedades, é a diminuição gradual do programa, com o desaparecimento de ambientes como o *fumoir*, o *boudoir*, o gabinete e o bilhar, cujas atividades passaram a ser realizadas em edifícios especializados na cidade (SILVA, 2013, p. 150; PAULILO; MARQUES; FERREIRA, 2016). Mesmo quando permaneceram no interior doméstico, alguns cômodos adquiriram novas conotações e constituíram outras articulações. O gabinete, antes isolado e com entrada exclusiva para clientes, destinado ao trabalho cotidiano, passou a ser um escritório integrado à área social, dedicado ao estudo, ao lazer e ao trabalho eventual. No mesmo sentido, a sala de jantar teve sua área reduzida e integrada à sala de estar, que deixou de ser um lugar exclusivo de exibição social e passou a se aproximar do *living room*, espaço de convívio familiar, íntimo e confortável.



Figura 2: Planta da Residência de Ernesto Chamma, erguida na Avenida Rebouças (1947), na qual se pode observar a integração da sala de jantar (cinza escuro) ao cômodo de “Estar” (cinza claro), provavelmente destinado ao lazer familiar e à recepção, o maior ambiente da casa, em detrimento da primeira, que se encontra diminuída. Na foto à direita, tirada a partir da sala de estar, observa-se a simplificação da decoração, resultante da paulatina desritualização da convivência familiar e das recepções.  
Fonte: Revista Acrópole Digital, out. 1947. Acervo da Biblioteca da FAUUSP/ Autorias não identificadas.

Na esteira desse processo que ocupou a primeira metade do século XX, um grupo de arquitetos, críticos da estrutura social vigente, alguns deles vinculados ao ideário socialista, mesmo que nem sempre de modo direto, buscou construir um outro mundo. Daí a centralidade que a residência unifamiliar – símbolo maior do modo de vida “burguês” contra o qual se colocavam – assumiu em sua crítica<sup>2</sup>. Essa mudança de postura em relação àquela que se configurava como uma das principais encomendas dos escritórios de arquitetura desde o século XIX revela que, no decurso da modernização, os profissionais da área foram revendo não só os princípios que orientavam a sua prática, como também a sua função social, procurando definir o campo<sup>3</sup> arquitetônico a partir de outros parâmetros políticos e disciplinares (DURAND, 1989; SILVA, 2012; ROSATTI, 2013).

<sup>2</sup> Marlene Acaayaba, por ocasião da reedição do livro *Residências em São Paulo: 1947-1975* (2011), relembra que, para convencer Julio Katinsky a orientá-la em uma pesquisa de mestrado sobre “residências burguesas”, teve que “eliminar a palavra sinistra, ou melhor, o ‘recorte sinistro’ e simplesmente substituí-lo por ‘casas de vanguarda’” (p. 30).

<sup>3</sup> O campo se define, para Bourdieu (1989, 2007), pela autonomia de um determinado espaço social – cultural, econômico, educacional, científico etc. –, no qual se estabelecem relações de concorrência e disputa pelo domínio do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos.

Dessa forma, se até os anos 1940 os arquitetos se colocavam a serviço dos clientes, procurando entender suas necessidades e anseios, a partir de então, importava para esse grupo propor novas formas de organização espacial e produtiva que contribuíssem para a construção de outra sociedade. Nesse sentido, o profissional não deveria estar a serviço do cliente, mas se afirmar como um intérprete da sociedade, um agente transformador, tendo no horizonte a cidade, algo explicitado por Vilanova Artigas ao relembrar, em depoimento de 1984, a sua trajetória:

*Na década de 50, achei necessário mudar a tipologia da casa paulistana. Tratava-se de modificar a divisão interna espacial da casa da classe média paulistana, que necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país. Ela já não podia continuar imitando a casa tradicional, influenciada pela vida no campo. Nessa época, por exemplo, era comum as casas manterem a entrada de carro como uma reminiscência da antiga cocheira, com os quartos de criados e o tanque de lavar nos fundos da casa. Para mim, elas deveriam ser pensadas enquanto um objeto com quatro fachadas, mais ou menos iguais, ajustando-se à paisagem, como uma unidade (ARTIGAS, 2003, p. 217).*

Foi nesse horizonte que se tornaram cada vez mais frequentes conflitos entre arquitetos e clientes, estes vistos como pessoas com as quais era necessário se contrapor, o que estabeleceu uma série de resistências e prescrições para que o projeto do arquiteto se impusesse conforme os princípios que regiam a disciplina e a ética que orientava a sua visão de mundo. Tais conflitos

participavam do esforço de constituição de outras formas de inserção e exercício profissional, como deixa claro o comentário de Lina Bo Bardi a respeito da Casa Valéria P. Cirrel (1958):

*Eu tenho projetado algumas casas mas só para pessoas que eu conheço, por quem eu tenho estima. Tenho horror em projetar casa para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas... Tenho feito mais obras públicas, sempre em trabalhos coletivos. Gostaria muito de fazer casas populares. Tenho diversos estudos pessoais nesse sentido mas, por enquanto, parece que não há possibilidade* (BO BARDI, 1993, p. 117).

Apesar de sintética, a passagem é carregada de sentidos. De saída, evidencia a posição conflituosa da arquiteta com a clientela. Posição esta calcada no repúdio explícito às noções de representação, conforto e privacidade que, como vimos, orientaram a produção simbólica e material da residência “burguesa”. De fato, era contra esses valores que Lina se colocava, e o elogio que ela fez às casas de Artigas no primeiro número da revista *Habitat*, ao afirmar que estas quebravam “*todos os espelhos do salão burguês*”, não poderia ser mais explícito (BO BARDI, 1950 apud ROSATTI, 2013). Ao mesmo tempo, indicava o desprezo da arquiteta, compartilhado por alguns de seus contemporâneos, por esse tipo de encomenda e cliente, reafirmando o compromisso da profissão com obras de caráter público e de uso coletivo, destinadas às camadas populares, embora elas nem sempre estivessem ao seu alcance<sup>4</sup>.

Contraditoriamente, a despeito de não ter os constrangimentos impostos por um cliente particular, ao projetar sua famosa Casa de Vidro (1950-1951), Lina não aderiu completamente às proposições que então elogiava, perpetuando parte dos valores contra os quais se colocava, seja na escolha de um bairro inspirado nos valores bucólicos da Cidade Jardim, afastado do centro da cidade, com lotes de grandes dimensões e destinado ao uso exclusivamente residencial; seja na segregação espacial e visual das áreas de estar, íntima e de serviço; seja ainda nas escadas, portas e corredores, que filtravam a circulação entre visitantes, proprietários e criados<sup>5</sup>. Tal contradição foi notada por Francesco Tertori e Giò Ponti em visita à residência, levando Silvana Rubino a ponderar que:

*[...] ser ou não burguês na São Paulo dos anos 1950-60 por parte de uma intelectualidade que era uma fração de classe no sentido usado por Raymond Williams, mais do que um discurso esvaziado ou uma saída espacial, era uma tensão quase insolúvel* (RUBINO, 2017, p. 128-9)<sup>6</sup>.

Se do ponto de vista do conforto e da privacidade a Casa de Vidro acompanhava as transformações em curso desde a década de 1920, sem romper radicalmente com a ordem vigente, a noção de representação, por outro lado, se repõe com novos sentidos. As famosas imagens realizadas pelo fotógrafo publicitário Chico Albuquerque<sup>7</sup>, nas quais a arquiteta aparece em pé com olhos voltados para o horizonte, vestindo camisa e calça comprida, portando um relógio de pulso e segurando um livro – todos índices de trabalho até então manejados na composição exclusiva de perfis masculinos (CARVALHO, 2008) –, não deixam dúvida do quanto Lina procurou com essa obra, a primeira no Brasil, afirmar-se profissionalmente (RUBINO, 2017). Nesse sentido, a casa é concebida para ser exibida, seja como um manifesto,

<sup>4</sup> Ainda recuperando o processo de fatura da pesquisa que deu origem ao livro *Residências em São Paulo: 1947-1975*, Acayaba afirma que Vilanova Artigas criticou a pertinência de seu objeto de análise, reforçando “a importância da casa popular” e apontando “como o povo seria o cliente ideal, capaz de proporcionar trabalho para todos os arquitetos, embora ainda naquele momento se encontrasse muito afastado” (2011, p. 37).

<sup>5</sup> Essa postura se altera no final da década de 1950, após a passagem de Lina por Salvador, o que explica a diferença entre sua residência e as que realiza posteriormente para clientes privados, como Valéria P. Cirrell.

<sup>6</sup> Ver Raymond Williams (1999), “The Bloomsbury Fraction”, em português “A fração Bloomsbury”, disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/viewFile/77127/80996>>, último acesso em 10 de junho de 2017.

<sup>7</sup> Estas fotos compõem a coleção Chico Albuquerque e podem ser acessadas no site do Instituto Moreira Salles, disponível em <[http://fotografia.ims.com.br/sites/#1499793335928\\_30](http://fotografia.ims.com.br/sites/#1499793335928_30)>, último acesso em 15 de junho de 2017.

por meio do qual ela afirmava uma nova forma de morar e uma nova linguagem arquitetônica; seja como um veículo de divulgação da sua atividade como arquiteta e daquela desenvolvida junto com seu marido, Pietro Maria Bardi, à frente do Museu de Arte de São Paulo. Essa dupla função foi divulgada em artigos de revistas especializadas e também no verbete “A Casa”, de sua autoria, publicado na *Enciclopédia da Mulher* (1958), dando conta de como nesse período as arquitetas “*tomavam parte ativa na reconfiguração de um saber feminino tradicional*” como estratégia de afirmação profissional (RUBINO, 2017, p. 56).

As ambiguidades flagradas na Casa de Vidro marcaram outros projetos residenciais da época, indicando que as propostas em curso de revisão da domesticidade eram vivenciadas de maneira conflituosa, mesmo entre aqueles que partilhavam uma mesma visão de mundo (ROSATTI, 2013). Sílvia Virgínia Czapski afirma, lembrando a vivência na casa que Artigas fez em 1949 para seus pais, a fotógrafa Alice Brill e o médico Juljan Czapski:

*Sua frente fora feita com grandes placas de vidro transparente. Se a transparência tirava a privacidade da família, isso era um pequeno incômodo ao qual teriam de se acostumar. [...] Profissional e mãe, Alice preparava tudo sozinha, pois nessa hora, a “secretária do lar” já tinha ido embora. Por achar socialmente incorreto, o arquiteto não previa um quarto de empregada. [...] Como na casa só se saía pela sala, era preciso atravessá-la com o lixo para levá-lo à rua. Mais um preço da arquitetura moderna, que colocava a beleza acima da praticidade (CZAPSKI 2011 apud ROSATTI, 2016, p. 151).*

Além da crítica à falta de privacidade e de conforto nos termos estabelecidos a partir do século XX, o depoimento confirma a experiência da casa como um dispositivo pedagógico, não mais para ostentar a posição econômica de seu proprietário, mas para afirmar o comprometimento com certas disposições estéticas e éticas (ROSATTI, 2016). A proposta também se colocava a favor de uma vivência mais despojada e integrada entre os membros da família e os amigos mais próximos, questionando antigas hierarquias sociais e de gênero em prol de um novo modo de vida compartilhado e supostamente sem segredos. Daí a articulação mais fluida entre os três setores da residência, a ênfase na área social e a diminuição sensível das áreas íntima e de serviço (BUZZAR, 2014; MEDRANO; BARROS, 2013; SILVA, 2016), como deixa ver o depoimento de Deocélia Vianna a respeito da casa que Artigas fez para sua família em 1950:

*[...] a nossa tinha 500m<sup>2</sup> de área construída e apenas dois quatinhos pequenininhos, que mal davam para nós. O meu só daria para a cama de casal com as duas mesinhas de cabeceira, com armários embutidos, claro, e banheiro completo, porém pequeno, e o quarto do Vianinha comportava a cama e uma estante que se transformava em mesa de estudo, e um banheiro com chuveiro. Metade da construção era em rampas, um salão de 8X6m, outro de 5X4m, áreas lajotadas, a cozinha, mirradinha também, era na frente da casa, dando para a rua. Para uma dona de casa, um horror! Artigas acabou brigando comigo, eu não tinha que dar palpites, eu não entendia de construção, eu era burra. E haja dinheiro para os empreiteiros. [...] Eu já me recusava a morar na casa, onde seria preciso um mordomo de luvas e tudo, coisa que não coincidia com a nossa maneira de pensar. Para encurtar a história, uma parede*

*externa junto à primeira rampa era de vidro, três metros de altura na parte mais baixa e nove metros na parte mais alta. Como lavar aqueles vidros? Teríamos que contratar uma empresa que colocasse Jáú para limpar aquilo tudo* (VIANNA, 1984 apud ROSATTI, 2016, p. 154).

Concebidas como casas-manifesto<sup>8</sup>, um espaço de experimentação e afirmação dos arquitetos, essas residências sintetizam alguns dos debates travados no campo arquitetônico brasileiro em meados do século XX. Mas além de reverberarem as transformações em curso e os modos pelos quais os arquitetos se posicionaram frente a elas, essas casas novamente ocuparam, apesar da crítica social que carregavam, um lugar central na produção arquitetônica de vanguarda e na crítica a ela dedicada. Essa centralidade não estava mais calcada no prestígio social de seus moradores, mas na distinção profissional dos arquitetos, apresentados e então reconhecidos como intelectuais e artistas de alta valoração política e cultural para o desenvolvimento do país.

### “UMA CONSTRUÇÃO ENGENHOSA QUE FOI FEITA PARA SER OCUPADA COMO UMA CASA”

Devedor das transformações em curso a partir dos anos 1920 e das proposições de revisão das formas de morar formulada por arquitetos como Artigas na virada dos anos 1950, Paulo Mendes da Rocha radicalizou a crítica às noções de representação, conforto e privacidade em sua residência particular, mas não sem contradições. Apesar de afirmar em várias ocasiões que o “*planeta não admite mais que você venda um pedaço dele para se fazer uma casa, e com isso, pouco a pouco, construir uma cidade inteira nesses moldes*” (MENDES DA ROCHA, 2016, p. 33)<sup>9</sup>, naquele momento, em um contexto diverso dessa declaração, assim que alcançou condições pessoais e financeiras, o arquiteto também construiu sua própria morada unifamiliar no Butantã.

Implantado às margens do Rio Pinheiros, próximo ao futuro campus da Universidade de São Paulo, onde Mendes da Rocha lecionava, o bairro de uso exclusivamente residencial era composto por grandes lotes entremeados por praças e áreas verdes. A vivência bucólica, o distanciamento da agitação e dos vícios da cidade se afirmavam também ali, ainda mais porque, como relembra do arquiteto, a marginal não tinha sido construída daquele lado, e nem o rio tinha atingido o grau de poluição atual, possibilitando imaginar atividades de lazer e descanso, como o uso de um barco a remo (MENDES DA ROCHA, 2016, p. 37). Nesse sentido, a proposta não se contrapunha frontalmente aos moldes urbanos “burgueses”, como deixa ver não apenas a ambiência do bairro, mas também algumas soluções projetuais, entre elas a implantação, a reconfiguração topográfica, o paisagismo e a elevação sobre pilotis que enfatizavam o isolamento da edificação e protegiam o interior doméstico.

De alguma maneira, a contradição foi comentada por Mendes da Rocha quando, ao invés de marcar o alinhamento do lote e destacar a residência de modo a confirmar o domínio da propriedade privada, procurou dar continuidade ao passeio público, e sobretudo quando criou um talude para integrar o terreno à Praça Monteiro Lobato, retirando o foco da residência para que ele incidisse sobre a paisagem. Dessa forma, a solução atinge o sentido de luxo e ostentação que a fachada cumpria na residência “burguesa”.

<sup>8</sup> Apoiando-se em Beatriz Colomina (2007), Silvana Rubino aponta em sua tese de livre-docência como essa ideia foi cara à produção de vanguarda desde os primeiros decênios do século XX (2017, p. 5).

<sup>9</sup> Tais considerações incidiram nas análises críticas sobre a produção residencial de Paulo Mendes da Rocha (NOBRE, 2007; WISNIK, 2012; PISANI, 2013; OTONDO, 2013) e explicam a quase inexistência de projetos do gênero nos dois volumes dedicados à sua obra (ARTIGAS, 2000).



Figura 3: Vistas da Residência do Butantã a partir da Rua Engenheiro João de Ulhôa Cintra e da esquina com a Praça Monteiro Lobato. Fonte: Foto de Lauro Rocha.

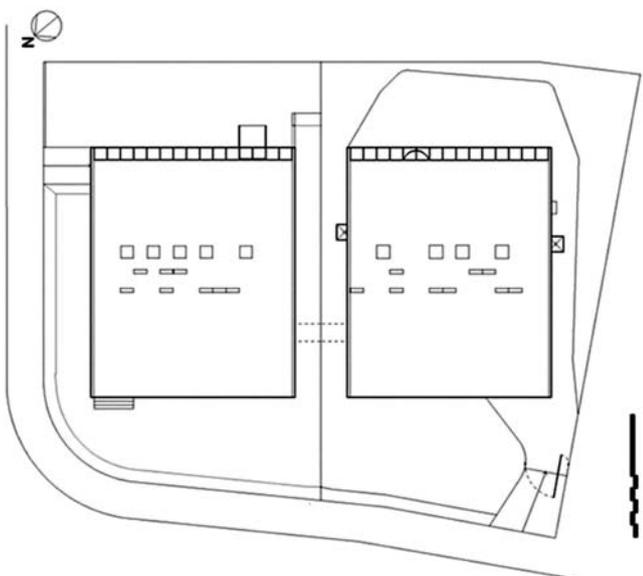
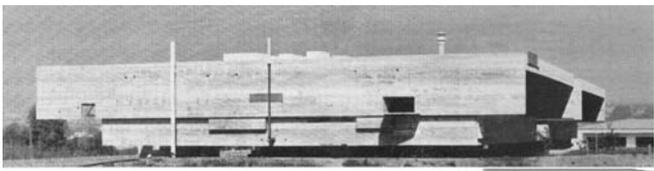


Figura 4: Implantação das residências de Paulo Mendes da Rocha (à esquerda) e de Lina Mendes da Rocha Cruz Secco (à direita). Acima, vista lateral da residência do arquiteto antes do desenvolvimento da vegetação. Fonte: Revista Acrópole Digital, set. 1967. Acervo da Biblioteca da FAUUSP/ Autorias não identificadas.

Foi também contra essa noção que o arquiteto realizou outras duas ações. A primeira foi a duplicação de sua casa. Na realidade, a Residência do Butantã são duas: uma para a família do arquiteto e outra para a de sua irmã, Lina Mendes da Rocha Cruz Secco, construída ao lado (NOBRE, 2007; BASTOS; ZEIN, 2010; PISANI, 2013). Residências gêmeas, porém não idênticas, cujas semelhanças enfatizadas na implantação, no desenho geral das fachadas e na solução estrutural rompem com a associação simbólica até então almejada entre residência e proprietário, com vistas a afirmar seu status econômico e sua posição social.

Apesar de negar os emblemas de riqueza e ostentação, outras formas de representação também se colocaram aqui. Uma era de cunho político e moral, e confirmaria o engajamento de esquerda e a vinculação do arquiteto com valores de despojamento e austeridade, cultuados por uma clientela formada por profissionais liberais, artistas e grupos provenientes de setores produtivos de alto capital econômico e cultural, cujo *habitus* definia a fruição de uma estética abstrata, livre de adornos, e o estabelecimento de “*uma relação estilizada, contemplativa e desinteressada com o mundo da arte e o mundo da vida*” (ROSATTI, 2016, p. 46).

O desenho de móveis fixos de concreto, que não possibilitavam mudanças e adaptações, comungava desses valores. Sua materialidade dura e áspera ia contra as expectativas vigentes de conforto físico e visual, impondo uma vivência distante das sensações de relaxamento, deleite e prazer cultuada nas residências

“burguesas”<sup>10</sup>. A exiguidade de suas dimensões impunha limites aos usos cotidianos e à guarda de objetos, incidindo diretamente sobre o consumo, atividade que havia assumido uma centralidade na construção das representações “burguesas” (CARVALHO, 2008, p. 22). Se a casa não se configurava como uma unidade de consumo, afirmava-se como um espaço de produção, notadamente intelectual, atitude reforçada pela presença de mesas e escrivaninhas em todos os cômodos.

Outra representação, já mencionada, foi a de caráter profissional, segundo a qual a casa, na sua excentricidade espacial, formal e construtiva, aliada à radicalidade discursiva, era a mais pura afirmação dos ideais estéticos e éticos do arquiteto. Dito de outro modo, a casa, também neste ponto, apresentava-se como uma obra de arte marcadamente autoral, socialmente engajada, fruto da interpretação crítica da sociedade e do desejo de transformá-la. Esta última representação, a da “Casa de Arquiteto”, foi mobilizada pela clientela como marca de distinção, prova de seu refinamento artístico e reconhecimento da genialidade do arquiteto.

A segunda ação crítica à representação “burguesa” foi a concepção da residência como um ensaio de pré-fabricação, daí o desenho idêntico de todos os caixilhos e a adoção de uma rigorosa modulação que visava, num horizonte futuro, à fabricação em série dos elementos construtivos (PIÑON, 2002; BASTOS; ZEIN, 2010, CASA DE ARQUITETO, 2013; MENDES DA ROCHA, 2016, p. 82). Com isso, não só o esforço de individualização da residência unifamiliar era mais uma vez atingido, como a própria imagem do que seria uma casa era desmontada. Nenhum dos motivos normalmente associados ao universo doméstico era manejado pelo arquiteto, ao passo que os materiais, as formas e o sistema construtivo escolhidos remetiam às obras públicas de uso coletivo ou de infraestrutura que eram consideradas essenciais para o desenvolvimento nacional – escolas, hospitais, sedes administrativas, rodoviárias, linhas e estações de metrô, hidrelétricas etc. À luz desses investimentos, as casas serviam como pequenos ensaios que deveriam ser aproveitados nesse conjunto de iniciativas de maior porte e significação política, com as quais o campo profissional deveria se envolver preferencialmente (SILVA, 2012; ROSATTI, 2016). O compromisso com a pré-fabricação, contudo, dada as contingências do momento, permaneceu restrito ao discurso, servindo no caso específico da Residência do Butantã apenas à reutilização das formas das lajes de piso e de cobertura (MENDES DA ROCHA, 2016, p. 37).<sup>11</sup>

Além desse compromisso técnico exaltado pelo arquiteto e seus críticos (PIÑON, 2002; NOBRE, 2007; CASA DE ARQUITETO, 2013; BASTOS; ZEIN, 2010; WISNIK, 2012; PISANI, 2013; OTONDO, 2013), o desenho e a materialidade desses elementos informavam outras intenções, que remetiam ao fascínio que muitos arquitetos nutriam pela mecanização e a racionalização do trabalho, crédulos de sua capacidade de transformação redentora. Assim, cumpria deixar à vista o engenhoso modo pelo qual as coisas eram realizadas, de forma que cada elemento construtivo fosse claramente identificado na sua individualidade, articulação e funcionamento. Daí a opção pelo concreto armado aparente; pela ausência total de revestimentos; pelas marcas das formas de concretagem; pela separação entre cada elemento, a ponto das portas venezianas e dos painéis de vedação não chegarem até a laje, deixando frestas entre os ambientes; e pela visibilidade das tubulações de hidráulica e

<sup>10</sup> Esse aspecto esteve presente no depoimento de um dos filhos do arquiteto, coletado por Bárbara Cardoso Garcia (2017) para o desenvolvimento da comunicação “*Móvel de concreto e vivências de gênero: a casa Butantã de Paulo Mendes da Rocha em periódicos de época*”, parte de sua dissertação de mestrado, *Habitar residências com mobiliário fixo em São Paulo 1950-1970*, orientada por Ruth Verde Zein. O trabalho foi apresentado no Simpósio Temático *Cultura material e relações de gênero: design, moda, arquitetura e urbanismo*, coordenado por Joana Mello de Carvalho e Silva e Marinês Ribeiro dos Santos durante o 13º Congresso Mundos de Mulheres (MM)/ Seminário Internacional Fazendo Gênero 11.

<sup>11</sup> Frustrada nesse momento, a iniciativa da pré-fabricação foi recuperada pelo arquiteto na Residência Gerassi (1988-1991), não por acaso a única que figura no primeiro volume de suas obras completas (ARTIGAS, 2000).



Figura 5: Vista do caixilho em detalhe.  
Fonte: Lauro Rocha.

elétrica. O sistema de contrapeso dos caixilhos que conformam os panos de vidro das fachadas longitudinais é o exemplo mais contundente dessa atitude, pois ao acioná-lo, entende-se o seu mecanismo, vendo-se cada uma de suas peças em ação.

Nada poderia ser mais avesso à estética “burguesa”, com seus revestimentos e ornamentos destinados a apagar por completo as marcas do trabalho, inclusive as de construção do próprio edifício. Nessa inversão, o elogio ao mundo industrial não só englobou a linguagem arquitetônica em todas as suas escalas, inclusive a doméstica, como também submeteu a espacialidade e a materialidade da casa à sua lógica produtiva, como deixa clara a explicação que Mendes da Rocha fez do projeto de sua residência: “*Esta casa pode ser compreendida assim: uma construção engenhosa que foi feita para ser ocupada como uma casa*” (MENDES DA ROCHA, 2016, p. 33).

As marcas de trabalho são visíveis também na organização do programa. Ao contrário do que ocorria nas residências “burguesas”, o quarto de empregada não foi implantado no fundo do lote, longe dos olhares, mas no térreo, em local visível, logo na entrada da residência, embora apartado das demais áreas do morar. Solução semelhante foi adotada nas

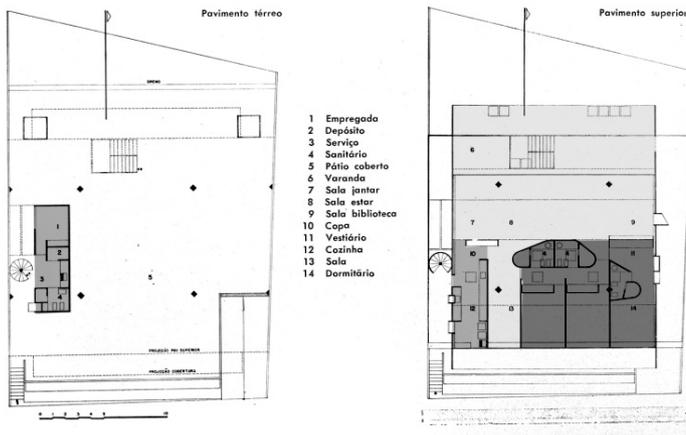


Figura 6: Plantas da residência Francisco Malta Cardoso (1963), nas quais se pode observar o sobrepujar da área social (cinza claro) em relação às áreas de serviço (cinza médio) e íntimas (cinza escuro).  
Fonte: Revista Acrópole Digital, set. 1967. Acervo da Biblioteca da FAUUSP/ Autoria não identificada.

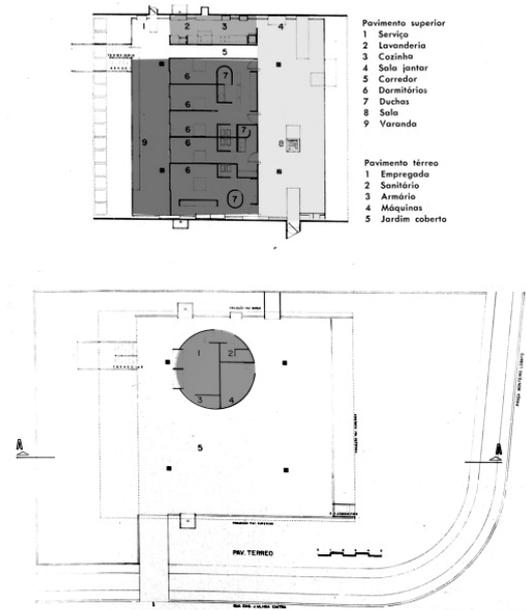


Figura 7: Plantas da residência de Paulo Mendes da Rocha (1964), nas quais se pode observar o entrelaçamento das áreas social (cinza claro), de serviço (cinza médio) e íntimas (cinza escuro).  
Fonte: Revista Acrópole Digital, set. 1967. Acervo da Biblioteca da FAUUSP/ Autorias não identificadas.



Figura 8: Imagem da entrada da Residência do Butantã. À direita o quarto de empregada e à esquerda a única escada de acesso.  
Fonte: Foto de Lauro Rocha.

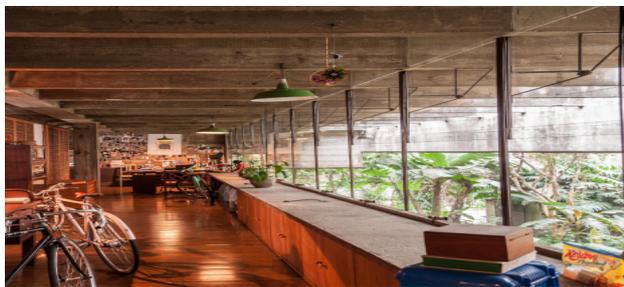


Figura 9: Vista da porta principal e da "varanda" dos quartos a partir da entrada da residência.  
Fonte: Foto de Lauro Rocha.

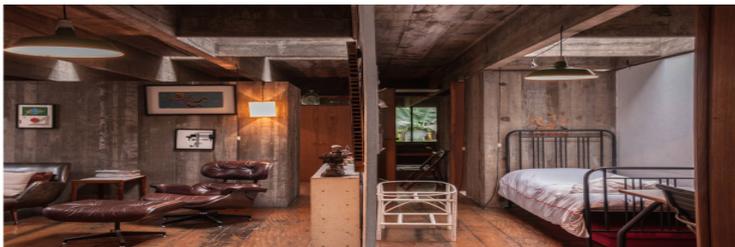


Figura 10: Legenda: Vista da sala de estar e dos quartos, nas quais se pode observar a distância entre as vedações e a laje.  
Fonte: Foto de Lauro Rocha.



Figura 11: Vista dos banheiros.  
Fonte: Foto de Lauro Rocha.

casas da irmã do arquiteto e de Francisco Malta Cardoso (1963), ainda que nestas obras tenham sido construídos alguns filtros de distanciamento, sobretudo em função da localização da escada de acesso.

A crítica ao morar "burguês" incide também sobre o agenciamento dos setores social, íntimo e de serviço, cujos vínculos são tensionados, novamente de modo mais radical na casa do arquiteto do que naquelas encomendadas por clientes particulares. Tal tensionamento é acionado inicialmente pelo desenho de um único acesso à residência, por meio do qual se adentra nas áreas de serviço e íntima, e não no ambiente social, como nos exemplos pregressos. Desse modo, ao primeiro olhar descortinam-se à esquerda a copa, a lavanderia e a cozinha, cujos ambientes eram parcialmente abertos pela ausência de portas e a existência de divisórias baixas, e à direita, a varanda e os quartos, cuja vedação era igualmente parcial e móvel, realizada com venezianas e painéis que não alcançavam a laje da cobertura.

Essa inversão deliberada rompe com os filtros que organizaram, a partir da virada do século XX, a domesticidade das residências das camadas médias e altas a partir de separações marcadas entre patrões e empregados, proprietários e visitantes, que, a não ser quando pertencentes diretos à família, permaneciam restritos aos espaços de caráter público, destinados a encontros e atividades de recepção.

Esse rompimento sem dúvida tem relação com novas formas de sociabilidade e relações de gênero, mas assume uma radicalidade mais profunda, configurando-se como um manifesto em favor de uma domesticidade menos segregada e hierárquica, na qual a vivência compartilhada subvertia completamente a noção de privacidade e o conforto era definido por outros parâmetros, notadamente aqueles relativos ao elogio à informalidade. A ausência de lavabo enfatiza essa subversão, ao impor a circulação dos visitantes dentro dos quartos, cujo desenho motivou Flávio Motta a qualificar a residência do arquiteto como uma "*favela racionalizada*" (MOTTA, 1967, p. 18). A qualificação do crítico estava relacionada não apenas ao fato já mencionado de que o visitante era colocado em contato direto com o

espaço e a vivência das áreas íntima e de serviço, mas sobretudo ao fato de que a vedação desses ambientes era parcial. Nessa casa onde tudo se escuta, se vê e se sente, nem mesmo os banheiros, que em fins do século XIX se configuravam como um dos espaços mais privativos da vida doméstica (PAULILLO, 2017), escapavam da convivência aberta.

O impulso à vida coletiva também era induzido pela maior dimensão da sala e da “varanda”, cujos espaços eram favorecidos pela iluminação direta e pela vista da paisagem externa, em detrimento dos quartos com dimensões mínimas, semelhantes às celas de um mosteiro, e com iluminação apenas zenital. No caso dos três filhos, essa experiência era ainda mais intensa pelo compartilhamento do espaço, dada a ausência de portas individuais para cada cela. Desse ponto de vista, a despeito das esperanças depositadas, a utopia que ali se materializou poderia assumir um caráter impositivo e até controlador. Afinal, o quarto como um espaço de privacidade havia cumprido um papel importante na libertação do indivíduo das amarras vigilantes da família. Esta instituição, naqueles anos 1960, estava em plena crise e ensejava revisões desse tipo, mas estas só puderam ser formuladas no horizonte de autonomia individual, para a qual a divisão da residência “burguesa” tinha colaborado.

Ainda que com características semelhantes, as demais residências projetadas por Mendes da Rocha no período não rompem completamente com a distinção entre as entradas social e de serviço, configurando áreas íntimas, social e de serviço mais definidas e espaços passíveis de mudança e, portanto, mais moldáveis às exigências de privacidade e conforto. As diferenças revelam resistências por parte dos clientes, limites ao papel transformador do arquiteto, que teve, por isso, que absorver, mesmo que com negociações, as demandas dos clientes<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Na comunicação já mencionada, Bárbara Cardoso Garcia chamou atenção para o fato de que a Residência do Butantã passou por uma série de reformas, algumas delas decorrentes dos desajustes sentidos entre o projeto e o cotidiano doméstico.

## EPÍLOGO

A aposta da arquitetura como força modeladora de novas relações sociais e práticas culturais envolvia um projeto civilizador que procurava rever as hierarquias familiares e romper com pruridos morais “burgueses”. Tratava-se de construir uma nova sociedade num contexto histórico marcado externamente pela Guerra Fria e internamente pelas possibilidades de desenvolvimento nacional em bases próprias e independentes, mas que foram bruscamente refreadas pelo Golpe Civil-Militar de 1964. Foi nesse horizonte que, compartilhando das análises de Flávio Motta, Mendes da Rocha enfatizava que o individualismo e o apego às coisas materiais eram nefastos para a sociedade, pois coisificavam o homem e o isolavam num egoísmo sem fim (MOTTA, 1967, p. 18). Por isso, ao projetar a sua casa, enfatizou os espaços de convivência, encontro e troca não só entre os membros da família, mas também entre amigos, impulsionando uma vivência compartilhada que deveria se sobrepor à experiência individual. Ao mesmo tempo, procurou constituir uma domesticidade que louvava a produção e a racionalidade em detrimento do consumo e do devaneio.

A despeito das esperanças depositadas, dos aspectos lúdicos da proposta e de uma experiência que apresentou outras possibilidades de vivência, o curso da história enveredou por outros caminhos e, ao se apoiar na negação completa da

<sup>13</sup> Análise semelhante a respeito do design foi realizada por Adrián Forty no livro *Objetos de desejo* (2007).

organização social vigente, esse projeto não encontrou a repercussão desejada. No afã utópico de criação *ex-novo*, essas propostas de algum modo contribuíram para o isolamento profissional do arquiteto, seja em função de sua intransigência em relação à clientela, como deixam claro os depoimentos de época, seja em razão de sua sacralização dentro do campo. Afinal, o modelo social virtuoso e ideal, marca da utopia, só funciona se isolado das contradições e complexidades do mundo presente (WISNIK, 2016).

Esse isolamento foi reforçado pela própria crítica quando esta privilegiou uma análise internalista, comprometida com uma definição específica do campo arquitetônico pautada pelo ideal do gênio criador e da boa forma<sup>13</sup>. Ademais, sem historicizar o debate sobre o lugar da casa na prática e no discurso profissional, tais interpretações deram a essas propostas uma validade universal e atemporal, como se elas pudessem ser suspensas no tempo e no espaço social. Sem perder de vista o interesse do que esses arquitetos propuseram, há que se reconhecer que mesmo as propostas mais radicais foram perpassadas por ambivalências típicas da modernidade (BERMAN, 1982). Por isso, apenas ao tomar a residência unifamiliar como um constructo social e cultural é possível circunstanciar historicamente e sem saudosismo a elaboração dessas propostas, aprender com elas, mas, de novo, reconhecer os seus limites.

Nesse sentido, o desafio atual, interna e externamente ao campo profissional, parece ser construir *heterotopias*, noutras palavras, laços com o mundo presente, sem conformismo e, portanto, sem perder de vista a possibilidade de transformação e o necessário reconhecimento dos conflitos e das contradições sociais (FOUCAULT, 2013). Essa aposta, articulada a uma concepção da arquitetura como uma manifestação cultural que envolve outros agentes para além dos profissionais da área, parece enfraquecer a oposição entre clientes e arquitetos e impulsionar o diálogo. Nesse esforço, compreender as especificidades, permanências e transformações dos *habitus* sociais e profissionais a partir da residência unifamiliar em suas várias escalas e tipos de encomenda não só constrói interpretações históricas mais complexas e circunstanciadas, como contribui para a construção de novas pontes entre o arquiteto e a sociedade na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. Depoimento. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 217-225.
- ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. II.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- BO BARDI, Lina. Casa Valéria P. Cirell. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p. 116-121.

- BO BARDI, Lina. Casas de Vilanova Artigas, *Revista Habitat*, nº 1, 1950, p. 2. apud ROSATTI, Camila Gui. Modos de morar moderno: as casas de vanguarda da arquitetura paulista. XXIX Congresso Latino-americano de Sociologia, *Anais*, Santiago, 2013. Disponível em: <[http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32\\_GuiRosatti.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_GuiRosatti.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39, 1983, p. 82-121.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo: UNESP e SENAC, 2014.
- CAMPOS, Eudes de Mello. *Arquitetura paulistana sob o império: aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – FAUUSP, São Paulo, 1997.
- CAMPOS, Eudes de Mello. Chalés paulistanos. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 47-108, junho de 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142008000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 de julho de 2016.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CASA DE ARQUITETO. *Série Habitar/Habitat*. Direção de Paulo Markun e Sérgio Roizenblit. São Paulo: SESCTV, 2013, 52 minutos. Programa de televisão.
- COLOMINA, Beatriz. *Domesticity at War*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.
- CZAPSKI, Silvia. *O cavaleiro da saúde: a saga de Juljan Czapski, criador dos planos de saúde no Brasil*. Osasco: Novo Século, 2011. apud ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas e arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2016.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1989.
- DURVAL. Aprazível Arrabalde. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 ago. 1894, p. 2.
- FELDMAN, Sarah. *Planejamento e Zoneamento. São Paulo, 1947-1972*. São Paulo: EDUSP e FAPESP, 2005.
- FERREIRA, Pedro Beresin Schleder. *A Avenida de mil vias: conflito, contradição e ambivalência na modernização de São Paulo (1890-1920)*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU-USP. São Paulo, 2017.
- FORTY, Adrián. *Objeto de desejo – design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico: as heteropias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GARCIA, Bárbara Cardoso. Móvel de concreto e vivências de gênero: a casa Butantã de Paulo Mendes da Rocha em periódicos de época. In: 13º Congresso Mundos de Mulheres (MM)/ Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, *Anais*, Florianópolis, 2017.
- GAY, Peter. *O século de Schnizler. A formação da cultura de classe média. 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira – 1867-1918*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira. *Alvenaria burguesa: breve histórico da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1985.
- MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X e Faperj, 2011.
- MARINS, Paulo César Garcez. Um lugar para as elites: os Campos Elísios de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo. In: LANNA, Ana Lucia Duarte; PEIXOTO; Fernanda Arêas; LIRA, José Tavares Correia de; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. (Org.). *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 209-244.

- MARINS, Paulo César Garcez. La avenida Paulista de la Belle Époque: élités en disputa. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Org.). *Ciudades sud americanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 56-76.
- MEDRANO, Leandro; BARROS, Luiz Antonio Recamán. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Unicamp, 2013.
- MENDES DA ROCHA, Paulo. Sobre a Casa Butantã. In: OTONDO, Catherine (Org.). *Casa Butantã: Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Ubu, 2016.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, jun-ago, 1996.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Prefácio. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material. São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Acrópole*, set. 1967, ano 29, n. 343, p. 17-8.
- NOBRE, Ana Luiza. Um em dois. As casas do Butantã, de Paulo Mendes da Rocha. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 086.01, *Vitruvius*, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/228>>. Acesso em: 10 de abril de 2017.
- OTONDO, Catherine. *Relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU-USP, São Paulo, 2013.
- PAULILLO, Clarissa de Almeida; MARQUES, Deborah Caramel; FERREIRA, Pedro Beresin Schleder. “Nenhuma casa moderna dispensa o bar”: composição dos interiores domésticos brasileiros nas décadas de 1930 e 1940. In: IV ENANPARQ – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, *Anais*, Porto Alegre: UFRGS, 2016.
- PAULILLO, Clarissa de Almeida. *Corpo, casa e cidade: três escalas da higiene na consolidação do banheiro nas moradas paulistas (1893-1929)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAU-USP, 2017.
- PIÑON, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.
- PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- PROST, Antoine. O trabalho. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). *História da vida privada, vol. 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 18-52.
- RICE, Charles. *The emergence of the interior: architecture, modernity, domesticity*. Londres: Routledge, 2007.
- ROSATTI, Camila Gui. Modos de morar moderno: as casas de vanguarda da arquitetura paulista. XXIX Congresso Latino-americano de Sociologia, *Anais*, Santiago, 2013. Disponível em: <[http://actacentifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32\\_GuiRosatti.pdf](http://actacentifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_GuiRosatti.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas e arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2016.
- RUBINO, Silvana. Lugar de mulher: arquitetura e design moderno, gênero e domesticidade. Tese (Livre-docência) – IFCH-UNICAMP, 2017.
- SANTOS, Simone Andriani dos. *Senhoras e criadas no espaço doméstico, São Paulo (1875-1928)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, 2015.
- SILVA, Joana Mello de Carvalho e. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon, 1930-1960*. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2012.
- SILVA, Joana Mello de Carvalho e. Habitar a metrópole: os apartamentos quitinetes de Adolf Franz Heep. *An. mus. paul.*, Jun 2013, vol. 21, n. 1, p. 141-157.
- SILVA, Joana Mello de Carvalho; FERREIRA, Pedro Beresin Schleder et al. A residência Franco de Mello em três tempos: da domesticidade *belle époque* ao Centro de Cultura, Memória e Estudos da Diversidade Sexual do Estado de São Paulo. *Revista CPC*, n. 20, 2015.
- SILVA, Joana Mello de Carvalho e. Arquiteto, militante político e professor. In: BAROSSO, Antônio Carlos (Org.). *O edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas*. 1.ed. São Paulo: Editora da Cidade, 2016, v. 1, p. 143-146.
- VALENCIANO, Jesús Cruz. *El surgimiento de la cultura burguesa. personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 2014.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984. apud ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas e arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2016.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. *Plural*, São Paulo, vol. 6, p. 139-168, 1 sem., 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/viewFile/77127/80996>>, último acesso em 10 de junho de 2017.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP, São Paulo, 2012.

WISNIK, Guilherme. Projeto e destino: de volta à arena pública. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: o novo espírito utópico*. São Paulo: Edições Senac São Paulo, 2016, p. 341-349.

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

### Nota dos Autores

Este artigo é fruto das reflexões desenvolvidas durante a disciplina optativa AUH 545 – Estudos em história da arquitetura e do urbanismo – Cidade, arquitetura e domesticidade moderna, ministrada na FAU-USP, no primeiro semestre de 2016, por Joana Mello de Carvalho e Silva, tendo como estagiário docente Pedro Beresin Schleder Ferreira. Parte também das reflexões desenvolvidas pela professora na pesquisa *O avesso da arquitetura moderna: domesticidade e formas de morar na habitação privada brasileira 1930-1960* e da dissertação de mestrado *A Avenida de mil vias: conflito, contradição e ambivalência na modernização de São Paulo (1890-1920)*, defendida na FAU-USP, em 2017, por Pedro Beresin Schleder Ferreira. Os autores agradecem a colaboração de Ana Castro e Ana Lanna. As pesquisas foram financiadas pela FAPESP e pela CAPES.

### Nota do Editor

Data de submissão: 30/07/2016

Aprovação: 26/08/2017

Revisão: Juliana Ramos Gonçalves

---

### Joana Mello de Carvalho e Silva

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, SP.  
joana-mello@usp.br

### Pedro Beresin Schleder Ferreira

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, SP.  
Escola da Cidade. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, SP.  
pedro.beresin@live.com



## RESUMO

Um dos atributos que fizeram do Edifício IAB um objeto singular é o modelo raro, senão único, de edificação do porte e tipologia erguida *por* e *para* seus usuários em favor de uma causa. Isso porque, em 1943, quando o Departamento Paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil é instalado, institucionaliza-se uma agenda ímpar cujo mérito foi unir a classe por uma nova arquitetura a exemplo do grupo do Rio de Janeiro reconhecido internacionalmente. Todavia, o não aprofundamento acerca do papel desempenhado pela seção paulista do instituto, na implementação das tendências de vanguarda, está a comprometer o reconhecimento crítico da relação entre a sua fundação e a renovação da arquitetura produzida na cidade simbolizada no próprio edifício-sede inaugurado em 1950. Logo, identificar o ora nomeado *Movimento IABsp* e seus *seguidores* pode aprimorar os critérios de análise e crítica no campo da prática arquitetônica à época da gestão de Eduardo Kneese de Mello à frente do instituto (1943-1950). Nascido em resposta a Vilanova Artigas, que durante um ciclo de depoimentos questionou o anonimato de seus pares engajados na ação coletiva, este artigo não entra no mérito do objeto arquitetônico, propriamente dito, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN), em 2015.

## PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura Moderna Paulistana. Eduardo Kneese de Mello.  
Movimento IABsp. Patrimônio. João Batista Vilanova Artigas.

## AN ANSWER TO VILANOVA ARTIGAS. FOR AN OWN HEADQUARTER

### ABSTRACT

One of the attributes that made the IAB-São Paulo Building a singular object is the rare, if not unique, model of designing a size and typology raised by and for their users in favor of a cause. This happened because, in 1943, when the Paulista Department of the Institute of Architects of Brazil was organized, an unprecedented movement was also launched. Its merit was to unite the professional class around renovation the architecture, similar to the internationally recognized Rio de Janeiro's group. However, the lack of a specific study about the role the Department played in the implementing of avant-garde trends compromises the critical recognition of the relationship between the *Paulista* class and the change of architecture produced in the city, symbolized in the IAB-SP building itself, opened in 1950. Therefore, identifying the now named *Movement IABsp* and its *followers*, can improve the criteria of analysis and criticism about the local architectural practice during Eduardo Kneese de Mello's administration at the institut (1943-1950). In response to Vilanova Artigas who, during a series of personal testimonies questioned the anonymity of his peers who engaged with him in the collective action, this article does not detach the merits of the IAB-SP building itself, listed by the National Institute for Historic and Artistic Heritage (IPHAN), in 2015.

### KEYWORDS

Paulistana Modern Architecture. Eduardo Kneese de Mello.  
Movement IABsp. Heritage. João Batista Vilanova Artigas

## INTRODUÇÃO

*Os nomes ligados a este prédio (IAB) cujos esforços foram necessários para que ele fosse realizado, estão para ser descritos. Se isso pudesse ser feito, teria que ser lembrado um número enorme de colegas que não estão aqui, neste momento, e que deram a sua contribuição individual para que essa realidade fosse o que é hoje (ARTIGAS in ARQUITETURA..., 1979).*

Passadas quase sete décadas da inauguração Edifício IAB o anonimato questionado por Vilanova Artigas, provavelmente não se restringe aos autores do projeto, conhecidos em antologias, nas biografias que protagonizam e na placa *honoris causa* afixada no edifício. É possível que num espectro mais amplo, Artigas se referisse aos pares que com ele abraçaram uma causa cuja raiz está na assimetria Rio-São Paulo e o fim concreto simbolizado no próprio prédio. Isso porque, segundo o crítico literário Renato Poggioli:

*Um movimento se constitui antes de tudo para obter um resultado positivo, um fim concreto. O resultado supremo desejado é, naturalmente, o êxito do movimento específico, ou em um plano mais elevado e mais amplo, a afirmação do espírito de vanguarda em todos os campos da cultura e da arte. (POGGIOLI, 2011, p. 39, grafia e tradução nossa).*

Diante de duas situações: 1. uma arquitetura notabilizada desde o Ministério da Educação e Saúde, produzida por um grupo coeso por formação e identificação que vinha se organizando desde 1921 no Instituto Brasileiro de Arquitetos, consolidado IAB em 1935<sup>1</sup>, e 2. uma produção enraizada no ecletismo e certo *Art Déco* (LEMOS, 2005), saída das pranchetas de arquitetos de formações distintas e trajetórias individuais que mal se relacionavam depois do insucesso do Instituto Paulista de Arquitetos (IPA, 1930-1937) (FICHER, 2005, p.181), era imperativo fortalecer a classe para dar impulso à arquitetura produzida em São Paulo. É o que se propõe Eduardo Kneese de Mello enquanto protagonista de uma produção eclética “*ao gosto do freguês*” (in ARQUITETURA..., 1979, p.13), confrontada no Vº Congresso Pan-Americano de Arquitetos, realizado em Montevidéu, em 1940.

Com recorte temporal vinculado à gestão de Eduardo Kneese de Mello à frente do IAB-SP (1943-1950), o artigo se desenvolve em dois segmentos.

Apoiado em Argan<sup>2</sup> e no binômio Gestão-Participação, o primeiro segmento propõe identificar os ora nomeados *seguidores* (do *Movimento IABsp*) que deram sua “*contribuição individual*” (ARTIGAS in ARQUITETURA..., 1979, p. 18) investindo na viabilização das atividades, ações e metas traçadas pelo Departamento. O processo envolve a consulta direta aos arquivos inativos IAB-SP, aos órgãos correlatos às atividades empreendidas no período e aos textos diluídos na literatura como instrumental de apoio aos vazios e documentos danificados. Apoiado no binômio Gestão-Produção, o segundo segmento propõe relacionar a produção dos *seguidores* do *Movimento IABsp*, no período, e o seu acolhimento pela crítica nacional e internacional.

Ao final, a partir do crítico literário Renato Poggioli, o estudo tece considerações sobre a importância do reconhecimento do *Movimento IABsp* pela historiografia paulista à época de uma produção cultural vibrante qual o próprio Departamento, ao ser fundado, transforma-se em “*geocentro*” (ARTIGAS in ARQUITETURA..., 1979, p.18).

## I. DO ESTHER À SEDE PRÓPRIA OU GESTÃO-PARTICIPAÇÃO

Ainda durante o Vº Congresso Pan-Americano de Arquitetos, *Eduardo Kneese de Mello* aproxima-se da matriz e manifesta-se em favor da criação de Departamentos IAB nos estados<sup>3</sup>. Em São Paulo, procura entre seus pares (in *ARQUITETURA...*, 1979, p.14) entusiastas como *Abelardo de Souza*, *Leo Ribeiro de Moraes*, *Oswaldo Bratke* e *Vilanova Artigas*, outros céticos como *Rino Levi*, além dos recém-formados arregimentados em pleno centro de São Paulo<sup>4</sup>. Em 28 de março de 1943, nomeado Delegado de São Paulo, inaugura o “Livro de Associados” seguido por 38 pares ao longo do ano.

No dia 3 de novembro, uma reunião preparatória para a instalação do Departamento é organizada e custeada por *Eduardo Kneese de Mello*, *Francisco Kosuta*, *Guilherme Malfatti*, *Jayme Fonseca Rodrigues*, *Leo Ribeiro de Moraes*, *Oswaldo Bratke*, *Rino Levi*, *Roberto Cerqueira Cesar* e *Vilanova Artigas*<sup>5</sup>. A solenidade de instalação do Departamento ocorre no dia 6, na Biblioteca Municipal<sup>6</sup>, seguida da nomeação de uma Diretoria Provisória formada por *Eduardo Kneese de Mello* (presidente), *Jayme Fonseca Rodrigues*<sup>7</sup> (vice-presidente), *Vilanova Artigas* (1º secretário), *Helio Duarte* (2º secretário) e *Rino Levi*<sup>8</sup> (tesoureiro). Na composição, a ENBA-RJ é acolhida na figura do 2º secretário.

O estudo de Atique (2004, p. 325) esclarece que no dia 1º de maio de 1944 a Sede do Departamento é instalada no Edifício Esther – “*construção moderna com um pé no funcionalismo de Le Corbusier e outro no... Art Déco*” (LEMOS, 2005) – projetado por egressos da ENBA-RJ e inaugurado em São Paulo em 1938. Coincidência ou não, o fato ocorre dois meses após a Exposição *Brazil Builds*, instalada na Galeria Prestes Maia, oprimir a produção local diante de projetos do porte do MES e do próprio Esther.

O “estímulo”<sup>9</sup> não passa em branco. No mesmo mês, o Departamento interfere no edital do concurso de projetos para a Beneficência Portuguesa e, em dezembro, é indicado para sediar o 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos (CBA) a realizar-se em janeiro de 1945<sup>10</sup>. No evento organizado pela matriz e pelos Departamentos de Minas Gerais e de São Paulo - que contava com 57 associados – 16 anfitriões se alternam entre as Comissões de trabalho: *Abelardo de Souza*, *Alfredo E. Becker*, *Carlos Gomes Cardim Filho*, *Christiano Stockler das Neves*, *Flavio Regis*, *Francisco Kosuta*, *Heitor Nardon*, *Jayme Fonseca Rodrigues*, *Luis de Anhaia Mello*, *Otavio Lotufo* e *Rino Levi*. Porém, sequer a maciça representatividade do Departamento paulista na Comissão Geral de Exposições formada por *Aldo M. A. Ferreira*, *Helio Duarte Lauro da Costa Lima*, *Oswaldo C. Gonçalves* e *Vilanova Artigas*, ao lado de *Carlos Frederico Ferreira* e *Hélio Laje Uchôa Cavalcanti*, da matriz, consegue encobrir o “conservadorismo” de São Paulo (LIRA, 2008, p. 374). É possível que por antever outro revés o Programa Oficial de Trabalhos do Congresso tenha agendado para o mesmo dia da mostra a inauguração da sede paulistana, no Edifício Esther<sup>11</sup>.

Depois do terceiro confronto Rio-São Paulo, a possibilidade de se construir uma sede própria se apresenta como meio de garantir visibilidade do empenho do Departamento em torno das tendências de vanguarda não reconhecidas em projetos para a iniciativa privada. Mas se os paulistas perdiam para os cariocas

na produção arquitetônica, em pouco tempo venceriam a corrida do empreendedorismo, enquanto a matriz veria frustradas sucessivas tentativas na mesma direção<sup>12</sup>.

Os registros IAB-SP mais remotos (e em bom estado de conservação) referem-se ao exercício de 1946. Assembleias alternam pautas sobre o “Uso da Sede”, participação no “Plano da Cidade” e organização de uma “Tabela de Honorários”. Como meio de angariar recursos, *Eduardo Kneese de Mello* e *Vilanova Artigas* estudam sublocar metade do subsolo ocupado pelo Departamento no Esther. A crescente procura para exposições, reuniões e conferências sugere sistematizar o uso do espaço por terceiros a cargo de *Flavio de Carvalho*, *Rino Levi* e *Abelardo de Souza*<sup>13</sup>. Fica decidida realizar uma “Exposição Anual de Arquitetura”, no mês de setembro, sob a regulamentação e as bases decididas pela “Comissão de Sede” formada por *Abelardo de Souza*, *Alfredo E. Becker*, *Daniele Calabi* e *Icaro de Castro Mello*<sup>14</sup>. Para atender à “Sociedade Amigos da Cidade” no sentido de o Departamento colaborar no “Plano da Cidade”, fica encarregado *Eduardo Kneese de Mello*<sup>15</sup>. Sobre a “Tabela de Honorários” é sugerido um questionário a cargo de *Amador Cintra Prado* e *Leo Ribeiro de Moraes*.

A primeira manifestação a respeito de uma “Sede própria” circula no dia 26 de setembro de 1946. Um ofício comunica a compra de um terreno convocando os 85 associados para “*formular sugestões e estudos para que a nossa sede represente, da melhor forma possível, a opinião geral dos arquitetos*”<sup>16</sup>. Anexo ao lote, cuja base financeira teria sido a luva obtida pelo ponto no Esther<sup>17</sup>, um programa antecipa que o número de andares para venda de escritórios deverá ser previsto de maneira a que a futura sede fique paga. Entre as normas estabelecidas<sup>18</sup>, destacam-se: realizar um Concurso entre os arquitetos que legalmente produzem em São Paulo; não distribuir prêmios aos vencedores com a promessa de o instituto prestar homenagem de caráter honorífico ao vencedor<sup>19</sup>; e determinar a constituição do júri de cinco membros. No caso, a nomeação recai em peso sobre arquitetos em atividade no Rio de Janeiro, alguns estreados na função de jurado<sup>20</sup>: Oscar Niemeyer, Firmino F. Saldanha, Hélio Laje Uchoa Cavalcanti, Fernando Saturnino de Britto, além dos suplentes: Marcelo Roberto (1º), Álvaro Vital Brazil (2º) e Paulo Camargo de Almeida (3º). Para representar os concorrentes é escolhido *Gregori Warchavchik*.

É possível que pelo fato de o concurso não conceder prêmios, apenas 18 associados distribuídos em 13 equipes apresentam trabalhos no prazo de 21 de outubro (Figura 1). No caso de *Vilanova Artigas*, único membro da diretoria ausente do certame, sua participação seria improvável por encontrar-se desde setembro nos Estados Unidos, como bolsista da Fundação Guggenheim<sup>21</sup>. No dia 24 de outubro, o júri

*“(…) resolveu por unanimidade recomendar para o estudo e elaboração do projeto definitivo os arquitetos Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Miguel Forte, Jacob Ruchti, Galiano Ciampaglia, Zenon Lotufo, Abelardo de Souza e Helio Duarte, autores das três soluções que maior soma de qualidades reuniram”*<sup>22</sup> (grafia nossa).

Depois de os premiados discutirem as bases do novo programa<sup>23</sup>, o projeto é desenvolvido no escritório de *Rino Levi* e protocolado no Município de São

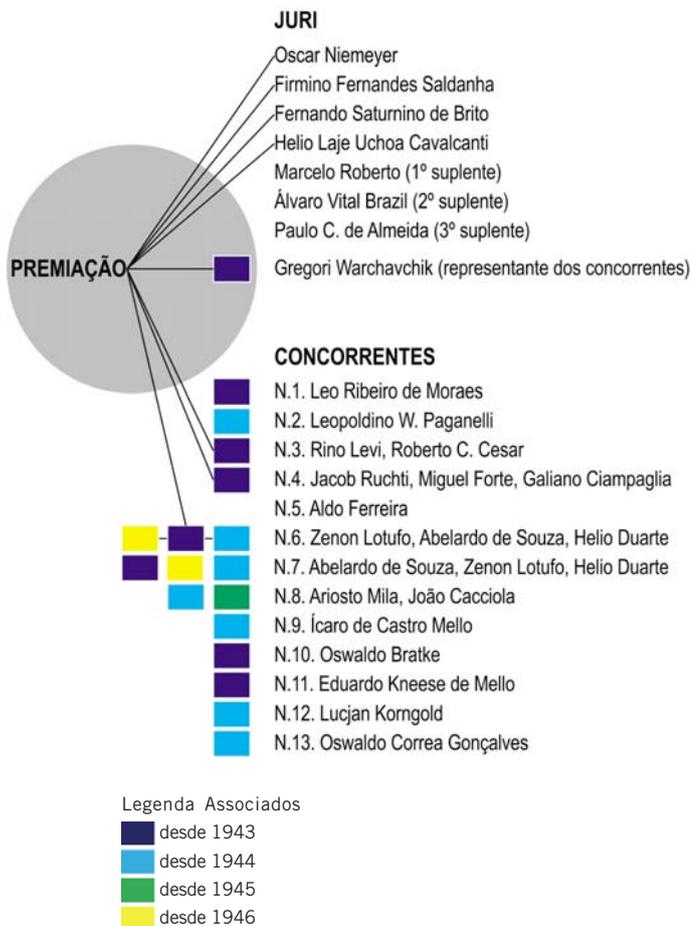


Figura 1. Concurso Sede IAB-SP  
 Fontes: Livro de Associados IAB-SP, p. 1-9; Circular IAB-SP n. 101; Livro de Atas IAB-SP, 1946, p.9 a 12

Paulo em dezembro de 1946 sob sua responsabilidade<sup>24</sup>.

No dia 6 de fevereiro de 1947, os Estatutos são aprovados por 37 dos 94 associados<sup>25</sup>. Uma nova Diretoria é eleita<sup>26</sup>: *Eduardo Kneese de Mello* (presidente), *Abelardo de Souza* (vice-presidente), *Helio Duarte* (1º secretário), *Oswaldo Correa Gonçalves* (2º secretário) e *Plinio Croce* (tesoureiro).. A Comissão Fiscal é formada por *Luis de Anhaia Mello*, *Francisco Kosuta* e *Carlos Gomes Cardim Filho*<sup>27</sup>. Em março de 1947 o projeto da futura sede é aprovado com restrições<sup>28</sup>. Em abril, o contrato de locação no Esther é encerrado (ATIQUE, 2004, p. 325). A representação do IAB-SP nas “Comissões Municipais do Plano da Cidade” é delegada a *Leo Ribeiro de Moraes*, *Oswaldo C. Gonçalves* e *Rino Levi*<sup>29</sup>. O financiamento para a construção da sede no valor de Cr\$ 3.470.000,00 e o saldo do terreno no valor de Cr\$ 550.000,00 entram na ordem do dia.<sup>30</sup> A sugestão de *Ícaro de Castro Mello* para venda do terreno para uma agência de automóveis não é acolhida.<sup>31</sup> Em outubro, são apresentadas 12 propostas para a construção da sede. Em dezembro é escolhida a proposta de Alberto e Miguel Badra Júnior<sup>32</sup>.

Mantida a Diretoria, o exercício de 1948 é marcado pela aprovação do projeto da futura sede. Uma “Comissão para as festividades de comemoração do início simbólico das obras” é formada por *Abelardo de Souza*, *Eduardo Kneese de Mello* e *Plinio Croce*<sup>33</sup>. Com a saída de *Rino Levi*, a “Comissão do Plano da Cidade” fica restrita a *Leo Ribeiro de Moraes* e

*Oswaldo C. Gonçalves*. A escritura de compra e venda do terreno da Rua Bento Freitas, 306, é lavrada em junho de 1948. O valor de Cr\$ 1.150.000,00 é cotizado em 40% pagos pelo IAB-SP e 60% em diferentes percentuais distribuídos entre: *Alfredo E. Becker*; *Arnold Pestalozzi*; *Contrucci & Mila*; *Eduardo Kneese de Mello*; *Francisco Beck*; *Galiano Ciampaglia*; *Jacob Ruchti*; *Leo Ribeiro de Moraes*; *Miguel Forte*; *Pierre René Resmond*; *Raul Carlos Briquet*; *Rino Levi* e *Vilanova Artigas*<sup>34</sup>.

No dia 25 de março de 1949, *Eduardo Kneese de Mello* dá pleno funcionamento às dependências da nova sede, em cerimônia realizada à Rua Bento Freitas, 306. Uma nova Diretoria toma posse: *Eduardo Kneese de Mello* (presidente), *Abelardo de Souza* (vice-presidente), *Lauro Costa Lima* (1º secretário), *Carlos Cascaldi* (2º secretário) e *Wilson Maia Fina* (tesoureiro). A Comissão Fiscal é mantida<sup>35</sup>.

A tratativa de locação do subsolo para o *Clubinho* é fixada em Cr\$ 1.800,00<sup>36</sup>. O *Clubinho* é autorizado a explorar o bar da sede<sup>37</sup>. É conhecido o déficit de Cr\$ 1.340.000,00 para o Departamento ser proprietário do subsolo, da loja e



**Legenda Participação**

- 1 Estatutos,
- 2 Preparação e Fundação
- 3 Corpo Diretivo
- 4 Comissão 1º CBA
- 5 Comissão Plano da Cidade
- 6 Comissão Sede-Exposições
- 7 Comissão Finanças
- 8 Comissão de Honorários
- 9 Concurso
- 10 Projeto
- 11 Incorporação

**Legenda Associados**

- desde 1943
- desde 1944
- desde 1945
- desde 1946
- (\*) não arquiteto

dos 1º e 2º pavimentos. *Rino Levi* sugere que a obrigação mensal de Cr\$ 9.300,00 seja coberta com os aluguéis da loja e do subsolo<sup>38</sup>. É criada a “Comissão de Finanças” formada por *Ariosto Mila*, *Otávio Lotufo*, *Guilherme Malfatti*, *Wilson Maia Fina* e *Eduardo Kneese de Mello*<sup>39</sup>.

No dia 13 de abril de 1950, *Eduardo Kneese de Mello* encerra sua gestão<sup>40</sup>. Documentos arquivados no Departamento (em bom estado de conservação e leitura) e nos órgãos correlatos às atividades do período sugerem que dos 234 associados, à época, quatro dezenas de associados tenham dado sua “contribuição individual” (ARTIGAS in ARQUITETURA..., 1979, p. 18) ao *Movimento IABsp*, revezando-se nas indissociáveis frentes (Figura 2):

1. Organização do Departamento e Corpo Diretivo
2. Comissões de trabalhos internas ou não
3. Concurso da sede sem prêmios, projeto livre de honorários e incorporação do empreendimento.

Sem a pretensão de mensurar o papel de cada um dos *seguidores* no *Movimento IABsp*, sua presença maciça na aprovação dos Estatutos em 1947, é sinal do empenho dispensado face aos demais associados (94 à época).

Em 29 de setembro de 1950, um laudo de vistoria atesta a construção de um novo prédio que recebeu os nº 306 e 314 da Rua Bento Freitas, esquina da Rua General Jardim<sup>41</sup>. A distribuição das áreas de propriedade do IAB-SP (40%) e dos demais incorporadores consta da Certidão de Escritura lavrada em 04 de outubro de 1951<sup>42</sup>.

Figura 2. Gestão-Participação.

Fontes:

(1943): Livro de Associados IAB-SP; Reunião preparatória de instalação, IAB-SP.

(1945): 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos. Pasta 098. IAB-SP (1946): Circular IAB-SP n. 100; Circular IAB-SP n. 101; Livro de Atas IAB-SP, p. 3 a 12; Ata Arquitecnica.

(1947): Pasta 107. Livro de Atas IAB-SP p. 1 a 14 V.

(1948): Pasta 107. Livro de Atas IAB-SP p. 15 a 16.

(1949): Pasta 107. Livro de Atas IAB-SP p. 16 V e 17.

(1950): Pasta 107. Livro de Atas IAB-SP p. 21 a 25; Pasta 107. Livro capa preta, p. 87 e 87 V.

5º cartório de Registro de Imóveis de São Paulo. Matrícula n. 27.147.

Certidão de Escritura. Cartório do 11º tabelião de Notas. Comarca de São Paulo

## 2. DE GOODWIN A MINDLIN OU GESTÃO- PRODUÇÃO

Não se sabe como ou quando os arquitetos residentes em São Paulo tiveram acesso ao catálogo *Brazil Builds* divulgado na exposição nova-iorquina que lhe deu origem<sup>43</sup>. De todo modo, em março de 1944, o Departamento é surpreendido com a instalação da mostra na Galeria Prestes Maia. A produção local – representada por cinco profissionais, dois deles não residentes na cidade, é ofuscada pela produção do Rio de Janeiro com projetos do porte do Ministério da Educação e Saúde, e do Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York, escolhidos para abrir e fechar a publicação (LIERNUR, 2010, p.194, 202). Se para Carlos Alberto Ferreira Martins, “o trabalho de Goodwin é importante pela projeção internacional que dá à arquitetura brasileira, mas também porque inaugura uma matriz de leitura que se tornará recorrente na historiografia” (MARTINS, 2010, p.137), para os arquitetos organizados no Departamento recém-fundado foi o “estímulo”<sup>44</sup> que faltava para se imporem.

Enquanto do ponto de vista institucional, o resultado imediato foi sediar o 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos – “um forte indício do empenho e combatividade dos arquitetos aglutinados no IAB-SP em promover a renovação da arquitetura paulista” (BRESSAN-PINHEIRO, 1997, p.272) – a produção de alguns dos seguidores do Movimento IABsp já fazia por merecer como é o caso do Edifício Leônidas Moreira (*Eduardo Kneese de Mello*, 1943) e do Edifício Prudência (*Rino Levi e Roberto C. Cesar*, 1944) apresentados na mostra anexa ao evento<sup>45</sup>.

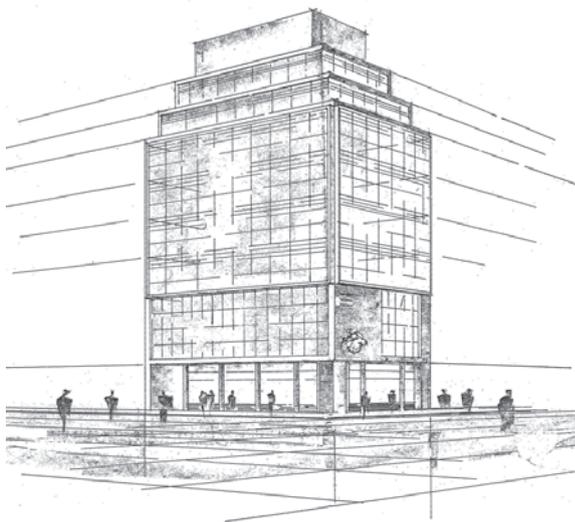
Em agosto de 1946, dois meses antes de uma Assembleia decidir realizar um concurso para a futura Sede, *Eduardo Kneese de Mello* pronuncia a conferência “Porque Arquitetura Contemporânea” quando relaciona conceitos de Le Corbusier – “a arquitetura é um espelho dos tempos” – e de Vitruvius – “Utilidade, Resistência, Beleza”<sup>46</sup>. A palestra é reproduzida na revista *Acrópole* e ilustrada pela produção recente de *Jayme Fonseca Rodrigues, Vilanova Artigas, Rino Levi e Eduardo Kneese de Mello*, algumas reconhecidas em publicações internacionais.

Em outubro de 1946, dos 13 trabalhos apresentados no Concurso, o júri recomenda:

*Pela distribuição, localização e articulação dos elementos constitutivos da planta, os trabalhos de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Miguel Forte, Jacob Ruchti e Galiano Ciampaglia atendem melhor às necessidades do programa’, enquanto o trabalho dos arquitetos Zenon Lotufo, Abelardo de Souza e Helio Duarte, ‘sem atender tão bem os quesitos de funcionalidade, é aquele que apresenta, plasticamente, mais qualidades’. A indicação dos arquitetos mencionados para em conjunto estudarem o projeto definitivo, conduzirá fatalmente a uma solução melhor, solução em que todos os problemas fiquem plenamente resolvidos dentro do espírito que orienta a arquitetura contemporânea<sup>47</sup> (grafia nossa).*

Faz sentido o júri formado por egressos da ENBA-RJ destacar as qualidades plásticas da equipe de estética carioca, como também é possível que a exemplo do projeto do MES, a presença de Oscar Niemeyer e Firmino Saldanha entre os jurados<sup>48</sup> tenha influenciado a decisão de reunir três equipes para elaborar o projeto definitivo da futura sede. Todavia, se no caso do MES

Figura3. Concurso Sede IAB-SP.



N.3. Rino Levi e Roberto C. Cesar  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

constituiu-se um grupo coeso por formação e identificação – ENBA, Le Corbusier, Lúcio Costa – no Edifício IAB o embate se daria entre formações representativas das tendências de vanguarda como atestaria Carlos Lemos, em 2010, quando se manifesta a respeito da precariedade da edificação.

*Outro prédio, também ironicamente ‘protegido’ é a sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, projeto de 1947... reunindo a sapiência e sensibilidade dos arquitetos Abelardo de Souza e Hélio Duarte, representantes da escola funcionalista carioca; Galiano Ciampaglia, Miguel Forte e Jacob Ruchti, mackenzistas voltados ao organicismo de Frank Lloyd Wright; Zenon Lotufo e Roberto Cerqueira Cesar, politécnicos, todos capitaneados pelo racionalista ilustre Rino Levi (LEMONS, 2010).*

Ocorre que para perda do debate, apenas duas das propostas premiadas (Figura 3) e a proposta de Ícaro de Castro Mello<sup>49</sup> são conhecidas Biografias de *Oswaldo Bratke, Lucjan Korngold e Eduardo Kneese de Mello* sequer fazem menção à participação dos arquitetos no concurso.

Em 1948, antes do “*espírito que orienta a arquitetura contemporânea*”<sup>50</sup>, recomendado pelo júri, ficar patente no projeto definitivo por meio da inter-relação espacial expressa externamente, da estrutura independente e do enquadramento da volumetria, a assimilação das tendências de vanguarda pela produção paulista já vinha sendo reconhecida nos periódicos *Architectural Record, L’Architecture d’Aujourd’Hui, Progressive Architecture* e *The Architectural Forum*, em edições dedicadas ao Brasil ou matérias individuais como *By, of and for Architects* – sobre a proposta de Forte, Ruchti e Ciampaglia premiada no concurso e – publicada na *Architectural Record* em 1947.

Em 1955, a evolução da arquitetura produzida na cidade de São Paulo é reconhecida por Henry Russell Hitchcock no catálogo da mostra *Latin American Architecture since 1945*, instalada no MoMA de Nova York.

*A arquitetura paulista tende a ser menos especificamente brasileira em sabor do que a do Rio, mais sóbria no design e na cor. (...) Mais do que a outra cidade latino-americana, São Paulo simboliza a transformação incrivelmente rápida da cena arquitetônica nos últimos quinze anos, embora tenha sido uma cidade considerável do século XX muito antes disso. (HITCHCOCK, 1955, p.36, tradução nossa).*



N. 4. Forte, Ruchti e Ciampaglia  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

Avaliação semelhante, porém de cunho nacional, é ajuizada por Giedion no prefácio de *Modern Architecture in Brazil* (Mindlin, 1956), “o principal registro e uma espécie de catalogue-raisoné da construção brasileira de 1937 a 1955” (CAVALCANTI in MINDLIN, 2000, p.11), no qual a produção paulista é representada por 25 profissionais entre os quais, 17 seguidores do *Movimento IABsp*:

*No Brasil, certo nível de realização foi alcançado. Ainda que certas características possam ser especialmente visíveis no trabalho de algumas individualidades excepcionais, elas também são evidentes no nível médio da produção arquitetônica: uma situação que não existe na maioria dos outros países* (GIEDION in MINDLIN, 1956, p. IX, tradução nossa).

Todavia, se a raiz do *Movimento IABsp* está na assimetria da produção Rio-São Paulo, a renovação da arquitetura paulistana não ficou refém da influência carioca, apesar de o Departamento ser ativamente representado por alguns de seus fiéis interlocutores, como o próprio presidente *Eduardo Kneese de Mello* além de *Abelardo de Souza* e *Helio Duarte*, egressos da ENBA-RJ, membros da diretoria e autores do projeto da sede.

Sem deixar de lado influência de tal significância, as bases da Arquitetura Moderna Paulistana agregaram outros ideários. Tanto que, por ocasião do tombamento do edifício-sede, pelo Condephaat<sup>51</sup> e pelo IPHAN<sup>52</sup>, além de o caráter coletivo do projeto ter sido relevante para a decisão, a reunião das correntes que o sintetiza também o foi. Não por acaso, em 2016, Fernando Serapião lhe faria o adequado jus:

*(...) nada mais simbólico para uma entidade de classe do que a construção de um projeto arquitetônico coletivo. Ainda mais quando as equipes representam correntes diferentes que formam a base da arquitetura moderna paulista: de um lado, o racionalismo europeu adaptado aos trópicos, de Rino Levi Roberto Cerqueira César; do outro, o modernismo do Rio de Janeiro, da equipe carioca formada por Abelardo de Souza e Hélio Duarte e Zenon Lotufo; e, por fim, o viés norte-americano, representado por Miguel Forte, Jacob Ruchti e Galiano Ciampaglia, a última testemunha desta história* (SERAPIÃO, 2016).

Logo, a montagem da Figura 4 não é gratuita. Primeiro por relacionar a organização da classe paulista, em 1943, com a renovação da arquitetura paulistana reconhecida nacional e internacionalmente. Segundo, pelo fato de a nova produção coincidir com a afirmação da Arquitetura Moderna Paulistana que só acontece depois da 2ª Guerra Mundial encerrada em 1945 (LEMOS, 2005). E, terceiro, pela pluralidade de ideários que embasam a Arquitetura Moderna Paulista ser atestada nas biografias dos autores publicados. No caso de *Vilanova Artigas*, depois da experiência eclética e antes de “estabelecer as bases de um brutalismo singular” (CAVALCANTI in MINDLIN, 2000, p.12), o arquiteto experimenta outras vias, como em 1942, ao vincular-se “aos melhores exemplos de Wright” (XAVIER; LEMOS; CORONA, 1983, p.10), na Residência Rio Branco de Paranhos e, no pós 2º Guerra, ao aproximar-se da “corrente racionalista, chegada ao funcionalismo de Le Corbusier” (XAVIER; LEMOS; CORONA, 1983, p.16), no Edifício Louveira (*Artigas e Cascaldi*, 1946) e na própria residência (1949).

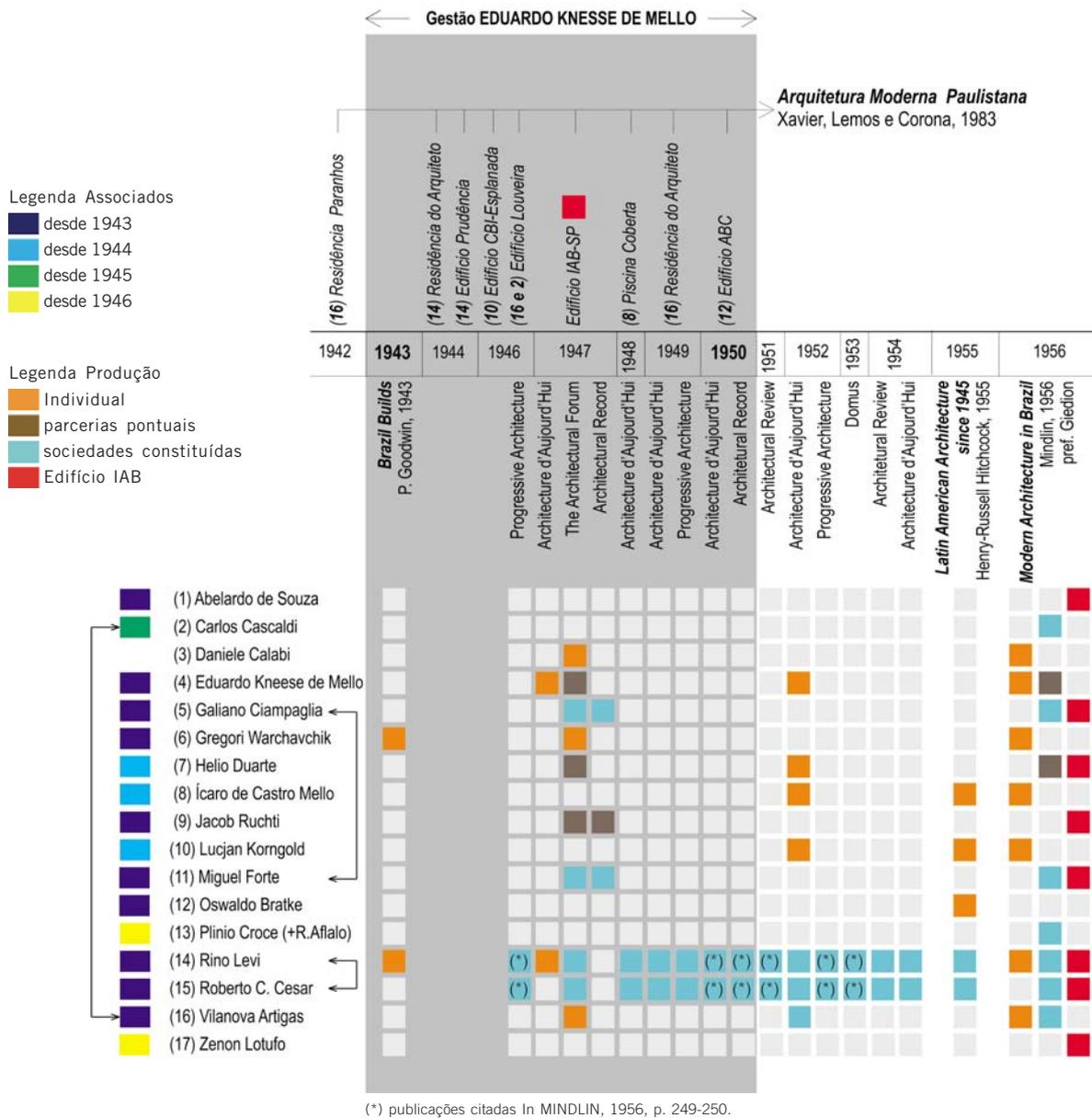


Figura 4. Gestão-Produção-Crítica.

Fontes:

Livro de Associados IAB-SP, p. 1-9.

GOODWIN, 1943, p. 78, 99, 146

HITCHCOCK, 1955, p. 59, 100, 118, 174, 194, 196

MINDLIN, 1956

XAVIER; LEMO; CORONA, 1983, p.10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22.

ARCHITECTURAL FORUM. Boston, p. 69-112, nov. 1947.

ARCHITECTURAL RECORD. New York, n. 2, oct. 1947, p.118.

ARCHITECTURAL REVIEW. England. V.116, n. 694, oct. 1954, p.243

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, 18 année, n. 13-14, sep. 1947, p.80-90.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.Paris, 19 Année, n. 17, avr 1948, p.90-95

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.Paris, 20 Année, n. 23, mai 1949, p.49-51

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.Paris, 23 Année, n. 42-43, aou. 1952, p.35, 38, 46, 55, 58, 65, 69, 76, 90, 106, 108.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, 25 Année, n. 52, jan-fev, 1954, p. 82-83.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

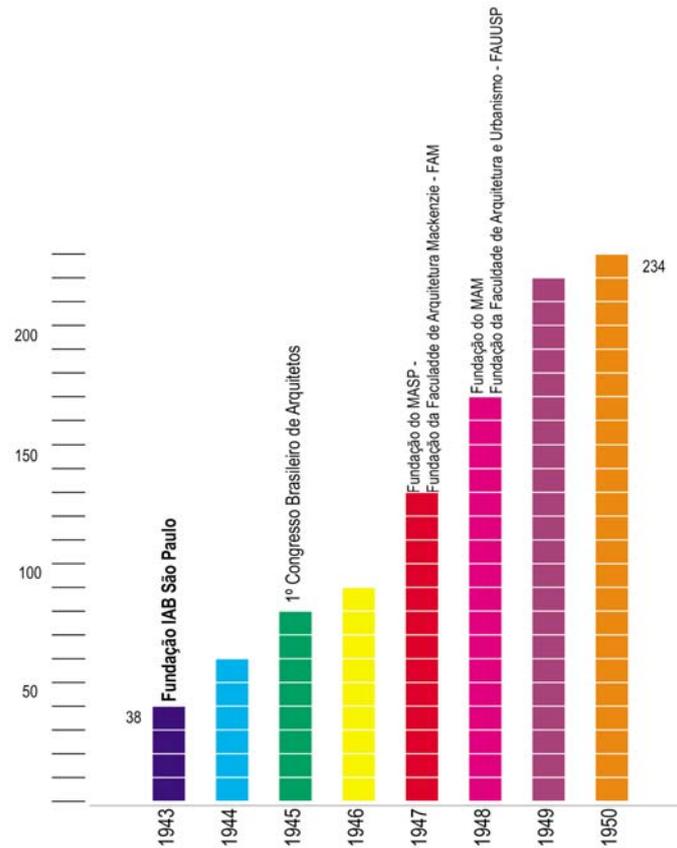
*O conceito de **escola** é eminentemente estático e clássico, enquanto o conceito de **movimento** é em essência dinâmico e romântico. E enquanto a **escola** pressupõe a consagração dos discípulos a um fim que os transcenda, o **movimento** e seus seguidores agem sempre em função de um **fim** vinculado ao próprio movimento. A **escola** é inconcebível fora do ideal humanístico, da ideia de cultura como tesouro (erário); um **movimento** concebe, ao invés, a cultura não como incremento senão como criação, ou, pelo menos a trata como um centro de atividade e energia (POGGIOLI, 2011, p. 34; grafia e tradução nossa).*

Mais uma vez, o crítico literário Renato Poggioli nos leva a acreditar que cabe à historiografia reconhecer o *Movimento IABsp*, nascido em São Paulo nos anos de 1940, assim como lhe coube reconhecer a Escola Paulista, nascida nos anos de 1950. Se na Escola Paulista, Artigas foi o mentor, no *Movimento IABsp*, foi *Eduardo Kneese de Mello* quem estabeleceu as condições para unir uma classe, de maneira ímpar, ao redor de um **fim** – dar impulso à renovação da arquitetura paulistana até o merecido reconhecimento. E se o *Movimento IABsp* não deixou um manifesto escrito como tantos o fizeram no campo da História da Arte, deixou nada menos que um edifício construído, símbolo do próprio êxito em pleno período de afirmação da arquitetura local (LEMOS, 2005).

Mas, há ainda outra questão relativa à assimetria Rio-São Paulo no início dos anos de 1940. Se de fato os paulistanos perdiam para a produção arquitetônica, “*a transformação física e cultural da cidade de São Paulo ultrapassava o Rio de Janeiro*” (SERAPIÃO, 2011, p.16). Isso explica o discurso de Artigas, a receptividade do Departamento a diferentes manifestações artísticas, o compartilhamento das instalações com o *Clubinho* ao longo de uma década<sup>53</sup> – a localização escolhida para a sede própria, na esquina das ruas Bento Freitas e General Jardim, em pleno cenário de “*um fazer cultural particularmente intenso e renovador*” (BRUNI in GAMA, 1998, orelha), além da sede social abrigar o móbil *Viúva Negra*, doado por Calder em 1948 após a 1ª exposição do artista na cidade (SARAIVA, 2006, p. 84):

*Uma das características mais interessantes da criação do IAB é a convivência que, logo de início, com a vocação de arquitetos, pudemos promover com a cultura em geral de São Paulo e do Brasil inteiro... o Instituto de Arquitetos, ao ser fundado, transformou-se imediatamente em galeria de arte, em geocentro [sic] de artistas, de músicos, e os nossos almoços semanais eram debates onde algumas vezes a arquitetura tinha dificuldade em se imiscuir, pela vocação do arquiteto para generalizar o programa da cultura e fazer com que o status que ele formula se projete em tudo aquilo que faz do homem um conhecedor da própria realidade humana (ARTIGAS in ARQUITETURA..., 1979, p.18).*

Consta que a abertura de Artigas para a arte venha da sua aproximação em 1940 com o Grupo Santa Helena<sup>54</sup>. Não por acaso, em 1945, um *mailing* timbrado do arquiteto, então secretário do IAB-SP, estende a divulgação do 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado quase simultaneamente ao 1º Congresso Brasileiro de Escritores, a artistas, escritores, críticos literários, de arte e cinema, como Alfredo Mesquita, Anita Malfatti, Arnaldo Pedroso Horta, Elisabeth Nobiling, Francisco Rebolo Gonçalves, Lasar Segall, Lourival Gomes



Machado, Mario de Andrade, Mario Schenberg, Paulo Emilio Salles Gomes, Sergio Milliet e Yan de Almeida Prado<sup>55</sup>.

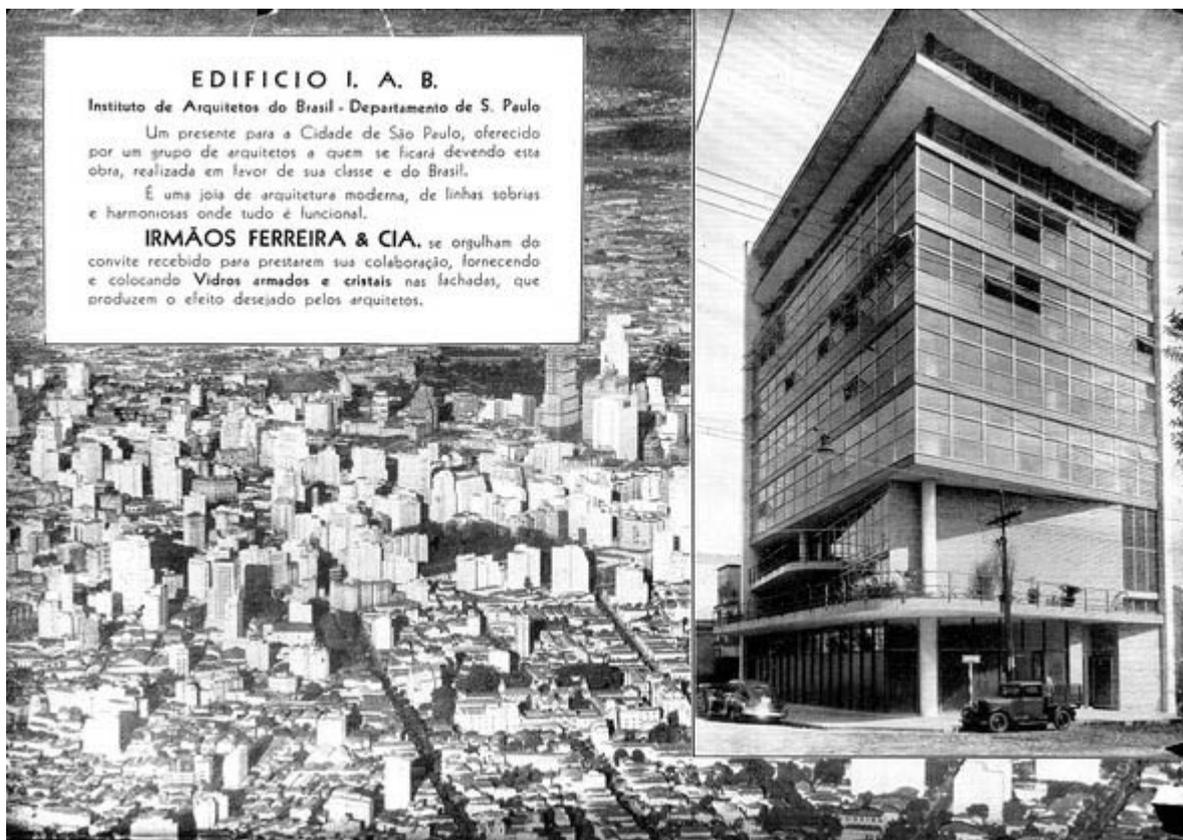
Figura 5. Evolução do Quadro de associados IAB-SP. Gestão Eduardo Kneese de Mello. Fonte: Livro de Associados IAB-SP, p. 1-9.

Faz sentido, em 1946, o MAM, em vias de se estabelecer na cidade, eleger o IAB de São Paulo depositário de 13 obras doadas por Nelson Rockefeller, por preencher “os requisitos de neutralidade e responsabilidade” (AMARAL, 1988, p.13). Em 1948, diante da intenção do MAM se instalar na futura sede<sup>56</sup>, Artigas sugere delegar à Diretoria poderes para negociar com a Fundação de Arte Moderna o uso conjunto sugerido. Os vínculos ficam sedimentados em 1948 por ocasião da fundação do museu assinada por sócios do IAB-SP, alguns nomeados membros da Diretoria, Conselhos e Comissões. Entre outros, Artigas integra o Conselho Administrativo do museu (HERBST, 2007, p.46-49; AMARAL, 1988, p.48). Porém, contrariando expectativas, em 1949, o MAM é instalado no prédio dos Diários Associados com projeto de *Vilanova Artigas* (Ibidem). Não por acaso, a Figura 5 ilustra a crescente adesão ao IAB-SP em sintonia com acontecimentos culturais que contavam com arquitetos do Departamento entre os intelectuais responsáveis pelas articulações. Digna de nota é a presença do estudante Salvador Candia na aprovação dos Estatutos IAB-SP<sup>57</sup>, e dos estudantes Carlos Lemos e Roberto Aflalo no “Livro de Associados”, também em 1947, quando a Faculdade de Arquitetura Mackenzie<sup>58</sup> acabava de ser criada.

No dia 13 de abril de 1950, *Eduardo Kneese de Mello* deixa a presidência do IAB-SP com agradecimentos ao Departamento caracterizado pela “união, pelo espírito de solidariedade e de cooperação que representam toda sua força”<sup>59</sup>.

Em 1951, a edição comemorativa de 13 anos da revista *Acrópole* traduz essa energia no anúncio dos Irmãos Ferreira & Cia., responsáveis pelo fornecimento e instalação dos vidros do Edifício IAB:

*Um presente para a cidade de São Paulo, oferecido por um grupo de arquitetos a quem se ficará devendo esta obra, realizada em favor de sua classe e do Brasil...* (Figura 6)



pós-  
| IOI

Figura 6.  
Fonte: *Acrópole*, mai 1951, ano 14, n. 157, p. 42

## NOTAS

- <sup>1</sup> Cf. ARQUITETURA E URBANISMO. *Boletim n. 1*. mai. / jun., p. 43, 1936.
- <sup>2</sup> “O próprio historiador não pode eximir-se da pesquisa direta, pois, se o seu propósito é original, não pode deixar de exigir a inclusão de novos documentos ou uma interpretação diferente das já conhecidas” (ARGAN, 1998, p. 15).
- <sup>3</sup> Segundo resolução do IIIº Congresso Pan-Americano de Arquitetos (Buenos Aires, 1927): “para se possuir corporativamente o máximo de força e eficiência, os arquitetos, de cada país, devem agrupar-se em uma única sociedade nacional que poderá ter as filiais necessárias”. (*Revista de Engenharia Mackenzie*, 1927, p. 12).
- <sup>4</sup> Segundo entrevista de Galiano Ciampaglia ao IAB-SP (e-mail de 2 de junho de 2003). In: CIAMPAGLIA, 2012, p. 201.

- <sup>5</sup> Cf. Ata de reunião preparatória. Arquivo IAB-SP.
- <sup>6</sup> Cf. Ata fundação IAB-SP. Arquivo IAB-SP.
- <sup>7</sup> Com o falecimento de Jayme Fonseca Rodrigues, em junho de 1946, o cargo de vice-presidente foi ocupado por Aldo Mario Alves Ferreira que seria efetivado em 1947 reforçando a presença da ENBA-RJ no Corpo Diretivo do Departamento. Ata IAB-SP de 6 de fevereiro de 1947.
- <sup>8</sup> Rino Levi pede demissão da função de tesoureiro em 27 de fevereiro de 1946. Ata IAB-SP, 27 de fevereiro de 1946.
- <sup>9</sup> Cf. Boletim IAB-SP n. 1, jan-fev 1954.
- <sup>10</sup> Correspondência de Paulo de Camargo e Almeida. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1944. Pasta 098. Arquivo Inativo IAB-SP.
- <sup>11</sup> Programa Oficial de Trabalhos. Arquivo inativo IAB-SP. Pasta 098.
- <sup>12</sup> O primeiro presidente fora do grupo dos 27 fundadores do IAB foi Paulo Camargo de Almeida que sonhou com a conquista de uma sede. A mesma meta foi incorporada pelos seus sucessores, Firmino Fernandes Saldanha e Milton Roberto. Este último, descrente das promessas governamentais de uma sede para o instituto, passou a buscar uma solução própria junto aos associados. Disponível em: [www.iab.org/historia](http://www.iab.org/historia).
- <sup>13</sup> Sessão de Diretoria, 27 de fevereiro de 1946. Arquivo inativo IAB-SP. Livro de Atas 1946, p. 3 a 7. Entre outras, constam: consulta do Consulado da Inglaterra sobre a possibilidade do uso da Sede para uma exposição sobre o teatro inglês; carta do consulado do Canadá sobre exposição de pintor canadense; consulta do Consulado dos Estados Unidos a respeito de exposição sobre a arquitetura americana.
- <sup>14</sup> Sessão de Diretoria, 28 de março de 1946. Op. Cit. p. 4 e 5.
- <sup>15</sup> Assembleia Geral, 08 de abril de 1946. Op. Cit. p. 5, 6 e 7.
- <sup>16</sup> Cf. Circular IAB-SP n. 100, 26 de setembro de 1946.
- <sup>17</sup> Cf. Boletim IAB-SP n. 1, jan-fev 1954
- <sup>18</sup> Assembleia de 3 de outubro de 1946. Arquivo inativo IAB-SP. Livro de Atas 1946, p. 8, formalizada na Circular IAB-SP n. 101, 5 de outubro de 1946.
- <sup>19</sup> Cf. Circular IAB-SP n. 101 parágrafo k, Arquivo IAB-SP.
- <sup>20</sup> As fichas técnicas dos concursos anteriores sugerem ter sido essa a 1ª participação de Oscar Niemeyer como jurado. Cf. FLYNN, 2000.
- <sup>21</sup> *“Os Estados Unidos representam no momento uma grande fonte para estudo e investigação em arquitetura... porque tem atualmente quase o monopólio dos grandes arquitetos do mundo. F.L. Wright, Walter Gropius, R. Neutra... A influência que estes mestres podem ter no desenvolvimento da arquitetura americana, nós, brasileiros, podemos julgar bem, lembrando o efeito no Rio de Janeiro da visita de Le Corbusier. Já em São Paulo... condições locais especiais têm dificultado maiores raízes para a arquitetura moderna. O que nos tem faltado pretendo trazer da América (...)”.* (IRIGOYEN, 2002, p. 148).
- <sup>22</sup> Cf. Ata de 24 de outubro de 1946. Arquivo inativo IAB-SP.
- <sup>23</sup> Cf. Ata Arquitécnica de 26 de outubro de 1946. Arquivo Forte & Ciampaglia.
- <sup>24</sup> Processo PMSP n. 0.101.417/46.
- <sup>25</sup> Assembleia de 6 de fevereiro de 1947. Arquivo Inativo IAB-SP, Pasta 107, Livro de Atas, p. 1-7V.
- <sup>26</sup> Idem.
- <sup>27</sup> Assembleia de 27 de fevereiro de 1947. Op. Cit. p. 9V.
- <sup>28</sup> Idem nota 23.
- <sup>29</sup> Assembleia de 28 de agosto de 1947. Op. Cit. p. 13 e 13 V.
- <sup>30</sup> Assembleia de 16 de outubro de 1947. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro Preto. Número das páginas inelégível pela ação da água.

- <sup>31</sup> Cf. Ata de 11 de março de 1947, p. 10 e 10 v.
- <sup>32</sup> Assembleia de 12 de dezembro de 1947. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro Preto. Número da página inalegível pela ação da água.
- <sup>33</sup> Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro Preto. Número da página inalegível pela ação da água.
- <sup>34</sup> 5º cartório de Registro de Imóveis de São Paulo. Matrícula n. 27.147.
- <sup>35</sup> Assembleia de 25 de março de 1949. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro de Atas, p. 16V-17-17V.
- <sup>36</sup> Assembleia de 12 de maio de 1949. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro Preto. Número da página inalegível pela ação da água.
- <sup>37</sup> Assembleia de 19 de maio de 1949. Ibidem.
- <sup>38</sup> A loja do edifício IAB-SP foi alugada para Exposição de Materiais de Construção. Em 1959 é instalada a Hermann Muller. Arquivo inativo IAB-SP, Livro de Atas pasta 107, p. 87 e 87V.
- <sup>39</sup> Assembleia de 11 de agosto de 1949 e Sessão de Assembleia de 25 de março de 1949. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro de Atas, p. 17V-21.
- <sup>40</sup> Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro de Atas, p. 22-25.
- <sup>41</sup> 5º cartório de Registro de Imóveis de São Paulo. Matrícula n. 27.147.
- <sup>42</sup> Certidão de Escritura. Cartório do 11º tabelião de Notas. Comarca de São Paulo.
- <sup>43</sup> Talvez, por meio de Henrique Mindlin que, trabalhando nos Estados Unidos desde 1943, durante sua estada em Nova York, teve como interlocutor Philip Goodwin, membro do conselho diretor do MoMA (SODRÉ, 2016, p. 121-122).
- <sup>44</sup> Jorge Wilhelm e Luiz Roberto Carvalho Franco. Boletim IAB-SP n. 1. *Acrópole*. Ano 16 n. 189, janeiro 1954.
- <sup>45</sup> Cf. *Acrópole*, 1945, n. 81-82, jan-fev., p. 269-90.
- <sup>46</sup> Cf. *Acrópole*, 1946, n.102, out, p. 159-168.
- <sup>47</sup> Cf. Ata de julgamento de 24 de outubro de 1946. Arquivo inativo IAB-SP. Livro de Atas 1946, p. 11-12.
- <sup>48</sup> Os dois arquitetos foram membros dos grupos de trabalho reunidos em 1936 para a elaboração dos projetos do MES, e da Cidade Universitária (que, no caso, nunca saiu do papel) (BRUAND, 2002, p. 83).
- <sup>49</sup> *Acrópole*, mar 1948, ano 10-nº 119, p. 290-1.
- <sup>50</sup> Cf. Ata de julgamento de 24 de outubro de 1946. Arquivo inativo IAB-SP. Livro de Atas 1946, p. 11-12.
- <sup>51</sup> Resolução SC 41/02, de 17/01/2002, publicada no DOE 23/01/2002, p. 27
- <sup>52</sup> Ofício n. 713/2015/PRESI/IPHAN. Brasília, 09 de novembro de 2015.
- <sup>53</sup> Assembleia de 7 de julho de 1949. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro Preto. O *Clubinho* aluga o subsolo do IAB-SP até 1952. Arquivo inativo IAB-SP, Livro de Atas 1952-1954, p. 22V. Em 1954, consta *um* pagamento judicial de uma dívida no valor de Cr\$ 54.772,80 (Arquivo inativo IAB-SP, Livro de Atas 1952-1954, p. 116 V e 117).
- <sup>54</sup> Cf. SERAPIÃO. Perfil. In *Monólito*, 2015. n. 27, p. 17
- <sup>55</sup> Cf. Arquivo inativo IAB-SP. Pasta 098.
- <sup>56</sup> Assembleia de 16 de janeiro de 1948. Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro de Atas, p. 14-14V.
- <sup>57</sup> Sessão de Assembleia de 6 de fevereiro de 1947. Arquivo Inativo IAB-SP, Pasta 107, Livro de Atas, p. 1-2.
- <sup>58</sup> O “Livro de Associados”. Arquivo IAB-SP.
- <sup>59</sup> Arquivo Inativo IAB-SP, pasta 107, Livro de Atas, p. 22-25.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy Abreu (org.). *Perfil de um acervo*: Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Techint, 1988. 397p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 280p.
- ARQUITETURA e desenvolvimento nacional: Depoimentos de Arquitetos Paulistas. São Paulo: Editora Pini, 1979. 139p.
- ATIQUE, Fernando. *Memória moderna*: A trajetória do Edifício Esther. 359p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BRESSAN-PINHEIRO, Maria Lúcia. *Modernizada ou Moderna?* Arquitetura em São Paulo, 1938-1945. 356p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 398p.
- CIAMPAGLIA, Fernanda. *Galiano Ciampaglia*. Razões de uma arquitetura. 206p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli*: Ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2005. 412p.
- FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *Concursos de arquitetura no Brasil (1850-2000)*. Volume 1. 168p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- GAMA, Lucia Helena. *Nos bares da vida*: produção cultural e sociabilidade em São Paulo: 1940-1950. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 1998. 335p.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds*: architecture new and old 1652-1942. Nova York: Museum of Modern Art, 1943. 198p.
- HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais*: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959). 500p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *Latin America in Architecture since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955. 203p.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas*: Duas viagens. São Paulo: Ateliê, FAPESP, 2002. 201p.
- LEMO, Carlos A. C. O modernismo arquitetônico em São Paulo. *Arquitextos*. São Paulo, ano 06, n. 065.01, Vitruvius, out. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.065/413>>. Acesso em 19 de outubro de 2017.
- LEMO, Carlos A. C. Monumentos em perigo: sobre o restauro e preservação dos edifícios Esther, IAB-SP e Copan. *Vitruvius*, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.121/3528>>. Acesso em 19 de outubro de 2017.
- LIERNUR, Jorge Francisco. “O Milagre Brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial, 1939-1943”. In: GUERRA, Abílio (Org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p.169-217
- LIRA, José Tavares Correia de. *Fraturas da vanguarda de Gregori Warchavchik*. 477p. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MARTINS, Carlos Alberto F. “Há algo de irracional. Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira”. In: GUERRA, Abílio (Org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 131-168.
- KNEESE DE MELLO, Eduardo. Porque Arquitetura Contemporânea. *Acrópole*, n.102, p. 159-168, out. 1946.
- MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro; Amsterdam: Colibris, 1956. 256p.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Organização da edição brasileira de Lauro Cavalcanti; prefácio S. Giedion; tradução de Paulo Pedreira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; IPHAN, 2000. 286p.

POGGIOLI, Renato. El Concepto de Movimiento. In: *Teoría del arte de vanguardia*. Tradução do italiano de Rosa Chacel. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 31-53.

SARAIVA, Roberta (org). *Calder no Brasil*: crônica de uma amizade. São Paulo: CosacNaify; Pinacoteca do Estado, 2006. 288 p. 216 ils.

SERAPIÃO, Fernando. *A arquitetura de Croce, Aflalo e Gasperini*. Forma, traçado e método. São Paulo: Paralaxe, 2011. 372p.

SERAPIÃO, F. Vilanova Artigas e a FAU-USP. *Monolito*, n. 27, 2015, p.12-47.

SERAPIÃO, F. *Galiano Ciampaglia (1913-2016)*. 2016. Disponível em: <[www.editoramonolito.com.br/blogs/1/](http://www.editoramonolito.com.br/blogs/1/)>. Acesso em 19 de outubro de 2017.

SODRÉ, João Clark de A. *Roteiros americanos: viagens de Mindlin e Artigas nos Estados Unidos, 1943-1947*. 226p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Editora Pini, 1983. 251p.

### Arquivos Públicos

CONDEPHAAT. Resolução SC 41/02, de 17/01/2002, publicada no DOE 23/01/2202, p. 27.

FAUUSP: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo / Seção de Materiais Iconográficos.

IAB-SP. Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo.

IPHAN. Ofício n. 713/2015/PRESI/IPHAN. Brasília, 09 de novembro de 2015.

PMSP. Processo PMSP n. 0.101.417/46, de 27 de dezembro de 1946.

5º cartório de Registro de Imóveis de São Paulo. Matrícula n. 27.147.

Cartório do 11º tabelião de Notas. Comarca de São Paulo.

Documentos IAB-SP (fontes primárias)

1943. Livro de Associados; Reunião preparatória IAB-SP; Solenidade de Instalação IAB-SP.

1944-1945. Pasta 098. 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos.

1946. Circular IAB-SP n. 100, Circular IAB-SP n. 10, Livro de Atas, p. 3 a 12, Ata Arquitécnica.

1947. Pasta 107. Livro de Atas, p. 1 a 14 V.

1948. Pasta 107. Livro de Atas, p. 15 a 16.

1949. Pasta 107. Livro de Atas, p. 16 v e 17.

1950. Pasta 107. Livro de Atas, p. 21 a 25.

Pasta 107. Livro capa preta, p. 87 e 87 V.

Pasta 107. Livro de Atas 1952-1954, p. 22, 116 V e 117.

### Periódicos

ACRÓPOLE. São Paulo, n. 81-82, p. 269-287, jan-fev. 1945.

ACRÓPOLE. São Paulo, n. 119, p. 290-1, mar. 1948.

ACRÓPOLE. São Paulo, n. 157, p. 42, mai, 1951.

ACRÓPOLE. São Paulo, n.189, jan. Encarte Boletim n. 1 IAB-SP, 1954.

ARCHITECTURAL FORUM. Boston, p. 69-112, nov. 1947.

ARCHITECTURAL RECORD. *By, of and for architects. A club and office building in São Paulo, Brazil*. New York, n 2, oct. 1947, p.118.

ARCHITECTURAL REVIEW. v.116, n. 694, oct. 1954, p. 243.

ARQUITETURA E URBANISMO. *Boletim n. 1*. IAB. São Paulo, ano I. mai.-jun., p. 43, 1936.

- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Brésil*. Paris, set. 1938-set. 1947.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, ano 18, n. 13-14, p.80-90, set. 1947.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, ano 19, n. 17, p. 90-95, abr. 1948.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, ano 20, n. 23, p.49-51, mai. 1949.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, ano 23, n. 42-43, p. 35, 38, 46, 55, 58, 65, 69, 76, 90, 106, 108, ago. 1952.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Paris, ano 25, n. 52, p. 82-83, jan-fev. 1954.
- THE ARCHITECTURAL FORUM. *Brazil*. Boston, p. 69-112, nov. 1947.

**Nota do Editor**

Data de submissão: 25/02/2016

Aprovação: 03/07/2017

Revisão: Noemi Zein Telles

---

**Fernanda Ciampaglia**

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, SP.  
fciampaglia@uol.com.br

scripcão da j.

re d. João em op<sup>ção</sup> de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>do</sup> s. f. s. & braças me a de de palmos por braça. Tem de se  
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50  
realin

das sev

ate opoito N. 2.

a de poz

canal de

de rocha viva

de poz

Lisandra Franco de  
Mendonça

# C

## ONSERVAÇÃO DA ARQUITETURA E DO AMBIENTE URBANO MODERNOS EM CONTEXTO PÓS-COLONIAL: A BAIXA DE MAPUTO

### RESUMO

Passados quarenta anos desde a Independência de Moçambique (25 de junho de 1975), as dificuldades na tutela e reabilitação do patrimônio edificado são evidentes. Os ajustamentos estruturais resultantes de mudanças doutrinárias contrastantes, expressas na adoção de reformas econômicas específicas, acrescidas de uma longa guerra civil (1976-1992), contribuíram para que se agravasse a degradação progressiva dos núcleos urbanos e dos serviços. Este texto foca-se no patrimônio edificado da cidade de Maputo, com o objetivo de aprofundar o conhecimento da arquitetura e dos ambientes urbanos do século XX e das particularidades inerentes à conservação do patrimônio moderno associado ao contexto colonial. A dificuldade deste exercício prende-se sobremaneira com questões relacionadas com especificidades da própria “modernidade”: o reconhecimento e a tutela, a perda de funcionalidade e a adaptação a novas funções, a deterioração dos materiais de construção e das infraestruturas, as alterações na envolvente, a manutenção corrente e, principalmente, pelo fato de essas estruturas espaciais e conceituais terem sido desenvolvidas para um referencial cultural, social e econômico distinto, alheio à sua condição contemporânea.

### PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna de Maputo. Conservação do patrimônio. Patrimônios de Influência Portuguesa. Moçambique.

MODERN URBAN AND ARCHITECTURAL  
HERITAGE CONSERVATION IN A  
POSTCOLONIAL CONTEXT:  
MAPUTO'S "CITY OF CEMENT"

ABSTRACT

Forty years after the Independence of Mozambique from Portugal (June 25<sup>th</sup> 1975), the difficulties in assessing and rehabilitating the modern architectural heritage of colonial origin are evident. The structural adjustment programmes, a consequence of contrasting doctrinal changes and expressed in the adoption of specific economic reforms, together with a prolonged civil war (1974-1992), have contributed to the progressive degradation of the historic urban centres and their services. This essay focuses on the built heritage of Maputo, and aims to deepen the knowledge of 20<sup>th</sup> century architecture and urban ambiences and of the particularities involved in the conservation of architectural heritage associated with the postcolonial context. The difficulty of this task is related to the specificities of "modernity" itself: the recognition of this patrimony and its tutelage, its routine maintenance, the deterioration of materials and infrastructures, the loss of functionality and adaptation to new functions, the changes in the surrounding areas and the fact that these spatial and conceptual spaces were developed within a distinct social, economical and cultural framework, extraneous to their contemporary condition.

KEYWORDS

Modern heritage of Maputo. Heritage conservation. Cultural heritages of Portuguese influence. Mozambique.

## INTRODUÇÃO

O último quartel do século XIX assistiu a uma nova fase no desenvolvimento de Lourenço Marques (renomeada Maputo em 1976), em Moçambique, que levou à sua transformação numa importante cidade portuária. O pequeno assentamento urbano tinha como elemento primário e estruturante a Fortaleza, com o flanco sul sobre a linha de água (Figura 1). A montante da Fortaleza, desenvolvia-se a povoação, seguindo paralelamente à linha da costa, “*estruturando a direção dos traçados na sua relação com a Praça da Picota*”<sup>1</sup> (MORAIS, 2001, p. 67-68). Com pequenas adaptações, esse organismo urbano primitivo acompanhou a expansão da cidade no final de oitocentos, constituindo a sua área comercial e administrativa por excelência e o núcleo estruturante da “cidade nova”, com forte ligação ao porto e ao caminho de ferro, os seus motores de desenvolvimento (Figuras 2 e 3).

A afirmação de Lourenço Marques no conjunto dos assentamentos urbanos da vasta língua de costa de Moçambique, no final do século XIX, explica-se sobretudo pela proximidade desafiante da África do Sul, foco de grande desenvolvimento tecnológico e demográfico, graças à descoberta de grandes depósitos de minérios, primeiro de carvão e de seguida de ouro e diamantes<sup>2</sup>. Esse desenvolvimento exigiu a criação de infraestruturas de comunicação, com vista ao trânsito de bens e de mão-de-obra, de e para os portos de mar mais próximos, privilegiando a proximidade geográfica da baía de Lourenço Marques como seu porto natural.

Acompanhando o crescimento da cidade planificada, fomentado pela administração colonial, nos subúrbios uma área caracterizada por uma estrutura de assentamento desordenado e difuso, originada pela migração da população rural, veio a formar uma mancha de construção precária conhecida por “caniço” — a “cidade informal”. A cidade dos colonos, conhecida como “cidade de cimento”, foi abraçada pela “cidade de caniço”, formando um sistema dual, típico das cidades de génese colonial da África Subsaariana. A “cidade de cimento” constitui atualmente apenas uma pequena parte da cidade de Maputo, visto que as vastas áreas de génese informal externas alojam cerca de 80% da população urbana (OUIS *et al.*, 2010, p. 15).

Em tempos recentes, desde o final da guerra civil (1976-1992) que opôs a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO) à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), a cidade de Maputo foi a estrutura urbana onde mais se investiu na criação e na manutenção de infraestruturas, na construção civil e em vários sectores da economia (COSTA, 2007, p. 7; MUNICÍPIO DE MAPUTO — MP, 2008, v. I, p. 110 ss.). Foi na capital, à semelhança da administração colonial precedente, que o Estado optou por centralizar formal e simbolicamente o poder político e econômico. Não obstante, a estrutura urbana da “cidade de cimento” sofreu poucas alterações até à atualidade, contrariamente ao verificado nos subúrbios, onde o crescimento populacional e físico/urbano foi mais acelerado, sobretudo na década de 1990 (OPPENHEIMER; RAPOSO, 2008, p. 18-19).

<sup>1</sup> A picota (pau a prumo que servia de pelourinho) e o pelourinho (coluna de pedra), eram marcos erigidos em lugar público (largo ou cruzamento) junto aos quais se expunham e castigavam os sentenciados, sujeitos ao escárnio popular. Assim, esse local tornava-se o espaço público de encontro e, subsequentemente, a “praça” (CORVAJA, 2003, p. 55 nota 11).

<sup>2</sup> Por volta de 1870 foram descobertos diamantes na zona da atual cidade de Kimberley, seguindo-se, cerca de uma década mais tarde, importantes filões auríferos no Transvaal (Witwatersrand) (CABAÇO, 2007, p. 76 nota 20). A importante produção e acumulação de riqueza da indústria mineira esteve na base de um processo de industrialização único no continente, foco de um fluxo migratório (com origem sobretudo na Europa) com grande impacto na região.

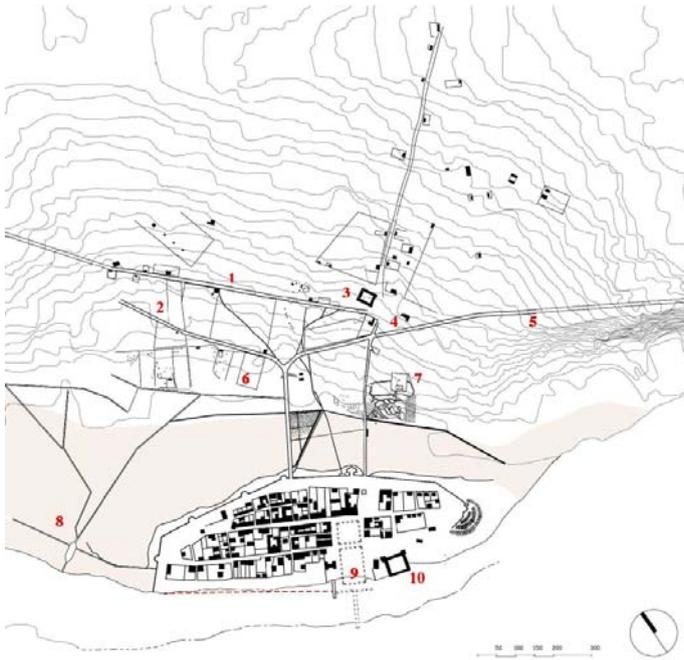


Figura 1: Planta de Lourenço Marques, ca. 1887. Fonte: Autora, com base na planta de S.T. Hall de 1876, AHM (D1.03/2021) e na “Planta da Avenida António Augusto de Aguiar” de 1887, AHU (ACL\_SEMU\_DGU\_Cx. 1389/1L\_1886\_1888). Assinalam-se a nova estrada de Lindemburgo (1); a antiga estrada de Lindemburgo (2); o novo Hospital (3); a Igreja Paroquial (4); a estrada da Ponta Vermelha (5); o cemitério de S. Timóteo (6); o Jardim da Sociedade de Arboricultura e Floricultura (7); o traçado do esgoto do pântano do Maé (8); o projeto de ampliação da praça 7 de Março com a nova ponte (9) e a Fortaleza (10). A povoação estava cercada por terras alagadas (assinaladas com uma trama sólida) que a separavam da terra firme.



Figura 2: Planta de Lourenço Marques, ca. 1887-1888, com o traçado esquemático do projeto de ampliação da cidade de 1887 (a tracejado), a abertura das primeiras avenidas (assinaladas com trama sólida), a plantação de eucaliptos para o saneamento da área (mancha irregular a norte da antiga povoação) e os novos edifícios e praças erigidos pelas Obras Públicas a partir de 1877: Hospital (1); Igreja Paroquial (2); Obras Públicas (3); Cadeia Civil e Estação de Polícia (4); Paiol (5); Quartel da Polícia (6); Matadouro (7); Alfândega (8); Praça da Estação (9). Fonte: Autora, com base no “Plano do projetado esgoto e aterro do pantano de Lourenço Marques por S.T. Hall, Dezembro de 1876. Cópia de Augusto de Castilho”, AHM (D1.03/2021), na “Planta de Lourenço Marques levantada em 1886, Escala 1:5000”, AHM (N.º 1711/D.29/2006) e na “Planta da Cidade, Lourenço Marques, 1903, Escala 1: 5000”, AHM (2014/D.37).

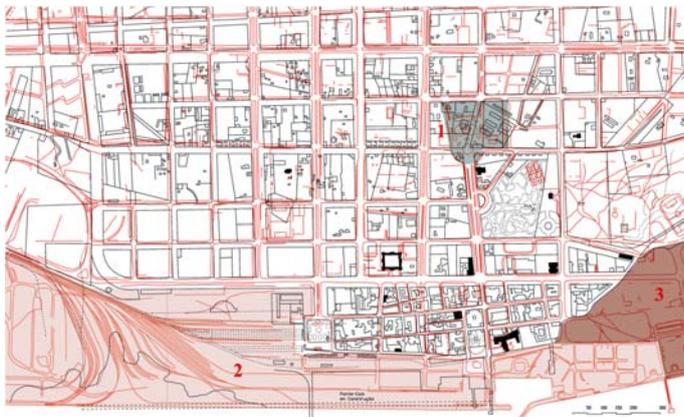


Figura 3: Planta de Lourenço Marques (área central), ca. 1903, com a sobreposição do levantamento atual da estrutura viária. Fonte: Autora, com base na “Planta da Cidade, Lourenço Marques, 1903, Escala 1: 5000”, AHM (2014/D.37) e no levantamento atual. Ao longo do século XX, as alterações de fundo na estrutura urbana desta parte da cidade aconteceram com a construção da praça Mouzinho de Albuquerque/da Independência (entre finais da década de 1930 e meados da de 1940) (1); as ampliações sucessivas da estrutura ferro-portuária (2) e o aterro da enseada da Maxaquene (3).

## TRANSFORMAÇÃO DO PATRIMÔNIO URBANÍSTICO E ARQUITETÔNICO MODERNO DE MAPUTO EM CONTEXTO PÓS-COLONIAL: ANTECEDENTES

Desde a Independência, a cidade de Maputo (e Moçambique) foi palco de processos econômicos e de desenvolvimento contrastantes que deixaram marcas profundas na sua estrutura econômica, social e urbana. Internamente, e durante a primeira década e meia após a Independência, sobressaíram os seguintes fatores:

- A implementação de políticas de desenvolvimento socialistas, com a centralização do poder político-administrativo e a nacionalização dos prédios de rendimento e das casas deixadas vazias pelo “*êxodo em massa dos colonos brancos, trabalhadores especializados e profissionais negros e indianos*” (NEWITT, 2012, p. 473). Apesar de o ataque à propriedade privada ter sido considerado um fator crucial para o mal-estar de grande parte dos antigos proprietários, “forçando” a sua saída, a rápida mudança de poder e a instituição da nova ditadura socialista, foram referidos por alguns académicos como motivos válidos para a erosão do projeto de país/sociedade a-racial inicialmente defendido pela FRELIMO<sup>3</sup>;
- A partir de 1976, a “guerra de desestabilização” (NEWITT, 2012, p. 482-483), que culminou numa guerra civil (com um pico entre 1982-1984 e terminos em 1992), devastou a estrutura social e econômica do país;
- A “ajuda externa”, com a imposição de reformas econômicas sucessivas — sustentadas pelo Fundo Monetário Internacional (FMI), pelo Banco Mundial e por estados doadores bilaterais —, teve consequências desastrosas na economia do país e contribuiu para o agravamento das condições de vida das populações urbanas (COSTA, 2007, p. 10).

Após 1976, a maioria dos blocos residenciais (com apartamentos destinados ao aluguer) e numerosos prédios da “cidade de cimento” foram nacionalizados. As nacionalizações atingiram edifícios de habitação planeados para um referencial econômico e cultural distinto: os colonos brancos. Os fogos nacionalizados foram ocupados por inquilinos da Administração do Parque Imobiliário do Estado — APIE<sup>4</sup>, mas especificidades várias na recolha e gestão de fundos, ambiguidades legais e a fraca disponibilidade de recursos humanos, não permitiram garantir a manutenção corrente do parque imobiliário. E, o uso inadequado deste por parte da população locatária, em contato recente com a habitação urbana, acelerou a sua degradação.

O que se verificou nos primeiros tempos, foi que os novos locatários passaram a pagar uma renda simbólica (10-20% do seu rendimento) que, em alguns casos, se tornou incomportável a médio prazo (REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE — RM, 1999, v. IV, 7-8). Em poucos anos, e em momentos e contextos diferentes, muitos transferiram-se para os antigos bairros de proveniência (maioritariamente na periferia) (OPPENHEIMER; RAPOSO, 2008, p. 53), devido a dificuldades em pagar despesas correntes, ou, depois das privatizações<sup>5</sup>, para melhorar os seus rendimentos, alugando os seus apartamentos ou moradias dentro da “cidade de cimento”. Atualmente, grande parte do patrimônio edificado encontra-se em más condições de conservação.

<sup>3</sup> Afirmações feitas com base numa série de entrevistas realizadas pela autora em Maputo, em novembro de 2014, aos arquitetos Júlio Carrilho, Luís Laje e João Tique e aos historiadores António Sopa e Gerard Liesegang, académicos da Universidade Eduardo Mondlane — UEM.

<sup>4</sup> A gestão do património imobiliário nacionalizado ficou a cargo da APIE, sob a tutela do Ministério das Obras Públicas e Habitação.

<sup>5</sup> O Estado iniciou o processo de desnacionalização dos seus ativos imobiliários a partir de 1991 (começando com a Lei n. 5, de 9 de janeiro de 1991). Os baixos preços praticados pelo Estado permitiram que sobretudo (mas não só) nas áreas residenciais centrais, mais bem localizadas, cerca de metade dos arrendatários adquirisse moradias até ao ano de 1998 (ca. de 19.000 fogos) (RM, 1999, v. IV, p. 8).

Do ponto de vista histórico-político e social, esta situação é em parte explicável se considerarmos que, pouco tempo após a Independência, Moçambique viu-se privado de quadros técnicos e de mão de obra qualificada, com a saída em massa dos colonos e de profissionais qualificados negros e indianos.

As opções políticas do Estado, em particular a oposição às políticas de molde racial, provocaram o distanciamento e a erosão nas relações externas com os estados vizinhos, sobretudo com a África do Sul e a Rodésia do Sul (atual Zimbábue), principais utentes da sua estrutura de serviços de transportes, com graves repercussões econômicas para Moçambique (COSTA, 2007, p. 75; MENDES, 1985, p. 65). Posteriormente, o apoio destes países, sob regimes de segregacionismo racial, à oposição e resistência ao governo instituído em Moçambique — que se traduziu na fundação da RENAMO em 1976 (MACAGNO, 2009) e no apoio da FRELIMO aos movimentos de oposição nesses países (ANC e ZANU, respetivamente) — aprofundou a crise econômica e social em Moçambique, com a devastação das infraestruturas de produção e a fuga da população das zonas rurais para as grandes cidades, mais seguras e distantes do conflito armado (NEWITT, 2012, p. 478-480). Assim, nos centros urbanos, as infraestruturas sociais e de serviços públicos, nomeadamente no ensino e nos cuidados primários de saúde, entraram em ruptura<sup>6</sup>, o desemprego disparou e o abastecimento de alimentos diminuiu drasticamente, uma vez que no mundo rural a produção agrícola tinha sido interrompida com o abandono das propriedades pelos seus donos, por razões diversas. Os agricultores portugueses que abasteciam as cidades tinham deixado o país em 1977 e a produção para exportação dos agricultores locais diminuiu. Além disso, entre 1977 e 1982, o país viu-se fustigado por calamidades naturais cíclicas, primeiro pelas cheias e de seguida por anos de seca, generalizando-se a fome e a desagregação da economia rural (FIRST, 1977, p. III.15-III.16; NEWITT, 2012, p. 473, p. 483-484).

No início da década de 1980, a população começou a valer-se do sector informal, incrementando os mercados clandestinos de produtos alimentares, atividade inicialmente sujeita a penas pesadas, no seguimento da implementação da distribuição administrativa assegurada pelo Novo Sistema de Abastecimento (1981) (MENDES, 1985, p. 63-64). Essa atividade, porém, mesmo com a progressiva escassez de oferta de emprego no sector formal, manteve uma expressão pouco significativa até ao final da década de 1980 dentro da “cidade de cimento”, devido à atitude repressiva das autoridades. Todavia, a partir da década de 1990, fruto de mudanças na orientação política e econômica do Estado (NEWITT, 2012, p. 484-485), Moçambique abriu-se definitivamente à “privatização” dos serviços e das atividades comerciais. Nesse mesmo período, a ocupação do solo tendeu a adensar a retícula urbana da “cidade de cimento” de Maputo (CENTRO DE ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO DO HABITAT — CEDH, 2006), acompanhada por rupturas nos usos e costumes da cidade, ou, por outras palavras, pela “ruralização” da cidade.

Segundo dados apresentados pelo CEDH (2006, p. 2-3), aquando da Independência apenas 9% dos moçambicanos vivia em áreas urbanas. Três décadas mais tarde essa percentagem subia para cerca de um terço. Em apenas duas gerações, grande parte da sociedade moçambicana trocava a base

<sup>6</sup> Após a Independência, a generalização do acesso ao ensino e aos cuidados primários de saúde, até aí condicionados, produziu uma sobrecarga de utilização desajustada nessas infraestruturas. A saída do país dos quadros técnicos e profissionais qualificados provocou graves dificuldades no funcionamento dos serviços. Essa situação agravou-se consideravelmente com o aumento dos “deslocados” de guerra provocado pelo endurecimento da guerra no sul do país, a partir de meados da década de 1980.

tradicional de produção e consumo do mundo rural pela economia sediada na cidade. Esta transformação apressada nos hábitos de subsistência, com a maioria dos cidadãos a socorrer-se de atividades produtivas do sector informal para sobreviver (atividades dificilmente taxáveis), a que acresce a inexperiência urbana destes novos membros da cidade, acarretou problemas económicos de difícil resolução, nomeadamente a falta de recursos (privados e públicos) para a requalificação do espaço urbano e o acesso e/ou manutenção de condições de habitabilidade dignas.

Os conceitos de “desenvolvimento” e de “modernização” da Nação, veiculados durante a primeira década de governação emancipada de Moçambique, passaram sucessivamente, e de forma brusca, de paradigma da ideologia nacional (pró-socialista) a suporte ideológico do capitalismo neoliberal globalizado. De forma desconcertante, tal como apreende Mamadou Traoré (1991, p. 32 apud CABAÇO, 2007, p. 431), esta operação assumiu conteúdos muito distintos na África Subsaariana relativamente aos países ricos do Ocidente, sujeitos a outras temporalidades, condições económicas, políticas, sociais e históricas, uma vez que, *“ao propor ou ao impor significantes ausentes da vida quotidiana das populações, a modernização, vinda de fora, não cessa de multiplicar os fenómenos de non-sense ou de contra-senso nas sociedades pressionadas a reproduzirem uma história não vivida”*. Como observa o mesmo autor (1991 apud CABAÇO, 2007, p. 431), se no mundo ocidental o “desenvolvimento” (tal como é veiculado no Ocidente) é um produto cultural, nos países “em vias de desenvolvimento”, ele é um projeto cultural, estranho às condições de vida e aspirações (de sobrevivência e urbanas) do cidadão comum.

A revolução social do primeiro período de independência viu-se a braços com o *status quo* assimilado por gerações de “colonizados”. A “libertação” trazia questões complexas ao indivíduo. A porta franca para a “cidade de cimento” exigia que o novo residente assumisse um novo papel na nova conformação social, dentro da mesma estrutura urbana petrificada idealizada pelo antigo regime. Essa metamorfose levou o seu tempo e tomou fâcies próprias, que interessa indagar. A cidade de Maputo na sua fisionomia pós-colonial assume por isso, em termos patrimoniais, “valor de história”, de testemunho material de formas de fazer e pensar humanas que interessa à estimulação da produção de conhecimento das gerações futuras.

## A REAVALIAÇÃO E (RE)FUNCIONALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO COLONIAL

A sociedade pós-colonial lida com heranças espaciais e conceptuais desenvolvidas para um determinado referencial cultural, social e económico distinto, referencial esse nem sempre compreendido ou sequer desejado. A proximidade do “tempo vida” desse património condiciona o distanciamento histórico-crítico necessário à interpretação e avaliação do seu significado pelos seus “tutores naturais”: em primeiro lugar, o Estado, ao qual toca promover a inventariação, classificação e registo dos imóveis, encorajar medidas e ações para a sua conservação e a sua fruição informada pela comunidade<sup>7</sup>; e, em segundo lugar, os cidadãos.

<sup>7</sup> Isto de acordo com a Lei n.º 10, de 22 de dezembro de 1988, que determina a proteção do Património Cultural de Moçambique (MOÇAMBIQUE, 1988).

Figura 4: Prédio Abreu, Santos e Rocha, do arquiteto Amâncio de Alpoim de Miranda (Pancho) Guedes (1925-2015), meados da década de 1950, Av. Guerra Popular/ Praça dos Trabalhadores, Baixa de Maputo, 2014. Este edifício integra o inventário do patrimônio edificado da cidade de Maputo do Ministério da Cultura.  
Fonte: Autora.



<sup>8</sup> É importante vincar esta especificidade, uma vez que se verificam comportamentos distintos em Moçambique relativamente ao restante património cultural. É o caso, por exemplo, das estações arqueológicas com pinturas rupestres, ou de amuralhados arqueológicos do tipo Zimbabwe na província de Manica, que têm sido tradicionalmente geridos e custodiados pelas comunidades locais do meio rural (JOPELA, 2006, 2014).

<sup>9</sup> O restauro arquitetônico constitui uma acepção particular do restauro tal como comumente entendido, e distingue-se deste, não em termos de princípios teóricos mas, na operabilidade prática, pela consistência, dimensão e “espacialidade” dos objetos que atende (BRANDI, 2000, p. 77; CARBONARA, 1997, p. 11), indissociavelmente ligados a um “sítio histórico” e a um ambiente próprio (cf. CABRAL; ANDRADE, 2012, p. 106; ZEVI, 2004, p. 57-64). Para a análise das transformações do conceito de restauro ao longo do tempo e a contextualização do debate atual dentro da Europa, e para referências bibliográficas complementares, veja-se CARBONARA, 1996, 1997, 2011; CASIELLO, 1996, 2008; CESCHI, 1970; CHOAY, 2000; DEZZI BARDESCHI, 2006; JOKILEHTO, 1999, 2003, 2007; NETO, 2001, p. 25-61.

O patrimônio “recente” lida com problemas de conservação específicos que têm encontrado justificação, errônea, na diversidade dos materiais e tecnologias construtivas que opera (Figura 4), que são muito distintos dos de períodos precedentes (KUHL; SALVO, 2006, p. 198-210; SALVO, 2007, p. 265-335). O problema, no entanto, passará em primeiro lugar pela questão do “reconhecimento”, e esse está ligado a condições específicas em cada área, afetando indiferentemente todas as geografias, e é especialmente complexo em realidades com heranças coloniais recentes. Para além do caráter das próprias tradições locais, da deficiente organização da tutela e gestão do património edificado, da falta de pessoal qualificado nos departamentos públicos e de verbas adequadas, os técnicos deparam-se com o fato de grande parte dos cidadãos não se identificar com os modelos coloniais (BERTI, 2003, p. 66) e/ou ignorarem a importância de uma parte relevante do património cultural das suas cidades —refiro-me especificamente ao património edificado das “cidades de cimento”<sup>8</sup>—, assim como a necessidade da sua proteção. Consequentemente, não conhecem/reconhecem valor (histórico/documental ou artístico) ao património edificado, nem o seu papel de tutores.

### CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MATERIAL DE MOÇAMBIQUE: PROBLEMAS, PRÁTICAS E DESAFIOS

A atribuição de valor a determinados vestígios do passado, na Europa Ocidental, foi diretamente correlacionada com a noção de autenticidade e tendeu progressivamente ao estudo do objeto e posteriormente à conservação da matéria antiga, entendida como testemunho material em perpétua transformação e única garantia de qualquer outra possibilidade de interpretação e intenção conservativa. A conservação do património edificado, na Europa, aparece diretamente relacionada com a teoria do restauro<sup>9</sup>, e é com base em razões de cultura e de memória (no cerne da disciplina) que o estudo do património deve ser alargado a outras geografias, que lidam com memórias coloniais recentes, levando em consideração que, fora da Europa, as interpretações do património e sua conservação tomaram formas muito distintas.

Nos últimos anos, várias contribuições acadêmicas permitiram constatar a pouca abrangência do modo de pensar a “autenticidade” e a “identidade”, que na tradição europeia aparecem associadas ao culto da matéria, em ambientes externos à Europa. Na África Subsaariana, alguns teóricos discutem modos de lidar com problemas peculiares à herança local, estranhos à tradição europeia: os “lugares da memória” são tratados segundo categorias simbólicas, independentemente das suas características formais e materiais (JONG; ROWLANDS, 2007; JOPELA, 2006; TOMSZEWSKI, 2004), sendo muitas vezes incongruente a aplicação de modelos de conservação e cartas internacionais de patrimônio, claramente individuados a partir de uma matriz eurocêntrica, sem reflexo nas condições de implementação e/ou valores associados ao patrimônio cultural das comunidades locais<sup>10</sup>. A questão assume novos contornos quando analisamos a extensa produção moderna e modernista herdada pelas sociedades pós-coloniais, cuja manutenção em condições eficientes é manifestamente desadequada em relação às condições de vida da maior parte dos seus locatários. Ainda mais complexos são os problemas de gestão patrimonial e desenvolvimento de ambientes urbanos claramente disfuncionais, em cidades modernas planejadas para a segregação racial (JAPHA, 2003, p. 97-98).

<sup>10</sup> Sobre este assunto e especificamente para o contexto de Moçambique, veja-se CARRILHO, 2005, p. 15-17, p. 56-61, p. 107-108; DIERNA, 2005; FORJAZ, 1997, 2005, p. 73-78.

O patrimônio moderno levanta questões complexas de avaliação e conservação em todas as geografias, com especificidades próprias nas várias expressões e sociedades pós-coloniais. Essa complexidade acentua-se em vários contextos da África Subsaariana, onde o patrimônio pré-colonial é formado principalmente por elementos e sítios arqueológicos investidos de simbologias precisas e cultura viva. Ao contrário de outras regiões de África objeto do colonialismo moderno, com assentamentos urbanos pré-coloniais de caráter perene (JENKINS, 2013, p. 61-62), o patrimônio moderno em Moçambique, pela sua dimensão quantitativa (e qualitativa), assume uma expressão incontornável, indissociável da própria história político-social do país. Conformam produtos nem sempre evidentes da circulação de formas e tecnologias, dos Mundos Índico e Árabe, do Mundo Anglo-saxónico (pela proximidade laboriosa da África do Sul), e da mudança de paradigma na forma de projetar e de construir (e de gerar riqueza, acentuando a desigualdade racial) que a atividade imobiliária e industrial sofreu no final do período colonial. Embora a legislação moçambicana do patrimônio seja de grande alcance, prevendo (teoricamente) a proteção de todas as suas categorias, é indiscutível que a associação ao endurecimento do colonialismo da maioria dos edifícios e conjuntos urbanos modernos (Figuras 4 e 5) tenha ainda um peso significativo na sua apreciação como patrimônio cultural.

A conservação é, em última análise, motivada pelos valores que a sociedade reconhece ou projeta no objeto, devendo ser entendida, em primeiro lugar, como “ato de cultura” fundado em exigências “de memória” (CARBONARA, 1997). Esse processo relaciona-se intimamente com a ligação que uma dada cultura e contexto histórico estabelece com o seu passado, a qual é variável.

Com a aprovação da Lei n.º 10, de 22 de dezembro de 1988 — surgiu entretanto regulamentação específica para a proteção do patrimônio arqueológico, o Decreto n.º 27, de 20 de julho de 1994 (MOÇAMBIQUE, 1994), e da Luta de Libertação Nacional, a Lei n.º 13, de 25 de fevereiro de

Figura 5: Vista parcial da Baixa de Maputo, 2013. Ao centro, os edifícios do Conselho Municipal e da Catedral e a Praça da Independência com o monumento a Samora Machel. Fonte: Autora.



Figura 6: Planta de Lourenço Marques (área central), ca. 1903, com o traçado da ampliação do porto e do limite da cidade a norte. Assinalam-se alguns edifícios desse período permanentes na cidade atual (ainda que com alterações): Instituto Dona Amélia (atual Casa de Ferro), transferida da Repartição de Agrimensura para as imediações do Jardim Vasco da Gama/Tunduru no início da década de 1970 (1); Consulado Britânico (2); Hotel Clube (atual Centro Cultural Franco-Moçambicano) (3); Vila Jónia (atual Tribunal Supremo) (4); Mercado Central (5); Prédio Pott (6); Cadeia Civil (atual anexo da Imprensa Nacional) (7); Câmara Municipal (atual Tribunal Administrativo) (8); Mesquita (9); Casa Amarela (10); Casa dos Azulejos (11); Fortaleza (12).

Fonte: Autora, com base no “Plano do projetado esgoto e aterro do pantano de Lourenço Marques por S.T. Hall, Dezembro de 1876. Cópia de Augusto de Castilho”, AHM (D1.03/2021), na “Planta de Lourenço Marques levantada em 1886, Escala 1:5000”, AHM (N.º 1711/D.29/2006) e na “Planta da Cidade Lourenço Marques 1903, Escala 1: 5000”, AHM (2014/D.37). Assinala-se também a área de proteção histórico-arquitetônica da Baixa (perímetro a ponteadado) proposta pela SEC em 1984.

<sup>11</sup> Essa delimitação surgiu na sequência de um estudo — o *Estudo da Valorização Urbanística da Baixa de Maputo* (SEC, 1984) — concluído em 1984, promovido pelo Serviço do Patrimônio Edificado, do Departamento de Monumentos, da Direção Nacional do Patrimônio Cultural, da Secretaria de Estado da Cultura — SEC, abrangendo parte do Bairro Central com a Baixa antiga (FRANCO DE MENDONÇA, 2016, p. 260-261).

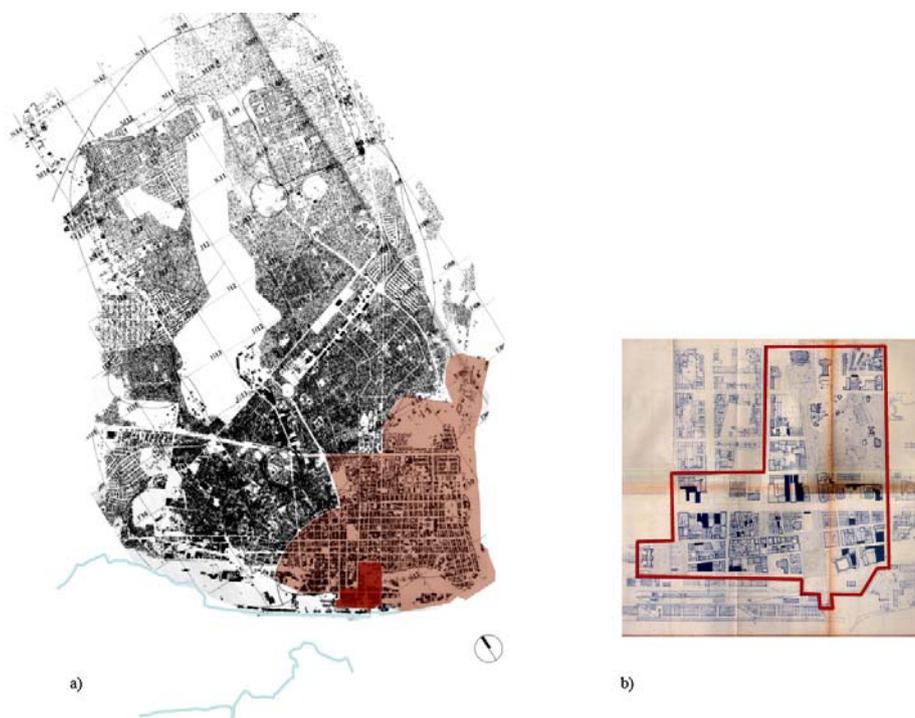
2009 (MOÇAMBIQUE, 2009) —, foram de imediato classificados, genericamente, “[t]odos os monumentos e elementos arqueológicos [...]”, “[t]odos os prédios e edificações erguidas em data anterior ao ano de 1920 [...]” (MOÇAMBIQUE, 1988, Capítulo IV, Art.º 7) e as zonas antigas das principais cidades. Nestas últimas, inclui-se o núcleo fundacional da cidade de Maputo, abrangido pelo conjunto da Baixa. Todavia, nem a proposta precedente de delimitação da área de proteção histórico-arquitetônica da Baixa (que remonta a 1984)<sup>11</sup> nem a legislação posterior, referente ao patrimônio cultural nacional (Lei n.º 10, de 22 de dezembro de 1988), asseguram a proteção desse conjunto classificado ou a de edifícios singulares. Se considerarmos que subsistem relativamente poucos testemunhos materiais referentes aos primórdios da cidade (Figura 6), comparativamente ao extenso repertório arquitetônico erigido desde a década de 1940 até ao final do período colonial, então, a medida deixa de fora o grosso do edificado da cidade, sujeito ao livre arbítrio.

A Lei n.º 10, de 22 de dezembro de 1988, não deu sequência a um “Inventário Nacional de Monumentos, Conjuntos e Sítios”, nem, conseqüentemente, a um registo dos bens culturais imóveis classificados (no “Tombo do Patrimônio Cultural”) — que identificasse os imóveis protegidos por lei e informasse o seu enquadramento no processo de planeamento urbano e medidas de proteção adequadas. A falta de um inventário sistemático e atualizado e, até muito recentemente, de um regulamento específico para o patrimônio classificado (aprovado no final de 2016<sup>12</sup>), enviesa a apreciação por parte do corpo técnico dos Conselhos Executivos de Cidade, da entidade que superintende a área da Cultura e do Conselho Nacional do Patrimônio Cultural, dos processos de licenciamento de obras (cada vez mais frequentes) e uma qualquer estratégia de conservação integrada e gestão sustentável do patrimônio edificado em presença.

<sup>12</sup> O “Regulamento sobre a Gestão de Bens Culturais Imóveis” foi aprovado pelo Decreto n.º 55, de 28 de novembro de 2016, publicado no *Boletim da República*, I Série, n. 142, de 28 de novembro de 2016, p. 1257-1268.

Se o patrimônio edificado de matriz moderna ou modernista se manteve até há bem pouco tempo “intacto” (apesar de decadente), isso deveu-se sobretudo à ausência de “dinamismo” no mercado de especulação do solo urbano, situação que se alterou drasticamente ao longo da última década, com o estabelecimento de empresas multinacionais dos ramos da construção civil e do imobiliário. Os processos de produção do espaço urbano, em contexto neoliberal, têm promovido disparidades socioespaciais, condicionando também o delinear de uma estratégia para a salvaguarda do patrimônio. A substituição/renovação acelerada do tecido urbano ameaça a sobrevivência equilibrada do conjunto da Baixa e, mais importante, agrava as condições de sustentabilidade social e ambiental do próprio sistema urbano. Acentuam-se cada vez mais as diferenças entre a “cidade de cimento” (onde se concentra o investimento imobiliário, com foco nas classes de renda alta) e as áreas externas (Figura 7) (carentes de infraestruturas e condições condígnas de habitabilidade).

Figura 7: a) Planta parcial da cidade de Maputo, assinalando a “cidade de cimento” e a área de proteção histórico-arquitetônica da Baixa. Fonte: Autora, com base em cartografia da FAPF-UEM de 2014; b) planta da “Zona de Proteção Histórico-Arquitetônica no Centro da Cidade de Maputo”, SEC/Gabinete de Conservação e Restauo, 1984. Fonte: SEC, 1984.



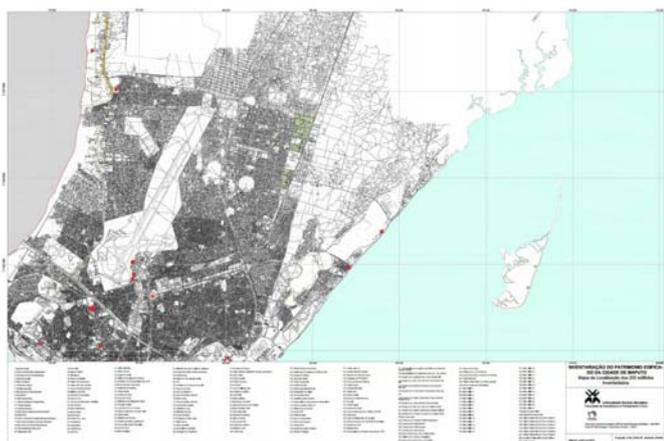
A situação relativa à deterioração e desaparecimento progressivo do rico repertório edificado da “cidade de cimento” deve-se, em parte, ao vazio legal que não permitiu um correto enquadramento de edifícios ou conjuntos urbanos que, potencialmente, são patrimônio da cidade (e do país) — digo potencialmente porque não são entendidos como tal pela maioria da população e porque não estão classificados — e, em parte, a uma lacuna consistente relativa à formação de quadros técnicos específicos para a área do patrimônio edificado dentro da instituição que superintende a política de monumentos, conjuntos e sítios (o Ministério da Cultura através da Direção Nacional do Patrimônio Cultural)<sup>13</sup>. Sem estes suportes, a divulgação de formas de atuação apropriadas, uma fiscalização eficaz e fundos adequados, a implementação de uma verdadeira “Política de Monumentos” e “de Museus”<sup>14</sup>, tal como as aprovadas pelo Conselho de Ministros em 2010, encontra sérias dificuldades.

<sup>13</sup> Atualmente, o aperfeiçoamento nessa área faz-se sobretudo ao nível de licenciatura no Departamento de Arqueologia e Antropologia da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da UEM. As faculdades de arquitetura do país não oferecem, para já, formação de pós-graduação nessa área.

<sup>14</sup> A “Política de Monumentos” e a “Política de Museus” foram aprovadas em 27 de abril de 2010, pela Resolução n.º 12/2010 e pela Resolução n.º 11/2010 respetivamente, e constituem documentos de referência para a atuação dos órgãos estatais nessas áreas.

Há, no entanto, um interesse e um entendimento crescentes do valor e da importância que o patrimônio imóvel representa do ponto de vista cultural, histórico e identitário para o país (OUIS *et al.*, 2010, p. 19). No ano de 2009, a criação de um projeto de valorização do patrimônio edificado da cidade de Maputo, através da Faculdade de Arquitetura e Planeamento Físico da Universidade Eduardo Mondlane — FAPF-UEM, com o apoio da Cooperação Itália-Moçambique, sistematizou a documentação “de cerca de 200 edifícios de valor histórico, ambiental ou arquitetônico” (LAGE, 2010, p. 3), com vista à sua inventariação e classificação (Figuras 8 e 9). Com este projeto definiu-se uma metodologia para a classificação do patrimônio edificado, formalizou-se e submeteu-se uma proposta de classificação de 30 edifícios e um conjunto urbano ao Conselho Municipal de Maputo e propôs-se ‘aos órgãos competentes do Estado a aprovação de um “Regulamento de Proteção do Patrimônio Cultural Edificado”’ (LAGE, 2010, p. 3).

O projeto foi coordenado por um grupo de docentes da FAPF-UEM, em colaboração com o Conselho Municipal de Maputo, os Ministérios da Cultura,



Figuras 8 e 9: Inventário do patrimônio edificado da cidade de Maputo. Mapa de localização dos 200 edifícios inventariados e da área de proteção histórico-arquitetônica da Baixa proposta pela SEC, 2010.

Fonte: FAPF-UEM.

Turismo e Obras Públicas e vários especialistas externos (LAGE, 2010, p. 3). Realizaram-se vários encontros e seminários para a discussão de “(i) desafios legislativos e metodologias de atuação; (ii) questões ligadas à identidade e à apropriação cultural; e (iii) questões relativas à problemática da classificação do patrimônio moderno” (LAGE, 2010, p. 3). Com a classificação desse primeiro grupo de edifícios e memoriais, esperava-se que as autoridades competentes pudessem subsequentemente continuar o processo de inventariação e classificação de novos elementos, mas tanto a proposta de classificação, como a de um regulamento para o patrimônio edificado, não obtiveram deferimento.

A proposta de classificação inclui vários edifícios classificados durante o período colonial<sup>15</sup>; três monumentos memoriais erigidos no período pós-independência — a Samora Machel (1933-1986), a Eduardo Mondlane (1920-1969) e aos Heróis Moçambicanos — e um conjunto urbano que abrange bairros históricos externos à “cidade de cimento”, constituído pela Mafalala, Chamanculo e Xipamanine.

No final de 2014, no âmbito da elaboração do “Plano Parcial de Urbanização da Baixa de Maputo” — PPUBaixa, promovido pelo Conselho Municipal de Maputo, a inventariação do patrimônio edificado da cidade ultrapassava as três centenas de edifícios. O PPUBaixa retomou, em parte, informação já presente no “Plano de Estrutura Urbana do Município de Maputo — PEUMM” aprovado em 2008 (atualmente em vigor), e na proposta de classificação do patrimônio edificado da cidade submetida a aprovação em 2010 (resultante do projeto acima referido), nomeadamente na proposta de classificação de determinados edifícios inseridos no conjunto “classificado” da Baixa. Essa sobreposição de critérios, no entanto, torna pouco claros os objetivos relativos ao conjunto da Baixa, uma vez que admite a demolição e alteração de determinados elementos arquitetônicos entendidos como de menor relevância histórico-arquitetônica. Aliás, essa situação dúbia torna-se mesmo nefasta para a conservação do conjunto, uma vez que os edifícios com “menos” interesse histórico-arquitetônico (que não foram classificados nem estão em vias de classificação) podem ser mais facilmente e progressivamente (conforme a apetência do mercado) eliminados ou transformados radicalmente, restando apenas uns poucos elementos dispersos com “mais” interesse histórico arquitetônico (que estão classificados ou em vias de classificação), completamente descontextualizados.

É necessário referir que apenas uma minoria, no contexto acadêmico local, reconhece a pertinência do estudo e da conservação do patrimônio edificado “recente” (associado ao período colonial) e que daí à sua conservação “de fato”, tanto em termos de tutela legal — com a inventariação, a classificação de edifícios e conjuntos urbanos e a sua conseqüente conservação —, como na preparação de um corpo técnico adequado ao campo de estudos e à prática conservativa — a formação de uma consciência crítica e de especialização técnica —, haverá um caminho a percorrer. Isto porque, como bem expõe Françoise Choay (1992 apud NETO, 2001, p. 40), “[...] *vouloir et savoir ‘classer’ des monuments est une chose, savoir ensuite les conserver physiquement et les restaurer est une autre affaire qui repose sur d’autres connaissances [...]*”.

<sup>15</sup> Entre os vários edifícios classificados no período colonial encontram-se o Museu de História Militar/Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, a Casa Amarela/Museu da Moeda, a Casa de Ferro, o Tribunal Supremo/Vila Jóia, o Centro Cultural Franco-Moçambicano/Hotel Clube e o Palácio da Ponta Vermelha.

## CONCLUSÃO

Existem muitas dificuldades no processo de levantamento, reconhecimento e classificação do patrimônio edificado na cidade de Maputo, que tem sido sucessivamente protelado. Estas dificuldades, como já referi, não advêm apenas de dificuldades estruturais, mas em parte, do entendimento sobre o “desenvolvimento” veiculado pelas elites nacionais, ‘tomadas pela vertigem “modernizadora” da globalização’ (CABAÇO, 2007, p. 431).

A aproximação à realidade urbana complexa da cidade de Maputo e a avaliação do seu patrimônio edificado não podem ser feitas tendo como únicas referências o produto colonial (e uma “vontade da arte” na arquitetura e no urbanismo que já não são as do nosso tempo), nem, por outro lado, o modelo do urbano propagado pelo Ocidente. Afinal, como refere Paul Jenkins (2013, p. 240), “[...] o que existe n[estas] áreas urbanas [...], é uma forma de urbanidade de pleno direito, que precisa ser entendida como tal, e não vista como anormal, deficiente, exótica, caótica, e assim sucessivamente, como muitas vezes é apreendida e retratada”. Nem o Estado, nem o sector formal privado têm conseguido dar resposta à demanda crescente por infraestruturas, serviços, empregos e segurança. Os cidadãos, neste contexto, estão a criar a sua urbanidade “de baixo para cima” — “[...] os aspectos físicos da cidade refletem a agência social e cultural da construção do habitar e da urbanidade dos seus moradores” (HONWANA, 2013, p. xiii; tradução da autora).

Uma possível estratégia para o estudo e conservação do patrimônio deverá ter como foco a população e o desenvolvimento de condições infraestruturais/culturais que permitam melhores condições de vida (KING, 2007, p. 23) e, subsequentemente, participação e interesse genuíno nessa questão. As motivações da conservação do patrimônio encontram-se no contexto cultural onde se processa o “reconhecimento” e não na natureza material do objeto. Essa operação é antes de mais, um problema ético, de interpretação, que respeita aos “sujeitos”, antes de ser um problema técnico de “objetos”.

### Lista de Acrônimos

AHU: Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa)

AHM: Arquivo Histórico de Moçambique (Maputo)

ANC: *African National Congress*

APIE: Administração do Parque Imobiliário do Estado

FAPF: Faculdade de Arquitetura e Planeamento Físico

SEC: Secretaria de Estado da Cultura

UEM: Universidade Eduardo Mondlane

UNESCO: *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization*

ZANU: *Zimbabwe African National Union*

## REFERÊNCIAS

- BERTI, Maurizio. La gestione del patrimonio ambientale: sulla via della conservazione africana. *ARKOS: Scienza e restauro dell'architettura*, Roma, v. 4, p. 65-72, ott.-dic. 2003. Disponível em: <<http://www.webalice.it/maurizio.berti1/bertirestauro/11cittaterritorio/2conservaffricanacorretto.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2016.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. 2 ed. Torino: Einaudi Editore. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2000. 154 p.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007. 475 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CABRAL, Renata Campello; ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro. Roberto Pane, entre história e restauro, arquitetura, cidade e paisagem, *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 105-111, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/49039>>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997. 836 p.
- CARBONARA, Giovanni. Teoria e Metodi del Restauro. In: CARBONARA, Giovanni (diretto da). *Trattato di restauro architettonico*. Torino: UTET, 1996. v. I, p. 3-107.
- CARBONARA, Giovanni. *Architettura d'oggi e restauro: Un confronto antico-nuovo*. Torino: UTET Scienze Tecniche, 2011. 192 p.
- CARRILHO, Júlio (Coord.). *Ibo: a casa e o tempo*. Maputo: FAPF, 2005. 160 p.
- CASIELLO, Stella. *La cultura del restauro: Teorie e fondatori*. Venezia: Saggi Marsilio, 1996. 405 p.
- CASIELLO, Stella (a cura di). *Verso una storia del restauro: Dall'età classica al primo Ottocento*. Firenze: Alinea, 2008. 382 p.
- CENTRO DE ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO DO HABITAT. *Moçambique: Melhoramento dos Assentamentos Informais: Análise da Situação e Proposta de Estratégias de Intervenção*. Maputo: Direcção Nacional de Planeamento e Ordenamento Territorial, Ministério para a Coordenação da Acção Ambiental, 2006. 60 p.
- CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970. 225 p.
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Tradução Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2000. Tradução de: *L'allégorie du patrimoine*. 308 p.
- CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1992 apud NETO, Maria João. *Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP, 2001. 362 p.
- CORVAJA, Luigi. *Maputo: Desenho e Arquitectura*. Tradução Matteo Angius; Fernanda Angius. Maputo: FAPF, 2003. 114 p. Tradução de: *Maputo città capitale del Mozambico: disegno e architettura*.
- COSTA, Ana Bénard da. *O Preço da Sombra: Sobrevivência e reprodução social entre famílias de Maputo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007. 183 p.
- DEZZI-BARDESCHI, Marco. *Restauro: due punti e da capo*. Milano: Franco Angeli, 2006. 496 p.
- DIERNA, Salvatore. A Ilha reencontrada: ambiente e cultura do habitar. In: CARRILHO, Júlio (Coord.). *Ibo: a casa e o tempo*. Maputo: FAPF, 2005. p. 7.
- FIRST, Ruth (Dir.). *O Mineiro Moçambicano: Um estudo sobre a exportação de mão de obra*. Maputo: Centro de Estudos Africanos, UEM, 1977. Disponível em: <<http://www.ruthfirstpapers.org.uk/pt/content/423>>. Acesso em: 4 jun. 2016.
- FORJAZ, José. Património — Que atitude? *Novo MoçAmbiente*, Maputo, n. 21, p. 4-8, 1997.
- FORJAZ, José. *Arquitetura: Ambiente e Sobrevivência*. Maputo: FAPF, 2005. 79 p.
- FRANCO DE MENDONÇA, Lisandra. *Conservação da arquitetura e do ambiente urbano modernos: a Baixa de Maputo*. 2015. 726 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo e em História e Restauro da Arquitetura) - Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra, Coimbra, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, "Sapienza" Università di Roma, Roma, 2016.
- HONWANA, Alcinda Manuel. Foreword. In: JENKINS, Paul. *Urbanization, Urbanism, and Urbanity in an African City: Home Spaces and House Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. p. xiii-xv.

- JAPHA, Derek, 2003. The heritage of modernism in South Africa. In: OERS, Ron van; HARAGUCHI, S. (Ed.). *World Heritage papers: Identification and documentation of Modern Heritage*. Paris: UNESCO/WHC, n. 5, p. 94-95, June 2003. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/series/5/>>. Acesso em: 12 maio 2016.
- JENKINS, Paul. *Urbanization, Urbanism, and Urbanity in an African City: Home Spaces and House Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. XIX + 274 p.
- JOKILEHTO, Jukka. *A history of architectural conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999. 354 + xiv p.
- JOKILEHTO, Jukka. Continuity and Change in Recent Heritage. In: OERS, Ron van; HARAGUCHI, S. (Ed.). *World Heritage papers: 5 Identification and documentation of modern heritage*. Paris: UNESCO/WHC, n. 5, p. 105-108, June 2003. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-38-1.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2016.
- JOKILEHTO, Jukka. Il quadro internazionale: Asia, Australia, Medio Oriente, Paesi Arabi e Africa Subsahariana. In: CARBONARA, Giovanni (diretto da). *Trattato di restauro architettonico: Primo Aggiornamento. Grandi temi di restauro*. Torino: UTET, 2007. p. 147-210.
- JONG, Ferdinand de; ROWLANDS, Michael (Ed.). *Reclaiming heritage: Alternative imaginaries of memory in West Africa*. Walnut Creek: Left Coast Press. 2007. 270 p.
- JOPELA, Albino. *Custódia Tradicional do Património Arqueológico na Província de Manica: experiências e práticas sobre as pinturas rupestres do distrito de Manica, 1943-2005*. 2006. 80 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciado em História) - Faculdade de Letras e Ciências Sociais, UEM, Maputo, 2006.
- JOPELA, Albino. Custódia Tradicional do Património Cultural Imóvel. In: MACAMO, Solange (Dir.). *Manual de Conservação do Património Cultural Imóvel em Moçambique*. Maputo: Ministério da Cultura, 2014. p. 55-58.
- KING, Anthony. *Colonial Urban Development: Culture, Social Power and Environment*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 2007. 328 p.
- KUHL, Beatriz Mugayar; SALVO, Simona. Ciclo de Palestras sobre Preservação: Disciplina AUH 852 - Técnicas Construtivas Tradicionais. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP, São Paulo*, n. 19, 2006, p. 198-210. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43471>>. Acesso em: 2 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i19p198-210>.
- LAGE, Luís; CARRILHO, Júlio (Coord.). *Inventário do Património Edificado da Cidade de Maputo: Catálogo de Edifícios e Conjuntos Urbanos Propostos para Classificação*. Maputo: FAPF, 2010. 78 p.
- MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 17-35, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v24n70/a02v2470.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092009000200002>.
- MENDES, Maria Clara. *Maputo antes da Independência: Geografia de uma Cidade Colonial*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1985. 526 p. (Memórias do Instituto de Investigação Científica Tropical, n. 68, 2. Série, Tese (doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1980).
- MOÇAMBIQUE. Lei n.º 10, de 22 de dezembro de 1988. Dispõe sobre a Proteção do Património Cultural. *Boletim [da] República Popular de Moçambique*, Maputo, n. 51, III suplemento, I série, 22 dez. 1988.
- MOÇAMBIQUE. Decreto n.º 27, de 20 de julho de 1994. Aprova o Regulamento de Proteção do Património Arqueológico e a composição do Conselho Nacional do Património Cultural. *Boletim da República*, Maputo, n. 29, I série, 20 Jul. 1994.
- MOÇAMBIQUE. Lei n.º 13, de 25 de fevereiro de 2009. Visa proteger, preservar e valorizar o património da Luta de Libertação Nacional. *Boletim da República*, Maputo, n.º 8, I série, 25 fev. 2009.
- MORAIS, João Sousa. *Maputo: património da estrutura e forma urbana: topologia do lugar*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001. 247 p.
- MUNICÍPIO DE MAPUTO. *Plano de Estrutura Urbana do Município de Maputo: Análise da Situação Actual do Município de Maputo*, volume I. Maputo, 2008. 246 p.
- NETO, Maria João. *Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP, 2001. 362 p.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução Lucília Rodrigues; Maria Georgina Segurado. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2012. 509 p. Tradução de: History of Mozambique.

OPPENHEIMER, Jochen; RAPOSO, Isabel (Coord.). *Subúrbios de Luanda e Maputo*. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2008. 330 p.

OUIS, Khadija; MYLLYLUOMA, Laura; LINDGREN, Helena; ANDERSON, Jorgen Eskemose (Ed.). *Exploring the Informal City*. Maxaquene, Maputo, Mozambique. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, Department of Human Settlements, 2010. 97 p.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. *Plano de Estrutura da Área Metropolitana de Maputo*: Relatório Final (versão preliminar), volume IV: Propostas e Estratégias: II. Estratégia de Habitação e Terreno Habitacional. Maputo: Direcção Nacional de Administração Local, Ministério da Administração Estatal, Arcadis-Euroconsult, JTK Associates, 1999. 47 p.

SALVO, Simona. Il restauro dell'architettura contemporanea come tema emergente. In: CARBONARA, Giovanni (diretto da). *Trattato di restauro architettonico*. Primo Aggiornamento. Grandi temi di restauro. Torino: UTET, 2007. p. 265-335.

SEC. *Estudo da Valorização Urbanística da Baixa de Maputo*: Segunda Parte (II partes), Proposta. Maputo: [documento policopiado], 1984. 42 p.

TRAORÉ, Mamadou Balla. Pour une culture de l'autogestion. In: DIAGNE, Souleymane Bachir (Sous la Direction de). *La Culture du Développement*. Dakar: CODESRIA - FOCSIV, série des livres du CODESRIA, 1991. 52 p. apud CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007. 475 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TOMSZEWSKI, Andzej. I valori immateriali dei beni culturali nella tradizione e nella scienza occidentale. In: VALTIERI, Simonetta (a cura di). *Della bellezza ne è piena la vista!* Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione. Roma: Nuova Argos, 2004. p. 30-53.

ZEVI, Bruno, 2004. *A linguagem Moderna da Arquitectura*. Tradução Luis Pignatelli. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Tradução de: Il linguaggio moderno dell'architettura.

### Nota da Autora

Este artigo foi redigido no âmbito da tese de doutoramento desenvolvida pela autora, orientada por Giovanni Carbonara e Walter Rossa e coorientada por Júlio Carrilho. O projeto foi cofinanciado pelo Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Potencial Humano, e por uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia — FCT, com a referência SFRH/ BD/ 73605/ 2010.

### Nota do Editor

Data de submissão: 03/08/2016

Aprovação: 08/07/2017

Revisão: Celina Agostinho

---

### Lisandra Franco de Mendonça

Universidade de Coimbra. Instituto de Investigação Interdisciplinar. Coimbra, Portugal.  
lisandramendonca@gmail.com

scripcão da j.

re d. João em op<sup>ção</sup> de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>na</sup> s. f. s. & braças me a de de palmos por braça. Tem de se  
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50  
realin

das sev

a de poz

canal de

de rocha viva

de poz

Wilson Florio  
Ana Tagliari



EDIFÍCIO SEDE DA PAVAN ENGENHARIA  
E INDÚSTRIA PROJETADO POR  
VILANOVA ARTIGAS EM SÃO PAULO

RESUMO

Durante os anos de 2012 e 2014, foi realizada a pesquisa “*Análise de projetos não construídos de Vilanova Artigas*”, com o apoio do CNPq, na qual foram analisados doze projetos não construídos de Vilanova Artigas disponíveis no acervo digital da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a partir de simulações e animações computacionais, no objetivo de se investigar esses espaços por meio dos passeios virtuais, além de relacioná-los com exemplares de sua obra construída, agregando esse conhecimento ao tema. Este texto apresenta parte dessa pesquisa com a análise do projeto do edifício sede da Pavan Engenharia Ltda., concebido em 1972, que seria construído na cidade de São Paulo. O objetivo deste texto é apresentar os resultados da pesquisa realizada, especificamente sobre esse projeto selecionado, realçando o material inédito, os procedimentos de pesquisa, a metodologia de investigação dos projetos, a análise realizada, os resultados obtidos, a discussão e a relação com a obra do arquiteto. Pudemos constatar a importância das novas tecnologias para o auxílio no processo de análise e representação de projetos não construídos. Sobre os resultados atingidos, é possível concluir que a pesquisa contribui para o enriquecimento do debate em torno da arquitetura de Vilanova Artigas, agregando material original a partir de fontes primárias, que permitem a interpretação e investigação da obra desse grande arquiteto.

PALAVRAS-CHAVE

Vilanova Artigas. Projetos não construídos. Modelagem e simulação. Análise de projeto.

THE PAVAN ENGINEERING  
HEADQUARTERS BUILDING DESIGNED  
BY VILANOVA ARTIGAS IN SÃO PAULO

ABSTRACT

During the years 2012 and 2014 the research “*Analysis of unbuilt projects of Vilanova Artigas*” was developed supported by CNPq. Twelve unbuilt projects available on the digital FAU-USP library were analyzed by means of computational simulations and animations, aiming to investigate these spaces through the virtual tours, and relating these designs with the architect’s built work. This paper presents part of this research with the analysis of the Pavan Engineering Headquarters building, designed in 1972 to be built in the city of São Paulo. The aim of this text is to present the results of this research, specifically on this selected project, highlighting the unpublished material, research procedures, analysis, results obtained, discussion and relation with the architect’s work. We could notice the importance of the new technologies for the aid in the process of analysis and representation of unbuilt projects. Regarding the obtained results, it is possible to conclude that this research contributes to the enrichment of the debate encompassing Vilanova Artigas’s architecture, bringing about original material from primary sources, which allow for the interpretation and analysis of the works of this great architect.

KEYWORDS

Vilanova Artigas. Unbuilt architecture. Modeling and Simulation. Design Analysis.

## INTRODUÇÃO

Durante os anos de 2012 e 2014 foi realizada a pesquisa “*Análise de projetos não construídos de Vilanova Artigas*” com o apoio do CNPq, em que foram analisados doze projetos não construídos disponíveis no acervo digital da Biblioteca da FAU-USP, a partir de simulações e animações computacionais, no objetivo de se investigar esses espaços por meio dos passeios virtuais, além de relacioná-los com exemplares de sua obra construída, agregando esse conhecimento ao tema. Foram analisados seis projetos residenciais, dois de edifícios sede de empresas, um edifício comercial, dois projetos de escolas e um de agência bancária. Este texto apresenta parte dessa pesquisa com a análise do projeto do edifício sede da Pavan Engenharia Ltda., concebido em 1972, que seria construído na cidade de São Paulo.

Como etapa da metodologia adotada nesta pesquisa, inicialmente realizou-se uma revisão bibliográfica sobre a arquitetura de Vilanova Artigas, em que foram levantadas pesquisas, teses, dissertações, artigos, textos e livros publicados envolvendo o arquiteto. Os principais títulos consultados estão listados na bibliografia deste artigo. Após o término da pesquisa em 2014, livros e artigos importantes sobre o arquiteto foram publicados no ano seguinte, em 2015, em



Figura 1: Vista do pátio interno e corte transversal da Escola Técnica de Porto Velho, RO, 1973. Vistas do Edifício de escritórios da Trol AS. São Paulo, SP, 1973. Volumetria, espaço interno e corte da Agência Mooca Banco Safra, São Paulo, SP, 1983. Fonte: FLORIO; TAGLIARI, 2014.

decorrência das comemorações referentes ao centenário do arquiteto, e, nesse caso, para a elaboração deste artigo, alguns deles também fizeram parte da bibliografia consultada. Nesta investigação bibliográfica, portanto, pudemos perceber ainda mais claramente a lacuna com relação ao estudo dos projetos selecionados para análise neste trabalho, o que reforçou a justificativa e relevância desta pesquisa.

Uma revisão bibliográfica sobre o tema *análise de projetos*, especialmente sobre *projetos não construídos*, também foi realizada, buscando subsídios sobre metodologia de análise, procedimentos, além de experiências importantes referenciais dentro da temática. Destacamos as pesquisas de Kent Larson (2000), Mirko Galli e Claudia Mühlhoff (2000), Alberto Sdegno (2008), Nicholas Webb e Andre Brown (2011a, 2011b) como referências principais.

Outra etapa da metodologia desta pesquisa foi o levantamento de informações gráficas sobre os projetos selecionados a partir do acervo digital da Biblioteca da FAU-USP. Por meio da consulta desses desenhos, pudemos ter contato com um universo praticamente desconhecido de desenhos e projetos não construídos de Vilanova Artigas. Com esse material em mãos, foram elaborados os redesenhos dos projetos e seus modelos virtuais. Observamos que alguns projetos apresentam mais de uma proposta. Nesses casos, a proposta selecionada para análise foi a do projeto apresentado com maior número de informações.

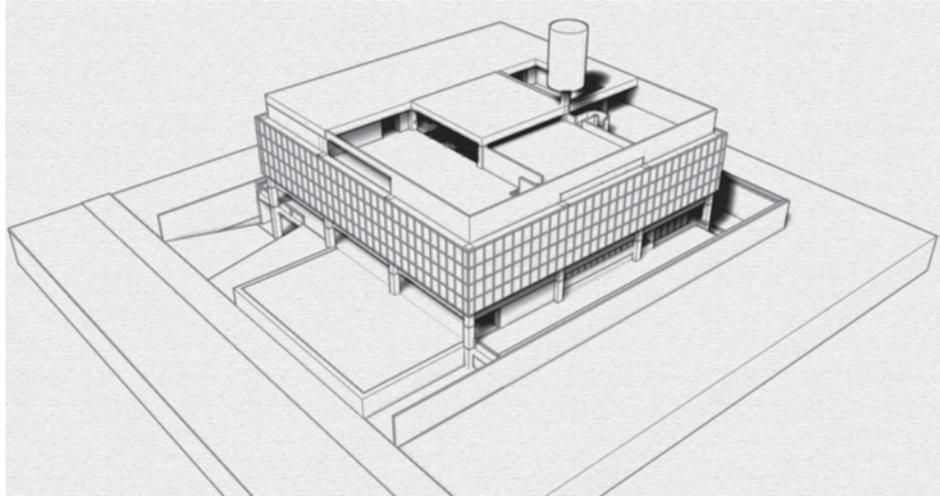
Foram realizadas visitas, desenhos de observação e fotos de algumas obras construídas do arquiteto na cidade de São Paulo como parte da investigação dos espaços, no objetivo de se obter um grande repertório de soluções de projeto. Esse material foi importante para as análises e interpretações dos projetos não construídos, no sentido de se estabelecer relações entre projetos e períodos, e soluções similares, como materiais, iluminação, cores, detalhes, caixilhos, guarda-corpo, entre outros elementos e soluções de projeto. A partir da revisão bibliográfica sobre o tema *análise de projetos não construídos*, constatou-se que essa etapa da metodologia é muito importante.

Para este texto, foi selecionado o projeto do edifício sede Pavan (1972), pois, após a realização da pesquisa, pudemos verificar sua importância como um exemplar de destaque desse período da arquitetura de Artigas. Trata-se de um projeto de edifício sede de uma empresa, programa com poucos exemplares construídos, com características importantes do raciocínio projetual da fase madura do arquiteto. Desse mesmo período, destacamos o Ginásio de Guarulhos (1960), o edifício da FAU-USP (1961) e a Estação Rodoviária de Jaú (1973), como obras construídas de grande importância.

O objetivo deste texto é apresentar os resultados da pesquisa realizada, especificamente sobre esse projeto selecionado, realçando o material inédito, procedimentos de pesquisa, metodologia de investigação dos projetos, análise realizada, resultados obtidos, discussão e relação com a obra do arquiteto, além de interpretações que surgiram no decorrer da pesquisa.

O artigo está organizado em quatro partes. Na primeira, há a apresentação do projeto, com dados sobre sua localização, ano e informações obtidas a partir dos desenhos originais como programa e partido. Nessa parte, também apresentamos os critérios de organização dos dados obtidos no acervo da

Figura 2: Perspectiva aérea do edifício Pavan Engenharia.  
Fonte: FLORIO; TAGLIARI, 2014.



Biblioteca da FAU-USP para posterior redesenho e modelagem tridimensional. Na segunda parte do texto, apresentamos a análise do projeto a partir do modelo tridimensional e as possibilidades obtidas pelo passeio virtual. Para a análise, foram considerados itens como espaço e forma, materiais, iluminação, cor, detalhes, de acordo com informações obtidas ou interpretações realizadas, a partir da metodologia de análise adotada. O passeio virtual permitiu analisar as possíveis percepções humanas no ambiente para o entendimento da configuração espacial, além de permitir percorrer caminhos e apreciar visuais. Na terceira parte, propomos uma discussão, na qual procuramos estabelecer relações entre a análise realizada do projeto, sua contextualização, a obra do arquiteto, as características importantes de seu raciocínio projetual, além de questões que se revelaram importantes nessa reflexão. E, por fim, na última e quarta parte, apresentamos as considerações finais do texto, seguidas pelas referências bibliográficas.

## O PROJETO DO EDIFÍCIO SEDE DA PAVAN ENGENHARIA E INDÚSTRIA

O Edifício Sede da Pavan Engenharia e Indústria Ltda., projetado em 1972, seria construído no Bairro do Jaguaré, na cidade de São Paulo, com área total aproximada de 5563,78 m<sup>2</sup>. Trata-se de um projeto não construído projetado por Vilanova Artigas. A partir da análise de 61 folhas de desenhos digitalizadas e disponibilizadas pela Biblioteca da FAU-USP, foram identificadas quatro diferentes opções de organização do programa, com desenhos decorrentes de diferentes fases do processo de projeto, que vão desde o estudo preliminar e o anteprojeto até o projeto para aprovação na prefeitura e projeto executivo.

O partido arquitetônico adotado distribui o programa de necessidades em seis pavimentos (subsolo, térreo, mezanino, primeiro, segundo e terceiro pavimentos), organizados em meios-níveis interligados por rampas e escadas. Há um pátio interno centralizado com rampas e cobertura, com teto, jardim e área de lazer. Estão presentes um mezanino, um térreo e três pavimentos superiores destinados aos espaços administrativos da empresa, com

escritórios, cozinha, copa, refeitório e banheiros. Trata-se de um monovolume, de planta quadrada, com malha estrutural de 10 x 10 metros, composta por pilares, vigas e lajes de concreto. O desenho das quatro fachadas tem como destaque os grandes painos de vidro, que envolvem a estrutura de concreto do primeiro ao terceiro pavimento.

As diferenças entre as várias versões do projeto ocorrem principalmente em relação à circulação vertical, sua localização e a opção de se adotar rampas, escadas, elevadores ou a combinação deles. O *partido* do projeto em sua essência é mantido nas diferentes opções: a organização do programa em meios-níveis interligados por rampas localizadas no centro da planta quadrada. A estrutura com 16 pilares foi organizada numa malha regular de 4 x 4 pilares, com modulação de 10 metros entre eles.

A partir do arquivo disponibilizado pela Biblioteca da FAU-USP, nas folhas de 1 a 5, destacam-se desenhos em fase de concepção. Nesse estudo preliminar, as quatro plantas e um corte apontam a organização hierárquica do programa, desde a área pública no térreo até a presidência na cobertura. O núcleo de circulação vertical localiza-se no centro da planta quadrada, e é composto por rampas, escadas e um elevador.

Figura 3: Estudo preliminar inicial e pré-executivo.  
 Fonte: Folhas 1, 5, 7 e 14 do Arquivo digital 725\_2\_pen da FAU-USP, 2013.

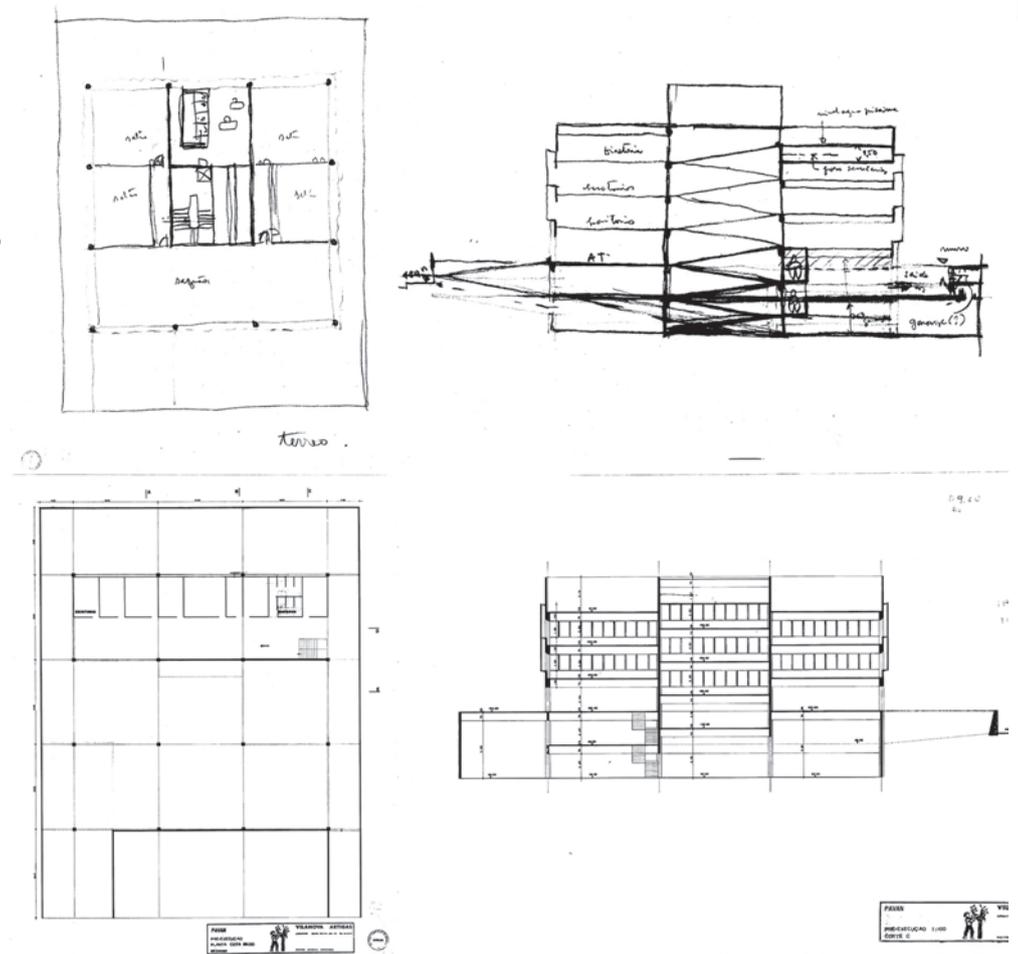
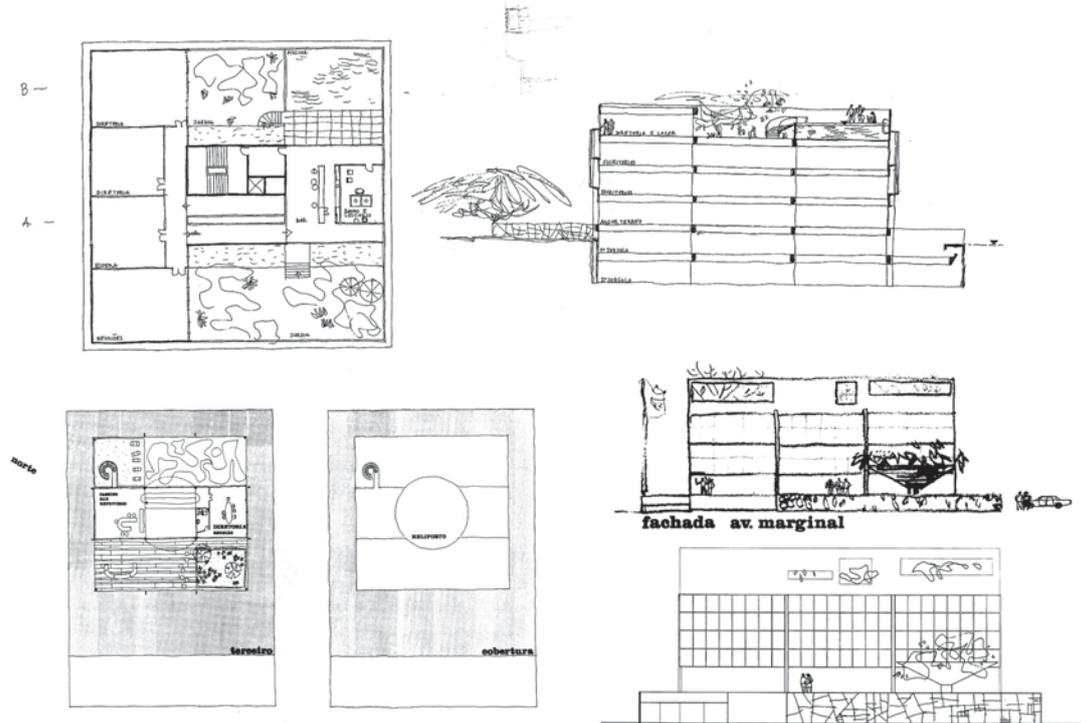


Figura 4: Estudo preliminar com escada e elevadores ao lado das rampas. Destaca-se a piscina na cobertura. Abaixo, estudo com heliponto. Abaixo, ao lado, estudo preliminar, folhas 34 e 45.  
Fonte: Folhas 27, 30, 33, 34 e 45 do Arquivo digital 725\_2\_pen da FAU-USP, 2013.



Entre as folhas 6 e 19, o projeto pré-executivo instrumentado apresenta uma diferente proposta de circulação vertical. No centro da planta, localizam-se as rampas num pátio central que percorrem do primeiro ao último pavimento. Além das rampas, o projeto apresenta um núcleo de escadas que atendem apenas ao subsolo, térreo e mezanino.

Nas folhas 20 e 21, há desenhos de estudo, que apresentam supostas especulações de plantas com a adoção de rampas como circulação vertical principal. Já na folha 22, há um estudo numa escala ampliada do espaço da cozinha e refeitório. Nessa folha, há uma lista dos equipamentos da cozinha ao lado do desenho e um estudo do *layout* e circulação desse espaço.

Entre as folhas 23 e 30, observamos pranchas de um estudo preliminar com uma proposta de projeto que mantém as rampas no centro da planta quadrada, porém com um núcleo de escadas e dois elevadores ao lado. Essa opção de projeto organiza a circulação vertical no centro da planta com rampas, escadas e elevadores que atendem a todos os pavimentos.

Esse estudo revela o espaço de convivência na cobertura, onde há uma área de lazer com piscina. Os desenhos de Artigas apresentam uma série de figuras humanas interagindo nesse espaço, o que podemos interpretar como sendo o espaço de *encontros* e convivência.

A partir da folha 31, nota-se outra opção de projeto. Nesse estudo preliminar, desenhado a mão, destaca-se no centro da planta o vazio do pátio central e as rampas. A cobertura é mantida como espaço de convivência, com piscina e área de lazer. A novidade desse projeto é o heliponto, algo inovador se nos atentarmos ao ano do projeto, além de nada usual nas obras do arquiteto.



Figura 5: Cobertura do Edifício Pavan Engenharia. Fonte: Autores, 2014. Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris, 1933. Detalhe do muro de pedra e das aberturas retangulares na cobertura. Abaixo, a Villa Savoye, Poissy, 1929-31. Le Corbusier. Teto jardim com parede, aberturas e molduras para as visuais. Fonte: Autores (2008).

Na folha 34, a elevação revela a “inspiração” *corbusiana*, referente ao teto-jardim e o desenho da elevação. Como nos projetos da Villa Savoye (1929-31) ou no Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris (1933), a cobertura, como espaço de lazer e convivência, é delimitada com paredes em seu perímetro, desenhadas com aberturas retangulares, que enquadram diferentes paisagens. Outra similaridade ocorre no muro de pedra localizado no piso térreo do projeto do Pavilhão Suíço. Solução de projeto presente em outros exemplares de sua obra, como o Edifício Louveira, por exemplo.

A partir da folha 38, defrontamo-nos com um anteprojeto instrumentado, com projeto novamente apresentando as rampas no centro da planta quadrada, porém com algumas peculiaridades em relação aos outros projetos vistos até então. Há uma escada helicoidal que se estende do térreo ao segundo subsolo. Há também uma escada reta que atende aos dois subsolos, além dos recortes na cobertura que permitem a entrada de luz natural no subsolo. A cobertura perde seu caráter de espaço de convivência, e parece ser um espaço aberto destinado apenas à presidência. O desenho da fachada frontal é mantida com a ideia do estudo preliminar.

A partir da folha 46, há uma nova proposta, que é apresentada em desenho com nível para execução. Esse é o projeto mais desenvolvido e com maior número de informações. Por esse motivo, foi o selecionado para redesenho e análise desta pesquisa, seguindo os critérios pré-determinados na metodologia.

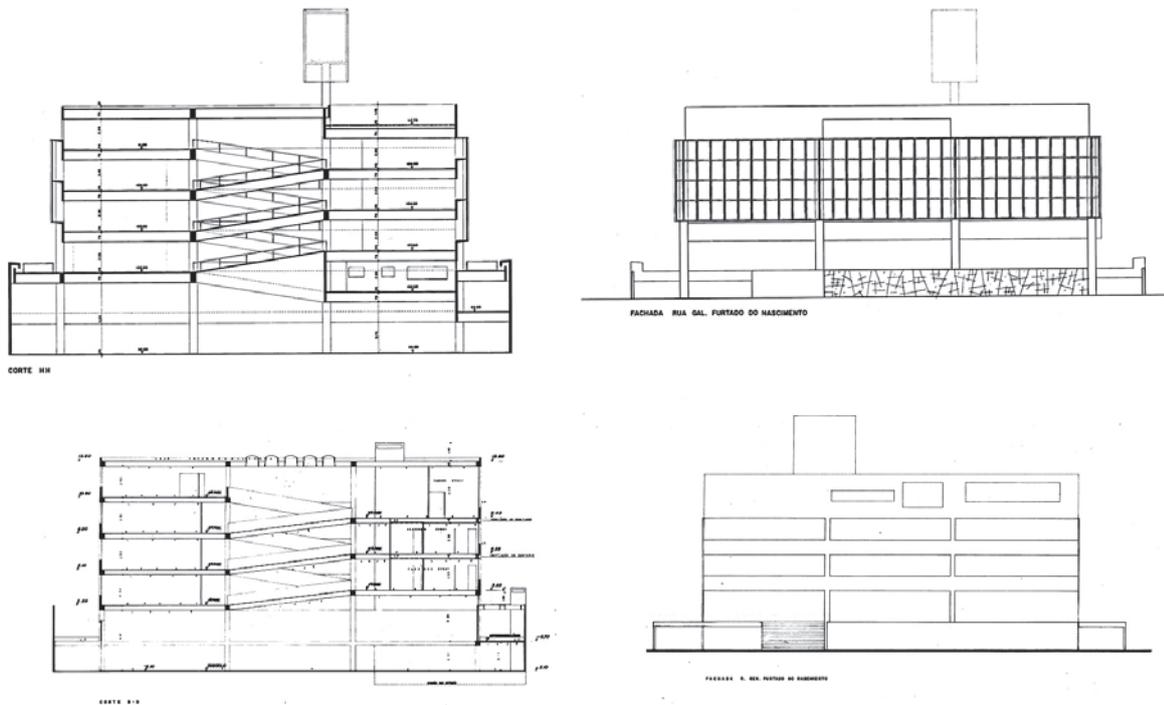
Nesse projeto, as rampas foram adotadas como a circulação vertical principal do edifício, localizadas no centro da planta quadrada, inseridas no pátio central. Há também um núcleo de escadas que atendem apenas os subsolos e o térreo.

A cobertura foi mantida como espaço de convivência, porém sem a piscina e o heliporto. Mantém-se delimitada por paredes, porém os desenhos das aberturas enquadrando diferentes visuais foram reconfigurados, com apenas uma abertura centralizada.

Destaca-se, nas fachadas, o pano de vidro contínuo, à frente da malha de pilares externos. Esse elemento recebeu um desenho específico, com a superfície envidraçada apoiada em abas trapezoidais de quarenta centímetros de peitoril, que avança para o exterior, e funciona como apoio à caixilharia. Além disso, nesse projeto também se destaca o formato da caixa d'água, cilíndrica, destacada, marcando o ponto mais alto do projeto, com desenho típico de Artigas, como podemos observar em alguns exemplares de sua arquitetura como as Residências Bittencourt 2, Elza Berquó e Mendes André.

Entre as folhas 58 e 61 observamos a versão do projeto legal para aprovação na prefeitura, com alguns detalhes desenhados de modo mais minucioso. O núcleo de escadas, que atendia apenas aos subsolos e térreo no projeto desenvolvido, no projeto de prefeitura atende a todos os pavimentos. Essa escada é desenhada dentro das normas de segurança e dos bombeiros, com

Figura 6: (acima) À esquerda, corte transversal HH. À direita, fachada do Edifício Pavan. (abaixo) Corte transversal BB com os domos na cobertura. À direita, fachada do Edifício Pavan. Fonte: Folhas 56, 57 e 61 do Arquivo digital 725\_2\_pen da FAU-USP, 2013.



antecâmara e duto de ventilação. Observamos um elevador ao lado das rampas, no pátio central do edifício, que agora aparece dotado por domos. A caixa d'água aparece como um bloco regular sem destaque. Ademais, a cortina de vidro desaparece, e as aberturas horizontais marcam os três pavimentos do pavimento tipo.

## ANÁLISE DO PROJETO

A partir do material disponibilizado pela Biblioteca da FAU-USP, verificamos qual a proposta mais detalhada do projeto para assim realizar o redesenho e o modelo virtual. Com o modelo, virtual pudemos criar simulações estáticas e dinâmicas, possibilitando passeios virtuais para o melhor entendimento dos espaços, formas e suas relações.

A partir da metodologia de análise adotada, realizamos interpretações do projeto a partir do referencial obtido de sua obra construída. Interpretações no que dizem respeito à adoção de materiais, cores e desenhos de detalhes foram importantes para a análise a que a pesquisa se propôs, que envolveu não apenas estudo de forma e espaço, mas também seus aspectos perceptivos, como iluminação natural, cores, materiais e texturas.

Com relação à inserção urbana, a horizontalidade do edifício contrastaria com a verticalidade dos edifícios de 12 andares vizinhos a ele na região, junto à Marginal Pinheiros, do lado oposto à Cidade Universitária.

Observando o desenho da elevação frontal do projeto do edifício concebido para a empresa Pavan, à primeira vista, parece ter pavimentos convencionais, num edifício de três pavimentos, além do térreo e garagem. Contudo, o que se percebe, a partir das possibilidades geradas pelo modelo virtual, ao entrar no edifício, é que os pavimentos são organizados em meios-níveis, em torno de um pátio interno, interligados por rampas, proporcionando um dinamismo maior do que o imaginado inicialmente a partir do primeiro olhar.

Figura 7: Localização do terreno na Marginal Pinheiros em São Paulo e Fotomontagem a partir da visão da via expressa da Marginal. Sequência 1: Visão do edifício a partir da rua, e a subida da rampa de acesso ao térreo meio-nível acima do nível do passeio público.  
Fonte: FLORIO; TAGLIARI, 2014.



O pavimento térreo, meio nível acima da rua, cria uma delimitação natural do espaço público, mas continuamente ligado a ele por uma rampa e o muro de pedra que não impede os transeuntes de acessar e visualizar o interior do edifício.

A fachada cortina de vidro, amparada pelas abas de concreto que avançam em relação ao exterior, destaca-se na volumetria compacta e pura. O monovolume é sustentado por dezesseis colunas de seção quadrada com térreo livre, envidraçado em seu perímetro. O limite do perímetro e seu fechamento do térreo são recuados, proporcionando uma zona de sombreamento na transição entre público, semipúblico e privado. A partir da análise do modelo virtual, podemos observar, nas imagens da figura abaixo, que o sol da tarde, às dezesseis horas do solstício de verão, revela um edifício transparente, com abundante luz natural.

A horizontalidade do edifício é marcada tanto pela proporção entre largura e altura dos pavimentos como pela proporção e pelo ritmo dos caixilhos e dos elementos do sistema estrutural, como pilares, vigas e abas. O desenho da abertura do último pavimento também contribui para acentuar a horizontalidade.

O pavimento térreo é elevado da cota da rua e a generosa rampa de acesso, levemente deslocada em relação ao eixo central do edifício, é convidativa e conduz suavemente o usuário ao seu interior, sem interrupções ou limites rígidos entre público e privado. Essa solução é muito coerente com o raciocínio projetual do arquiteto, e podemos relacionar essa característica à sua atitude questionadora, contestadora e propositiva, estabelecendo um diálogo entre arquitetura, cidade, sociedade, cultura, política de sua época. Durante seu percurso, pode-se notar sutilmente as rampas junto ao pátio central no interior do edifício, assim como a amplitude, continuidade e dinamismo dos espaços internos.

A recepção localiza-se à esquerda do acesso do edifício, onde ficaria a recepcionista e uma sala de espera. À direita do acesso, há um mini-auditório sem delimitações rígidas. Na parte posterior do pavimento térreo, encontra-se uma área destinada a exposições, divulgações e de venda dos produtos da empresa.

Entendemos a sequência acesso-circulação-rampas junto ao pátio interno importante para concretização do espaço contínuo e do partido adotado. Os robustos pilares com 60 x 60 cm e as vigas de sessenta centímetros de altura proporcionam peso visual à estrutura, com a nítida noção de estabilidade da construção. Contudo, a partir do modelo virtual construído e das imagens simuladas, esses mesmos elementos interrompem parcialmente a amplitude e continuidade desses espaços, sobretudo do teto, cujas vigas parecem oprimir demais o usuário, proporcionando a impressão de que o pé-direito é mais baixo.

O desenho do guarda-corpo, o material e a cor do piso são interpretações realizadas a partir da observação da obra do arquiteto nesse período.

Subindo meio-nível a partir do pavimento térreo, temos a localização do gerente de vendas (nível 102,00), e subindo mais meio-nível, os sanitários (nível 103,50). A partir da simulação dos espaços pelo modelo virtual, percebemos durante o percurso pelas rampas nesse nível que o pátio interno é um pouco

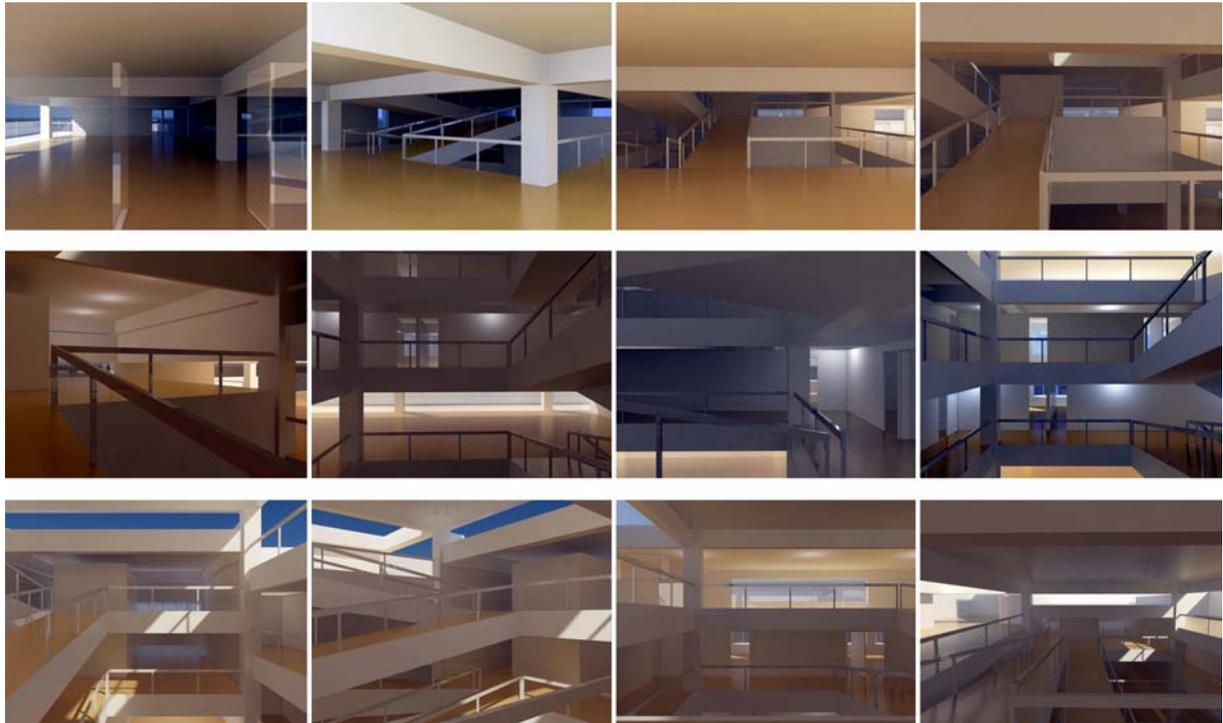


Figura 8: Sequência 2: Térreo no nível 102,00. Visão sequencial até chegar no início da rampa que irá conduzir aos pavimentos acima. Sequência 3: Mezanino no nível 103,50, com a visão da sala do gerente, do pátio interno, com iluminação artificial. À direita, observa-se a vista da circulação do 1º pavimento, no nível 105,00, e a visão do 2º pavimento acima dele no nível 108,00. Sequência 4: Visão do 2º pavimento.

Fonte: FLORIO; TAGLIARI, 2014.

escuro, dependendo do horário. A partir do percurso nas rampas inseridas no pátio interno, com configuração quadrada de 9,60 m de lado, sendo que nas rampas de 2,00 m de largura, tem-se uma visão parcial dos demais pavimentos acima e abaixo a cada meio-nível.

Ao atingir o nível 103,50, observa-se uma pequena abertura para a entrada de iluminação natural, que parece não ser suficiente. A visão do pátio interno, a partir desse ambiente, mostra o contraste entre a ampla iluminação natural no pavimento térreo e a necessidade de iluminação artificial nos outros pavimentos, sobretudo nos espaços de circulação de cada pavimento.

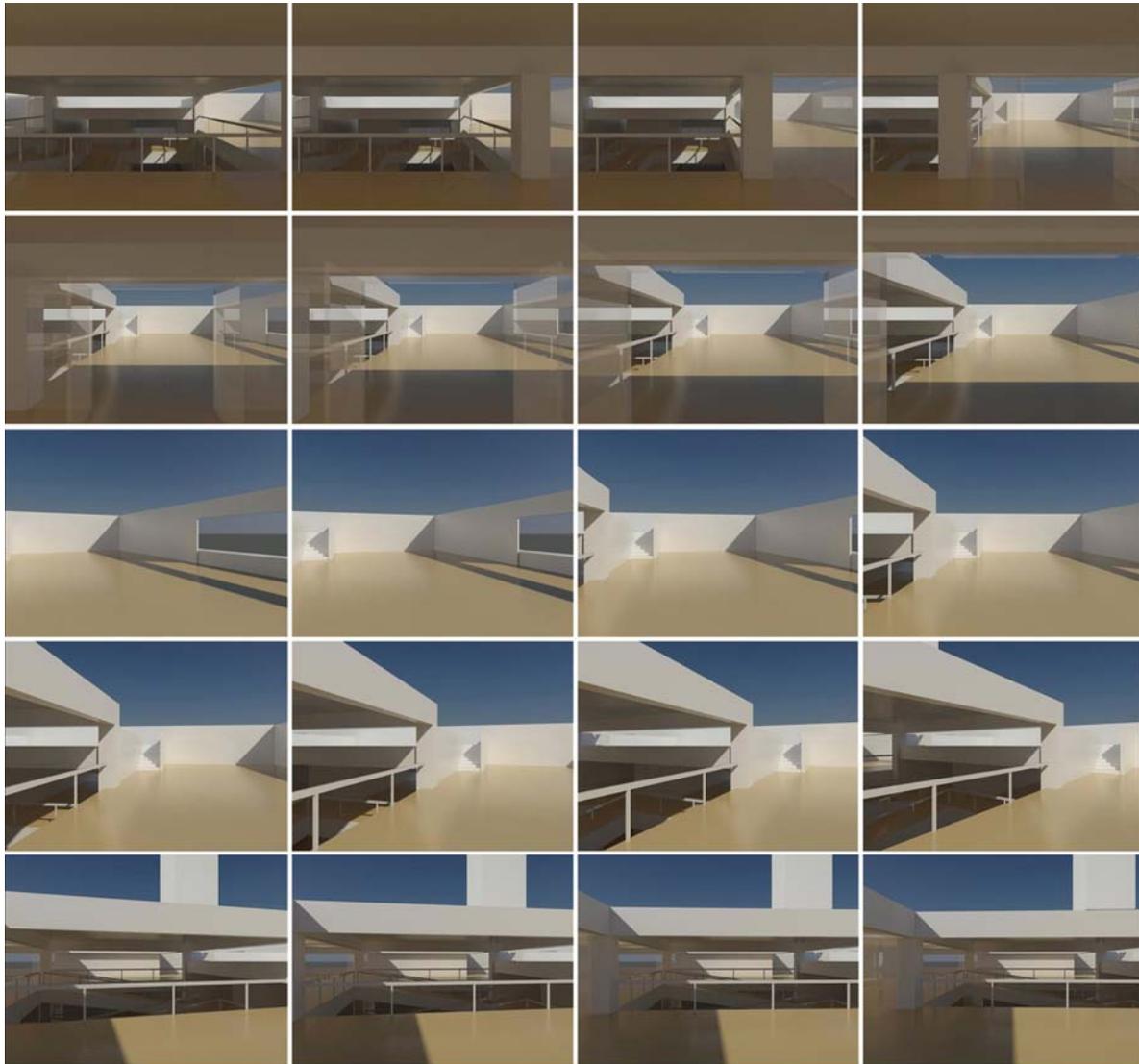
No nível 105,00 existe a configuração de uma circulação em torno do pátio e salas de escritórios em todo o perímetro do pavimento. Se os fechamentos dessas salas forem opacos, como previsto na representação do projeto, tornaria a circulação desse pavimento um ambiente escuro e monótono. Assim, notamos a necessidade de luz artificial inclusive durante o dia. Apesar do pátio interno com dimensões livres, de aproximadamente 4,50m x 9,60m, para a passagem da iluminação natural proveniente das aberturas na cobertura, como mencionado anteriormente, as altas vigas interrompem relativamente a continuidade. Não há indícios nos desenhos, mas caso as divisórias fossem parcialmente de vidro, ou não atingissem o teto, solução mais próxima da habitual nos projetos do arquiteto, poder-se-ia ter um espaço interno bem mais agradável do ponto de vista da iluminação natural.

As visuais a partir do nível 106,50 são diferentes. Daqui se pode notar uma iluminação natural mais generosa advinda da abertura da cobertura do pátio.

A passagem do 2º pavimento (nível 108,00) à cobertura (nível 111,00) revela-se melhor iluminada a partir das simulações realizadas. A maior proximidade com a cobertura proporciona um conforto para os sentidos, com luz natural e amplitude de visuais. Como é possível observar, a visão da sala da presidência, a partir do mezanino do nível 109,50, mostra os amplos espaços dotados de iluminação natural. Por fim, quando se atinge o nível da cobertura (nível 111,00), onde estariam a presidência e as salas de reuniões, pode-se notar as amplas e agradáveis áreas externas descobertas.

Figura 9: Sequência 5: Passeio pela sala da presidência olhando o pátio interno e o pátio descoberto. Sequência 6: Passeio pelo pátio externo junto à sala da presidência.  
Fonte: FLORIO; TAGLIARI, 2014.

Esse passeio arquitetônico pelas rampas atinge seu ápice quando se percorre a sala da presidência e o pátio aberto descoberto na cobertura, onde paredes delimitam o ambiente e enquadram a paisagem a partir de uma abertura. Uma



escada helicoidal permite a conexão do último pavimento com um ambiente privativo da cobertura e outra escada reta estabelece a comunicação entre um lado e outro dessa cobertura, que tem uma laje na cota 111,00 e outra na cota 112,70.

Os espaços da cobertura são amplos, dotados de uma boa iluminação e insolação. O pátio externo elevado na cobertura poderia ser um local para convivência e encontros. Tudo indica que esse espaço de sociabilização poderia ser utilizado pelos funcionários.

Não é possível afirmar se haveriam áreas verdes ou jardins na cobertura. Com boa insolação ao longo do dia, as áreas livres na cobertura seriam estimulantes e importantes para lazer e descanso. Desse terraço ter-se-ia uma ampla visão das marginais do Rio Pinheiros e, do outro lado delas, da Cidade Universitária, no bairro do Butantã.

## DISCUSSÃO

No projeto analisado, identificamos algumas características coerentes com o raciocínio projetual do arquiteto em outros projetos do mesmo período. São elas: organização do programa em meios-níveis; adoção de rampas como circulação vertical; pátio interno; zenitais; acesso desenhado de modo a diluir limites entre público e privado; monovolume; horizontalidade; e estrutura como protagonista da arquitetura.

O espaço configurado nesse projeto sugere uma ruptura com o rigor presente em edifícios com esse programa, como, por exemplo, é muito comum em São Paulo edifícios sede de empresa com pavimentos “empilhados”, circulação vertical resolvida pelos elevadores e escada enclausurada, obrigatória por normas. O térreo livre como uma praça que continua o espaço público convida para o ambiente interno do edifício sem grandes interrupções. O pátio interno cria fluidez visual e espacial enquanto as rampas promovem a continuidade e estimulam o convívio e a interação entre os usuários.

Entre os projetos de Artigas com programa semelhante, destacamos o Edifício Adesite (São Paulo, 1961), projeto com Carlos Cascaldi, com organização do programa de modo semelhante, adoção de rampas como circulação vertical, iluminação zenital, além do desenho da estrutura definindo a arquitetura; e os projetos não construídos – o projeto do edifício de escritórios e agência da Receita Federal (Macapá, AP), que apresenta pátio interno iluminado por zenitais e grande cobertura que abriga o programa num monovolume; o projeto do edifício de escritórios Trol AS (São Paulo, 1973), com adoção de rampas e desenho de estrutura diferenciada com pórtico de concreto armado; o projeto do edifício de escritórios Artigas e Yurgel (São Paulo, 1977), com adoção de rampas; o projeto para o conjunto de dois edifícios comerciais em Alphaville (Barueri, SP, 1984), com proposta de adoção de estrutura metálica, revelando o espírito inovador e experimental do arquiteto.

Essas características de projeto estão relacionadas à concretização de conceitos importantes da obra do arquiteto como a liberdade e, respeito no que diz respeito aos usuários, continuidade visual e espacial, na arquitetura, além da

inovação no que diz respeito à construção, com soluções ousadas e diferenciadas para a época.

Apenas para situar temporalmente, citamos alguns projetos de edifícios importantes que foram desenvolvidos no período do projeto da Pavan, que apresentam características, similares ou não, como o projeto do edifício da FAU-USP (1961), Escola Técnica de Santos (1968), residência Elza Berquó (1968), residência Telmo Porto (1968), residência Ariosto Martirani (1969) e residência Jorge E. Atalla (1971).

Nos projetos citados, verificamos a ideia do espaço introvertido, como na casa Telmo Porto, discutido por autores como João Massao Kamita (2000, p. 43) e Fernando Vazques (2013). Essa característica pode ser observada nos outros projetos, como no edifício da FAU-USP ou na residência Bittencourt 2, porém com diferentes proporções por se tratar de um edifício público, mais amplo e com dimensões generosas. O projeto da residência Atalla não foi construído, mas previa um partido semelhante com ambientes voltados para o pátio interno iluminado por zenitais.

Muitos autores já se debruçaram sobre a investigação desses aspectos conceituais da obra de Artigas. Sobre as questões políticas, culturais e sociais do Brasil, além de sua postura frente à cidade, que possibilitaram ao arquiteto uma nova maneira de criar espaços e formas na arquitetura. Na pesquisa realizada, não houve a intenção de discutir esses aspectos já tão bem estudados e discutidos por pesquisadores como Dalva Elias Thomaz (1997, 2005), Fernando Vazquez (2013, 2016), Gabriel Rodrigues da Cunha (2009), João Massao Kamita (2000), Leandro Medrano e Luiz Recamán (2013), Marcio Cotrim (2008), Marcos Faccioli Gabriel (2003), Miguel Antonio Buzzar (1996, 2003), Ruth Verde Zein (1985, 1986, 2005), entre outros. No entanto, vale ressaltar e reforçar que cada ato de projeto tem uma relação com questões conceituais já debatidas pelos estudiosos citados.

O pátio pode apresentar diferentes configurações e dimensões, mas não pode ser confundido com um *átrio*, que apresenta maior escala, dimensão e proporção, carregadas de simbolismo de grandeza. Provedor de ventilação e captação de luz natural, o pátio, além de seus aspectos funcionais, também apresenta valor simbólico em suas várias culturas, como a ideia da introspecção, vazio como espaço afortunado de ideias, continuidade espacial, transparência, luminosidade, frescor e pureza. No caso da arquitetura de Artigas não é diferente, e o pátio revela significados inerentes aos conceitos de sua arquitetura, além de promover ações relacionadas entre os usuários.

Há um simbolismo evidente nas decisões de projeto. Artigas, como um artista, usava da sua arte, a arquitetura, para expressar seus questionamentos e suas ideias. Por esses e outros motivos, sua arquitetura é considerada uma obra de arte, pois nos faz pensar, discutir e refletir sobre fatos e variantes. A conhecida afirmação de Artigas "*A cidade é uma casa. A casa é uma cidade*", poderia também ser lida neste projeto como *a cidade é o edifício*.

Na sequência construtiva, a estrutura é realizada em primeiro lugar, seguida dos fechamentos e dos acabamentos. Assim, a lógica da construção determina as qualidades pretendidas para a obra arquitetônica. Na

arquitetura de Artigas, como na obra de importantes arquitetos modernos, a estrutura pode ser lida como a protagonista da arquitetura, e, assim, tem um papel de destaque na concepção de espaços. Uma das premissas da arquitetura moderna era a de que, uma vez construída a estrutura, a arquitetura já se fazia presente.

Os desenhos sugerem um projeto previsto para ser construído com elementos pré-fabricados e padronizados pela modulação apresentada. Observamos que houve uma contínua busca e experimentação de diversos tipos de estrutura em seus projetos. No edifício proposto para a Pavan Engenharia, tudo indica que alguns elementos seriam pré-fabricados, como as abas de sustentação dos caixilhos, ou mesmo os pilares quadrados e vigas retangulares, com vãos regulares de 10 x 10 metros.

O que é possível inferir é que havia uma intensa procura na investigação de novos processos construtivos, que pudessem contribuir para os necessários avanços na tecnologia da construção civil. O arquiteto buscou incessantemente novas soluções passíveis de serem aplicadas a diferentes temas e portes de projetos, fossem públicos ou privados. Assim, tudo indica que Artigas aproveitava cada oportunidade para propor caminhos alternativos em direção ao desenvolvimento de técnicas construtivas que viabilizassem avanços da construção no Brasil.

Durante a realização da pesquisa, foi observada a constante presença da adoção da pedra no pavimento térreo dos edifícios. Podemos ler a metáfora da pedra como símbolo do “*telúrico*” (termo utilizado por KAMITA, 2000, p. 35), isto é, um apelo àquilo relativo à terra ou ao solo, aquilo que está enraizado no terreno. Essa ideia parece ter permeado tanto os projetos privados como os públicos. O muro de pedra do edifício da Pavan, no alinhamento da calçada na fachada frontal, propicia um proposital contraste entre o material usado ao natural, como a pedra, e o material produzido artificialmente, como o concreto, criando de certa maneira uma tensão entre a tecnologia e o artesanal. Em ambos os materiais, o aspecto rústico é o que predomina.

O piso de epóxi, liso e com brilho, amarelo, pode ser lido como símbolo da praticidade – a limpeza, a simplicidade sem ornamentos e também a precisão de execução. O piso de borracha nas rampas, com o apelo funcional antiderrapante, mas que destaca uma superfície inclinada perante os planos ortogonais.

Embora o arquiteto tenha empregado outros materiais, como o vidro e a fibra de vidro para vedações e domos, e alvenarias normalmente revestidas com argamassa e pintadas nas cores branca ou nas cores primárias – amarelo, azul e vermelho – verificamos, em sua obra, especialmente nesse período, uma preferência pelo concreto aparente e pela pedra, coerente com seu discurso.

É importante destacar as relações de contraste entre os materiais empregados: rústico e liso, opaco e transparente, áspero e suave e a relação entre o branco/preto e as cores primárias – amarelo, azul e vermelho. Embora essas impressões de dureza e maciez, de peso ou de leveza estejam restritas a um caráter perceptivo de apreciação superficial, elas promovem sensações diferentes no espaço, e contribuem para a apreciação de conforto, intimidade e permanência.

No que diz respeito à relação do edifício com a rua, o acesso é cuidadosamente desenhado de modo sutil e convidativo, diluindo o público e privado, criando um ambiente coletivo que promove nova sociabilização.

Verificou-se, a partir das análises, uma proposital alternância de pé-direito que ocorre no acesso ao edifício. O usuário vivencia diferentes alturas de pé-direito, com diferentes visuais, o que proporciona diferentes sensações de liberdade, domínio visual do espaço e suas conexões. A integração espacial, sob uma mesma cobertura, e a deliberada desobstrução dos espaços, restringindo-se àquilo que era extremamente necessário, faz com que os ambientes internos sejam percebidos como uma continuidade espacial, integrados por meios-níveis que suavizaram a transposição de um pavimento a outro. A continuidade espacial e visual é reforçada pelas rampas e pelo pátio interno, que permitem visuais das ricas alternâncias espaciais entre ambientes menores e amplos, baixos e altos, dotados de diferentes graus de iluminação natural e artificial.

O arquiteto propôs pés-direitos que se alternam: desde pé-direito de 2,30m e 2,50m – mais usuais em suas residências –, até pátios e átrios relativamente altos, há variadas gradações de espaços. Durante o percurso, foi possível perceber essas contrações e dilatações espaciais.

Assim como os acessos e circulação determinam e organizam a qualidade da apreciação espacial, a altura do pé-direito promove diferentes sensações. O pé-direito mais baixo pode gerar uma sensação de acolhimento e individualidade, ao passo que o pé-direito mais alto pode gerar uma sensação de espaço amplo e coletivo. O pátio interno cria condições para a continuidade visual dos usuários nos vários pavimentos, numa forma introvertida. A disposição de rampas inseridas no pátio sugere a ideia de movimento e continuidade espacial. As dilatações e contrações espaciais atuam diretamente sobre nossos sentidos.

Os espaços mais amplos promovem eventos coletivos, enquanto os espaços contraídos promovem atividades privativas. As dilatações e contrações de espaços agenciam atividades variadas e os espaços atuam diretamente sobre nossos sentidos, de modo físico e psicológico.

No projeto do edifício da Pavan, as circulações no primeiro e segundo pavimentos contornam o pátio interno e, de certo modo, são iluminadas pelas aberturas na cobertura. O tipo de circulação vertical mais natural é a rampa, mais democrática, que promove grande liberdade de deslocamento. As rampas permitiram ao arquiteto criar conexões entre pavimentos, de modo a proporcionar e intensificar a continuidade espacial.

Localizadas estrategicamente, as rampas são um meio de circulação, mas também um “ambiente de encontro” visual e espacial. As rampas criam um “ritual” para a experiência espacial, de pontos privilegiados de observação, de onde se pudesse ter o conhecimento do todo.

Assim como em outros exemplares de sua produção arquitetônica, o edifício revela-se introvertido, ou seja, com a dinâmica das atividades voltadas para o centro, o pátio interno. Entretanto, no projeto da Pavan, observamos generosas aberturas, que, além de proporcionar a ventilação e iluminação natural, são os elementos que permitem estabelecer relações entre o interior e o exterior de um edifício, e desenharam a geometria da composição volumétrica e enquadraram

paisagens. Verificamos um cuidadoso desenho no pano de vidro que percorre todo o perímetro do edifício, reforçando a horizontalidade e leveza proporcionada pelo vidro.

No caso do projeto da Pavan, as aberturas estão posicionadas de modo a respeitar a geometria da estrutura. Verificamos que a concepção da estrutura e da cobertura organizam os espaços internos, as aberturas e as vedações.

Nessa concepção de espaço, observamos algumas estratégias na definição das aberturas. A primeira delas é a de contraste entre empenas cegas (fechadas) e planos envidraçados. A segunda é a de gerar aberturas predominantemente horizontais, que acompanham a horizontalidade dos edifícios. A terceira é a de subdividir a esquadria de modo a ter partes fixas e partes móveis, com a predominância das verticais.

A simultaneidade de vistas, propiciada, sobretudo, pela transparência do vidro, está presente em vários projetos, como nesse edifício administrativo, tornando possível observar o interior a partir do exterior e vice-versa. Além disso, pode-se também afirmar que a contraposição entre empenas cegas e áreas envidraçadas direciona o olhar a certos pontos de visão. A amplitude e a centralidade do pátio interno no Edifício da Pavan Engenharia proporcionam amplas visuais internas, permitindo-se olhar vários ambientes em várias direções.

No projeto da Pavan, observamos a adoção de formas puras, particularmente o ângulo reto no encontro de planos. A diagonal aparece no desenho das rampas inclinadas no espaço, cujo desenho é decorrente da própria funcionalidade que cumpre.

Algumas estratégias compositivas permitem estabelecer um sentido de união entre as partes. A simplicidade formal e a riqueza espacial permitiu materializar conceitos importantes para o arquiteto: liberdade, simplicidade, conexão e união.

Durante o “passeio” arquitetônico virtual pelo interior do edifício foi possível averiguar características espaciais e a sequência temporal entre espaços que ocorre durante os percursos.

Esse tipo de investigação abarca a modelagem tridimensional e simulações digitais dos espaços, internos e externos. Ressalta-se que a animação permite adentrar virtualmente no espaço, proporcionando uma investigação “temporal” dos ambientes “em movimento”. Isso implica em afirmar que o “observador virtual” percorre trajetórias preestabelecidas no espaço, de modo a apreender algumas sensações provocadas pela ordenação sequencial dos elementos construtivos e espaços circundantes. Ao circular pelos espaços internos e externos, ampliam-se as possibilidades de julgamento dos significados dos espaços e suas íntimas relações entre si.

A percepção (que capta o mundo exterior) e a imaginação (que processa internamente esse mundo) são altamente estimuladas diante de imagens ou sequências de imagens, no caso da animação. Nesse sentido, a animação amplia nossa capacidade de interpretar relações espaciais entre ambientes, expande possibilidades interpretativas sobre as qualidades e características da organização espacial e dos elementos que delimitam os espaços.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização desta pesquisa, pudemos inferir algumas conclusões sobre aspectos referentes à metodologia adotada, assim como nos resultados atingidos na análise de projeto.

No que diz respeito à metodologia de análise, pudemos constatar a importância das novas tecnologias para o auxílio no processo de análise e representação de projetos não construídos. As novas ferramentas digitais criam a oportunidade de analisar e interpretar de forma única essas informações gráficas dos projetos arquivados por tantos anos. A adoção das novas tecnologias promove diversas vantagens num cenário muito positivo e rico na pesquisa em projeto. As dificuldades encontradas surgiram especialmente pela falta de informações sobre os projetos não construídos. No entanto, como parte da metodologia, houve um esforço na coleta de informações e repertório sobre a arquitetura de Vilanova Artigas por meio de sua obra construída, o que auxiliou na interpretação de informações faltantes.

Sobre os resultados atingidos, acreditamos que a pesquisa contribui para o enriquecimento do debate em torno da arquitetura de Vilanova Artigas, agregando material original a partir de fontes primárias, que permitem a interpretação e investigação da obra desse importante arquiteto.

A construção virtual permite um nível avançado de entendimento e compreensão desses projetos não construídos, oferecendo material original para a investigação da arquitetura. Uma possível continuação desta pesquisa seria a construção de maquetes físicas desses projetos para o entendimento do espaço e da forma de modo tridimensional, com o apelo tátil.

Os resultados obtidos criam e promovem condições para uma reflexão e debate de como foi importante a realização desses projetos para o desenvolvimento da arquitetura de Artigas. Acreditamos que cada projeto tem sua importância dentro do conjunto.

Um dos objetivos desta pesquisa foi estabelecer procedimentos científicos para a análise de projetos não construídos, por meio da metodologia organizada, para se obter material novo e valorizar nossa herança arquitetônica, cultural e artística presentes em projetos pouco conhecidos, porém importantes e relevantes no conjunto e passíveis de serem investigados.

Nesse momento, parece fácil inferir que o arquiteto não se contentava com um único modo de proceder em relação a um mesmo tema, fosse para um edifício público, fosse para um edifício privado. Não há uma fórmula definitiva, uma característica constante que tenha sido exaustivamente repetida em seus projetos. O que houve, na realidade, foi a adoção de alguns conceitos e princípios, que nortearam suas propostas. Como foi possível notar, durante as análises, o arquiteto experimentou, testou várias maneiras para solucionar os problemas de projeto, fossem objetivos ou conceituais, fossem eles edifícios privados ou públicos. Essa coragem e determinação fizeram com que esse arquiteto, instigante e provocativo, fosse reconhecido como um dos protagonistas de nossa arquitetura, desafiando cânones vigentes em sua época.

## REFERÊNCIAS

- Acervo Digital da Biblioteca da FAU-USP – *Projetos de Vilanova Artigas*.
- BUZZAR, Miguel Antônio. A ideia de uma casa brasileira. V Seminário Nacional *Do.co.mo.mo*, São Carlos, 2003.
- BUZZAR, Miguel Antônio. *João Batista Vilanova Artigas – Elementos para compreensão de um caminho da arquitetura brasileira – 1938-1967*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- COTRIM, Marcio. *Construir a casa paulista: O discurso e a obra de Artigas entre 1967-1985*. Tese (Doutorado ). ETSAB, Barcelona, 2008.
- CUNHA, Gabriel Rodrigues da. *Uma análise da produção de Vilanova Artigas entre os anos de 1967 a 1976*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2009.
- FLORIO, Wilson; TAGLIARI, Ana. *Análise de projetos não construídos de Vilanova Artigas*. Relatório final de pesquisa CNPq, 2014.
- GABRIEL, M. Faccioli. *Vilanova Artigas: Uma poética traduzida*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2003.
- GALLI, Mirko; MÜHLHOFF, Claudia. *Virtual Terragni. CAAD. In: Historical and Critical Research*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2000.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- LARSON, Kent. *Louis I. Kahn. Unbuilt Masterworks*. New York: The Monacelli Press, 2000.
- MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SDEGNO, Alberto. Palladio's Bridges: Graphic Analysis and Digital Interpretations Representing Palladian Designs with New Technologies. *Ecaade*, 2008.
- THOMAZ, Dalva Elias. *Artigas: A liberdade na inversão do olhar; Modernidade e arquitetura brasileira*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- VAZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Ética Brutalista na arquitetura introspectiva de Vilanova Artigas 1966-69. X Seminário *Do.co.mo.mo* Brasil, Curitiba, 2013.
- VAZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Glossando a bibliografia sobre Vilanova Artigas. Pós. *Revista PPGAU FAU-USP*, v. 23, n. 40, São Paulo, Outubro, 2016.
- WEBB, Nicholas; BROWN, Andre. Augmenting critique of lost or unbuilt works of architecture using digitally mediated techniques. *Ecaade*, 2011a.
- WEBB, Nicholas; BROWN, Andre. DIGITAL FORENSICS AS A TOOL FOR AUGMENTING HISTORICAL ARCHITECTURAL ANALYSIS. *Caadria*, 2011b.
- ZEIN, R. V. Residências Brasileiras, depois do laboratório. *Revista Projeto* (Porto Alegre), São Paulo, SP, n. 73, p. 49-52, 1985.
- ZEIN, R. V. Vilanova Artigas: a obra do arquiteto. *Revista Projeto*, São Paulo, SP, n. 66, p. 79-91, 1984.
- ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2005.

**Nota do Autor**

Agradecimento são expressos ao CNPq, pelo apoio à pesquisa.

**Nota do Editor**

Data de submissão: 08/03/2016

Aprovação: 06/06/2017

Revisão: Tuca Dantas

---

**Wilson Florio**

Universidade Presbiteriana Mackenzie. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, SP.

wilsonflorio@gmail.com

**Ana Tagliari**

Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Campinas, SP.

tagliari.ana@gmail.com

scripcão da j.

re d. João em op<sup>ção</sup> de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>do</sup> 8.7. 8.8. e braço e meca de de palmo por braço. Tem de se  
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50  
realin

das sev

a de poz

mento

finco libras e meca a

de rocha viva

de lava aprima.:

Luciana da Silva  
Florenzano  
Renata Hermann  
de Almeida  
Rômulo Simões  
Angélica

*a*

**ARQUITETURA, MATÉRIA E HISTORIOGRAFIA:  
INTERFACES ENTRE INVESTIGAÇÃO TECNOLÓGICA E  
PESQUISA HISTÓRICA, A PARTIR DE TIJOLOS  
CERÂMICOS EM SANTA LEOPOLDINA [ES]**

**RESUMO**

Considerando a potencialidade do material construtivo como ferramenta para a historiografia, este artigo consiste em análise de tijolos cerâmicos presentes no sistema construtivo de edificações do Sítio Histórico de Santa Leopoldina, no Estado do Espírito Santo, Brasil, protegido em esfera estadual em 1983. Para além da necessidade de documentação dos sistemas construtivos tradicionais brasileiros e da imprescindibilidade de subsídios técnicos para intervenção no patrimônio edificado, aborda-se a importância da investigação tecnológica para compreensão do processo construtivo da edificação. O critério adotado parte da análise física e mineralógica de um grupo amostral e da interpretação desta análise, admitindo a historicidade da arquitetura como ferramenta de conhecimento da sociedade. Para fundamentação teórica, busca-se o conhecimento da matéria prima do objeto de estudo, bem como os métodos típicos empregados no século XIX, para a produção de tijolos cerâmicos. Metodologicamente, a análise compreende a realização de ensaios laboratoriais para caracterização física e mineralógica dos tijolos, cujos resultados são correlacionados à pesquisa histórica da produção de tijolo cerâmico em Vitória, capital do Estado, entre o século XIX e o início do século XX. O resultado consiste em considerações acerca da fabricação dos tijolos cerâmicos em Santa Leopoldina e contribui para a compreensão dos métodos construtivos utilizados pelos imigrantes europeus não lusitanos que, ao chegarem ao Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, colonizam o interior do Espírito Santo.

**PALAVRAS-CHAVE**

Tijolo cerâmico. Sítio histórico. Santa Leopoldina-ES.

ARCHITECTURE, MATTER, AND HISTORIOGRAPHY:  
INTERFACES BETWEEN TECHNOLOGICAL INVESTIGATION  
AND HISTORICAL RESEARCH BASED ON CERAMIC BRICKS IN  
THE CITY OF SANTA LEOPOLDINA [ES]

ABSTRACT

Considering the potential of building materials as a tool for historiography, this article analyzes ceramic bricks in the constructive system of the buildings at the Santa Leopoldina Historical Site in the State of Espírito Santo - protected at the state level in 1983. Beyond the need for documentation of traditional Brazilian construction systems and the indispensability of technical support for intervention in the constructed heritage, we address the importance of technological research in understanding the building process. The adopted criteria are based on a physical and mineralogical analysis of a sample group as well as an interpretation of this analysis, considering the historicity of architecture as a knowledge tool for society. As a theoretical foundation, there is a need to understand the raw materials used in the bricks, as well as the typical methods employed in the 19<sup>th</sup> century for their production. Methodologically, the analysis involves laboratory tests for the physical and mineralogical characterization of the bricks. The results were correlated with the historical research on the production of ceramic bricks in Vitória, capital of Espírito Santo, between the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, and include considerations regarding the manufacture of ceramic bricks in Santa Leopoldina, helping to understand the constructive methods used by non-Lusitanian European immigrants who colonized the interior of the state from the second half of the 19<sup>th</sup> century onwards.

KEYWORDS

Ceramic brick. Historical site. Santa Leopoldina-ES.

## INTRODUÇÃO

A documentação do patrimônio arquitetônico e urbano é, sobretudo, um estudo técnico e científico orientado para a elaboração de subsídios metodológicos e instrumentos de representação e intervenção em estrutura preexistente. Contudo, o conhecimento do patrimônio edificado é importante não só para a preservação da materialidade arquitetônico-urbana, e consequente valor artístico e técnico, como, também, para a dimensão histórica e o valor de rememoração de edificações históricas. Oliveira (2005, p. 3) salienta sobre tal necessidade, quando destaca que:

*Buscar os procedimentos e técnicas construtivas do passado, além de ser um resgate da memória do “fazer”, permite um conhecimento mais aprofundado do acervo construtivo que nos foi legado, para melhor podermos intervir na sua conservação [...]*

No Brasil, Weimer (2005) observa que, até as últimas décadas do século XX, o estudo sobre as técnicas construtivas brasileiras compreende a análise da arquitetura erudita e monumental, aquela geralmente edificada utilizando a pedra como sistema construtivo. Obviamente, tais estudos não contemplam a abrangência do tema, já que são diversos os métodos construtivos utilizados no Brasil, a partir do século XIX, momento no qual há uma alargada incorporação de métodos e materiais construtivos, quando da abertura dos portos e da abolição do tráfico negreiro.

Um dos reflexos da abolição do tráfico negreiro e da proximidade com a abolição da escravatura é a imigração em massa para o território brasileiro. No estado do Espírito Santo, os imigrantes aportados em meados do século XIX são os responsáveis pela ocupação dos primeiros núcleos urbanos em regiões não costeiras. O primeiro núcleo da região centro-serrana, a cidade de Santa Leopoldina, ocupada inicialmente por colonos suíços e imigrantes de origem germânica, torna-se polo central da economia espírito-santense a partir da produção e comercialização cafeeira. Com o monopólio da distribuição do café da região centro-serrana para a capital Vitória, os imigrantes prosperam e constroem uma arquitetura utilizando em ampla escala o tijolo cerâmico como elemento construtivo das alvenarias autoportantes.

Esta produção arquitetônica é caracterizada pelo Sítio Histórico de Santa Leopoldina, reconhecido como patrimônio cultural e tombado pelo Conselho Estadual de Cultura, em 1983. As edificações acauteladas são remanescentes da arquitetura edificada segundo saber técnico-construtivo dos imigrantes europeus provenientes de outras regiões da Europa, diferente daquele saber técnico-construtivo utilizado na edificação da capital do estado, Vitória, onde luso-brasileiros são maioria até meados do século XIX.

Com relação às alvenarias de tijolo cerâmico, no Brasil, sabe-se que o tijolo cerâmico é utilizado desde o primeiro século de ocupação, especialmente em capitais como Salvador e Recife (ROCHA, 2012). Entretanto, Weimer (2005) observa que o material só se torna potencialmente empregado em larga escala a partir de 1850, adquirindo bastante utilização nas últimas décadas do século XIX. A partir de então, as edificações são erguidas com a utilização predominante de alvenarias estruturais com o uso de tijolos maciços. Este é o caso das edificações do Sítio Histórico de Santa Leopoldina, onde a ampla

maioria é erguida com alvenarias de tijolo cerâmico, possuindo, em alguns casos, alvenarias de pedra no pavimento térreo dos sobrados.

Contudo, no Espírito Santo, ainda permanecem poucos estudos científicos voltados ao conhecimento das técnicas construtivas e dos materiais utilizados por esses construtores. Sobre tal lacuna, Ribeiro (2009) desenvolve pesquisa sobre as alvenarias e argamassas históricas, nas quais há estudos sobre as edificações remanescentes do século XIX no Espírito Santo e pesquisas sobre as técnicas construtivas empregadas nas edificações históricas do Estado, especialmente as de tradição portuguesa. Todavia, permanecem restritos os estudos orientados ao saber relativo às técnicas construtivas utilizadas pelos imigrantes que colonizam o interior do Espírito Santo, e nenhum material científico sobre as alvenarias tradicionais em tijolos cerâmicos, da mesma maneira, frequentes nas edificações dos demais sítios históricos tombados em esfera estadual.

Frente ao exposto, este artigo tem como objetivo levantar hipóteses sobre o processo construtivo do tijolo cerâmico produzido no Estado do Espírito Santo entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Em escala específica, objetiva-se realizar a caracterização física e mineralógica de um grupo amostral dos tijolos cerâmicos do Sítio Histórico de Santa Leopoldina, identificando, a partir de uma articulação entre a pesquisa tecnológica e a pesquisa histórica, etapas e particularidades do modo de fabricar estes tijolos.

A pesquisa tecnológica consiste nos ensaios realizados em laboratório para caracterização física e mineralógica do material coletado. A caracterização física engloba as características dos tijolos cerâmicos quanto à porosidade, massa específica e resistência mecânica, por meio dos ensaios de absorção total em água, massa unitária com picnômetro de *Hubbard* e resistência mecânica a compressão. A análise da composição mineralógica ocorre por meio da difração de raios-x (DRX), método do pó, identificando os minerais presentes em nove amostras coletadas.

A pesquisa histórica aborda o processo de produção dos tijolos cerâmicos na capital do Estado, Vitória, em meados do século XIX e início do século XX. Sobre tal produção, a pesquisa analisa textos de historiadores e pesquisadores que abordam o período citado no Espírito Santo, e a leitura de jornais da época. As informações obtidas são correlacionadas com a revisão de literatura, compreendendo os métodos construtivos utilizados em meados do século XIX para a produção de tijolo cerâmico, e com a caracterização física e mineralógica dos tijolos coletados.

A articulação da pesquisa histórica com a pesquisa tecnológica permite tecer considerações sobre a fabricação dos tijolos cerâmicos utilizados nas edificações do Sítio Histórico de Santa Leopoldina. Os resultados obtidos contribuem para preencher uma lacuna na historiografia brasileira, na medida em que promovem resgate do *saber fazer* dos imigrantes construtores do patrimônio espírito-santense, oriundo do primeiro momento de ocupação do território do interior do Estado, em meados do século XIX. A contribuição teórica consiste na articulação dos dados científicos da composição física e mineralógica dos tijolos com o contexto socioeconômico do Estado e da produção do material cerâmico. Simultaneamente, realiza a documentação do

sistema construtivo do Sítio Histórico de Santa Leopoldina e subsidia dados essenciais para o restauro das edificações históricas.

## ARQUEOLOGIA DA ARQUITETURA E AS TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FABRICAÇÃO DE TIJOLO CERÂMICO

A abordagem adotada encontra similitude à arqueologia da arquitetura, método de análise vindo da arqueologia e direcionado ao patrimônio edificado, que consiste em analisar o edifício a partir das informações obtidas pela arquitetura. Adotando as definições de Quirós Castillo (2002), assume-se a arqueologia da arquitetura como uma disciplina histórica. Nesse sentido, o critério adotado refere-se à análise e à interpretação dos tijolos cerâmicos com o ambiente construído, admitindo a historicidade da arquitetura como ferramenta de conhecimento da sociedade (QUIRÓS CASTILLO, 2002).

Para tanto, busca-se o conhecimento da matéria prima do material, bem como os métodos típicos empregados até século XIX na produção de tijolos cerâmicos. Assim, destaca-se a matéria-prima dos tijolos cerâmicos, compreendendo as argilas e os desengordurantes (PETRUCCI, 1975, p. 2). A argila é um material natural, terroso, de granulação fina e constituída, essencialmente, por partículas cristalinas extremamente pequenas de um número restrito de minerais, conhecidos como argilominerais, podendo, também, conter outros minerais (quartzo, mica, pirita, calcita, dolomita, entre outros), matéria orgânica, sais solúveis e outras impurezas (SANTOS, 1989). Para a produção cerâmica, usam-se somente as argilas de estrutura laminar, onde estão inseridos os grupos das caulinitas, montmorilonitas e illitas (PETRUCCI, 1975). As caulinitas são frequentes na fabricação de porcelanas e cerâmicas sanitárias, por serem as mais puras e mais refratárias. Torraca (1986) observa que as taxas de porosidade e resistência da argila dependem do tipo de argila, da adição de materiais que contêm sódio ou potássio e da temperatura de cozimento.

Sobre a produção de tijolo cerâmico, Davey (1961) destaca que os tijolos são fabricados ao longo dos séculos seguindo os mesmos métodos e técnicas, com poucas modificações em seu processo; sendo a maior alteração a introdução dos fornos circulares contínuos no início do século XIX. Com relação às etapas de produção cerâmica, Petrucci (1975, p. 20) salienta que a fabricação dos produtos cerâmicos compreende as seguintes etapas: 1) exploração das jazidas; 2) tratamento da matéria-prima; 3) moldagem; 4) secagem; 5) queima.

Quanto às duas primeiras etapas, é pertinente salientar a variedade de argilas e a importância da escolha adequada desta para a produção de tijolos; fator já mencionado, inclusive, por Vitruvio, no ano de 1 a.C (VITRUVIO, 2007). Mateus (2002) observa que os critérios tradicionais se restringiam à avaliação da pureza e plasticidade da argila. Leseigneur e Guilluy (1988), também salientam, nos métodos tradicionais, a preparação da terra por meio da retirada de todas as impurezas da argila, como pedras e raízes.

Em relação às técnicas tradicionalmente empregadas para moldagem, as peças eram moldadas em cima de uma mesa de madeira polvilhada com areia, sendo

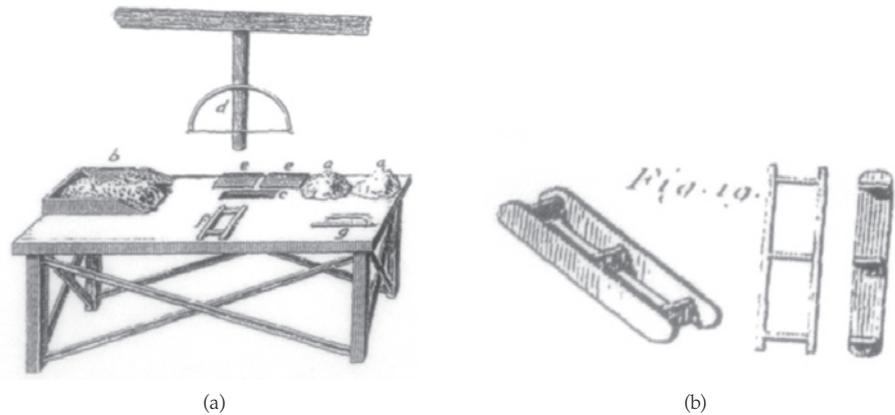


Figura 1: (a) Mesa do moldador; (b) Moldes duplos.  
Fonte: Duhamel (1763).

também comum, nos métodos artesanais, colocar areia dentro do molde para evitar a fixação da argila na mesa ou no interior do molde (Figura 1). O moldador, então, colocava o barro nos moldes e o pressionava, compactando-o e ajeitando a argila nos cantos. Em seguida, retirava o excesso com uma régua e acrescentava uma borrifada de água ou areia para manter a umidade da argila (ROCHA, 2012). Quanto ao tamanho dos moldes, estes eram maiores que o tijolo pronto, pois, após o cozimento, o tijolo sofre retração, já que, durante a queima, a argila perde umidade e se retrai (SANTOS, 2012).

Com a industrialização, a moldagem torna-se mecanizada, incorporando novos métodos de amassamento e preparação da matéria-prima e surgem máquinas responsáveis por este processo, denominadas amassadeiras. A industrialização também possibilita o surgimento de máquinas que faziam o procedimento repetitivo da moldagem através do processo de extrusão ou da prensagem dos tijolos. A prensagem consistia em introduzir a argila, quase seca e bem densa, dentro do molde, sendo então comprimida por uma prensa (CAMPBELL; PRICE, 2005). Santos (2012) destaca que os tijolos prensados eram mais precisos, pois apresentavam menor retração durante a queima e menor porosidade. Outro processo surgido no século XIX era o método da extrusão, que consistia em introduzir a argila, no estado plástico, em um bocal, o qual era pressionado depois. O resultado era uma faixa uniforme e contínua, moldada e cortada com arames (CAMPBELL; PRICE, 2005).

Em relação à secagem dos objetos cerâmicos, Davey (1961) destaca que os tijolos eram deixados em uma cama de areia para endurecer até que pudessem ser tratados no forno. Rocha (2012) observa que, se o tempo estivesse sem chuva, os tijolos eram colocados para secar em um local aberto, mas com cobertura, sendo revirados pelo menos uma vez antes da etapa final de queima. Leseigneur e Guilluy (1988) observam a importância da secagem completa dos tijolos, afirmando que se estes não estivessem bem secos, corriam o risco de rachar durante a queima.

A etapa final da fabricação dos tijolos consiste na queima em fornos. Trata-se da fase fundamental de fabricação cerâmica, pois é o processo responsável por garantir a resistência e durabilidade do produto final (SANTOS, 2012). Davey (1961) observa que os fornos desenvolvidos pelas primitivas civilizações atingiram, em média, apenas 600°C de temperatura em seu interior, o que não era capaz de produzir tijolos resistentes e, portanto, poucos exemplares

perduraram no tempo. Sobre as queimas mais rudimentares, Rocha (2012) relata um tipo de forno, cujo método consistia em queimar, simultaneamente, tijolos e telhas em estruturas bem rudimentares chamadas de medas:

*Os fornos antigos queimavam, simultaneamente, tijolos e telhas, e eram chamados de medas. Trata-se do forno de Duhamel (1753) [...]. Nele, os tijolos eram dispostos em fiadas intercaladas com espaçamento entre elas, longitudinais e transversais, preenchidos com material combustível. A pilha era revestida de barro e palha, processo denominado de encamizar, ateava-se o fogo e abria-se paulatinamente, orifícios para se estimular a combustão (ROCHA, 2012, p. 215).*

Mateus (2002) observa que estes fornos eram construídos próximos ao local em que os tijolos seriam utilizados, atentando para a efemeridade destes, pois não eram previstos para durar por muitos anos.

## MATERIAIS, MÉTODOS E CARACTERIZAÇÃO DOS TIJOLOS CERÂMICOS DE SANTA LEOPOLDINA

As propriedades e características dos tijolos de Santa Leopoldina são analisadas (Tabela 1) com base em inspeções visuais e em amostras coletadas de três edificações situadas no sítio histórico. As amostras possuem tamanhos variados, de acordo com a necessidade de cada ensaio, respeitando valores mínimos exigidos. A composição mineralógica é obtida pela difração de raios-x, e as amostras são comparadas entre si e com outras duas amostras coletadas da Igreja Matriz de Santa Leopoldina, erguida com sistema misto de pedra e tijolos cerâmicos aproximadamente na mesma época das outras três edificações analisadas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O objetivo da comparação com as amostras da Igreja Matriz de Santa Leopoldina consiste em cruzar informações de cunho histórico, argumentadas nas considerações sobre a fabricação dos tijolos.

Tabela 1: Ensaio laboratoriais e tipo de caracterização. Fonte: Autores (2016).

CARACTERIZAÇÃO	ENSAIOS	QTE. AMOSTRAS	METODOLOGIA
Física	1. Absorção total em água	12	NBR 12766
	2. Massa unitária com picnômetro de hubbard	12	Norma italiana 4/80
	3. Resistência mecânica	3	NBR 6460
Mineralógica	4. Difractometria de raios X (DRX)	9	Método do pó

As edificações situam-se na mesma rua e apresentam trechos do sistema construtivo expostos, permitindo a coleta de amostras do tijolo cerâmico (Figura 2).

Durante a inspeção visual, na análise macroscópica da amostragem, é possível verificar fragmentos de quartzo, superfícies irregulares e pulverulência nas amostras (Figura 3).

Em relação à coloração, as amostras da edificação 01 apresentam tons mais claros, que podem indicar tijolos pouco queimados e menor quantidade de óxido ferro ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ). Em contrapartida, a edificação 02 possui tijolos com uma coloração mais avermelhada. Os tijolos da edificação 03 são mais similares aos da edificação 02, mas possuem coloração ainda mais avermelhada (Figura 4).

A análise macroscópica também aponta diferenças na dimensão das amostras, mesmo entre tijolos assentados em uma mesma construção, como na



Figura 2: Elenco de edificações estudadas na pesquisa – (a) edificação 01; (b) edificação 02; (c) edificação 03.  
 Fonte: Autores (2016).

Figura 3: (a) fragmentos de quartzo edificação 02; (b) tijolo da edificação 02 e edificação 03.  
 Fonte: Autores (2016).



Figura 4: (a) edificação 01; (b) edificação 02; (c) edificação 03.  
 Fonte: Autores (2016).

Figura 5 (a) e (b): Comparação entre tijolos assentados na mesma alvenaria, na fachada posterior da edificação 01.  
 Fonte: Autores (2016).



edificação 01. Nos trechos em que os tijolos estão aparentes, a variação das peças oscila entre 1 a 2 cm no comprimento e na altura (Figura 5). Dessa maneira, com relação à amostragem, os tijolos possuem dimensões que variam entre 21 a 26 cm de comprimento, 13 a 15 cm de largura e 5 a 7 cm de espessura.

Com relação à caracterização física da amostragem, a relação dos cheios e vazios é verificada por meio de ensaios de absorção total em água (%) e massa unitária ( $\text{g}/\text{m}^3$ ) com picnômetro de *Hubbard* (Tabela 2). Os resultados indicam que as amostras possuem entre 30,80 a 41,49% de poros acessíveis, com massa específica variando de 0,91 a  $1,49 \text{ g}/\text{cm}^3$ . Os tijolos mais densos e menos porosos correspondem à edificação 03 e os mais porosos são os da edificação 01, que também possuem menor massa específica.

Os resultados obtidos nos ensaios de resistência mecânica são compatíveis com o resultado de poros acessíveis e massa específica: apontam tijolos mais

Tabela 2: Resultado ensaio de absorção total em água e massa unitária com picnômetro de Hubbard e localização das amostras na edificação 01.  
Fonte: Autores (2016).

AMOSTRAS ED.01	ABSORÇÃO TOTAL EM ÁGUA (%)	MASSA UNITÁRIA ( $\text{g}/\text{cm}^3$ )
AM1	40,67	1,43
AM2	36,40	1,39
AM3	36,44	0,91
AM4	41,25	1,49

densos e menos porosos para a edificação 03, que obteve alta carga de ruptura, e tijolos mais porosos e com menor massa específica, rompendo-se na prensa com uma carga baixa, para a edificação 01 (Tabela 3).

Com relação à caracterização mineralógica, os possíveis compostos mineralógicos identificados em todas as amostras são: mica, quartzo ( $\text{SiO}_2$ ), feldspatos, hematita ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), goethita ( $\text{FeOOH}$ ), (gipso ( $\text{Ca}(\text{SO}_4) \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), caulinita ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_5(\text{OH})_4$ ) e palygorskita ( $\text{Mg}_2\text{Al}_2\text{Si}_8\text{O}_{20}(\text{OH})_2 \cdot 4\text{H}_2\text{O}$ ). As amostras são agrupadas em três grupos, de acordo com sua semelhança mineralógica.

Tabela 2: Resultado resistência mecânica dos tijolos da edificação 01, 02 e 03.  
Fonte: Autores (2016).

ED. 01 / IMÓVEL 29	Dimensão da Amostra	Carga de Ruptura (Kgf)	Tensão de Ruptura (Mpa)		
	Comprimento: 105,28 mm Largura: 51,50 mm Altura: 76,20 mm Área: 5.421,92 $\text{mm}^2$			820	1,48
ED. 02 / IMÓVEL 03	Dimensão da Amostra	Carga de Ruptura (Kgf)	Tensão de Ruptura (Mpa)		
	Comprimento: 137mm			7.750	5,23
	Largura: 106 mm				
	Altura: 55 mm				
Área: 14.522 $\text{mm}^2$					
ED. 03 / IMÓVEL 24	Dimensão da Amostra	Carga de Ruptura (Kgf)	Tensão de Ruptura (Mpa)		
	Comprimento: 189 mm			16	7,28
	Largura: 114 mm				
	Altura: 51 mm				
Área: 21.546 $\text{mm}^2$					

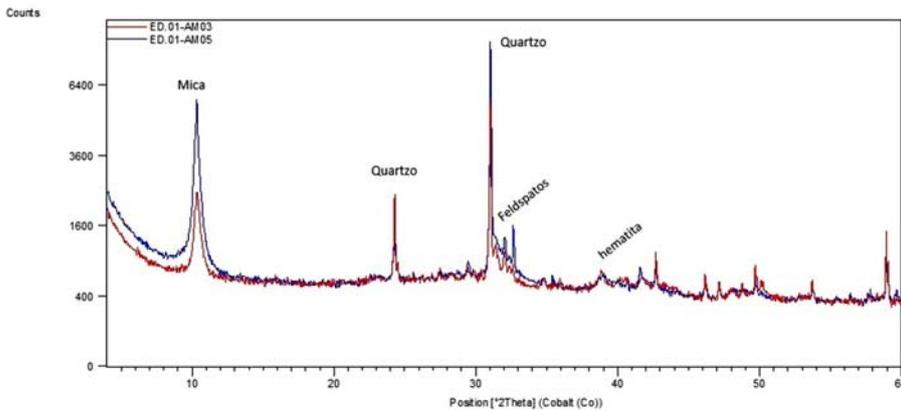


Figura 6: Difratoograma amostras grupo 01.  
Fonte: Autores (2016).

### Grupo 01

Neste grupo estão duas amostras da edificação 01 (AM03 e AM05), formadas principalmente por quartzo e mica (Figura 6). Em menor quantidade, as amostras possuem feldspatos e hematita. Como não há picos de caulinita e goethita, provavelmente a queima dos tijolos se deu acima de 550°C, destruindo a estrutura da caulinita e da goethita. A presença de hematita pode ser produto da transformação da goethita, já que o aquecimento em temperaturas entre 250 a 350 °C transforma a goethita em hematita.

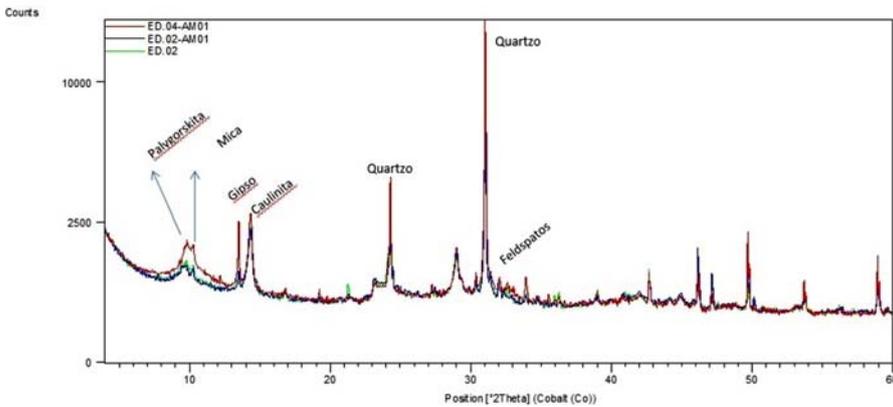


Figura 7: Difratoograma - Amostras grupo 02.  
Fonte: Autores (2016).

### Grupo 02

Neste grupo estão duas amostras, relativas à edificação 02 (AM01) e à Igreja Matriz de Santa Leopoldina (Ed.04 - AM01) (Figura 7). A composição mineralógica aponta a presença de gesso e caulinita, sendo também identificados quartzo, mica, feldspato e palygorskita.

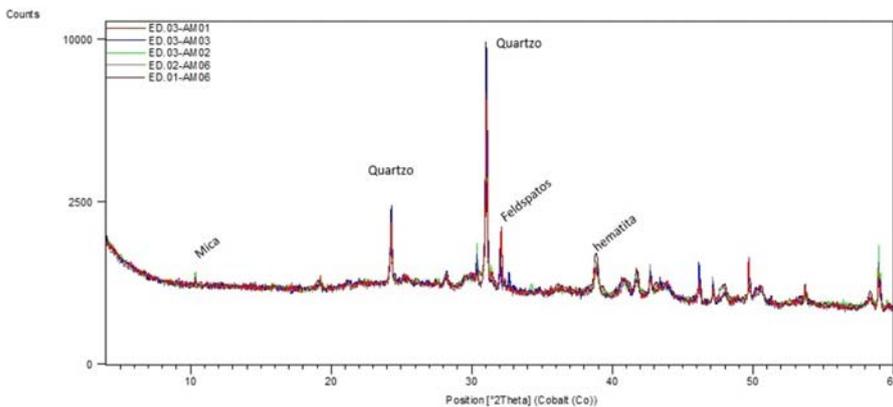


Figura 8: Difratoograma - Amostras grupo 03.  
Fonte: Autores (2016).

### Grupo 03

As amostras desse grupo se referem à edificação 01 (AM06), à edificação 02 (AM06) e a todas as amostras da edificação 03 (AM01, AM02 e AM03) (Figura 8). A composição das amostras é bastante semelhante, com a presença de quartzos, feldspatos e, em menor quantidade, mica e hematita e ausência de argilominerais.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO DE TIJOLO CERÂMICO EM SANTA LEOPOLDINA (1880 – 1920)

### • Investigação histórica

Embora seja pertinente considerar os reflexos da Revolução industrial no Brasil, onde a partir de 1850 ocorre um período de intensa importação de materiais de construção, no Espírito Santo essa não é a realidade da capital e tampouco das colônias instaladas no interior do Estado. Nesse contexto, em Vitória, Alves (2015, p. 57) destaca que “*poucas foram as construções que puderam contar com o tijolo, que muitas vezes era trazido de fora da província*”.

Com a chegada dos imigrantes europeus não lusitanos, a partir de 1860, e consequente participação na construção civil, outros materiais são utilizados, para além da pedra e do barro. Sobre a existência de olarias, Ribeiro (2011) enfatiza que na primeira metade do século XIX estas são escassas em Vitória, destacando a importação de telhas e tijolos, ao contrário da cal, cujo excedente

é exportado. Mas, a partir de 1850, o panorama da produção cerâmica no Espírito Santo se modifica com o surgimento de olarias e a chegada dos imigrantes. De fato, o desenvolvimento de olarias em Vitória (Tabela 4), a partir de 1890, torna mais disponível a utilização dos tijolos cerâmicos nas obras de arquitetura.

Considerando, portanto, que, na última década do século XIX, em Vitória, o tijolo é um material ainda caro e que começa a ter maior utilização, acredita-se na probabilidade de fabricação ainda no modelo não mecanizado, no interior do Espírito Santo, utilizando processos rústicos e artesanais de produção.

Nesse contexto, quanto às novas colônias do Estado, Grosselli (2008) afirma que as comunidades de imigrantes que habitam as colônias de Porto do Cachoeiro de Santa Leopoldina, Rio Novo e Santa Isabel, possuem conhecimento tecnológico superior aos colonos luso-brasileiros; fato este que também pode indicar a possibilidade de fabricação pelos colonos do próprio material de construção. De fato, não há na literatura publicada qualquer afirmação sobre a entrada dos tijolos cerâmicos na colônia de Santa Leopoldina.

No campo historiográfico, corroborando a hipótese de produção local, de acordo com Grosselli (2008), em 1880, Santa Leopoldina possui quatro fábricas, antes mesmo das olarias que se têm cadastro em Vitória. Reforçando essa informação, em nota no jornal *A Província do Espírito Santo*, em 1888 (Figura 9), verifica-se a existência de uma olaria em Porto do Cachoeiro de Santa Leopoldina, cujo dono forneceria os tijolos necessários para a construção da Igreja Matriz; que viria a ser construída em 1903, utilizando como sistema construtivo uma alvenaria mista de pedra e tijolo cerâmico.

OLARIAS	
ESTABELECIMENTO/COMERCIANTE	ANO
Cia Brasileira Torrens	1894
Cia Brasileira Torrens	1896
Manoel C Madeira	1912
Dr. Manoel Silvino Monjardim	1912
Cypriano Cabral	1912

Tabela 4: Olarias em Vitória, cadastradas entre 1894 e 1912.

Fonte: Tabela elaborada pelos autores (2016) a partir de Alves, 2015, p. 128.

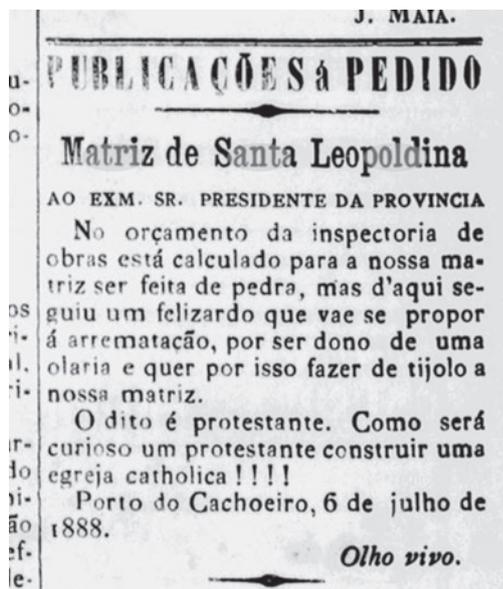


Figura 9: Publicação jornal *A província do Espírito Santo*.

Fonte: (MATRIZ DE SANTA LEOPOLDINA, 1888).

## • Investigação Tecnológica

Ao observar as informa es obtidas na investiga o tecnológica, verifica-se que os resultados dos ensaios laboratoriais subsidiam referências importantes, que podem ser associadas   pesquisa sobre a produ o de tijolo cerâmico, no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em Santa Leopoldina. Com rela o   caracteriza o física, os resultados revelam indícios sobre o processo de fabrica o, pois as análises dos ensaios de absor o total em água e massa unitária apontam tijolos porosos, com 37.29% e 1.37 g/cm<sup>3</sup> de massa específica (média dos resultados), que podem ser reflexo de um processo de produ o artesanal e não mecanizado. Ainda que estes possam estar com a porosidade acessível elevada, devido ao grau de deteriora o,   provável que tenham sido moldados artesanalmente já que a superfície   irregular e os tamanhos das amostras diferem em alguns centímetros, revelando um padrão não muito preciso. Cabe ressaltar, como visto, estas características são incomuns em um processo como a extrusão ou a prensagem da argila, cujo resultado final apresentava tijolos menos porosos, superfície mais regular e certa padroniza o das peças, uma vez que os tijolos apresentavam menor retra o durante a queima.

<sup>2</sup> Sobre a presença de caulinita, Santos (2012) destaca a possibilidade de uma amostragem intemperizada e com degrada o biológica, onde microorganismos existentes, sintetizadores de ácido sulfúrico, podem transformar a m teria cerâmica em caulinita.

Sobre a superfície dos fragmentos coletados, na edifica o 01   possível verificar certa lixivia o das amostras em contato com a água, indicando a possibilidade de queima parcial dos tijolos, o que pode sugerir a fabrica o em forno mais rudimentar ou, talvez, mão-de-obra não especializada. Observa-se que a qualidade da argila e o controle da temperatura provavelmente ocorriam de forma empírica, já que na análise tátil-visual constata-se a presença de fragmentos grandes de quartzo, indicando que a argila não foi devidamente tratada antes da moldagem.

Com rela o   resistência mecânica das amostras, são encontrados valores distintos entre as três edifica es, sendo que a edifica o 01 possui resistência bastante inferior às edifica es 02 e 03. Ainda que tenha sido analisado somente um tijolo por edifica o, pode-se interpretar que os tijolos não tiveram queima uniforme durante a fabrica o. Considerando que as edifica es podem ou não terem sido construídas na mesma época, acredita-se, também, na possibilidade de fabricantes diferentes, ainda que, em alguns casos, eles possam ter utilizado a mesma m teria-prima. Portanto, considerando a possibilidade da utiliza o da mesma m teria-prima em algumas amostras, provavelmente os tijolos apresentam resistências mecânicas distintas devido ao estado de conserva o, mas, essa condi o pode ser, também, reflexo de processos de fabrica o distintos, em fornos artesanais com queima irregular em toda a superfície. Assim, possivelmente, os tijolos cerâmicos do Sítio Histórico de Santa Leopoldina eram fabricados em pequenas olarias, com diferentes fabricantes.

A caracteriza o mineralógica permite descobrir informa es mais precisas sobre a queima dos tijolos, já que a identifica o dos minerais presentes nas amostras fornece dados sobre possíveis temperaturas dos fornos. Dessa forma, no grupo 01, que se refere às amostras da edifica o 01, a ausência de picos de caulinita indica que a temperatura atingiu mais de 550 C, pois, a partir dessa temperatura, a caulinita transforma-se em metacaulinita amorfa (SANTOS, 2012). A cor mais clara dos tijolos se deve, provavelmente, ao teor mais baixo de óxido de ferro. Em contrapartida, nas amostras do grupo 02, composto pela edifica o 02 e a Igreja Matriz, a existência de caulinita<sup>2</sup> pode indicar que a temperatura de

queima não ultrapassou 550°. Ainda, como nesse grupo foi encontrado gipso, que não resiste a mais de 200°C, pode-se afirmar que as amostras não foram calcinadas. No grupo 03 estão amostras semelhantes às da edificação 01, 02 e 03, com queima superior a 550°C, com ausência de argilo-minerais.

A caracterização mineralógica também apresenta minerais semelhantes entre algumas amostras, o que pode indicar a mesma matéria-prima utilizada durante a fabricação. O agrupamento das amostras semelhantes também pode ajudar a traçar considerações sobre a temporalidade das edificações, já que não se tem registros das datas exatas de construção. Dessa forma, o grupo 01, composto somente por amostras da edificação 01 (*AMO1* e *AMO3*) pode indicar que as alvenarias foram construídas em período distinto da amostra *AMO6*, na mesma edificação, ou que a casa foi construída em período distinto das demais edificações, ou que esta teve tijolos fabricados com matéria-prima diversa da utilizada nas edificações 02, 03 e na Igreja Matriz de Santa Leopoldina (edificação 04). Por outro lado, algumas amostras de edificações diferentes são semelhantes do ponto de vista mineralógico, como as edificações 02 e 04. Sendo a edificação 04 a Igreja Matriz, cujos tijolos provavelmente foram fabricados localmente, pode-se interpretar que o mesmo fabricante produziu os tijolos da edificação 02.

Ainda sobre os minerais encontrados, destaca-se a presença de caulinita, grupo de argilominerais pouco frequente na fabricação de tijolos cerâmicos, sendo mais comum na produção de porcelanas, já que são argilas mais refratárias. Portanto, as amostras são fabricadas com argila branca, e apresentam, provavelmente, alto teor de óxido de ferro, o que caracteriza sua cor vermelha<sup>3</sup>. Tanto a goethita quanto a hematita são minerais de óxido de ferro, e podem ser responsáveis pela coloração avermelhada das amostras (SANTOS, 2012). As amostras também são constituídas de palygorskita, argilomineral fibroso, que pode ser usado como asbesto/amianto. Também é encontrado gipso, mineral composto basicamente por sulfato de cálcio hidratado, cuja presença é comum nas argilas, sendo considerado uma impureza<sup>4</sup>.

Portanto, com base na investigação tecnológica, correlacionada à pesquisa histórica e à revisão de literatura, acredita-se que os tijolos utilizados nas edificações de Santa Leopoldina eram fabricados na região, tendo sido moldados de forma não mecanizada, em um processo artesanal, com temperatura de queima de variável intensidade conforme o lote e o construtor. É provável que os tijolos tenham sido queimados com técnicas diferentes, resultando em tijolos com padrões e qualidades distintas.

Considerando as técnicas artesanais de fabricação de tijolos cerâmicos, com relação aos métodos utilizados para produção dos tijolos de Santa Leopoldina, a amostragem analisada reflete critérios pouco precisos na escolha da matéria-prima, já que algumas peças contêm fragmentos de quartzos e minerais como gipso e palygorskita. Contudo, não se pode afirmar se entre os oleiros que fabricaram os tijolos de Santa Leopoldina havia consenso sobre os procedimentos adotados. Portanto, tendo em vista que as amostras analisadas diferem na resistência mecânica e no aspecto, sendo que algumas apresentam pulverulência e certa lixiviação em contato com a água, provavelmente não havia padrão tanto na escolha e tratamento da matéria prima quanto na queima das peças.

<sup>3</sup> Contudo, a coloração mais clara também pode indicar a presença de carbonatos, que podem estar presentes na própria argila, ou ter sido adicionados como material fundente.

<sup>4</sup> O gipso presente também pode ser uma reação secundária do enxofre.

## CONCLUSÕES

Para concluir a discussão, considerando o conhecimento das técnicas construtivas tradicionais para preservação do patrimônio material e também do intangível, volta-se a uma tentativa de compreensão do *saber-fazer* típico dos imigrantes que povoaram o núcleo urbano da antiga colônia de Santa Leopoldina. Contudo, para além do Sítio Histórico de Santa Leopoldina, afirma-se a pertinência deste estudo enquanto tentativa de compreensão da história da construção, admitindo a potencialidade do material construtivo como ferramenta para a historiografia. Análise que adquire ainda maior relevância dentro do contexto brasileiro, onde ainda permanecem vagos estudos abrangendo técnicas construtivas por regiões (GENOVEZ, 2012). A essas lacunas na historiografia brasileira, pode-se acrescentar o desconhecimento sobre arquitetura civil e popular, especialmente dos núcleos urbanos brasileiros oriundos do século XIX, embora sejam importantes testemunhos dos modos de viver e das peculiaridades do lugar.

Frente ao exposto, a interface da investigação tecnológica com a pesquisa histórica pode ser alinhada à arqueologia da arquitetura, em particular se se considera Genovez (2012) e sua ênfase na arqueologia da arquitetura como uma espécie de caminho voltado a encontrar documentos materiais que permitam obter dados de caráter histórico e técnico da construção, e, numa escala mais abrangente, como parte da história das sociedades que o produziram (GENOVEZ, 2012, p. 40).

De fato, não se pode isolar o objeto, neste caso, o edifício, do contexto que o produziu e, portanto, não se pode interpretar documentos materiais desvinculados dos fatos sociais e culturais do ambiente construído. Isto é, no caso da investigação tecnológica realizada nos tijolos das três edificações de Santa Leopoldina, a interface com a pesquisa histórica do núcleo urbano e da produção cerâmica em Vitória é indispensável para reforçar o elo entre construção das *partes* e história do *todo*. A interação entre as duas abordagens propicia considerações mais sólidas sobre a produção dos tijolos cerâmicos em Santa Leopoldina e colabora na construção da historiografia das técnicas construtivas brasileiras oriundas da transição entre os séculos XIX e XX.

Para concluir de forma mais adequada e reduzir limitações nesta interpretação histórica, análises stratigráficas das superfícies constituem-se como ferramenta de abordagens futuras. Por fim, cabe ressaltar, tecer considerações sobre fatos inéditos na historiografia, deve ser, seguramente, um fenômeno abrangente, envolvendo múltiplas questões. A identificação dos fatos e acontecimentos jamais será incontestável.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Vanderson Moreira Silva. *A produção do espaço urbano de Vitória - ES pela construção imobiliária entre o final do século XIX e meados do século XX*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- CAMPBELL, James W. P.; PRICE, Will. *Historia Universal do tijolo*. Portugal: Editora Caleidoscópio, 2005.
- DAVEY, Norman. *A History of building materials*. London: Phoenix House, 1961.
- DUHAMEL, M., FOURCROY, M.; GALLON, M. *L'art du tuilier et du briquetier*. Paris: s/ed, 1763.
- GENOVEZ, Sarita Carneiro. *Análise Estratigráfica: uma contribuição ao projeto de restauro*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2012.
- GROSSELLI, R. M. *Colônias imperiais na terra do café: camponeses trentinos (vênets e lombardos) nas florestas brasileiras: Espírito Santo 1874-1900*. Vitória, ES: Arquivo Público, 2008.
- LEISEIGNEUR, Annie; GUILLUY, Françoise. *L'argile dans sous sés etats*. Elbeuf: Association pour La valorisation du patrimoine normand, 1988.
- MATEUS, João Mascarenhas. *Técnicas Tradicionais de Construção de Alvenarias: a literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação dos edifícios históricos*. Lisboa: Livros Horizontes, 2002.
- MATRIZ DE SANTA LEOPOLDINA, *Jornal Província do Espírito Santo*, Vitória, 6 jul 1888. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *Restauro Estrutural: Intuição e cálculo*. In DAMSTRUC - 4rd International Conference on the Behaviour of Damaged Structures, João Pessoa, 2005.
- PETRUCCI, Eládio. *Materiais de construção*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- QUIRÓS, CASTILLO, J.A. *Arqueologia de la Arquitectura en España*. Revista de la arqueologia de la Arquitectura, Universid del País Vasco, nº 01, 2002. Disponível em: <http://arqarqt.revistas.csic.es/index.php.arqarqt/article/view4/4>. Acesso em: jan 2016.
- RIBEIRO, Nelson Pôrto. *Alvenarias e Argamassas. Restauração e Conservação*. Coleção artes e Ofícios. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2009.
- RIBEIRO, Nelson Pôrto. *Atores da Construção Civil no Espírito Santo do século XIX*. In: A Construção da cidade portuguesa na América. Rio de Janeiro: Editora POD, 2011.
- ROCHA, Isabel. *Tijolo por Tijolo: Construindo Alvenarias no Vale do Paraíba do Sul*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- SANTOS, Larrissa Acatauassu Nunes dos. *A Arqueologia da Arquitetura e a produção de tijolo na Bahia do século XVI ao XIX*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- SANTOS, Pérsio de Souza. *Ciência e Tecnologia de argilas*. 2ª Ed. v. 1. São Paulo: Edgard Blucher, 1989.
- TORRACA, Giorgio. *Materiaux de Construction Poreux: science des matériaux pour la conservation architecturale*. Roma: ICCROM, 1986.
- VITRUVIO, *Tratado de Arquitetura*. Martins Fontes, 2007.
- WEIMER, Gunter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

**Nota dos Autores**

Este artigo é parte integrante da dissertação de mestrado da autora Luciana da Silva Florenzano, orientada pela Profa. Dra. Renata Hermann de Almeida, com colaboração do Prof. Dr. Rômulo Simões Angélica e defendida em maio de 2016. A pesquisa foi financiada pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) em parceria com a FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação no Espírito Santo).

“FLORENZANO, Luciana da Silva. *Conservação de tijolo cerâmico em alvenarias históricas: Subsídios para restauração do Sítio histórico de Santa Leopoldina*. 2016. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016”.

**Nota do Editor**

Data de submissão: 26/12/2016

Aprovação: 26/08/17

Revisão: Lina Rosa

---

**Luciana da Silva Florenzano**

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Centro de Artes. Vitória, ES.  
lucianaflorenzano@gmail.com

**Renata Hermann de Almeida**

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Centro de Artes. Vitória, ES.  
renatahermann@gmail.com

**Rômulo Simões Angélica**

Universidade Federal do Pará (UFPA). Instituto de Geociências. Belém, PA.  
rsangelica@gmail.com

criptas da j.

re S. João em op. em de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu. S. J. 58 braças e meia de de palmos por braça. Tem de se  
muy pouca poz. Di.

Y V A I N O W C

ar 50  
realin  
das sev

ace opoito N. 2.  
a depoz  
Kamanta  
finco libras e meia a

ceful de rocha viva  
e faz aprimo.:

# 4 | *Re*SENHAS



RÉINVENTER PARIS:  
EXPOSITION DES RESULTAS  
DE L'APPEL À PROJETS  
URBAINS INNOVANTS.

PAVILLION DE L'ARSENAL. PARIS,  
FRANÇA. 4 DE FEVEREIRO DE 2016 –  
8 DE MAIO DE 2016

---

Adalberto da Silva Retto Júnior

I66

pós-

### REINVENTAR PARIS

Era de se esperar que após os ataques terroristas, Paris estaria fechada em si mesma, como capital de um país em crise, sem nenhuma capacidade de pensar o próprio futuro. Ledo engano. A mostra *Réinventer Paris*, com os 23 dos 815 projetos que participaram da competição internacional lançada pela prefeita socialista Anne Hidalgo, demonstra algo diametralmente oposto que, para alguns críticos, significa uma nova forma de abordar o desenvolvimento urbano.

Como enfatiza seu braço direito, Jean-Louis Missika, Coordenador da Comissão de Urbanismo, Arquitetura, Projetos e Desenvolvimento Econômico da Prefeitura de Paris:

*Uma cidade como Paris deve ser capaz de se reinventar a qualquer momento, a fim de enfrentar cada desafio possível. Por exemplo, em termos de habitação, e em todos os assuntos que afetam a densidade populacional, a diversidade, a energia ou capacidade de adaptação, deve-se encontrar novos modos coletivos, que irão moldar o futuro da metrópole.* (MISSIKA, 2017)

A mostra localizada no saguão principal do *Pavillon de l'Arsenale*, coração do tradicional bairro do *Marais* (4<sup>o</sup>. *Arondissement*), além das grandes projeções sobre o território da intervenção, possui parede interativa que permite aos vários usuários a exploração simultânea de diferentes projetos. Em paralelo, como comumente ocorre em concursos desse porte, durante três meses organizou-se um programa de conferências e encontros com as equipes vencedoras, proporcionando a todos maior compreensão dos projetos e da forma de viabilização a partir dos denominados “atores da inovação”.

*As rápidas mudanças dos estilos de vida na cidade requerem uma inovação nos modos de viver, com a criação de espaços de convivialidade compartilhada, e nos modos de trabalhar, através coworking (o compartilhamento do ambiente de trabalho para diversas atividades independentes), o teletrabalho, compartilhamento de showroom, dos fab lab (pequenas oficinas que oferecem serviços personalizados de fabricação digital) e os temporary shops.* (MISSIKA, 2017).

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i44p166-168](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i44p166-168)

Pós, Rev. Programa Pós-Grad.Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 24, n. 44, p. 166-168, set-dez 2017

O resultado do concurso demonstra a grandiosidade da proposta, inclusive no que há em matéria de regeneração urbana: os vinte e três sítios – “vazios urbanos” e edifícios em desuso – de propriedade da prefeitura são oferecidos como oportunidade para repensar as funções do território, desenvolvendo novas sinergias entre o público, privado e social. Assim, frente às mudanças sociais, econômicas e culturais em curso, os projetos assumem o objetivo de reorganizar o espaço habitado com base em novos princípios e em hodiernas lógicas de desenvolvimento. A filosofia do maxiprojeto, como está sendo denominado, é a de não mais dar a cessão de uso ao construtor, para que ele realize somente aquilo que achar interessante ou de forma compatível apenas com as normativas locais e interesses individuais; e sim, a realização de obras destinadas ao interesse público, projetadas não por arquitetos, mas a partir de concurso aberto para diversos profissionais.

A selecionada série de projetos reitera três premissas, consolidadas a partir de concursos internacionais entre os anos de 1980 e de 1990, como o paradigmático resultado do concurso para o *Parc de la Villette*, cujo confronto final entre as propostas dos arquitetos Rem Koolhaas e Bernard Tschumi, trouxe à luz uma refinada reflexão – não só sobre o debate do parque do Século XXI, mas a respeito da nova concepção de espaço a ser reabilitado na Cidade Contemporânea.

I – Que a “cidade contemporânea” é aquela apta a ser reescrita em virtude dos sinais progressivamente inscritos, lidos e reinterpretados. E tal como um lugar revestido de sentido, de valor simbólico, político, social e econômico; nessa cidade cada tentativa de projeto internalizado na paisagem estabelece um diálogo com as camadas de tempos, em grau de viver, de regenerar-se e de absorver “novos significados”, em contante operação de jogo de escalas;

II – O território afirma-se como laboratório e imediatamente consolida nova dimensão estrutural ao pensamento projetual do urbanismo: marca a natureza do bem comum, entendido como extraordinário patrimônio de recursos que envolvem componentes ecológicos, naturais, econômicos e culturais. Inclusive, além de colocar-se como forma interpretativa para compreender a mutação contemporânea, ele permite ler a constante interação entre sedimentação histórica e práticas tradicionais e entre natureza e construído.

Temos uma verdadeira hibridação de saberes para o projeto, partindo não somente do uso da História, da Geografia – a serviço da concepção de paisagem com infraestruturas verdes, como também, das ciências participativas como a Pedagogia, essa muito útil para sedimentação e discussão da ecologia urbana;

III – Que para planejar a Cidade Contemporânea é necessário operar prefiguração, na qual a leitura do fragmento possa efetivamente delinear hipóteses futuras de transformação, não exclusivamente do ponto de vista técnico, mas social e político.

A noção de devir, que aparecerá na palavra “cenário”, explicitará que entre as diversas formas de conhecimento, o projeto revela-se com aspectos específicos: como instrumento de leitura e de inovação conceitual, portanto, como produtor de conhecimento rediscutindo a imbricação entre análise e projeto.

Entre os diversos dispositivos e operações projetuais, talvez a construção de cenários provoque momentos no quais o projeto possa apresentar-se com maior clareza, com sequência coerente e com explícitas hipóteses futuras. Projetar, assim como, reconhecer e descrever uma situação ou mesmo formular uma

interpretação de um fenômeno, implica na utilização e escolha de diversas possibilidades de construção do raciocínio.

Nesse sentido, dois novos aspectos com relação às questões urbanas emergem como balizadores da proposta: a inovação no centro dos projetos, não somente do ponto de vista construtivo, tecnológico, mas principalmente social e juridical-financeiro; e a amplitude geográfica do empreendimento, que em números remontam às grandes reformas por quais passaram a *Ville Lumière* nos *Grand Travaux* do Barão Haussmann e Napoleão III, que alteraram profundamente a fisicalidade da cidade.

Da perspectiva urbanística, o objetivo não é somente a requalificação, mas a criação de grandes infraestruturas verdes no tecido da capital, com a formação de corredores com Green Building: paredes de plantas, telhados verdes (para uma área de mais de 26.000 metros quadrados), jardins urbanos, uso extensivo de madeira, *acquaponiche* culturas e muitíssima atenção para eficiência energética; aliás, um total de 1341 novas unidades habitacionais, pelo menos metade construída a baixo custo, foram projetadas tanto no centro, como na zona periférica. Um “nicho de biodiversidade” que vinculará Paris ao seu entorno, a partir da união inédita e simbólica entre a prefeitura de Paris e a de Neuilly-sur-Seine, delineando a fronteira verde do interior dos antigos muros à parte externa, dando uma atmosfera urbana.

Nessa mesma linha, concebido pelo arquiteto japonês Sou Fujimoto, “mil árvores” é um dos projetos mais emblemáticos, pois propõe a construção de um mega edifício, onde em seu terraço terá um parque composto de aproximadamente 30 chalés individuais. Em uma operação gigantesca de financiamento de projetos, de acordo com os cálculos do Diretor de Finanças, Julien Bargeton, esses devem trazer para os cofres da prefeitura cerca de 565 milhões de euros sob a forma de custos em infraestrutura.

As intervenções ambiciosas escolhidas para reinventar a Paris do futuro são a prova clara do que realmente pode ocasionar mudança de ritmo, alteração nos caminhos para o desenvolvimento de uma cidade, tomando por base a capacidade de instalar um verdadeiro laboratório. Por trás dos projetos selecionados encontra-se uma escolha política bem clara, que parte de uma administração que é capaz de planejar o futuro (tanto em médio e longo prazo) e acima de tudo, sabe colocá-la no centro do debate entre o público de especialista e outros tipos de atores locais.

### Referências

MISSIKA, Jean-Louis. La profondeur, nouvelle dimension de l'urbanisme parisien. In: *Mairie Paris, reinventer.paris*: Les dessous de Paris. Disponível em: <<http://www.reinventer.paris>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

---

#### Adalberto da Silva Retto Júnior

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. Bauru, SP.  
rettojr@faac.unesp.br

scripcão da j.

re d. João em op<sup>ção</sup> de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>do</sup> s. f. 58 braças e meia de de palmo por braça. Tem de se  
muy pouca parte. Di

Y V A N D O V I C

ar 50  
realin

das sev

a de poz

mento

finco libras e meia a

de rocha viva  
e faz apraya.:

## RELAÇÃO DE PARECERISTAS 2017

*Adalberto da Silva Retto Junior*  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

*Agnaldo Aricê Caldas Farias*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Ana Claudia Castro*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Ana Lúcia Duarte Lanna*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*André Augusto de Almeida Alves*  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

*Andréa Buchidid Loewen*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Andréa de Lacerda Pessôa Borde*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Andreína Nigriello*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Angela Lúcia de Araújo Ferreira*  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

*Antônio Baptista Coelho*  
Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC

*Antonio Carlos Barossi*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Arthur Hunold Lara*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Beatriz Mugayar Kühn*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Beatriz Santos de Oliveira*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Benny Schvarsberg*  
Universidade de Brasília – UnB

*Carlos Antônio Leite Brandão*  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

*Carlos Augusto Faggin*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Cecilia Helena Godoy Rodrigues dos Santos*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Ceila Rosana Carneiro Cardoso*  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Celso Lomonte Minozzi*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Claudia Naves David Amorim*  
Universidade de Brasília – UnB

*Claudia Piantá Costa Cabral*  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

*Cláudio Rezende Ribeiro*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Daniela Marzola Fialho*  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

*Daniele Pisani*  
Universidade IUAV de Veneza

*David Moreno Sperling*  
Universidade de São Paulo – IAU-USP

*Denise Antonucci*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Diego Beja Inglês de Souza*  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

*Eduardo Pierrotti Rossetti*  
Universidade de Brasília – UnB

*Eleida Pereira de Camargo*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Elizabete Rodrigues de Campos Martins*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Fabiana Generoso de Izaga*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Fernanda Fernandes*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Fernando Atique*  
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

*Fernando Luiz Lara*  
University of Texas at Austin

*Flavia Brito do Nascimento*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Francisco Spadoni*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Gilberto Sarkis Yunes*  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

*Giorgio Giorgi Junior*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Griselda Pinheiro Klüppel*  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Haroldo Gallo*  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

*Helena Aparecida Ayoub Silva*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Helena Câmara Lacé Brandão*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Helena Rugai Bastos*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Hugo Massaki Segawa*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Igor Guatelli*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Joana Carla Soares Gonçalves*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Joana Mello de Carvalho e Silva*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*João Marcos Lopes*  
Universidade de São Paulo – IAU-USP

*Jorge Eduardo Lucena Tinoco*  
Centro de Estudos Avançados de Conservação Integrada  
– CECI

*José de Souza Brandão Neto*  
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

*Juliana Cardoso Nery*  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Karina de Oliveira Leitão*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Lizete Maria Rubano*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Lucas Fehr*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Luciana da Silva Andrade*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Luciana Nicolau Ferrara*  
Universidade Federal do ABC – UFABC

*Luciana Rodrigues Fagnoni Costa Travassos*  
Universidade Federal do ABC – UFABC

*Luciano Migliaccio*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Ludmila Brandão*  
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

*Luiz Carlos Soares*  
Universidade Federal Fluminense – UFF

*Luiz Cláudio Bittencourt*  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

*Luiz Guilherme Rivera de Castro*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

*Luiz Antonio Recamán Barros*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Manoel R. Alves*  
Universidade de São Paulo – IAU-USP

*Mara Oliveira Eskinazi*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Marcos da Costa Braga*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Marcos Tognon*  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

*Maria Paula Gonçalves Lysandro de Albernaz*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Maria Lúcia Bressan Pinheiro*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Maria Manuela da Fonte*  
Universidade Técnica de Lisboa – UTL

*Maria Beatriz Rufino*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Maria de Lourdes Zuquim*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Marta Vieira Bogéa*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Mauro Luiz Neves Nogueira*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

*Monica Fiuza Gondim*  
Universidade de Brasília – UnB

*Myrna de Arruda Nascimento*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Nilce Aravecchia Botas*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Nirce Saffer Medvedovski*  
Universidade Federal de Pelotas – UFPel

*Nuno de Azevedo Fonseca*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Oreste Bortolli Jr.*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Paulo Cesar Castral*  
Universidade de São Paulo – IAU-USP

*Paulo Yassuhide Fujioka*  
Universidade de São Paulo – IAU-USP

*Paulo Sérgio Scarazzato*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Percival Tirapeli*  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

*Rafael Urano Frajndlich*  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

*Renata Cardoso Magagnin*  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

*Renato Cymbalista*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Ricardo Antonio Teña Nuñez*  
Instituto Politécnico Nacional – IPN

*Rodrigo Espinha Baeta*  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Rosana Muñoz*  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Sérgio Moacir Marques*  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

*Sheila Walbe Ornstein*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Silvia Mikami Pina*  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

*Sylvia Helena Furegatti*  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

*Tatiana Sakurai*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Vladimir Bartalini*  
Universidade de São Paulo – FAUUSP

*Volia Regina Costa Kato*  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

## Secretaria de Pós-Graduação FAUUSP

Cilda Gonçalves de Oliveira  
Cristina Maria Arguejo Lafasse  
Diná Vasconcellos Leone  
Elias da Silva Fontes  
Isaide Francolino dos Reis  
Ivani Sokoloff  
Lúcia Aparecida Nepomuceno  
Robson Alves de Amorim

## Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática  
*Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli*  
Supervisão Geral  
*André Luis Ferreira*  
Supervisão de Projeto Gráfico  
*José Tadeu de Azevedo Maia*  
Supervisão de Produção Gráfica  
*Roseli Aparecida Alves Duarte*  
Diagramação  
*José Tadeu de Azevedo Maia*  
Impressão (capa)  
Canon ImagePRESS 1135+  
*Sidney Lanzarotto* (serigrafia)  
Impressão Digital (miolo)  
Canon (ImagePRESS 1135+ / ADV C5051)  
*Francisco Paulo da Silva*  
*Eliane Aparecida Pontes*  
Acabamento  
*Eduardo Antonio Cardoso*  
*Mário Duarte da Silva*  
*Roseli Aparecida Alves Duarte*  
*Valdinei Antonio Conceição*  
Secretária  
*Eliane de Fátima Fermoselle Previde*

Composição, fotolito e impressão offset e digital  
Laboratório de Programação Gráfica da  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo  
Papel  
Miolo - Papel Chambril 90 g/m<sup>2</sup>  
Capa - Cartolina F CARD Ouro (FEDRIGONI) 240 g/m<sup>2</sup>  
Tiragem  
500 exemplares  
Data  
dezembro 2017

## EDITORIAL

ARQUITETURA PAULISTA  
Leandro Medrano

## ARTIGOS

MULTIESCALAS DE ANÁLISE URBANA PARA SISTEMAS CICLOVIÁRIOS  
Thiago Maioli Lanziotti, André Souza Silva

OCUPAR, MEDIAR E RESSIGNIFICAR A IMAGEM DA CIDADE  
Didiana Prata

FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS: CORRELAÇÕES ENTRE AS CASAS  
DE BRATKE E A (SUB)URBANIZAÇÃO DO BAIRRO PAINEIRAS DO MORUMBI  
Anderson Dall'Alba

OS SENTIDOS DO MORAR EM TRÊS ATOS: REPRESENTAÇÃO, CONFORTO E  
PRIVACIDADE  
Joana Mello de Carvalho e Silva, Pedro Beresin Schleder Ferreira

RESPOSTA A VILANOVA ARTIGAS. POR UMA SEDE PRÓPRIA  
Fernanda Ciampaglia

CONSERVAÇÃO DA ARQUITETURA E DO AMBIENTE URBANO MODERNOS EM  
CONTEXTO PÓS-COLONIAL: A BAIXA DE MAPUTO  
Lisandra Franco de Mendonça

O EDIFÍCIO SEDE DA PAVAN ENGENHARIA E INDÚSTRIA PROJETADO POR  
VILANOVA ARTIGAS EM SÃO PAULO  
Wilson Florio, Ana Tagliari

ARQUITETURA, MATÉRIA E HISTORIOGRAFIA: INTERFACES ENTRE  
INVESTIGAÇÃO TECNOLÓGICA E PESQUISA HISTÓRICA, A PARTIR DE TIJOLOS  
CERÂMICOS EM SANTA LEOPOLDINA [ES]  
Luciana da Silva Florenzano, Renata Hermanny de Almeida, Rômulo Simões  
Angélica

## RESENHAS

## IMAGEM DA CAPA

INSTITUTO MOREIRA SALES  
Foto: Nelson Kon

