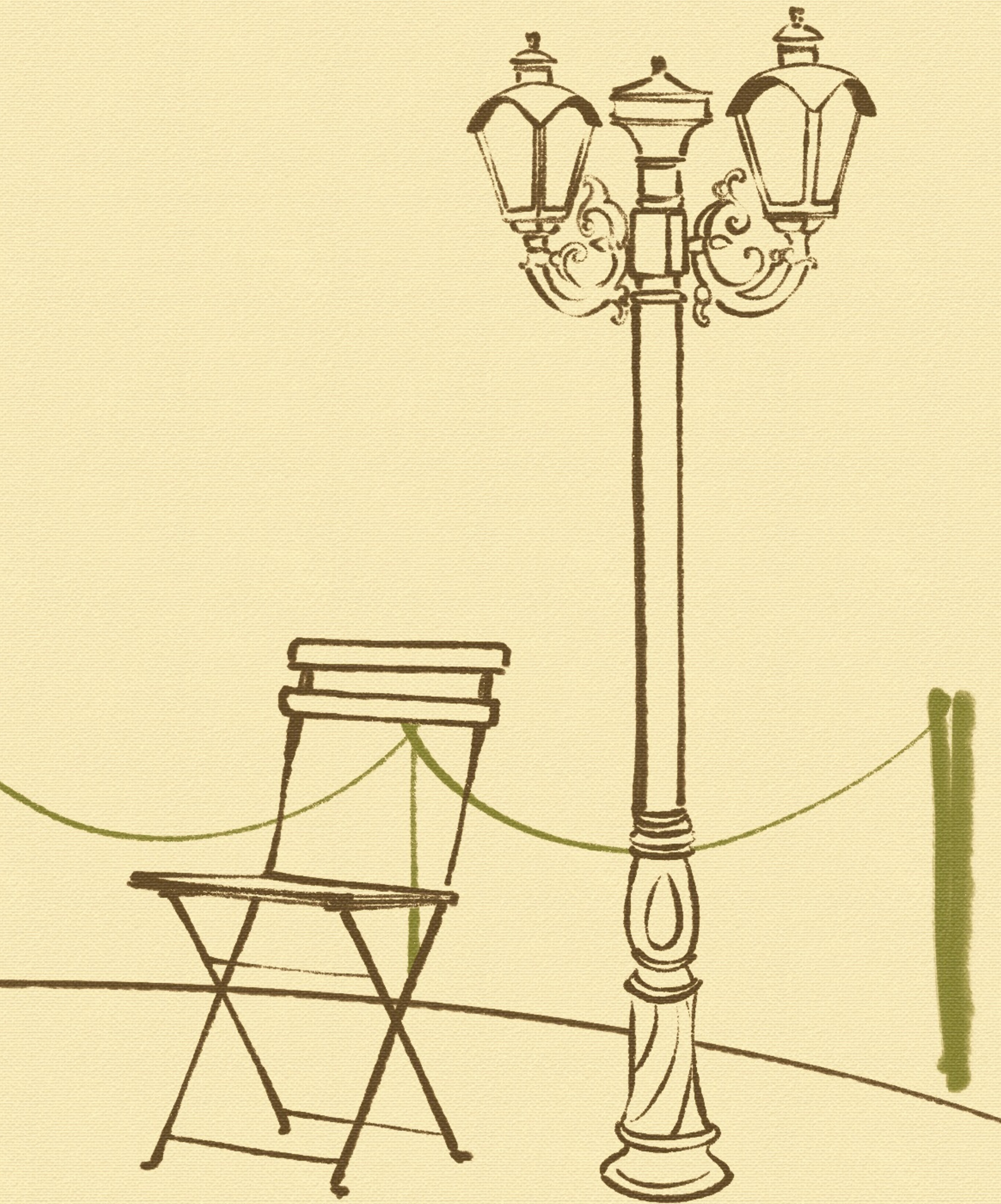


ENSAIOS CIENTÍFICOS





AS LETRAS E A PLASTICIDADE DO TEMPO

Em um célebre ensaio escrito para uma conferência sobre direitos humanos no ano de 1988, Antonio Candido escreve, parafraseando o Otto Ranke, que “a literatura é o sonho acordado das civilizações”¹, e durante o texto o crítico afirma que “negar a fruição literária é mutilar a nossa humanidade”². O argumento na ocasião visa embasar uma visão universalista de literatura, entendida no texto como um direito fundamental inalienável, na medida em que ela consiste na formação psíquica e social de todo ser humano: níveis decentes de vida, portanto, necessitam não somente de comida saudável, água potável, roupas e um teto que nos guardem de intempéries naturais, mas também uma possibilidade de abstração e fabulação que possa fornecer uma integridade espiritual; o que só seria possível enquanto o sujeito tem tempo livre para fruí-lo.

Assume-se, como o próprio texto sugere, um conceito de literatura que é uma “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”³; contudo, seria o caso de lembrar como aquilo que se convencionou chamar “literatura” possui mutações consideráveis no curso da história da humanidade; e, em que se pese que realmente não se conhece nenhuma organização humana que não possua algum tipo de fabulação⁴, o modo com que se relaciona às coisas chamadas “literatura” é sobretudo constituído historicamente. Sabemos que há um longo percurso que se dá pelo menos desde o século XIII de Dante Alighieri em Florença até meados do século XVIII de d’Alembert em que às belas letras, junto às belas artes — que participavam daquele conjunto que outrora foi chamado também de artes liberais pelos europeus nas primeiras universidades do continente —, chegam ao estatuto de “literatura” e de “artes”, com valores relativamente autônomos — ou pelo menos assim pensados. Este processo consistiu numa construção sensível que acompanha uma maneira de compreensão do mundo, do ser humano e de sua relação consigo e com o Outro; um entendimento que compreende a própria fruição do tempo enquanto sensibilidade, isso é, não só como uma contagem, mas uma forma de subjetividade e de relação, que se pode chamar de psíquica, social e política. No decorrer de séculos, tal construção plasma todas as relações e funda — bem como é fundada por — uma estrutura intelectual; de linguagem, desejo e trabalho.

Veja-se que no tempo de Dante, em Florença no século XIII, o que lhe permite a escrita é sua parte na nobreza florentina. Sua participação nesta classe está embricada à parcela do sensível que lhe concede o conhecimento das letras, da poesia de Virgílio à filosofia de Aristóteles e Tomás de Aquino; deste modo, Dante conhece muito bem os códigos próprios de seu período. Para um homem do século XIII, há códigos próprios de conduta, de amor — que são explícitos e escritos desde Roma e reinterpretados por outros escritores dos séculos seguintes —; mas há também codificações da retórica e da poética que vêm da Antiguidade grega e romana até aquele tempo: Aristóteles, Cícero, Horácio, Quintiliano são alguns exemplos. Tanto Dante conhece bem de tais códigos bem como do trivium que ordenam a Roda de Virgílio⁵, que Auerbach notou como a Comédia mescla já naquele tempo as elocuições grave, média e humilde⁶ — o que leva o crítico a afirmar como “a

¹ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. in: _____. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 177.

² id., ibid. p. 188.

³ id. ibid. p. 176.

⁴ Poderíamos ainda pesar como recentemente as tendências que se chamam ecocrítica e crítica pós-humanista têm apontado como é possível ver casos de fabulação também em seres não humanos: as brincadeiras dos cachorros, p. ex., seriam um destes casos — afinal, se o ser está brincando, ele está ficcionalizando, dizem tais críticos.

linguagem de Dante parece um milagre quase inacreditável. (...) [ele] compõe os mais diversos fenômenos e conteúdos com tanta segurança que necessariamente se chega à convicção de que este homem, através da sua linguagem, redescobriu o mundo”⁷. Para além de tal aspecto, há algo a mais que singulariza Dante: o tempo. Sua parte na nobreza lhe permite o tempo que é próprio a uma certa abstração que pode se materializar naquilo que chamamos de poesia. Do mesmo modo que um nobre pode plantar uma roseira que não lhe dá fruto, mas apenas espinhos ocupando sua terra de cultivo pelo simples motivo de ela se lhe apresentar como bela para a contemplação; ele pode se dedicar a poesia — afinal, há sempre o plebeu que está nas terras em que ele vive plantando os frutos que irão não somente alimentá-lo, mas também o nobre que cultiva a roseira. O nobre possui aquele tempo do far niente, o tempo da contemplação, em que há uma certa sedimentação do material psíquico que pode eventualmente se materializar em poesia, música, pintura, jogo; ao plebeu resta apenas o tempo do trabalho, próprio à produção de artefatos úteis, num tempo que lhe é expropriado.

Há neste mundo uma hierarquia dos saberes e fazeres que, como vem observado Jacques Rancière nas últimas décadas, está presente nos códigos de poética e retórica — na Poética de Aristóteles, a tragédia imita homens melhores do que nós, e feitos dignos de tanto. Contudo, no longo processo que leva a poesia de Dante a Schiller esta hierarquia vai se correndo, e a sensibilidade se transformando. As madonas de Raffaello já não são somente objeto de contemplação do sagrado, mas também algo que é do cotidiano — humanista, alguns dizem.

Quando chegamos no século XIX, tal hierarquia está a tal ponto confusa que Hegel fala de uma prosaização do mundo e de uma decadência da poesia no seu Curso de estética, e Capistrano de Abreu, no Brasil da década de 1880 vai formular uma das perguntas mais sintomáticas neste sentido: “As Memórias póstumas de Brás Cubas são um romance?”⁸. A pergunta vem justamente porque a obra de Machado de Assis não diz muita coisa que não seja algo sobre ela mesma, uma hipertrofia de si própria; tanto é verdade que até hoje qualquer tentativa de resumi-la parece insuficiente. O tempo de nosso escritor fluminense produziu um gênero de obra em que os níveis de linguagem, os modos de estruturação e a qualidade do material estão confusos — o que permite uma circulação bastante ambígua de uma palavra livre. Esta sensibilidade produz tal confusão da visibilidade e da dizibilidade das coisas; mas também da própria experiência do tempo do leitor, que será engolido pela obra e transformado numa função sua e, assim, estará forçado a estar cada vez mais atento às minúcias das idas e vindas da digressão.

Ao fim é de se notar como a leitura das Memórias, de Em busca do tempo perdido, de Mrs. Dalloway e de outras obras exige um certo tempo livre. Digo, é claro, de uma fruição profunda deste profundo texto, e não somente mais uma contabilidade para se exibir em qualquer rede dominada por uma produtividade própria aos algoritmos de um bilionário qualquer. A fruição do tempo livre é indispensável para tanto: contemplar a roseira, sem qualquer objetivo final, apenas deixar o tempo da contingência atravessar — lembrar que quem está lendo um poema de Drummond não está produzindo nada. E é justamente esta plasticidade do tempo livre que constitui, como para Dante, os mais belos poemas que conhecemos.

⁵ Para uma breve exposição sobre a Roda de Virgílio e um pouco de retórica literária, cf. Lausberg, H. Elementos de retórica literária. trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 271 ss.

⁶ Entre os muitos textos de Auerbach sobre Dante, para ficar apenas no mais clássico, cf. AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2015, pp. 151-75.

⁷ id. *ibid.*

⁸ ASSIS, Machado de. Obra completa em 4 volumes. v. 1. São Paulo: Editora Globo, 2015, p. 599.

Guilherme Rodrigues

Guilherme Rodrigues atua como crítico literário e professor. Doutor em teoria e história literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, desenvolve pesquisa, escrita e ensino na área da teoria da literatura.

PATRIMÔNIO EDIFICADO - TEORIA E ANÁLISE DO PATRIMÔNIO TOMBADO

Autora: Ana cristina Domingos Ferreira
UNIFEOB - Centro Universitário
Fundação de Ensino Octávio Bastos

Orientadora: Laura Panetto Simon
UNIFEOB - Centro Universitário
Fundação de Ensino Octávio Bastos.

O CASO DO HOTEL SÃO PAULO EM ÁGUAS DA PRATA/SP

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a compreender os **fundamentos da teoria crítica aplicada ao patrimônio edificado** e à sua preexistência, com o intuito de estabelecer conexões entre patrimônio, território e paisagem urbana, analisando de que modo tais relações influenciam a formação da identidade coletiva e o exercício da cidadania. Para tanto, adota-se como estudo de caso o Hotel São Paulo, situado no município de Águas da Prata/SP. A metodologia, estruturada em duas etapas, fundamenta-se em um estudo empírico tendo como objeto o Hotel São Paulo. A primeira consiste em uma **análise teórico-crítica**, abrangendo o levantamento histórico, a investigação documental e a revisão bibliográfica no campo da preservação. A segunda etapa refere-se à **análise do bem em sua materialidade**, considerando o estado atual de conservação, bem como o processo de tombamento conduzido pelo Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Cultural e Natural de Águas da Prata (COMDEPHICN). O propósito é examinar os instrumentos e diretrizes de planejamento urbano e territorial associados — ou não — às propostas de requalificação deste edifício de valor histórico, desenvolvendo uma reflexão crítica ancorada em questões relativas à memória, identidade e sentimento de pertencimento, a fim de reafirmar a relevância da preservação para a coletividade pratense.

Palavras-chave: patrimônio arquitetônico; patrimônio edificado; memória coletiva; identidade; pertencimento.

INTRODUÇÃO

A preservação, em um sentido mais amplo, é um campo multidisciplinar que busca garantir a continuidade dos bens culturais, materiais e imateriais, como testemunhos vivos da história e da identidade de um povo. No Brasil, a salvaguarda foi institucionalizada de forma mais sistemática no século XX, após a criação do **Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)**, por meio do Decreto-lei nº 25, de novembro de 1937. Seu conceito foi ampliado posteriormente pela Constituição Federal de 1988, no artigo 216 (Brasil, 1988).

Enquanto o Decreto de 1937 estabelece como patrimônio **“o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”** (IPHAN, 2014), o artigo 216 conceitua o patrimônio cultural como sendo os bens **“de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”** (IPHAN, 2014).

A redefinição promovida pela Constituição abarca as diversas formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, bem como as produções artísticas, científicas e tecnológicas, além das obras, objetos, edificações, conjuntos urbanos e sítios detentores de valor histórico, paisagístico, artístico ou científico. A relevância da conservação está intrinsecamente vinculada à sua função de salvaguarda da memória coletiva.

Os bens culturais preservados — sejam monumentos, construções, artefatos ou manifestações tradicionais — constituem referências simbólicas que permitem à **sociedade reconhecer sua trajetória e consolidar vínculos identitários**. Nesse contexto, a memória ultrapassa a mera evocação do passado, assumindo papel ativo no processo de construção da identidade coletiva, perpetuada ao longo do tempo. Conforme destaca Lemos (1987), a preservação é essencial para que as gerações presentes e futuras possam compreender suas raízes, valorizar suas narrativas históricas e estreitar os laços com sua herança cultural.

No contexto urbano, a requalificação de edifícios históricos para novos usos configura-se como uma estratégia de revitalização, que une a salvaguarda da memória à promoção cultural e ao desenvolvimento social. As intervenções nesses edifícios exigem um **olhar atento às teorias e práticas de restauração**, que evoluíram desde as abordagens que tangem à construção de um falso histórico, como de Viollet-le-Duc, até as propostas de mínima intervenção e respeito às marcas de tempo, de John Ruskin, até chegar na teoria de Cesare Brandi. Essa última, que influencia a teoria contemporânea, destaca a importância de manter a distinção clara entre o original e as intervenções, buscando o equilíbrio entre a proteção do patrimônio e autenticidade histórica. Essas teorias fundamentam as práticas atuais, que também reconhecem a importância da participação social na proteção do patrimônio cultural.

A valorização do patrimônio também está ligada ao **exercício da cidadania**. A participação da sociedade na proteção, gestão e requalificação dos bens culturais estimula o engajamento da comunidade e o desenvolvimento do senso de responsabilidade coletiva. Sendo assim, a educação patrimonial é uma ferramenta essencial para a **conscientização sobre a importância da conservação e para o incentivo à participação cidadã**. Ao reconhecer o patrimônio como um bem comum, a comunidade se mobiliza em prol de sua salvaguarda, desenvolvendo ações que contribuam para a construção de uma cidade mais democrática e culturalmente rica.

No entanto, preservar é um desafio complexo, especialmente diante das transformações sociais, econômicas e políticas contemporâneas. O campo da preservação no Brasil enfrenta obstáculos, como limitação de recursos financeiros, falta de políticas públicas efetivas, ausência de uniformidade nos critérios de intervenção, e a pressão gerada pela expansão urbana.

Muitas vezes, decisões sobre o destino de bens culturais são guiadas por interesses políticos e econômicos, deixando em segundo plano a importância social e simbólica desses patrimônios. O caso do Hotel São Paulo em Águas da Prata/SP, objeto de estudo deste trabalho, mostra bem essa realidade. O edifício se encontra em estado de deterioração, **impactando de forma negativa a memória coletiva**, causando descontentamento por parte da população.

Apesar dos desafios, a proteção do patrimônio permanece como um **ato de responsabilidade coletiva**, sendo um compromisso ético entre o passado e o futuro. É necessário entender que a preservação é um ato do presente orientado para o futuro. A salvaguarda é fundamental para a construção de uma sociedade mais consciente da sua história e identidade.

O HOTEL SÃO PAULO

Águas da Prata/SP se desenvolveu em torno de uma estação ferroviária, impulsionada pela **produção cafeeira** da Serra da Mantiqueira. A Companhia Mogiana construiu o Ramal de Caldas, que ligava Aguai/SP a Poços de Caldas/MG, para realizar o escoamento do café. Em 1876, o dentista Rufino Luiz de Castro Gavião descobriu uma fonte de água mineral durante uma caçada na Fazenda do Alegre, que, com o tempo, fez a cidade ser reconhecida como a "Vichy Brasileira" devido à qualidade de suas águas termais, comparáveis às da Vichy, na França. A divulgação dessa análise atraiu moradores e turistas, levando à construção das primeiras casas e do primeiro hotel às margens da ferrovia, impulsionando o crescimento do povoado (Teixeira, 2016).

Houve a necessidade de organizar o território, e embora o Plano Diretor de 1923 não tenha sido executado, a Família Ferreira contratou o engenheiro Francisco de Palma Travassos para desenvolver um projeto urbano adaptado à topografia local. O Hotel São Paulo integra o **desenho original do núcleo urbano** de Águas da Prata/SP (ver Figura 01), consolidando-se como elemento fundamental do projeto urbanístico e paisagístico que marcou a formação da cidade (Teixeira, 2016).



Figura 01: Sobreposição entre o traçado projetado por Francisco de Palma Travassos em 1924 e a distribuição da cidade atual. Fonte: Inventário Arquitetônico Hotel São Paulo (2016).

Foi então que o fazendeiro de São João da Boa Vista/SP, Coronel Ernesto de Oliveira, decidiu erguer um grande hotel, que seria administrado por sua sobrinha, Maria Ignez da Silva Oliveira. O projeto foi encomendado ao construtor José Figliolini, de São Paulo, no final da década de 1910 (Teixeira, 2016). As Figuras 02 e 03 mostram a proposta original para o hotel, com a planta apenas com ângulos retos, em formato "T", e uma fachada predominantemente horizontal, com princípios de organização geométrica e repetição das janelas.

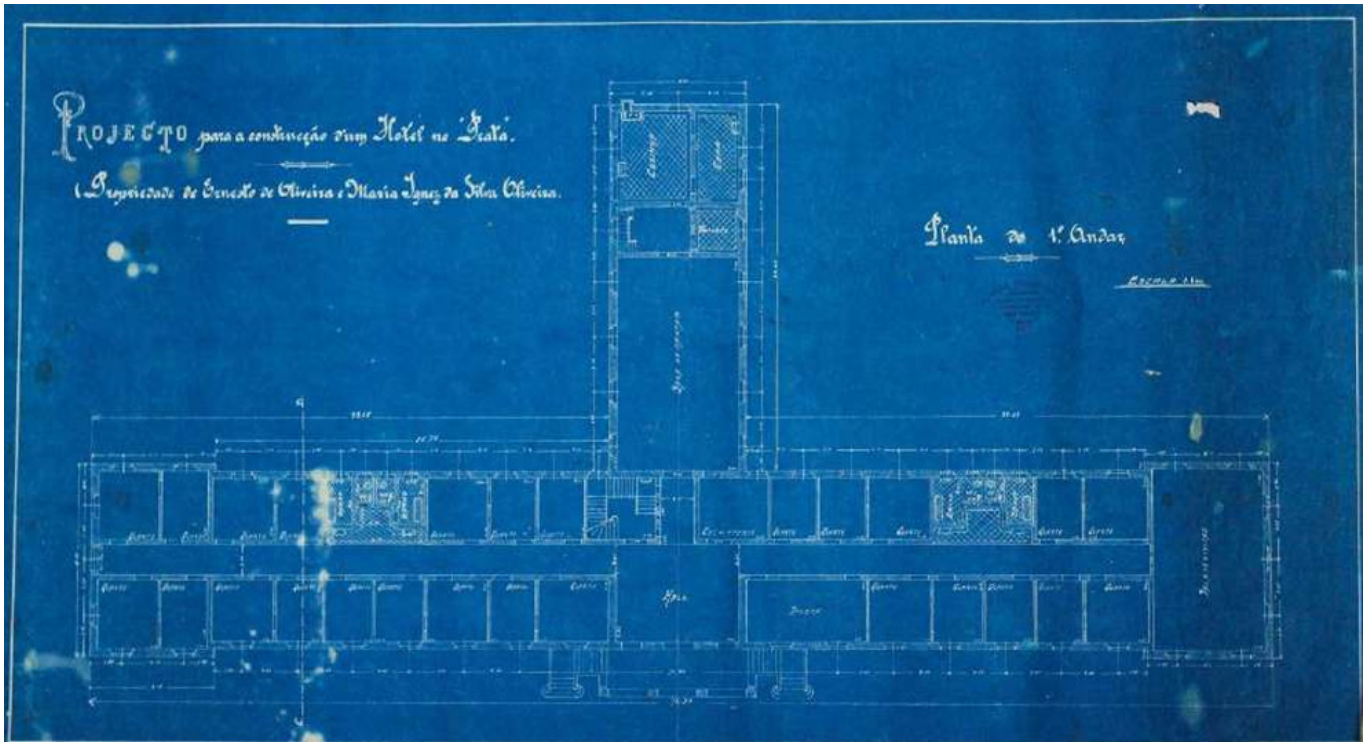
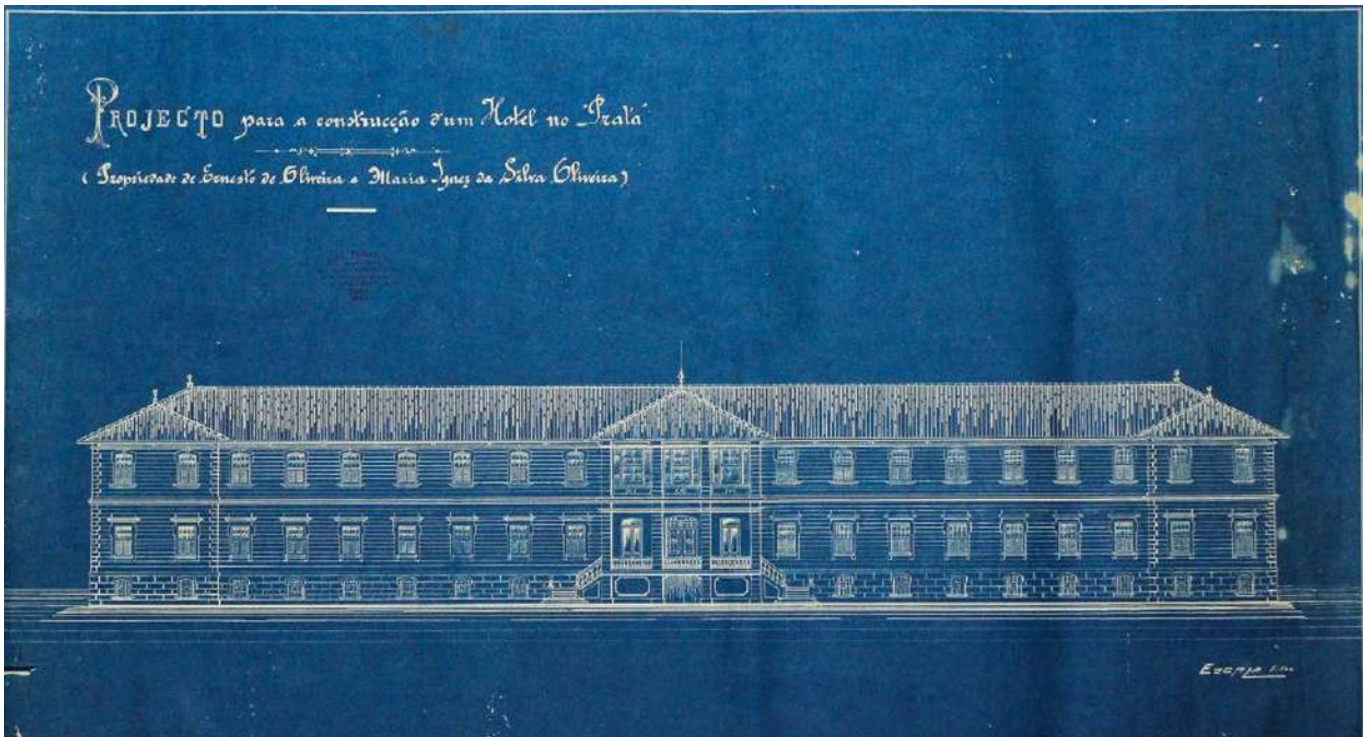
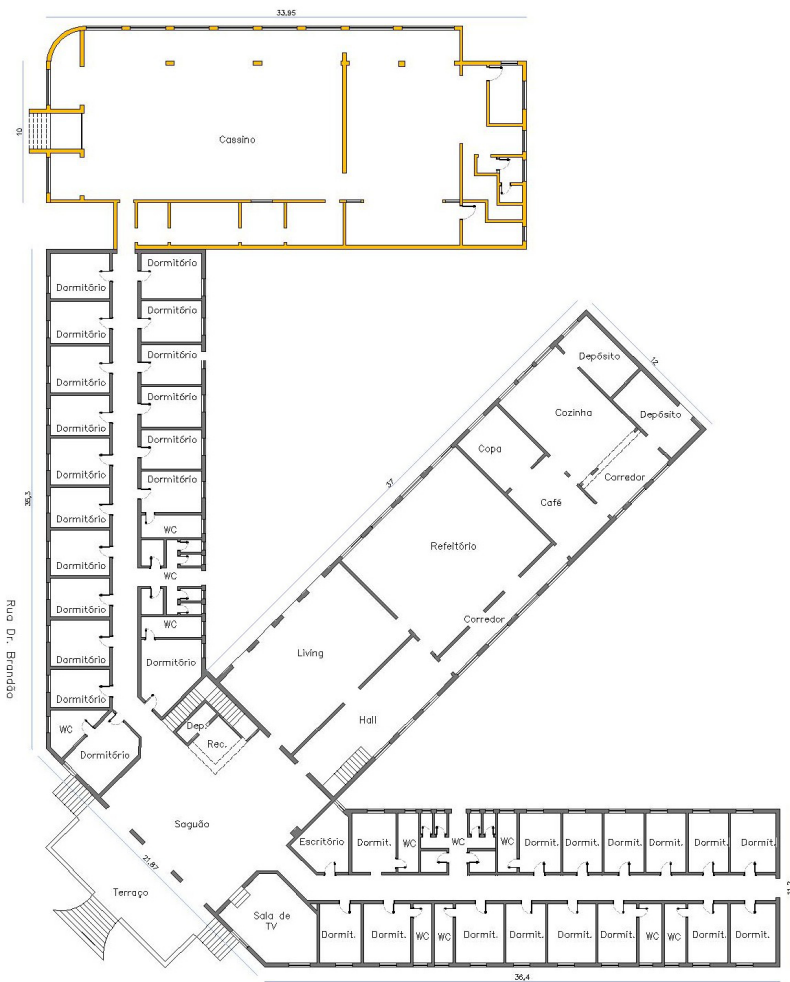


Figura 02: Primeiro projeto para o São Paulo Hotel. Fonte: acervo Antonio Carlos Rodrigues Lorette apud Inventário Arquitetônico São Paulo Hotel (2016).



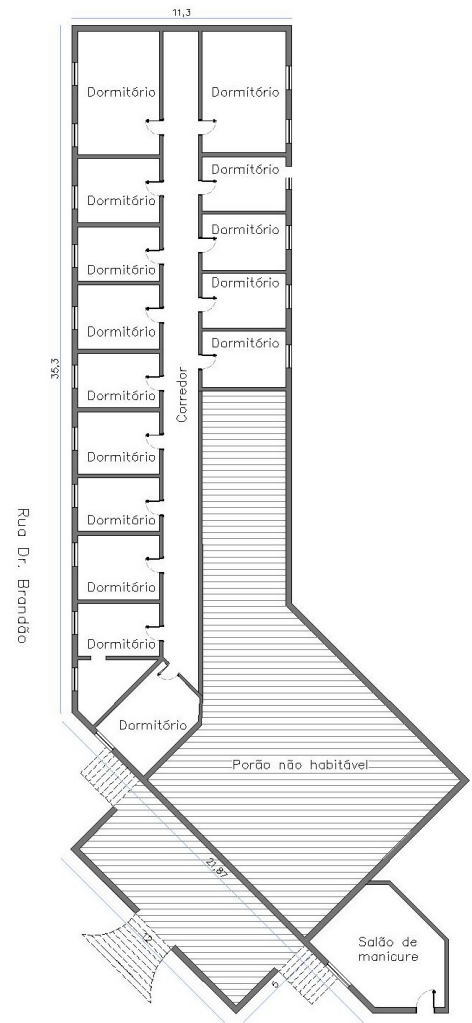
Figuras 03: Primeiro projeto para o São Paulo Hotel. Fonte: acervo Antonio Carlos Rodrigues Lorette apud Inventário Arquitetônico São Paulo Hotel (2016).

Em outubro de 1920, o engenheiro-arquiteto José João Piffer revisou o projeto, acrescentando elementos decorativos em **estilo art nouveau** às fachadas e alterando o formato para uma seta, destacando a fachada para quem passasse pelos trilhos da ferrovia Mogiana, como mostram as imagens de 04 a 07 (Teixeira, 2016).



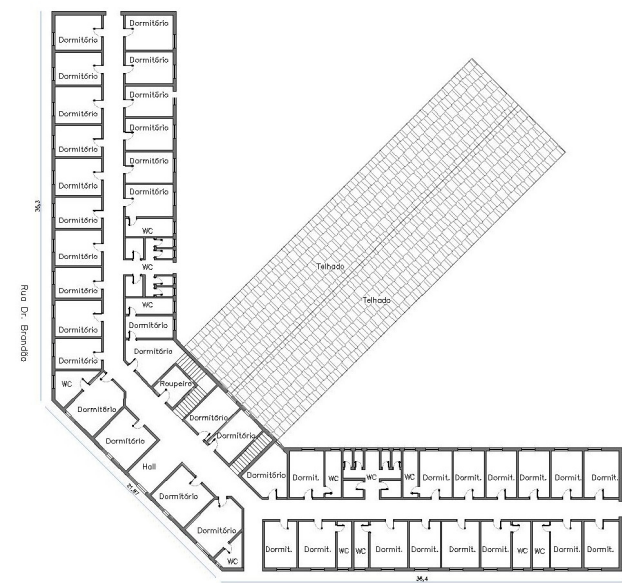
■ Hotel década de 1920
 ■ Cassino

Figura 05: Planta do térreo. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).



■ Hotel década de 1920

Figura 04: Planta do subsolo. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).



■ Hotel década de 1920

Figura 06: Planta do primeiro pavimento. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).

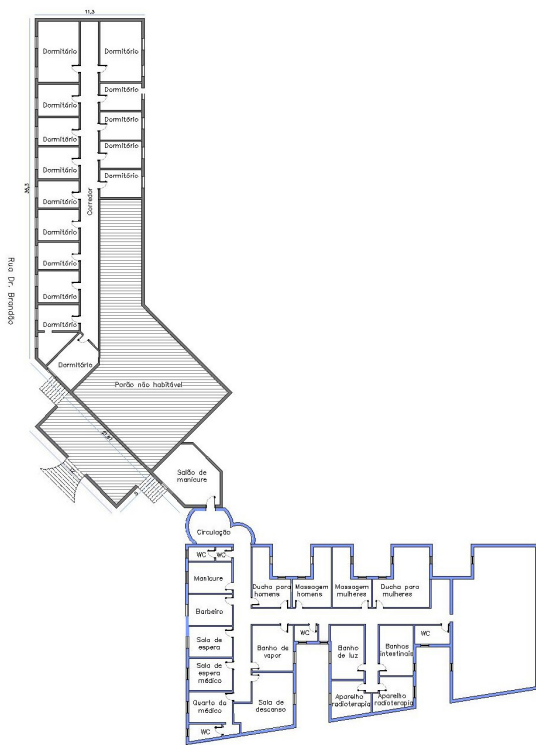
Por volta de 1951, o estabelecimento foi vendido para Adelino Sinelli & Irmão, de Ribeirão Preto/SP. Logo após a compra, Sinelli ampliou o hotel e a fachada recebeu uma cobertura no estilo neocolonial e foi construída uma torre circular, decorada por um painel de azulejos pintados com a imagem de São Paulo. A torre tornou-se símbolo do hotel e um marco arquitetônico na paisagem da cidade (Teixeira, 2016).

As Figuras 08, 09 e 10 mostram as plantas com as alterações pós-reforma de Sinelli, e as Figuras 11 e 12 evidenciam visualmente a nova volumetria e o painel cerâmico na torre.



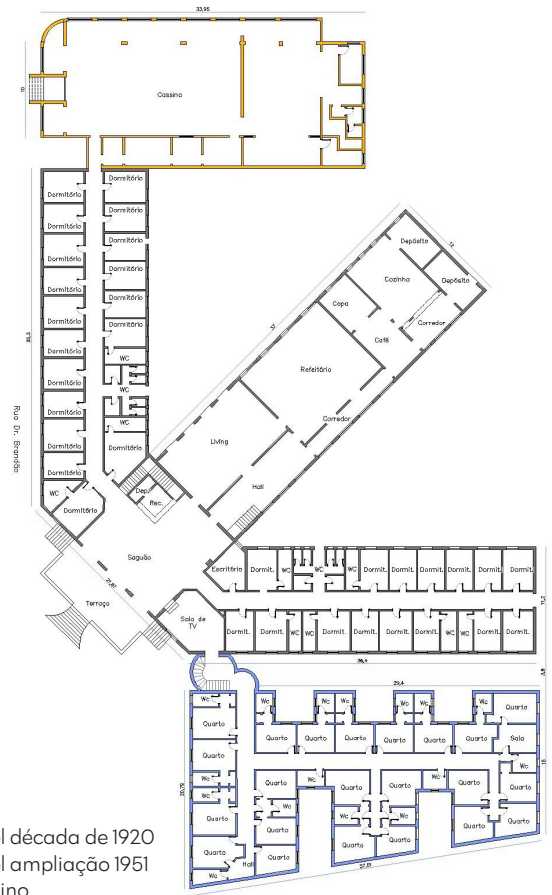
Figura 07: Alguns elementos incluídos na nova fachada, como ornamentos e frontão. Fonte: acervo Antonio Carlos Rodrigues Lorette apud Inventário Arquitetônico São Paulo Hotel (2016).

132



- Hotel década de 1920
- Hotel ampliação 1951

Figura 08: Planta do subsolo após Reforma de Sinelli realizado na década de 1950. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).



- Hotel década de 1920
- Hotel ampliação 1951
- Cassino

Figura 09: Planta do térreo após Reforma de Sinelli realizado na década de 1950. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).

má administração, o fato de muitos turistas preferirem se hospedar em pensões familiares que eram confortáveis e mais baratas e a progressiva desvalorização do hotel em razão de sua localização.

A fase áurea dos hotéis da cidade esteve diretamente ligada ao **auge da cultura cafeeira** e à popularidade dos **tratamentos terapêuticos com águas**, o que evidencia o quanto o contexto econômico e cultural influenciou a ascensão e a decadência desses estabelecimentos.

O hotel hoje faz parte do conjunto patrimonial da Rua Dr. Brandão, com a Estação Ferroviária e Armazém da Companhia Mogiana, o Bar e Sorveteria do Ponto (demolido), a Pharmacia Santana, a Câmara Municipal e o sobrado da Padaria da Estação (ver Figura 13). A importância deste conjunto foi reconhecida pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), através de Parecer Técnico onde recomenda o tombamento municipal de todos estes elementos e define o Hotel São Paulo como **“o de maior porte e partido arquitetônico de destaque hoje na cidade”** (Teixeira, 2016).



01 - Pharmácia Santana
02 - Câmara Municipal
03 - Estação Ferroviária
04 - Armazém da Companhia Mogiana

05 - Bar e sorveteria do ponto - demolido
06 - Sobrado da Padaria da Estação
07 - Hotel São Paulo

Figura 13: Bens tombados na Rua Dr. Brandão. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).

O processo de tombamento do Hotel São Paulo foi instaurado pelo Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico Cultural e Natural de Águas da Prata (COMDEPHICN), em junho de 2013, sendo oficializado pelo Decreto nº 2.574, de 30 de maio de 2016 (Teixeira, 2016). O decreto reconhece o valor arquitetônico, histórico, cultural, artístico e paisagístico do imóvel e visa garantir a preservação integral das fachadas, volumetria, escadaria, pátio frontal, telhado, elementos decorativos internos e demais detalhes arquitetônicos originais do hotel, bem como a proteção do entorno, reconhecendo o papel fundamental desse patrimônio na **manutenção da memória coletiva da cidade** e na valorização de sua identidade histórica e cultural.

O edifício constitui um **marco arquitetônico e histórico para a cidade**, destacando-se no núcleo original como símbolo do apogeu das águas termais e cenário de eventos relevantes do passado. Ao traçarmos uma linha do tempo (ver Figura 14), é possível perceber como os momentos vividos no hotel dialogam com transformações sociais, políticas e culturais mais amplas, refletindo e, por vezes, influenciando o contexto regional e nacional.

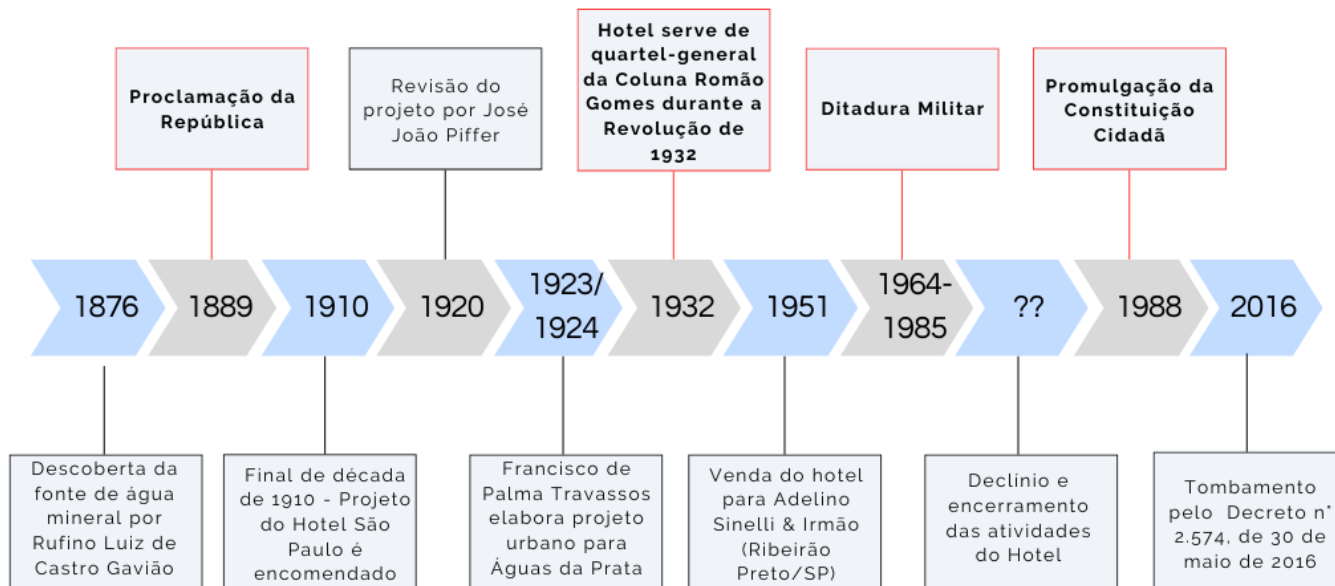


Figura 14: Linha do tempo. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).

Além de seu valor arquitetônico, sua presença na paisagem urbana, em conjunto com outros bens patrimoniais de seu entorno, reforça a identidade e a memória coletiva, configurando-se como uma referência afetiva para a população e suas gerações.

ESTADO ATUAL DO HOTEL

O prolongado abandono do prédio resultou em invasões e na deterioração do telhado central. Em 2012, enquanto se aguardava a recuperação e reabilitação do imóvel, os proprietários reformaram a ala esquerda, substituindo o beiral por uma platibanda, o que alterou significativamente a aparência do telhado (ver Figura 15). Também instalaram uma grande placa convidando investidores a transformar o local em quitinetes. Em apenas um ano, o telhado principal desabou, e há indícios de que os proprietários tenham provocado a queda dos madeiramentos e montantes, comprometendo a estabilidade das paredes internas (Teixeira, 2016).

De acordo com o Paula Teixeira (2016), arquiteta e urbanista responsável pelo inventário arquitetônico, a partir do segundo semestre de 2014 começaram a vender as madeiras nobres, o assoalho do sobrado, portas e janelas internas, ignorando os comunicados do COMDEPHICN e da Prefeitura Municipal, que se baseavam no tombamento municipal do imóvel como bem de interesse público. Essa situação tem gerado insatisfação generalizada entre moradores, turistas e visitantes, **provocando um sentimento de perda e impotência**, afetando negativamente a imagem coletiva que o hotel traz à comunidade local.

Por outro lado, a edificação construída por Sinelli na década de 1950, permanece habitada e em bom estado de conservação, sem apresentar danos visíveis que comprometam sua estrutura. A torre central que conecta as edificações, embora abandonada, também está bem preservada (Soler, 2022).



Figura 15: Fachada do hotel. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).



Figura 16: Fachada do hotel. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).



Figura 17: Fachada do cassino. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).



Figura 18: Antigos apoios do hotel totalmente descobertos com vegetação crescendo ao redor. Autor: Rita Cabrelon (2015). Fonte: Inventário Arquitetônico Hotel São Paulo (2016).



Figura 19: Salão lateral em ruínas. Fonte: Laudo elaborado pela defesa civil de Águas da Prata (2022).

Conforme documentos analisados em 18 de março de 2025, referentes ao Hotel São Paulo, a Secretaria Municipal de Turismo e Cultura deu início a um processo voltado à reavaliação dos bens tombados Hotel São Paulo e Pharmácia Santana. A tramitação teve início com o Ofício nº 319/2022, por meio do qual foi solicitada a contratação de empresa especializada para a elaboração de novos estudos técnicos para um diagnóstico mais atualizado.

O objetivo é subsidiar o poder público e o Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Cultural e Natural de Águas da Prata, com contributos que promovam uma **revisão crítica dos atos de tombamento**, bem como a realização de vistorias e perícias tanto sobre os bens quanto sobre suas respectivas áreas de entorno.

Tais parâmetros e diretrizes para intervenção dos bens, juntamente ao parecer técnico, deverão embasar a revisão do ato de tombamento e indicar quais as manutenções dos atos, com cronograma e custos de restauração, e uma nova proposta de preservação — ou revogação do ato com comprovação de que os bens não necessitam mais de proteção legal, devido à perda de suas características e/ou valores que justifiquem o tombamento.

A análise da situação do bem patrimonial em questão revela diversas omissões, tanto por parte do poder público quanto do proprietário. A administração municipal demonstrou morosidade ao longo do processo, evidenciada pela sucessiva emissão de ofícios e solicitações sem a devida efetivação de medidas concretas. Mesmo após o reconhecimento formal do valor histórico do edifício por meio do tombamento, não foram adotadas ações eficazes para conter sua degradação ou promover sua reabilitação. Aliás, não se identificam iniciativas voltadas à viabilização de projetos de restauração, como a articulação de parcerias entre os setores público e privado.

Por sua vez, o proprietário também não evidenciou comprometimento com a conservação do imóvel, permitindo que este atingisse um estado avançado de ruína. Ressalte-se, ainda, a execução de intervenções irregulares que comprometeram a integridade do edifício, contribuindo para episódios de colapso estrutural.

Ambas as partes, portanto, deixaram de cumprir com as atribuições que lhes cabem no tocante à preservação do patrimônio cultural. A municipalidade falhou em seu papel de fiscalização, incentivo e fomento à proteção, enquanto o proprietário não assegurou a devida manutenção do bem tombado. Tal conjuntura revela uma desconexão entre o reconhecimento do valor histórico e cultural do patrimônio e as responsabilidades dele decorrentes, reforçando a urgência de uma abordagem mais cooperativa e integrada na gestão compartilhada dos bens culturais.

POTENCIALIDADES

O imóvel do antigo Hotel São Paulo apresenta um grande potencial para ser **requalificado como um centro de encontro**. Sua localização privilegiada - próxima ao terminal rodoviário e estrategicamente situada no trecho que conecta a cidade de Águas da Prata a Poços de Caldas/MG, pela rodovia Governador Dr. Adhemar Pereira de Barros (SP-342) - aliada ao **valor histórico do entorno**, o torna ideal para abrigar atividades de lazer e integração para todas as idades, em especial para jovens e idosos.

Observa-se que o perfil da população de Águas da Prata é majoritariamente de idosos (IBGE, 2025), como demonstra a pirâmide etária do município (ver Figura 20). Contudo, há uma carência significativa de equipamentos públicos e espaços que possam atender as necessidades dessa faixa etária.

Pirâmide Etária - 2022

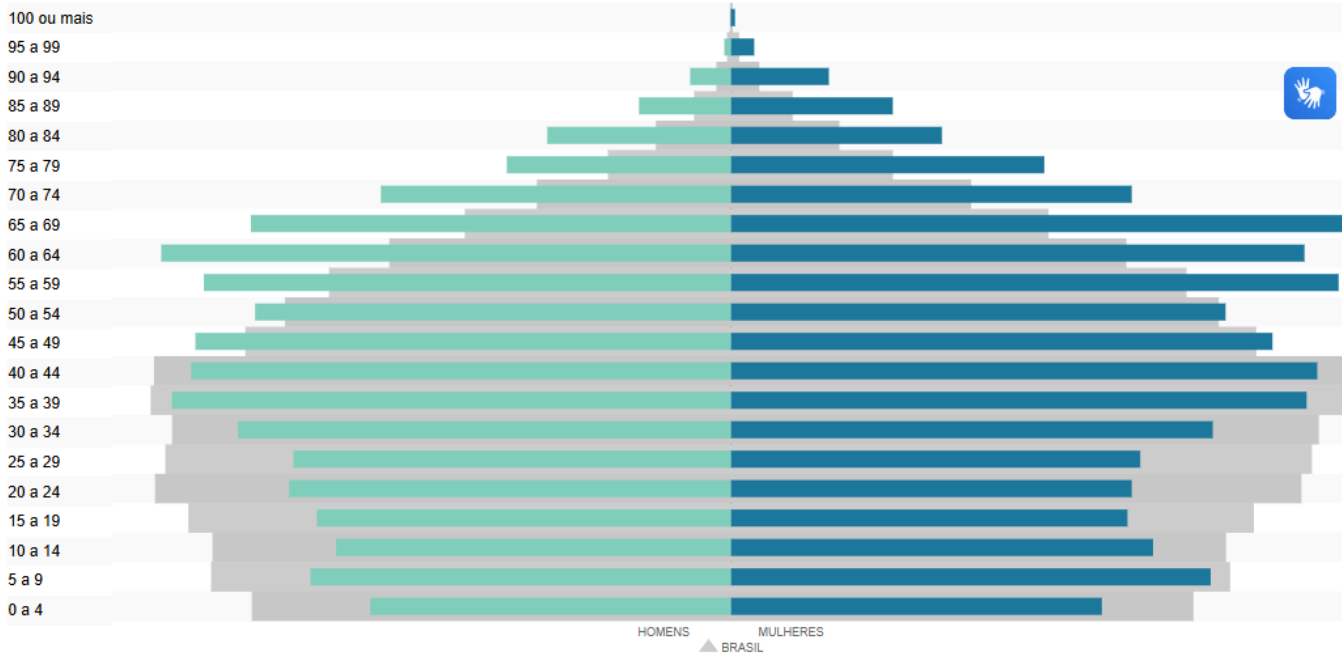


Figura 20: Pirâmide etária do município de Águas da Prata. Autor: IBGE (c2025). Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Paralelamente, os jovens da cidade também enfrentam a ausência de locais apropriados para a convivência, expressão cultural e práticas de atividades recreativas. Neste cenário, se o hotel atuasse como **centro cultural**, ampliaria ainda mais sua relevância social, tornando-o um ponto de encontro entre moradores e turistas, e um palco para a valorização da arte local, da memória e da identidade da cidade. Sua preservação poderia estar alinhada com o **desenvolvimento cultural e econômico**, garantindo que sua importância histórica, social e afetiva seja valorizada e transmitida para as próximas gerações.

PRINCIPAIS DIFICULDADES DOS PEQUENOS MUNICÍPIOS NAS AÇÕES DE PRESERVAÇÃO

Em pequenos municípios como Águas da Prata/SP, a falta de profissionais especializados em patrimônio nas prefeituras é um dos principais desafios para a preservação. Essa carência impacta negativamente todas as etapas, do planejamento, desde a execução até a fiscalização. Sem equipe técnica qualificada, é difícil elaborar diagnósticos precisos sobre o estado dos bens patrimoniais e definir estratégias adequadas para sua proteção (Rocha, 2020). A falta de orientação técnica pode resultar em projetos incompletos ou inadequados à realidade local, intervenções equivocadas, comprometendo o valor histórico, artístico e documental da obra. Isso também dificulta o monitoramento das normas de proteção e a identificação de degradação, prejudicando a ação preventiva.

A **ausência de profissionais especializados gera políticas públicas frágeis**, dificultando o acesso a recursos externos, pois muitos editais exigem técnicos habilitados. A pequena população e, conseqüentemente, baixa arrecadação municipal implica em restrições aos direcionamentos dos recursos. A dependência de repasses estaduais e federais torna a situação delicada, inviabilizando muitos projetos que poderiam valorizar o patrimônio arquitetônico.

Outro desafio é a falta de conhecimento dos proprietários sobre a importância histórica de seus

imóveis, evidenciando a necessidade de campanhas informativas. Muitos proprietários/administradores de imóveis tombados não veem vantagens em manter seus bens, pois as restrições legais limitam o uso e modificações, e não recebem incentivos financeiros suficientes. A maioria não dispõe de recursos para manutenção e restauração, levando ao abandono e deterioração dos edifícios (Freitas; Almeida; Guevera, 2020).

Posto isto, o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257/2001) (Brasil, 2001) é um marco legal da política urbana brasileira, que estabelece diretrizes para proteger o patrimônio cultural, ambiental e histórico, integrando essas ações ao planejamento urbano pelo Plano Diretor, obrigatório para cidades com mais de 20 mil habitantes e áreas turísticas, como Águas da Prata/SP. Entre seus instrumentos, destaca-se a **Transferência do Direito de Construir (TDC)**, que permite aos proprietários de imóveis tombados transferirem seu potencial construtivo para outras áreas, gerando recursos para restauração.

O Estatuto prevê também o **IPTU Progressivo**, que aumenta impostos sobre propriedades subutilizadas para **combater especulação e abandono**, e o Parcelamento, Edificação ou Utilização Compulsória (PEUC), que obriga o uso adequado dos imóveis, assegurando a função social da propriedade. Esses mecanismos equilibram a preservação do patrimônio

com o desenvolvimento urbano sustentável, predicando gestão democrática e participação da comunidade. Águas da Prata/SP, reconhecida por seu rico patrimônio material e imaterial — status de estância hidromineral e turística —, deve assumir o compromisso de preservar esse legado cultural e natural.

A aplicação efetiva dos instrumentos legais do Estatuto da Cidade, como TDC, IPTU Progressivo e PEUC, é crucial para incentivar a conservação dos bens históricos, oferecendo alternativas e incentivos aos proprietários, além de combater abandono e especulação imobiliária. Para garantir a eficácia dessas medidas, é essencial incorporá-las de forma clara e estratégica ao plano diretor municipal, alinhando a **preservação do patrimônio ao desenvolvimento urbano sustentável e à valorização turística da cidade**

RELAÇÃO ENTRE A TEORIA BRANDIANA E O HOTEL SÃO PAULO

Cesare Brandi (2004, apud Kühl, 2006), um dos principais teóricos da restauração do século XX, propôs que a restauração deve ser baseada no **respeito pela obra original**, preservando sua autenticidade e integridade. O autor defende a intervenção mínima, de forma a garantir a estabilidade e a conservação do bem cultural, e enfatiza a importância de distinguir entre o que é original e o que foi adicionado posteriormente, para que a **restauração não apague a história do edifício**.

No caso do hotel, as reformas realizadas, sem respeito à sua originalidade, **violam esse princípio** de autenticidade defendido por Brandi. Os proprietários promoveram alterações significativas na ala esquerda da edificação, como a substituição do beiral por platibanda (ver Figura 21), troca de janelas por vidros temperados (ver Figura 22) e substituição do piso (ver Figura 23). Essas intervenções exemplificam ações que não respeitam a autenticidade do edifício.



Figura 21: O beiral da ala esquerda foi retirado e transformado em platibanda. Autor: Alice Abreu (2012). Fonte: Inventário Arquitetônico Hotel São Paulo.

As modificações realizadas resultam na perda de elementos característicos do estilo neocolonial, além da **introdução de materiais incompatíveis** com a linguagem artística da época e da edificação. A substituição do beiral, por exemplo, altera a silhueta do edifício e prejudica a percepção do conjunto arquitetônico, uma vez que este é um elemento típico da arquitetura neocolonial.

Outro aspecto crítico refere-se à substituição dos ladrilhos originais, de evidente caráter artesanal e com padrões decorativos condizentes com a época da construção do hotel. A instalação de revestimento cerâmico contemporâneo compromete a autenticidade do ambiente e acentua o processo de descaracterização do bem, sobretudo considerando que não havia qualquer justificativa técnica ou necessidade de segurança que exigisse tal intervenção.

Da mesma forma, a remoção das janelas originais, substituídas por esquadrias em vidro temperado (tipo blindex), resultou na **perda de um dos elementos mais expressivos do conjunto**. As esquadrias coloridas originais, em consonância com a linguagem arquitetônica do período, conferiam identidade estética à edificação. A adoção dos vidros temperados, com sua aparência moderna e excessiva transparência, rompe com o contexto histórico e introduz uma solução dissonante, prejudicando a coerência visual e patrimonial do imóvel.

O estado de ruína em que se encontra atualmente o Hotel São Paulo evidencia a negligência quanto à sua conservação, contrariando os fundamentos da teoria de Cesare Brandi, que ressalta a importância de preservar os bens culturais em benefício das gerações futuras. Para que sua restauração esteja em conformidade com os princípios brandianos, seria necessário priorizar a valorização dos elementos autênticos ainda existentes e a estabilização estrutural do edifício, com vistas à salvaguarda de sua integridade histórica e de seu significado cultural.

Nessas intervenções, deve-se explorar a diferenciação da materialidade para permitir a **distinção entre o novo e o velho**, respeitando a ruína e preservando a história. Cesare Brandi (2004 apud Brodbeck, Bortoli, Calza, 2022) defende em sua teoria que as intervenções sejam realizadas de forma a identificar os elementos históricos dos contemporâneos, sem recorrer à falsificação estética ou histórica. Nesse quesito, a arquitetura possibilita explorar essas diferenciações através do uso de materiais contrastantes como o vidro, e elementos metálicos e o concreto, que criam uma **linguagem visual distinta e respeitosa à edificação**.

Ainda, Cesare Brandi (2004 apud Kühn 2008) ressalta, entre seus princípios fundamentais, o da reversibilidade, segundo a qual toda intervenção deve possibilitar modificações futuras sem comprometer a integridade da estrutura original (Brandi, 2004 apud Kühn 2008). A arquitetura contemporânea, ao adotar sistemas construtivos independentes — como estruturas metálicas adicionadas — responde a esse princípio, permitindo sua **remoção ou adaptação sem prejuízos ao bem patrimonial**.



Figura 22: Troca das janelas por vidros temperados. Autor: Priscila Dotta (2015). Fonte: Inventário Arquitetônico Hotel São Paulo.



Figura 23: Comparação do piso original e com o da reforma. Autor: Rita Cabrelon (2015). Fonte: Inventário Arquitetônico Hotel São Paulo.

Outro conceito essencial na teoria brandiana é o da **mínima intervenção**, que orienta a adoção de ações estritamente necessárias, a fim de preservar as características essenciais da obra original. Nesse sentido, espera-se que as soluções arquitetônicas atendam às exigências funcionais **sem disputar protagonismo com os elementos históricos** nem interferir na sua leitura formal e simbólica. No entanto, tais premissas não se verificam nas intervenções realizadas no Hotel São Paulo, cujas modificações promoveram rupturas significativas com sua configuração original.

Além do mais, o Hotel São Paulo representa um importante marco na história e cultura local, constituindo-se como elemento vultoso da identidade coletiva. Sua existência material reflete os processos de transformação social e econômica vivenciados pela comunidade ao longo do tempo, configurando-se como testemunho valioso da trajetória urbana e cultural de Águas da Prata/SP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Hotel São Paulo configura-se como um referencial arquitetônico e um símbolo da memória coletiva e da identidade local. Contudo, sua preservação enfrenta obstáculos, entre os quais se destacam a limitação de recursos financeiros, a fragilidade das políticas públicas voltadas ao patrimônio cultural e a prevalência de interesses econômicos em detrimento do bem comum. Essa situação insere-se em um panorama recorrente nas cidades brasileiras, onde o patrimônio público, frequentemente, é negligenciado ou tratado de forma secundária diante das pressões urbanas e mercadológicas.

O tombamento municipal do hotel, embora tenha ocorrido de forma tardia, foi importante para reconhecer, de forma oficial, seu valor histórico, arquitetônico e paisagístico. Porém, o tombamento de maneira isolada não garante a preservação efetiva. Entretanto, essa medida, por si só, revela-se insuficiente para assegurar sua preservação de forma plena. A efetiva proteção do bem demanda a atuação articulada entre o poder público, os proprietários e a comunidade, estabelecendo uma corresponsabilidade na conservação e requalificação do imóvel.

Nessa condição, a participação social — por meio de instâncias como conselhos municipais e ações de educação patrimonial — é essencial para o fortalecimento do sentimento de pertencimento e da consciência coletiva quanto à importância do patrimônio cultural.

A preservação do hotel revela-se imprescindível para a salvaguarda de um bem de relevante valor simbólico, com potencial de contribuir substancialmente para o desenvolvimento cultural e econômico do município. Por meio de sua conservação e revitalização, é possível garantir a continuidade de seu legado, assegurando que sua relevância seja reconhecida e valorizada pelas gerações futuras.

141

REFERÊNCIAS

- BRODBECK, Magda Rosi; BORTOLI, Fabio; CALZA, Marlon Uliana. O restauro do moderno: aplicabilidade da teoria de Cesare Brandi na restauração do patrimônio do século XX. Acesso em: 31 mar. 2025.
- BRASIL. Estatuto da Cidade: Lei n. 10.257, de 10 de julho de 2001. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 jul. 2001. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/10257.htm>. Acesso em: 06 out. 2025.
- FREITAS, Fernanda Cardoso Romão; ALMEIDA, Fabiane Domingues de Magalhães de; GUEVERA, Arnoldo José de Hoyos. Patrimônio histórico e desenvolvimento urbano sustentável: desafios para conservação do patrimônio histórico em São Paulo. Disponível em: <https://submissao.singep.org.br/8singep/arquivos/495.pdf>. Acesso em: 06 out. 2025.
- IBGE, IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiro de 2022: Águas da Prata. Rio de Janeiro, IBGE, 2022. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/aguas-da-prata/panorama>>. Acesso em: 07 mar 2024.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. Revista CPC, São Paulo, n. 2, p. 40-61, 2006.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. O que é patrimônio histórico. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- Plano Diretor de Águas da Prata de 1923. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais Ltda. 1946.
- ROCHA, Beatriz Alves Goulart. A preservação do patrimônio em cidades de pequeno porte: proposta de articulação entre a comunidade e o governo local em Patrocínio Paulista. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/31155/1/PreservacaoPatrimonioCidades.pdf>>. Acesso em 06 out. 2025.
- SOLER, Felipe Cappi. Laudo da Defesa Civil. Prefeitura Municipal de Águas da Prata, 22 jul. 2022.
- TEIXEIRA, Paula Maria Magalhães. Inventário Arquitetônico: São Paulo Hotel. Águas da Prata, SP, Prefeitura Municipal de Águas da Prata, jan. 2016.

ENTRE O VIVER E O EXPOR

RESIDÊNCIA CASTOR DELGADO PEREZ

INTRODUÇÃO

O artigo investiga a **residência Castor Delgado Perez** projetada por **Rino Levi**, localizada na Avenida Nove de Julho, em São Paulo, com foco em sua linguagem arquitetônica e na atual reconfiguração de uso como sede da Galeria Luciana Brito. A casa, concebida em 1958, é um dos exemplares representativos da **arquitetura moderna paulistana** e evidencia, em sua organização espacial, soluções que articulam **cheios e vazios** com a integração entre os **espaços** internos do projeto. Em sua atual função como galeria de arte, a residência mantém a maior parte de suas características originais, resignificando os **espaços** domésticos — como salas e quartos — em ambientes expositivos, o que evidencia a flexibilidade e permanência das qualidades espaciais da obra. A retirada do mobiliário e o aproveitamento da amplitude dos ambientes reforçam a leitura da arquitetura como suporte ativo à produção e à fruição artística contemporânea. Assim, a pesquisa contribui para refletir sobre a permanência da linguagem moderna tanto dentro do projeto quanto na paisagem urbana paulistana e sua capacidade de absorver novos usos sem descaracterização.

UM NOVO MODO DE MORAR: O MODERNISMO NAS RESIDÊNCIAS PAULISTANAS

A arquitetura moderna, fundamentada na **simplicidade formal**, racionalidade construtiva e funcionalidade do espaço, encontra na cidade de São Paulo um de seus terrenos férteis para o desenvolvimento de uma linguagem própria. A partir da década de 1930, influenciada pelos princípios modernistas europeus, essa arquitetura começa a ganhar força na capital paulista, em um contexto de intensas transformações **urbanas e sociais**. Contudo, é no período compreendido entre os anos de 1947 e 1975 que se consolida uma produção residencial sofisticada e coerente, marcada por uma geração de arquitetos que souberam adaptar os ideais modernos às especificidades do território e da vida cotidiana paulistana.

Diferentemente da **arquitetura eclética** que dominava o cenário até então — baseada na ornamentação, simetria e referências históricas —, os projetos modernos paulistanos propõem um **“novo modo de morar”**, como aponta a arquiteta Marlene Milan Acayaba (1986). Essa nova abordagem é perceptível tanto no uso de **materiais modernos**, como o concreto armado e o vidro, quanto na organização espacial dos projetos, que passam a valorizar a integração entre ambientes internos e externos, a ventilação e iluminação naturais, a fluidez entre os espaços e a exploração dos vazios como elementos estruturantes da composição.

A **racionalização do espaço** e a **busca por uma linguagem despojada de ornamentos** permitiram aos arquitetos explorar com **liberdade conceitos como planta livre, volumetrias na fachada e pilotis, inspirados nos cinco pontos da nova arquitetura de Le Corbusier**. No entanto, mais do que a simples aplicação desses princípios, o que se desenvolve em São Paulo é uma linguagem própria, sensível ao clima, à topografia e à cultura local. Elementos como **pátios internos, jardins de inverno, lajes nervuradas e vedações leves** tornam-se recorrentes, revelando uma preocupação com o conforto térmico, visual e sonoro dos usuários.

Outro aspecto marcante da arquitetura moderna paulistana é o tratamento dado aos **vazios** — não como espaços residuais, mas como partes fundamentais da organização do programa. Esses vazios, muitas vezes materializados em pátios, varandas ou passagens ajardinadas, são responsáveis por mediar as transições entre os cheios (salas, quartos, áreas de serviço), criando percursos fluidos e uma espacialidade rica em camadas. Como demonstra o levantamento de Acayaba (1986), essa lógica espacial ultrapassa o mero funcionalismo e se configura como uma **linguagem arquitetônica** sensível, refinada e duradoura.

Nesse artigo, será analisado o projeto da Residência Castor Delgado Perez em sua morfologia original e sua adaptação atual ao programa de **galeria de arte**.

A RESIDÊNCIA CASTOR DELGADO PEREZ E A INTELIGÊNCIA DO ESPAÇO

Projetada pelos arquitetos **Rino Levi**, **Luís Roberto Carvalho Franco** e **Roberto Cerqueira César**, a residência Castor Delgado Pérez foi construída entre 1958 e 1959, localizada na Avenida Nove de Julho, nº 5162, no bairro Jardim Paulista, em São Paulo. Sua fachada apresenta uma composição volumétrica precisa que, ao mesmo tempo em que protege e resguarda o espaço interno da casa, convida o olhar ao revelar o jogo de volumes e a vegetação do jardim.

Essa configuração visa tentar dissolver, de maneira sutil, o limite rígido entre o **espaço público e o privado**, estabelecendo um percurso longitudinal que guia o visitante por uma sucessão de espaços até o interior da residência. O plano linear do chão pavimentado funciona como elemento de **acolhimento e transição**.

Segundo Marlene Milan Acayaba, em seu livro *Residências em São Paulo* (1986), a casa ocupa cerca de **40%** do terreno, enquanto os **60%** restantes são compostos por vazios, como pátios internos e externos. A área total do lote é de 971,5 m², com 508,6 m² de área construída. Esses vazios cumprem um papel essencial na organização funcional da residência, articulando as zonas de serviço, **sociais e privativas**. À direita do conjunto desde a rua situa-se a ala de serviços, enquanto à esquerda está a circulação principal. Os dormitórios foram posicionados na parte posterior do terreno, conferindo maior privacidade. O volume principal da casa abriga os dois pátios internos, além das alas de convivência, serviços, dormitórios, garagem, um subsolo com adega e um cômodo elevado na fachada frontal, sustentado por pilotis.

Rino Levi, atento às questões do conforto ambiental, incorporou soluções que garantem bem-estar visual, térmico e acústico. Os pátios internos contam com vegetação tropical, contribuindo para a climatização natural dos ambientes de estar. Já as coberturas em pérgola de concreto com elementos vazados funcionam como **brises**, controlando a entrada de luz ao longo do dia e promovendo um jogo de luz e sombras que valoriza a espacialidade. A estrutura da residência, projetada por Arnold Pestalozzi, é em concreto armado, com lajes nervuradas preenchidas com tijolos cerâmicos. Um aspecto estrutural notável são as vigas invertidas, que reforçam a continuidade visual do projeto ao minimizar a interferência estrutural aparente, diluindo a separação entre os espaços internos e externos.

A relação entre cheios e vazios é um dos aspectos mais marcantes do projeto.

Em 1978, Luís Roberto Carvalho Franco projetou um novo pavilhão de festas, alinhado ao muro da residência, adequando-se à **topografia** irregular do terreno e ampliando a versatilidade de uso do conjunto arquitetônico.



Figura 1 : Fachada Residência Castor Delgado Pérez, SP. Autor: Guilherme Vígano (2025).



Figura 2 : Fachada Residência Castor Delgado Pérez, SP. Autor: Guilherme Vígano (2025).

Os pátios não apenas garantem **iluminação e ventilação naturais**, mas também desempenham função organizadora do espaço. Localizados lateralmente à sala de estar, os dois pátios estabelecem uma zonificação clara: um deles separa a área social da ala íntima, enquanto o outro demarca a transição entre a sala de estar e a garagem, mantendo, ainda assim, uma continuidade visual e espacial entre os ambientes.

Antes de entrar na discussão de como o espaço foi adaptado pela **Galeria Luciana Brito** em 2015, é muito importante destacar como o projeto de Levi e equipe, realizado em 1958, revela, com clareza, a permanência das **qualidades espaciais** propostas

pelo arquiteto, mesmo após décadas de sua construção. Trata-se de uma arquitetura que resiste ao tempo não apenas pela integridade de sua **materialidade**, mas sobretudo pela inteligência de sua concepção espacial. A organização dos ambientes, a integração com a natureza, o **uso dos vazios como elementos estruturantes do programa** e a cuidadosa relação entre interior e exterior demonstram uma arquitetura sensível, funcional e precisa.

Essa **atemporalidade** não está apenas na estética moderna do conjunto, mas na capacidade que o projeto tem de continuar oferecendo qualidade ambiental, flexibilidade de uso e experiências espaciais ricas — valores que o mantém atual mesmo diante das transformações **sociais e culturais** da cidade.

A casa não se prende a um tempo histórico específico, mas permanece aberta à reinvenção, como se comprova em sua nova função como galeria de arte.



Figura 4 e 5 : Pátio Residência Castor Delgado Perez, SP. Autor: Guilherme Vígano (2025).

DA RESIDÊNCIA À GALERIA: A CONTINUIDADE DO ESPAÇO

A permanência da qualidade espacial evidencia-se, sobretudo, na atual ocupação da residência como sede da Galeria Luciana Brito. A adaptação do **espaço doméstico para fins expositivos não exigiu alterações estruturais** significativas, o que demonstra a versatilidade e a inteligência do partido arquitetônico original. Os **ambientes amplos**, bem iluminados e fluidos tornaram-se suportes ideais para a arte contemporânea, permitindo que salas, quartos e circulações funcionem como **espaços expositivos** sem que percam sua essência arquitetônica. A retirada dos móveis e a preservação dos materiais originais reforçam a leitura do espaço como obra em si, em que a arquitetura deixa de ser apenas suporte e passa a dialogar ativamente com as obras expostas. Assim, o projeto do escritório Rino Levi reafirma sua atualidade e pertinência, revelando como a boa arquitetura transcende seu tempo e continua oferecendo novas possibilidades de uso, sem perder sua identidade.

A transição de um espaço originalmente privado para um espaço expositivo revela uma transformação **não apenas funcional, mas simbólica**. O que antes era vivido de forma íntima agora é experimentado publicamente. E, curiosamente, a casa parece ter sido projetada para essa flexibilidade.

Os espaços amplos e contínuos, a setorização clara e os pátios abertos não só preservaram sua qualidade espacial como se tornaram ideais para acolher obras de arte, instalações e eventos culturais.



Figura 6 : Pátio Residência Castor Delgado Perez, SP. Autor: Guilherme Vígano (2025).

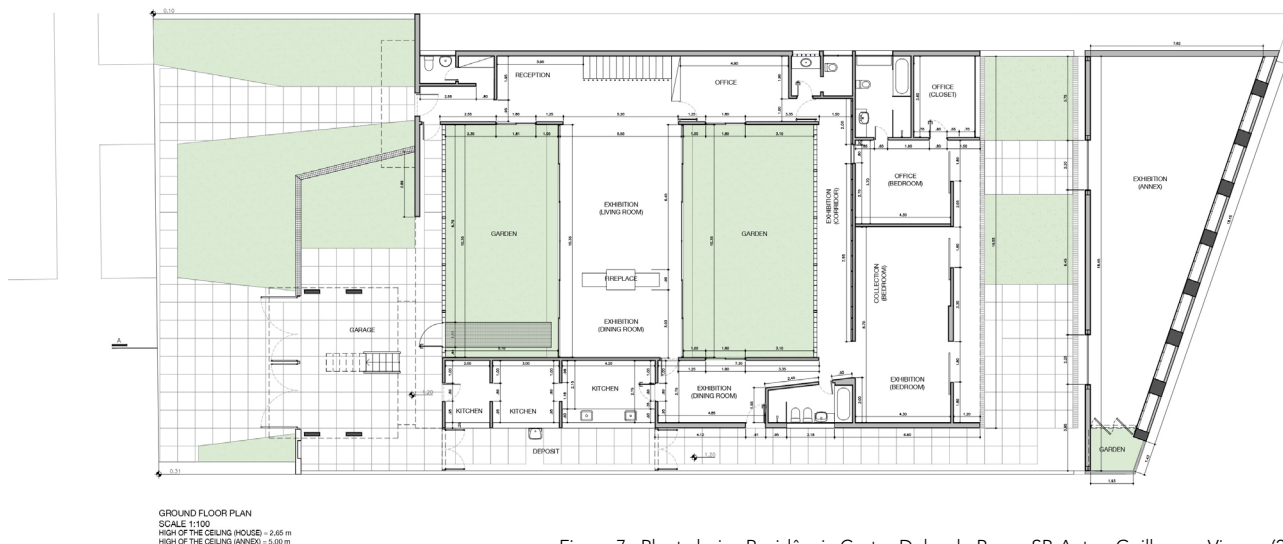


Figura 7 : Planta baixa Residência Castor Delgado Perez, SP. Autor: Guilherme Vigano (2025).

A galeria não precisou romper com a lógica arquitetônica original — ela a ampliou, reforçando sua vocação para a liberdade e para o uso múltiplo.

A galeria **reassignificou os usos dos espaços da residência**, destinando áreas à exposição e outras à administração. As áreas expositivas ocupam hoje três ambientes principais da configuração original: a sala de estar, os dormitórios e o antigo salão de festas, cada um adaptado com sutilezas distintas.

da residência, destinando áreas à exposição e outras à administração. As áreas expositivas ocupam hoje três ambientes principais da configuração original: a sala de estar, os dormitórios e o antigo salão de festas, cada um adaptado com sutilezas distintas.

A sala de estar, por exemplo, mantém a lareira central — elemento previsto no projeto original — como único vestígio do mobiliário, agora com sua posição funcionando como eixo organizador da exposição. Originalmente, a lareira funcionava como divisor sutil entre os ambientes de estar e jantar. Hoje, ela estrutura a área expositiva da galeria, criando uma transição fluida entre arte e espaço administrativo. O entorno da lareira adquire um novo significado: cria uma zona de pausa e intimidade, desviando o foco da administração e direcionando o olhar para as obras expostas. Esse gesto revela a maleabilidade da arquitetura moderna, capaz de sustentar novos significados sem comprometer sua integridade.



Figura 8 : Cozinha Residência Castor Delgado Perez, SP. Autor: Guilherme Vigano (2025).

Já os quartos, originalmente três, foram reconfigurados. Dois dormitórios foram integrados, criando um espaço híbrido entre exposição e área de escritório. A suíte original foi mantida com suas vedações intactas, reforçando a ideia de que o espaço se adapta sem perder suas camadas de origem. Neste novo ambiente, obras como telas e gravuras dividem espaço com mesas de trabalho, num diálogo entre criação e contemplação.

A área do antigo salão de festas sofreu uma transformação mais intensa. Todas as vedações internas foram removidas, restando apenas as paredes externas, o que resultou em um espaço amplo, neutro e sensorialmente aberto à experimentação artística. Também os móveis originais foram retirados, reforçando a ideia de “**cuvo branco adaptado**”, sem negar a memória do espaço.

As áreas administrativas foram alocadas nas antigas zonas de serviço e nos espaços destinados aos funcionários domésticos.

A cozinha foi preservada e ainda está em uso, enquanto a lavanderia foi convertida em escritório. A antiga ala de serviço, com suas vedações mantidas, agora abriga os escritórios principais da galeria.

Essa capacidade de adaptação se revela não apenas no uso geral da antiga casa, mas também na forma **como o espaço dialoga com cada nova curadoria**. A arquitetura da residência, com sua clareza formal e setorização bem definida, oferece suporte para diferentes narrativas expositivas, que ora se acomodam aos seus limites, ora os tensionam.

Durante a exposição **Liliana Porter | Otros Cuentos Inconclusos**, em 2025, a relação entre arquitetura e obra de arte foi levada a um novo patamar. Um dos móveis centrais da residência — elemento original que organiza o espaço da sala principal — foi temporariamente envolto por uma estrutura de painéis acartonados de gesso tipo drywall, construída para acolher uma das instalações da artista. Esta intervenção efêmera, longe de ofuscar a arquitetura, trouxe à tona sua flexibilidade. O móvel encapado, ao ser “suspenso” pela intervenção artística, evidenciou a coexistência entre permanência e mutação. A casa, enquanto estrutura, manteve-se estável, mas foi capaz de sustentar **uma nova narrativa visual e espacial**.

Essa exposição exemplifica como a arquitetura moderna é capaz de se reinventar sem se apagar. A interferência temporária não só dialogou com a obra exposta, como convidou o visitante a repensar os limites entre arquitetura, arte e curadoria. Os vazios, antes espaços de respiro e convívio, **tornaram-se também intervalos para o pensamento e a experiência estética**.

Essa exposição exemplifica como a arquitetura moderna é capaz de se reinventar sem se apagar. A interferência temporária não só dialogou com a obra exposta, como convidou o visitante a repensar os limites entre arquitetura, arte e curadoria. Os vazios, antes espaços de respiro e convívio, **tornaram-se também intervalos para o pensamento e a experiência estética**.



Figura 9: Sala de estar Residência Castor Delgado Perez, SP. Autor: Guilherme Vigano (2025).



Figura 10: Exposição Liliana Porter. Autor: Galeria Luciana Brito.

ATEMPORALIDADE CONCRETA: ENTRE PASSADO E REINVENÇÃO

A atualidade da residência-galeria evidencia algo central para se refletir sobre a arquitetura moderna hoje: sua capacidade de adaptação e permanência. O arquiteto Rino Levi não desenhou um museu, nem um cubo branco, e sim, uma casa moderna, racional e sensível. E é justamente essa base sólida, mas aberta, que permitiu sua transformação em espaço cultural e é um exemplo potente de como a arquitetura moderna pode dialogar com o presente sem perder sua essência.

Mais do que uma readequação funcional, o uso contemporâneo da residência como galeria é uma forma de reativar os sentidos da casa moderna. Os vazios que antes proporcionavam sombra e respiro agora servem como respiros expositivos. As circulações generosas, pensadas para o cotidiano, agora conduzem o olhar e o corpo do visitante à fruição da **experiência artística**.

Habitar, afinal, é mais do que morar e expor é mais do que mostrar. Quando uma casa moderna se transforma em galeria, ela não nega seu passado: ela o reinventa. E, ao fazer isso, nos convida a pensar que a arquitetura não é um fim em si, mas um meio para experiências — **sejam elas íntimas ou coletivas, estéticas ou cotidianas**.

5. AGRADECIMENTOS

Agradeço às contribuições recebidas durante o processo de pesquisa e produção deste trabalho — em especial ao acompanhamento técnico-pedagógico oferecido ao longo do percurso, à parceria constante durante as visitas realizadas e ao apoio institucional e das equipes técnicas que possibilitaram o acesso ao acervo e aos espaços da residência analisada.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene Milan. Residência em São Paulo, 1947-1975. São Paulo: Projeto, 1986.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. Arquitetura moderna paulistana. 2 ed. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2017.

ITAU CULTURAL. Ocupação Rino Levi. Metrópole Cultural. c2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rino-levi/metropole-cultural/?lang=pt-br>>.

LUCIANA BRITO GALERIA. Residência Castor Delgado Perez/ Rino Levi. c2025. Disponível em: <<https://lucianabritogaleria.viewingrooms.com/viewing-room/29-residencia-castor-delgado-perez-rino-levi/>>.

COSTA, Ana Elisia da. Clássicos da arquitetura: Residência Castor Delgado Perez/ Rino Levi. Archdaily, 13 maio 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/766189/classicos-da-arquitetura-residencia-castor-delgado-perez-rino-levi/>>.

A ICONOGRAFIA DA PRIMEIRA PERIFERIA HISTÓRICA DE CAMPINAS (SP)¹

Autora: Júlia Caldas Romero De Oliveira

Orientadora: Ana Paula Farah

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo contribuir para o conhecimento da História da cidade de Campinas, suprimindo uma lacuna existente da historiografia ao evidenciar o pioneirismo do processo de industrialização na cidade. A partir das leituras, embasadas nos conceitos de Panofsky (1955), Kossoy (2001) e Ribeiro (2006), a investigação propõe uma análise das iconografias históricas presentes no acervo do Centro de Memória da UNICAMP, como também em coleções disponibilizadas em plataformas digitais. A pesquisa parte do pressuposto de que a imagem fotográfica, longe de ser um registro neutro, é portadora de significados culturais que contribuem para a construção da memória urbana. Ao enfatizar o olhar sobre a formação de Campinas a partir da sua periferia histórica, o estudo apresenta aspectos ainda não explorados, contribuindo para o reconhecimento da fotografia como documento histórico e para a valorização do patrimônio industrial como elemento formador da identidade da cidade de Campinas. Portanto, essa pesquisa visa ampliar o repertório historiográfico da cidade promovendo uma leitura crítica das imagens como instrumento de representação e memória urbana.

Palavras-chave: iconografia histórica; periferia histórica de Campinas; desenvolvimento industrial.

INTRODUÇÃO: INTERLOCUÇÕES PRELIMINARES

Quando discutimos as cidades e seus registros, não podemos nos limitar a uma visão superficial. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes (1996, p. 147) em seu texto "Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico urbano" inicia sua análise com considerações teóricas sobre o conceito de cidade e a dificuldade inerentes à sua definição e delimitação. Essa abertura conceitual revela a complexidade de se estabelecer, inclusive, o que não é urbano. Uma das articulações apresentadas pelo autor para exemplificar essa problemática é análise da pintura da "Fundação de São Vicente" de 1900, de Benedito Calixto. Embora a obra não apresente elementos característicos de espaço "urbanizado" como era esperado, como construções e ruas, ela configura-se como representação do processo que viria a acarretar a fundação da cidade. Esse movimento é compreendido como parte de um contínuo processo de transformação. Desse modo, a cidade é entendida não apenas como um conjunto de estruturas físicas, mas como expressão dos processos sociais vividos por seus habitantes. Esses sujeitos produzem registros, como estruturas arquitetônicas, utensílios, indumentárias, transformações geográficas e iconografias. É esta última – a iconografia – que será o foco da presente pesquisa.

¹ Essa pesquisa faz parte da Iniciação Científica: A Iconografia da Primeira Periferia Histórica de Campinas (SP), realizada na Escola de Arquitetura, Artes e Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa Integrado de Iniciação Científica (PIC) do Programa de Pós-Graduação "Stricto Sensu" em Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas no ano acadêmico de 2024/2025. A pesquisa teve apoio da bolsa FAPIC/Reitoria da PUC-Campinas.

Kossoy (2001), compreende a fotografia não como uma simples forma de documentação, mas como um registro intencional, ou seja, “toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar época” (Kossoy, 2001, p. 44). Ao analisar uma fotografia, podemos caminhar apenas na superfície do assunto registrado, ou então nos aprofundar sobre a escolha de se retratar, que nos conduza sobre o olhar cultural do fotógrafo, da tecnologia utilizada, do ano e do local, ou seja, todos os elementos que compõem a gênese de um registro fotográfico. A Figura 1 apresenta o gráfico extraído do livro “Fotografia e história” (Kossoy, 2001), o qual demonstra, com êxito, as múltiplas camadas e complexidades do registro fotográfico em sua interpretação como fonte histórica.

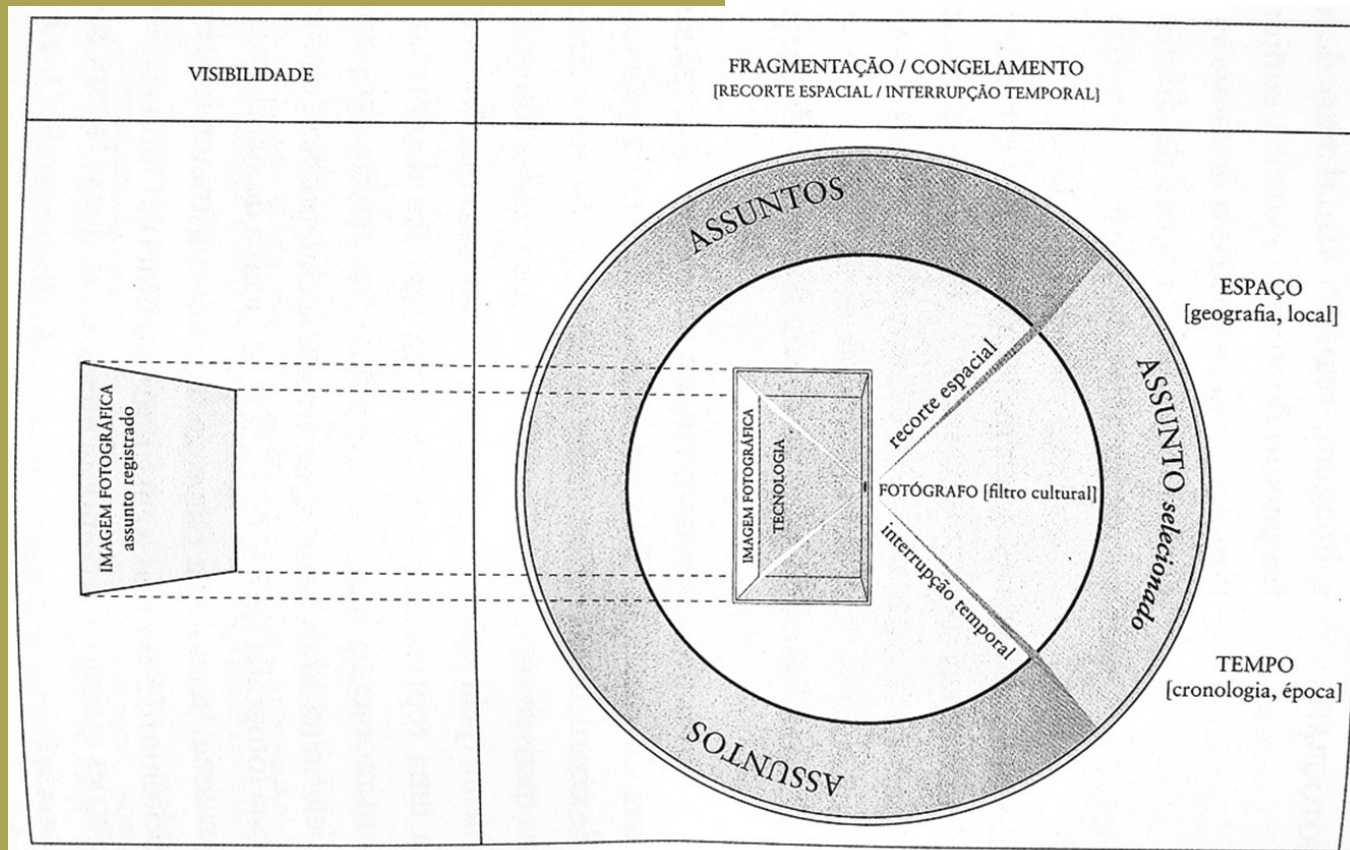


Figura 1: Gênese do Registro Fotográfico. Fonte: Kossoy, 2001, p. 44.

As fotografias se popularizaram rapidamente desde sua invenção; entretanto, possuir a própria imagem ainda era um “luxo”. O retrato constituía um importante evento, que ocorria poucas vezes ao longo da vida. O sociólogo José de Souza Martins, em seu livro “Sociologia da fotografia e da imagem” (2009) denomina esse processo de “cultura da imagem” conceituando-o como reforço às tradições – antes representadas pela pintura, e agora atualizadas por meio das tecnologias modernas, símbolos do progresso e da modernidade.

No meio acadêmico, a fotografia foi rapidamente incorporada, tornando-se ferramenta para as tarefas que antes dependiam da observação visual direta, como os estudos de radiação solar, biologia – especialmente nos sistemas de classificação taxonômica – e da botânica (Lima; Carvalho, 2009, p. 32). Utilizada da maneira mais documental, a fotografia era vista como inicialmente em sua forma mais “pura” de registro da realidade, considerada um meio de representação imparcial. Ainda não havia sua discussão como documento capaz de provocar reflexões, como ocorre com as obras pictóricas – através de um quadro – debates que se iniciariam anos depois e que se estendem até os dias atuais.

A partir do século XX, o meio acadêmico passou a reconhecer o papel das representações visuais, no processo de ensino e aprendizagem, atribuindo-lhes a função pedagógica. Este papel se manifesta, por exemplo, nos livros de história, na política e na imprensa (jornais), onde as imagens são utilizadas como instrumentos de comunicação capazes de transmitir informação de maneiras mais acessíveis através de imagens. Ainda assim, a fotografia era tratada com mero suporte ilustrativo – um complemento a conteúdos considerados principais – e não como um documento autônomo.

CAMPINAS ATRAVÉS DAS LENTES

Ressalva-se que as fotografias das paisagens analisadas podem ser agrupadas em dois estilos distintos. Um deles é composto por imagens capturadas a partir das ruas, como se o fotógrafo assumisse a posição de um observador que caminha registrando o cotidiano. As câmeras posicionadas à altura de um observador adulto, oferecem ao espectador uma visão análoga à que teria caso estivesse no mesmo lugar. Revela uma intencionalidade no enquadramento e na seleção de elementos, evidenciando uma percepção da cidade e de sua paisagem urbana.

É importante considerar que, no primeiro contexto cultural dos primeiros anos do século XX, em diversas cidades brasileiras, entre as quais Campinas está incluída, expressar atitudes de negação em relação a alguns valores estéticos constituídos no período colonial representava um forte indício da preocupação de parcelas da população com a construção de uma imagem moderna do Brasil republicano (Ribeiro, 2006, p. 57)

Essa decisão artística pode ser referenciada à concepção de cidade como obra de arte, como proposta por Christine Boyer (1994, apud Makowiecky, 2012), em sua caracterização da cidade tradicional, entendida como pintura delimitada por uma moldura muito bem definida. Nesse contexto, os elementos decorativos e de representações cumpre uma função estética, voltada ao embelezamento dos ambientes urbanos, como “uma tentativa de preencher as necessidades estéticas e culturais destruídas no tumulto do progresso.” (Makowiecky, 2012, p. 38).

O outro estilo corresponde à fotografia em panorama, marcada por uma mudança na forma de percepção da cidade: “[...] a cidade não era mais vista de uma perspectiva frontal estática ou como uma pintura centrada e composta, mas como uma vista viajante multidimensional” (Makowiecky, 2012, p. 42). A escolha pela vista panorâmica passou a ser priorizada justamente por permitir uma análise mais adequada de uma cidade cada vez mais caótica. A autora Gertrude Stein (apud Makowiecky, 2012, p. 42) chegou a comentar, em sua primeira viagem de avião, sobre como os pintores cubistas produzem reproduções tão profundas, mesmo sem nunca terem tido acesso a essa perspectiva aérea. Essas duas facetas – uma de caráter mais tradicional e outra de viés moderno – ilustram a cidade em transformação entre as décadas de 1870 a 1930, uma passagem gradual que se torna visível através das expressões artísticas do período (Makowiecky, 2012).

O primeiro registro da cidade de Campinas data de 1878 (Figura 2), foi realizado a partir da região próxima ao que hoje é a Praça Carlos Gomes, com enquadramento voltado para o sudoeste –, ou seja, em direção à Catedral Nossa Senhora da Conceição – hoje Catedral Metropolitana de Campinas. Trata-se de uma imagem e observa a ausência das estátuas dos quatro evangelistas ou dos quatro anjos do Apocalipse. A fotografia apresenta uma visão da cidade, em que a igreja se encontra posicionada no ponto mais elevado e central da composição, em torno da qual se organiza o tecido urbano. Destaca-se a presença da primeira estação ferroviária construída em Campinas, posteriormente demolida em 1900.



Figura 2: Vista Parcial de Campinas (1878). Fonte: Acervo de Maria Luiza Pinto de Moura. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/renatabianca/13652114634/>

² Escritora e poeta estadunidense (1874 - 1946).

Para compreendermos os fatores que impulsionaram o desenvolvimento da cidade retratada nas fotografias, é necessário retroceder algumas décadas. Ao tratar da região sudeste do estado de São Paulo, é fundamental considerar: o papel de agricultura. A cidade teve sua primeira produção centrada na cana-de-açúcar, gerando o enriquecimento da cidade e responsável pela formação de uma elite agrária que, mais tarde, se consolidaria com a produção cafeeira (Semeghini, 1991).

O declínio da economia escravagista teve um impacto sobre a população, o qual forçou o governo a implementar propostas incentivando a imigração em larga escala. Essas propostas estavam alinhadas a ideias higienistas e uma ideia de “embranquecimento” da população, difundida no final do século XIX (Ribeiro, 2006, p. 37).

Paralelamente, em 1867, a construção de estradas de ferro possibilitou uma nova dinâmica, viabilizando o transporte de produtos e a mobilidade dos imigrantes. Esse processo resultou em alterações no território proporcionando desenvolvimento das cidades, que passaram a se estruturar, articulado pela ferrovia. No caso de Campinas, a ferrovia representa um elemento central em seu processo de crescimento e modernização, como se observa nos registros fotográficos da época. A imponência das edificações associadas à ferrovia evidencia a importância desse sistema de transporte.

Na fotografia a seguir (Figura 3), destaca-se a estação ferroviária da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, cuja torre central domina a composição. A imagem revela, ainda, os três principais modos de transportes em uso da cidade. Em primeiro plano e posição de destaque, observa-se a própria estação; à esquerda, encontram-se carros estacionados, mais ao centro o bonde elétrico, símbolo do “progresso urbano” sempre tão almejado. A cena, registrada em pleno ano de 1920, demonstra desenvolvimento e riqueza. Embora a imagem registre pouquíssimas presenças de pessoas – características recorrentes nas representações de paisagens da época – a presença de veículos sugere um ambiente movimentado e de circulação. Afinal, a variedade e quantidade de

meios de transporte evidenciam que há um público para utilizá-los, reforçando a ideia de uma cidade em movimento.

Na fotografia da Figura 4, embora a estação ferroviária da Companhia Paulista de Estrada de Ferro não esteja em primeiro plano, ela mantém um lugar de destaque na composição. A imagem, datada entre 1910 e 1919, foi reproduzida várias vezes divulgando a cidade – o que é compreensível, considerando que ela expressa com clareza o ideário urbano e social da época.

Ao centro, as ruas Costa Guair e Treze de Maio conduzem o olhar do observador por entre três principais elementos da paisagem. Em primeiro plano, localiza-se a Catedral Nossa Senhora da Conceição – hoje Catedral Metropolitana de Campinas, ponto onde foi feita a captura da fotografia. A imagem registra uma fase anterior à reforma de 1923, já que a cúpula ainda não havia sido substituída. A presença da igreja representa a ordem e a moral da cidade, reforçando os valores tradicionais. Em seguida, observa-se o Teatro Carlos Gomes, referência cultural, retratado antes de sua reforma em 1929. Ao fundo, sobressai a torre da estação ferroviária, símbolo do progresso tecnológico.

A escolha pela perspectiva panorâmica, não apenas permite a articulação visual entre esses três marcos simbólicos – religião, cultura e tecnologia –, como demonstra a imagem da cidade “grandiosa”, cuja o urbano quase não dá espaço para o céu na composição.

Alguns anos depois, documenta-se uma nova fotografia, registrada durante a “reforma” do Teatro Carlos Gomes. Nesta imagem, já se observa a Catedral após a reforma de 1923, com a cúpula substituída, marcando a passagem do tempo e as transformações urbanas em desenvolvimento.

Algumas fotografias não possuem autoria identificada, mas muitas trazem o registro de gráfica responsável pela impressão, sobretudo no caso dos cartões postais. Em Campinas, destacam-se três editoras cujas imagens foram amplamente divulgadas: Casa Genoud, Ao Livro Azul/ Casa Azul e Casa Mascotte – todas localizadas na Rua Barão de Jaguará, muito próximas umas das outras.



Figura 3: Estação da Companhia Paulista e Estrada de Ferro entre 1920 e 1930. Fonte: Centro de Memória – UNICAMP] Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/estacao-da-companhia-paulista-de-estradas-de-ferro-5>.

Na fotografia analisada (Figura 6), observe-se a sede da editora Ao Livro Azul – posteriormente Casa Livro Azul –; alguns metros adiante estaria a Casa Mascotte, cuja fachada de apenas um andar, se mistura entre os edifícios do lado esquerdo da imagem. Ao fundo, é possível distinguir a pequena torre da Casa Genoud, por sua posição levemente angulada – por se tratar uma construção em esquina – torna-se fácil sua identificação. A composição da imagem apresenta um ponto de fuga central e atribui destaque aos automóveis, que ocupam, aproximadamente, um terço do enquadramento.

Os estabelecimentos Casa Livro Azul e Casa Genoud tiveram início como comércio de artigos importados. Com o crescimento econômico, ambos optaram por investir em máquinas de impressão, consolidando-se como editoras e chegando a publicar livros sob seus próprios selos. Como proprietária de uma das coleções de postais mais conhecidas da cidade, a Casa Genoud não deixou de incluir sua própria sede entre os registros fotográficos utilizados para a impressões dos postais (Ribeiro, 2006, p. 18).

Na fotografia correspondente à Figura 7, a edificação principal está levemente deslocada à esquerda da composição, abrindo espaço para a visualização da rua e das construções ao fundo. Este enquadramento conferido à imagem permite que o

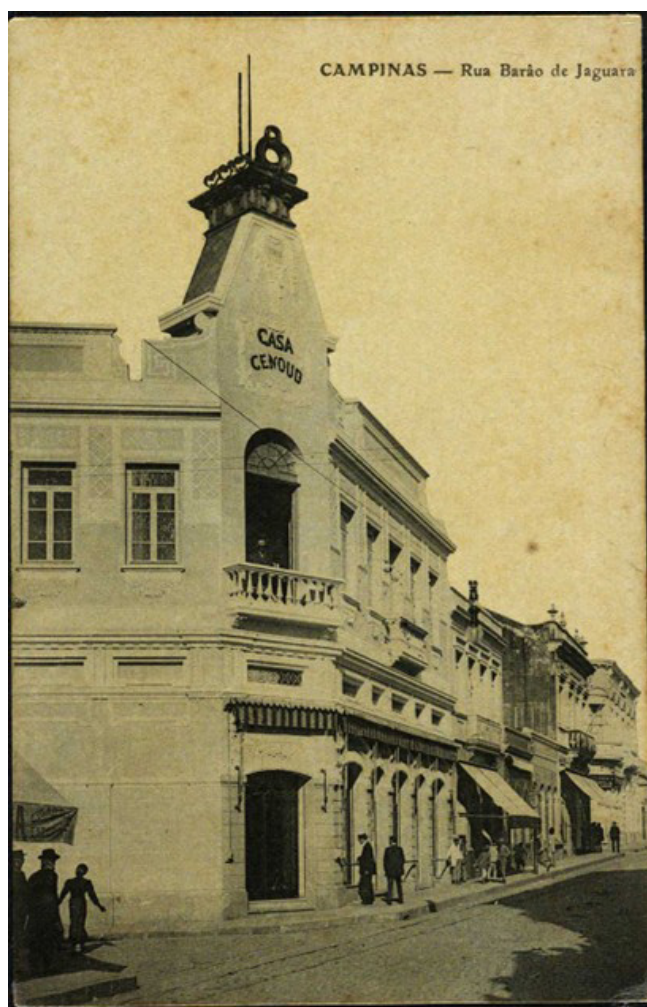


Figura 7: Campinas: Ruas Barão de Jaguará. Autor desconhecido (1920). Fonte: Biblioteca Nacional Brasil. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325058/icon325058.jpg

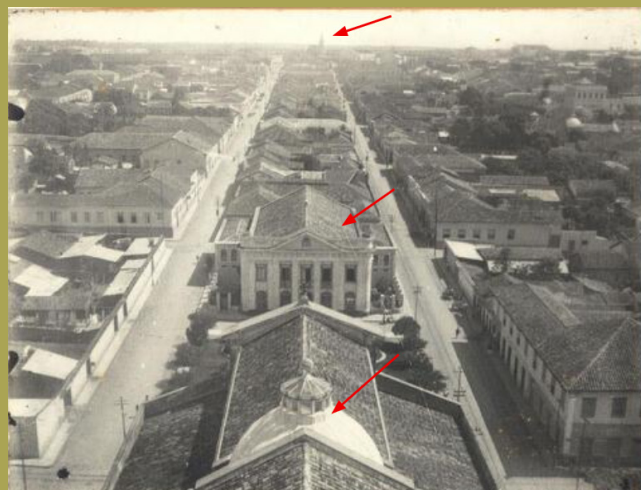


Figura 4: Vista Parcial entre 1910 e 1919. Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/vista-parcial-32>.

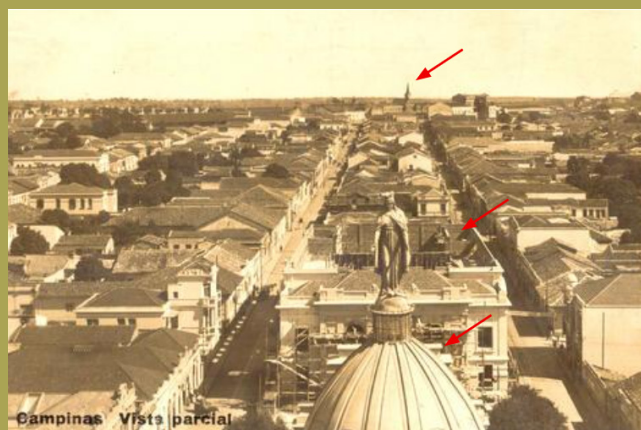


Figura 5: Vista Parcial (1929). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/vista-parcial-28>.



Figura 6: Rua Barão de Jaguará (1931). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/rua-barao-de-jaguara-22>.

observador tenha uma noção de espaço e profundidade. Na sacada principal do edifício, podemos observar a figura de um homem; dada sua posição de destaque, é possível supor que se trate do proprietário do estabelecimento, posicionado desta forma propositalmente para compor a imagem da empresa.

IMPACTOS TERRITORIAIS DA INDUSTRIALIZAÇÃO

Toda a riqueza e o crescimento gerados pelo ciclo cafeeiro possibilitaram a instalação e fundação de diversas indústrias na cidade, sendo que a maior parte dos acionistas era composta por antigos senhores do engenho e por proprietários estrangeiros. Em 1872, estavam registrados 22 estabelecimentos fabris na cidade, em sua grande maioria, destinados à produção de bens de consumo voltados para a população local e, em alguns casos, à fabricação de utensílios ou máquinas destinadas às plantações e às estradas de ferro (Semeghini, 1991, p. 42).

Dentre as fotografias observadas, foi localizada (Figura 7, Figura 8) a presença de uma das torres da indústria Irmãos Bierrenbach. A imagem da Figura 7 foi registrada a partir do alto da Catedral Nossa Senhora da Conceição – hoje Catedral Metropolitana de Campinas – com enquadramento voltado para o nordeste e a Rua Conceição posicionada ao centro da composição.



Figura 7: Largo da Catedral (1900). Fonte: Centro de Memória -UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/largo-da-catedral>.

Na fotografia constante na Figura 9, destaca-se a chaminé da fábrica dos Irmãos Bierrenbach. À época, a Praça Carlos Gomes ainda passava por um processo de transformação, deixando de ser um espaço utilizado para descarte de lixo para se tornar uma praça pública (Praça [...], 2025). Essa confirmação é constatada tanto pela presença visível de detritos quanto pelas palmeiras imperiais que foram recém-plantadas havia não muito tempo. Além da chaminé, a imagem permite identificar a Catedral e, ao fundo, a torre do relógio da estação da Companhia Paulista.

Trata-se de uma fotografia singular, pois rompe com a paisagem dominante da época ao não priorizar as casas simples – arquitetura colonial.

Retornando à área próxima à estação ferroviária, identificam-se diversas indústrias, entre as quais se destacam a Mac Hardy & Cia, com atuação em fundição, e, posteriormente, a Fábrica de Cerveja e Gelo Columbia, que passou a ocupar parte dos terrenos vendidos pela primeira, após 1906 (Prefeitura Municipal de Campinas, 2022, p. 18-19). No registro correspondente à Figura 10, ambas as fabricas estão localizadas nos edifícios à esquerda da composição, evidencia-se a concentração de atividades em áreas estratégicas da cidade, próximas à infraestrutura ferroviária.

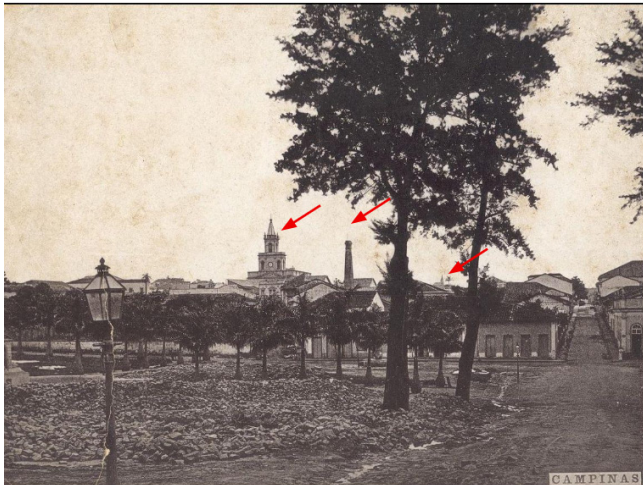


Figura 9: Largo Carlos Gomes. Kowalsky (1892). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP, mas a imagem foi encontrada na página da rede social: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=827307566274781&set=a.336590662013143>.

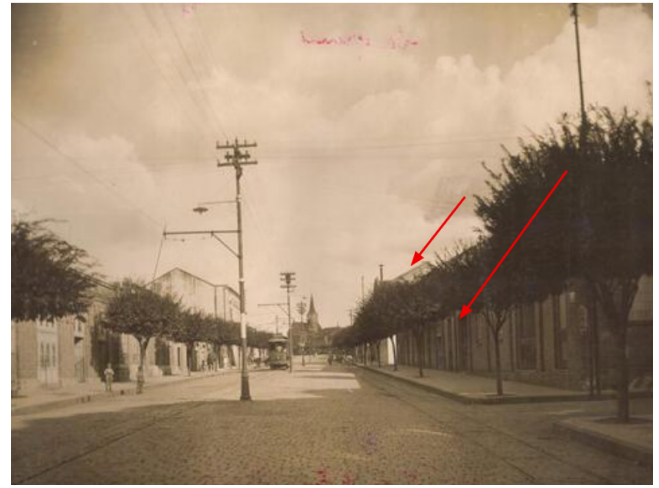


Figura 10: Avenida Andrade Neves (entre 1920 e 1921). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/avenida-andrade-neves-3>.

Em outro ângulo (Figura 11), a fotografia registra a praça em frente à estação, permitindo visualizar a antiga Companhia Lidgerwood Manufacturing & Co, por onde circulam pessoas e produtos. Este intenso movimento se justifica, por um lado, pela presença de um grande hotel nas proximidades e, por outro, pelo posicionamento estratégico das indústrias ao longo da Avenida Andrade Neves.

Aparentemente um registro do cotidiano, a imagem não destaca nenhum elemento físico em particular, mas sim o fluxo urbano da cidade, evidenciado pela presença de indivíduos que não parecem ter se preparado para serem fotografados – característica que reforça a espontaneidade da cena urbana registrada.

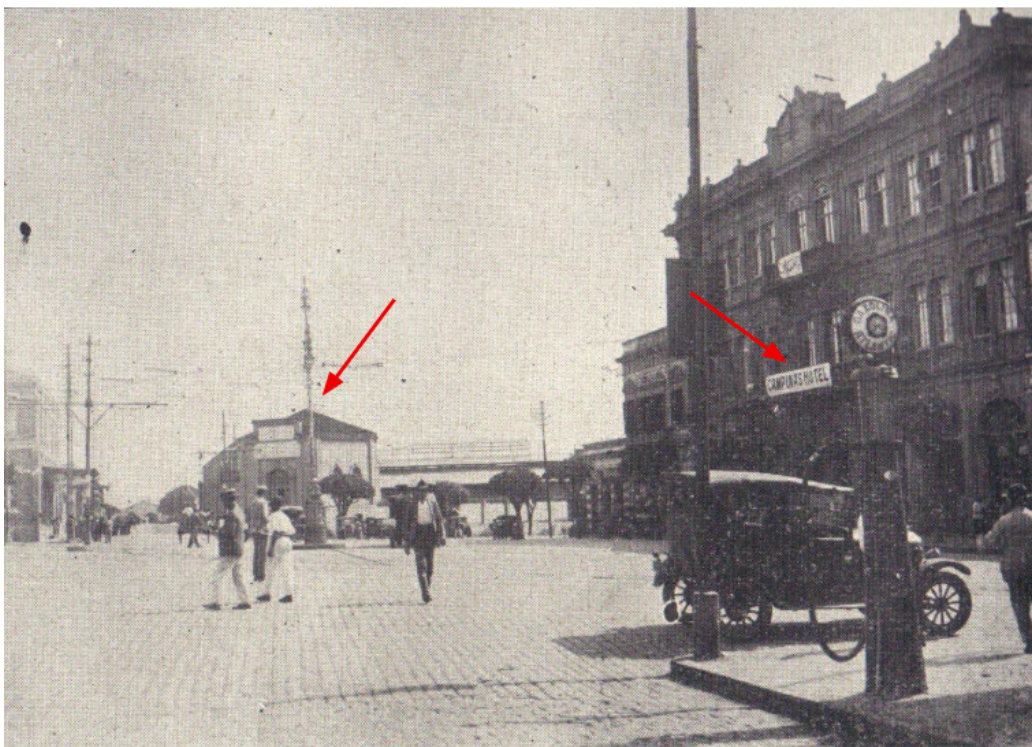


Figura 11: Largo da Estação em 1928. Fonte: Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/avenida-andrade-neves-3>.

Outra importante indústria campineira do século XX foi a Chapéus Cury, que obteve reconhecimento nacional ao ganhar medalha de ouro na Exposição Internacional de 1922, realizada no Rio de Janeiro (Prefeitura Municipal de Campinas, 2022). Localizada em uma área mais afastada do centro da cidade – embora não caracterizada como área rural – sua sede pode ser identificada à direita da composição da fotografia (Figura 13).

³ A Regra dos Terços é um princípio de composição visual muito utilizado em fotografia, pintura, design e outras artes visuais. Consiste em dividir a imagem em nove partes iguais, traçando-se duas linhas imaginárias horizontais e duas verticais, formando uma grade de três por três. Os pontos de interseção são considerados espaços para o posicionamento dos elementos principais criando equilíbrio e harmonia nas imagens. (Núcleo de Estágio de Informática; Escola Secundária Alberto Sampaio, 2008).

A imagem apresenta uma simetria compositiva, que se torna ainda mais evidente quando analisada sob a Regra do Terços (Figura 13). Nessa sobreposição, observa-se não apenas a centralidade da via urbana, mas também a coincidência visual entre o poste elétrico e a chaminé da indústria, dispostos quase paralelamente. A fotografia foi publicada pela Editora Ao Livro Azul por volta de 1920, reforçando sua função como documento de promoção da cidade e de suas transformações urbanas.



Figura 12: Rua José Paulino (por volta de 1920). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/avenida-andrade-neves-3>.

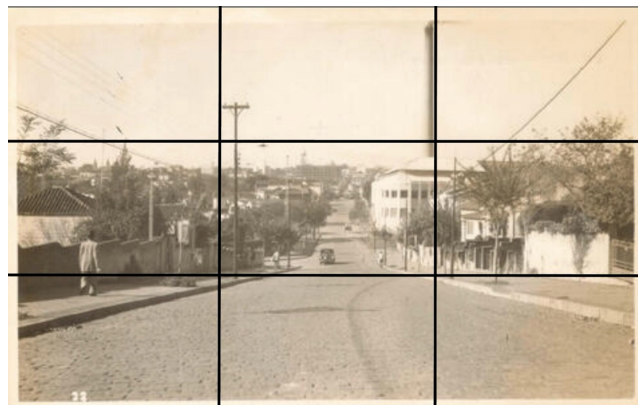


Figura 13: Rua José Paulino (Por volta de 1920). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/avenida-andrade-neves-3>.

A fotografia apresentada na Figura 15 é mais recente em comparação às anteriores e mostra, em primeiro plano, a Fábrica de Açúcar Purchio. Trata-se de um registro panorâmico do centro da cidade, apresentando simbolismos que remetem à imagem de uma cidade em desenvolvimento.

Entre os elementos mais característicos, destacam-se: a praça da igreja, que preserva a centralidade da religião no espaço urbano; o comércio e a indústria, que representa prosperidade econômica; os espaços de sociabilidade da elite, como o Jockey Club; os edifícios educacionais de prestígio, como o Colégio Carlos Gomes e o Colégio Ateneu, símbolos em relação à educação; e, ao fundo, o Hospital Santa Casa, representando o cuidado com a saúde. Em outras palavras, a imagem articula, de forma integrada, os signos da tecnologia, religião, lazer, educação e saúde, considerando em uma única composição as ideias de progresso que moldavam a visão urbana da época.



Figura 14: Largo do Rosário (1930). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva, mas a imagem foi encontrada na página da rede social: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=289561734507367&id=267138506749690&set=a.310130602450480>.



- | | | |
|---|--|---|
| ■ Jockey Club Campineiro | ■ Fábrica de Açúcar Purchio | ■ Hospital Irmãos Penteados – Santa Casa de Capinas |
| ■ Colégio Ateneu Campinense | ■ Solar do Visconde de Indaiatuba | ■ Colégio Carlos Gomes |
| ■ Mercado de Hortaliças | ■ Fábrica Paulista de Roupas Brancas | ■ Igreja Nossa Senhora do Rosário |
| ■ Casa Livro Azul | | |

Figura 15: Largo do Rosário, indicações dos edifícios. Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva, mas a imagem foi encontrada na página da rede social e modificada pela autora: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=289561734507367&id=267138506749690&set=a.310130602450480>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que dá origem ao presente artigo ainda se encontra em estágio “intermediário”, prevendo continuidade de seu escopo especialmente no que se refere aos aprofundamentos em acervos de instituições como Companhia de Água e Esgoto, Instituto Agrônomo (IAC), Companhia de Tração, Luz e Força – instituições que se configuram importantes objetos de investigações futuras. Destaca-se que o recorte adotado se concentrou no acervo do Centro de Memória da Unicamp, privilegiando registros fotográficos produzidos por instituições que tinham por objetivo divulgar uma imagem positiva da cidade. Esses registros, portanto, não devem ser compreendidos como representações neutras ou como reflexos da realidade urbana, mas como construções simbólicas que expressam intencionalidades específicas e discursos de poder.

Um exemplo elucidativo dessa interpretação intencionada da realidade pode ser observado nas fotografias produzidas por encomenda. Nesses casos, o fotógrafo, embora atue como mediador do olhar, precisa se submeter aos desejos e exigências do cliente. Isso resulta em imagens compostas com distinções do cotidiano, nas quais os sujeitos são representados com roupas luxuosas, ambientes ricamente decorados e organizados – uma imagem manipulada –, ou seja, uma realidade muitas vezes distante de seu cotidiano. Essas imagens, ainda assim, revelam traços significativos do imaginário social e das práticas culturais da época. Dessa maneira, Kossoy expõe questionamentos como:

Por que não “congelar” sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – [...] – o personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de autoilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos? (Kossoy, 2001, p. 123)

A partir dessa lógica, torna-se compreensível a dificuldade de encontrar registros fotográficos durante períodos críticos, como as crises de febre amarela, ou imagem que evidenciam a desigualdade sofrida por grupos sociais marginalizados. Isso, no entanto, não significa a inexistência dessas fotografias, mas sim, que elas não receberam a mesma ampla divulgação que os postais e outras imagens oficiais. Em contrapartida, arquivos específicos – muitas vezes menos acessados ou pesquisados – podem conter fotografias que documentam aspectos poucos explorados da história urbana de Campinas, cidade que, em determinado momento, figurou entre as mais prósperas do sudeste brasileiro.

Portanto, essas reflexões reforçam a necessidade de uma leitura crítica das fontes visuais e da ampliação dos acervos analisados, de modo a construir narrativas mais abrangentes e representativas da complexidade histórica, social e urbana da cidade de Campinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUIMARÃES, Alaôr Malta. Campinas dados históricos e estatísticos. Campinas: Livraria Brasil, 1952. Disponível em: <https://bibliotecadigital.seade.gov.br/view/singlepage/index.php?pubcod=10013859&parte=1>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- KOSSOY, Boris. Fotografia & história. 4 ed. ampliada e revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012
- LEAL, Samuel. Imagens e memória: a Campinas dos postais. Ponto Urbe [Online], n. 5, 30 dez. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1530>. Acesso 20 jan. 2025.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina (Orgs.). O historiador e suas fontes. São Paulo: Editora Contexto, 2009, p. 29-60
- MAKOWIECKY, Sandra. A iconografia urbana e os espaços cênicos da memória da cidade. Visualidades, Goiânia, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18056>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- MARTINS, José de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2009.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 30, p. 142-155, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25914>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- NÚCLEO DE ESTÁGIO DE INFORMÁTICA. FACULDADE DE CIÊNCIAS DO PORTO; ESCOLA SECUNDÁRIA ALBERTO SAMPAIO. Manual de fotografia digital. 2008. Disponível em: <https://fauufpa.org/wp-content/uploads/2012/03/manual-de-fotografia-digital.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. 4. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PRAÇA Carlos Gomes. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Carlos_Gomes. Acesso em: 13 jul. 2025.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. Campinas no Centenário da Independência: a modernidade em exposição?. [S. l.: s. n.], 2022.
- RIBEIRO, Suzana B. Percursos do olhar: Campinas no início do XX. Campinas: Editora Annablume, 2006.
- SEMEGHINI, Ulysses C. Do café à indústria: uma cidade e seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

O ENTENDIMENTO DAS VOLUMETRIAS NA IMPRESSÃO 3D E SUA APLICAÇÃO NA ARQUITETURA

Autora: Thais Moda
Orientadora: Jane Victal Ferreira

RESUMO

O presente artigo apresenta os resultados de estudo, levantamento teórico e experimental sobre impressão 3D no campo da arquitetura. A investigação parte do estudo sobre o projeto Mars X House desenvolvido pela SEArch+ como participante do concurso de habitação em Marte proposto pela NASA (3D-Printed Habitat Challenge), a fim de entender como funciona essa nova tecnologia e como ela impacta os modos de produzir e habitar a arquitetura, a qual poderá chegar a lugares não habitados anteriormente. O projeto para Marte fundamentou-se em um programa de desafios e demandas tais como redução no tempo de produção, economia e utilização de materiais disponíveis na região e construção remota resultando em uma forma especificamente desenvolvida para o modo de produção. Em seguida ao estudo teórico e tendo em vista o resultado formal, realizou-se uma investigação experimental a partir das seguintes intermedialidades: produção manual de modelos físicos, escaneamento da volumetria, modelagem digital em 3D e impressão destes objetos. Sendo uma pesquisa preliminar, optou-se pela investigação experimental com modelos reduzidos (à escala da mão) e destinados a função de mobiliários, visando posteriormente a aplicação na escala real. Este estudo teve por objetivo investigar a relação entre a forma e esta nova tecnologia de produção do objeto.

Palavras-chave: experimentação; habitação em Marte; intermedialidades; escaneamento; tecnologia.

INTRODUÇÃO

A modelagem 3D em ambiente digital vem sendo há muito tempo explorada entre arquitetos, engenheiros e designers se tornando cada vez mais frequente como ferramenta nesta área da indústria criativa. Especificamente arquitetos se beneficiam destas ferramentas para visualização do espaço criado, para solucionar aspectos técnicos e como forma de difusão dos produtos no mercado de consumo.

O modelo digital em terceira dimensão assumiu certa categoria independente, sendo que alguns arquitetos se especializaram na produção destes arquivos e se tornaram virtuosos tecnólogos da imagem. Mais recentemente, a modelagem 3D vem se tornando um meio de transposição entre o processamento de ideias e a finalidade a que se destina, sendo o produto final a Realidade Virtual, a Realidade Aumentada e a impressão 3D. Durante este percurso vimos surgir procedimentos transmidiáticos, onde processos artesanais, vários tipos de softwares (incluindo os de parametrização), escaneamentos de objetos tridimensionais, fotogrametria, etc. se tornaram acessíveis resultando em algo que poderá, em breve, revolucionar não apenas as formas de habitar mas também a linguagem e a maneira como criamos esses objetos. Além disso, possibilitando principalmente o distanciamento total entre projeto e canteiro, o uso desta tecnologia na construção civil prevê, para o futuro, o desenvolvimento do projeto de forma rápida e sustentável, a partir da versatilidade dos materiais e a construção em local com pouca disponibilidade de recursos de mão de obra.

Com o objetivo de incentivar os arquitetos e engenheiros a explorarem alternativas inovadoras para a construção e desenvolvimento de habitações fora da Terra, a Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço (NASA) lançou em 2019, a "3D Printed Habitat Competition". Este concurso tinha como finalidade reunir criações de abrigos adequados para serem implantados em Marte e/ou na Lua, utilizando os recursos disponíveis no local como matéria prima na construção desses abrigos. O desafio foi dividido em três fases, com o intuito de colocar as equipes em diversos testes em relação às questões da impressão 3D (como modelagem, desenvolvimento de materiais e processo de construção). A competição teve como intenção também investigar soluções de habitação de baixo custo passíveis de serem desenvolvidas na Terra. (Nasa, 2019).

O projeto do Space Exploration Architecture (SEArch+, s.d.; Walsh, 2021), grupo de arquitetos composto por Cristina Ciardullo, Michael Morris e Rebecca Pailles Friedman, junto com o Apis Cor, empresa americana de tecnologia com sede em Melbourne, foi classificado em primeiro lugar e premiado pelo desenvolvimento de um projeto que atendia aos desafios propostos no concurso. Com isso, a impressão realizada poderia também abranger outros locais de difícil acesso na Terra, mas também imaginar utopias para planetas e até para a Lua. A unidade habitável foi projetada para abrigar até quatro pessoas ao longo de um ano terrestre, garantindo o bem-estar físico e emocional do ser humano, integrando o interior e exterior com suas grandes aberturas e iluminação natural.

O vencedor da etapa “Construção Virtual” do projeto Mars X House proposto pela SEArch + teve como partido assumir a forma de uma torre hiperbolóide com uma escada externa para circulação vertical interna (Figuras 1 e 2). De acordo com Melodie Yashar, uma das integrantes do grupo vencedor, o projeto:

“...aproveita as capacidades exclusivas da impressão 3D para fornecer proteção máxima contra radiação dos raios cósmicos galácticos, enquanto celebra a vida humana por meio de conexões vitais à luz natural e a paisagem marciana, construída de forma autônoma usando materiais marcianos nativos para formar um habitat pioneiro e durável, apoiando futuras missões humanas a Marte”. (Yashar, 2019, s.n., tradução própria).



Figura 1: Imagem renderizada do projeto Mars X House simulando implantação.
Fonte: Melodie Yashar, Site oficial Melodie Yashar, Disponível em: <https://www.melodiyashar.com/#/marsxhouse/>.



Fonte: Melodie Yashar, Site oficial Melodie Yashar, Disponível em: <https://www.melodiyashar.com/#/marsxhouse/>.

O projeto Mars X House foi idealizado como um habitat pioneiro que apresenta novos métodos de extração e processamento de materiais para diversificar os meios de construção e métodos para escalabilidade do projeto do habitat. A descrição completa do trabalho pode ser consultada na página online da Melodie Yashar.

NOVAS ESCALAS

No Brasil, a pesquisa relacionada à impressão 3D no campo da construção civil também tem avançado embora com menor intensidade. A empresa InovaHouse3D de Brasília, Distrito Federal, desenvolveu a Alya 130, impressora 3D que utiliza do cimento como matéria prima, material muito empregado nas construções brasileiras. Em 2017, o professor André Felipe, da Universidade Potiguar no Rio Grande do Norte, realizava um estudo sobre impressão 3D de casas. De acordo com Juliana Martinelli (2020), chefe executiva da empresa, com o objetivo de incentivar projetos de pesquisa relacionados à impressão 3D na construção civil - utilizando a tecnologia como ferramenta principalmente na construção em escala de habitações de interesse social -, foi iniciado o projeto 3D Home Construction, executando a primeira impressão na escala residencial no Brasil. (Cunha,2020)

A construção levou uma semana corrida, tendo 68m² (Figura 3). O valor por m² ficou em torno de R\$50,00, podendo ainda ser reduzido a partir de adaptações que a equipe observou que poderiam ser realizadas durante o processo da impressão da primeira unidade.



Figura 3: Primeira residência construída a partir de impressão 3D no Brasil.
Fonte: Stylo Urbano, site oficial Stylo Urbano. Disponível em: <https://www.stylourbano.com.br/3dhomeconstruction-constroi-a-primeira-casa-de-impressao3d-do-brasil/>.



Figura 4: mobiliário impresso pelo Zero Waste Lab
Fonte: Stefanos Tsakiris, site oficial The New Raw. Disponível em: <https://thenewraw.org/Zero-Waste-Lab>.

No campo da Arquitetura, a impressão 3D pode ser aplicada em diferentes escalas e adaptada a diferentes necessidades. Nesse sentido, o escritório The New Raw, fundado em 2015 pelos arquitetos Panos Sakkas e Foteini Setaki, localizado em Rotterdam, Países Baixos, com a intenção de dar um novo uso para materiais descartados a partir da tecnologia, produz linhas de projetos e mobiliários utilizando principalmente resíduos reciclados como matéria prima.(The New Raw, s.d.; Baldwin, 2019).

Um dos projetos desenvolvidos pelo escritório é o Zero Waste Lab, produzindo a atividade “Print your city”, a qual tem como objetivo utilizar o plástico reciclável para a impressão de mobiliários urbanos. O projeto funciona com a finalidade de ensinar os cidadãos sobre economia circular, principalmente pelo processo de reciclagem do plástico. Ao projetarem os mobiliários urbanos para os seus bairros, a população estabelece pertencimento e cria ligação com estes equipamentos. Os indivíduos são livres para criar seus projetos e peças exclusivas que sejam mais adequadas às suas necessidades, desde a forma e cor até as funções específicas para os objetos a serem impressos (Figura 4).

ESTUDO EXPERIMENTAL

Para o estudo experimental acerca da impressão 3D aplicada à arquitetura, inicialmente foi necessária escolha quanto à escala, visto que, no Brasil, o desenvolvimento da impressão 3D vem crescendo, porém ainda muito voltado para a utilização do plástico como matéria prima. O desenvolvimento da etapa experimental, sendo um estudo preliminar, se concentrou na escala do mobiliário, por ser o plástico o material mais acessível e apropriado ao programa em questão, porém utilizando os conhecimentos adquiridos nos estudos das referências anteriores. Outro fator importante para a escolha foi o de observar a relação do humano e sua ergonomia, podendo trazer também a importante questão das intermedialidades, com a possibilidade de, a partir de um determinado produto, haver a capacidade de transpor o mesmo diante das diferentes tecnologias disponíveis no mercado atual.

Para o desenvolvimento da experimentação com as volumetrias, cada fase contempla diferente procedimento e tipo de equipamento, seguindo as etapas: (1) Manufatura: utilizado massa de espuma vinílica acetinada (E.V.A) para artesanato; (2) Escaneamento: scanner CR-Scan 01 Creality, equipamento para a digitalização de objetos; (3) Ajuste do escaneamento: software Blender, programa de computador para modelagem, animação, texturização, renderização entre outras funções; (4) Impressão 3D: impressora 3D H5 máquina de extrusão para produção de objetos e filamentos GTMax3D, insumo para a impressora.

ETAPA 1 – MANUFATURA: UTILIZANDO MASSA DE E.V.A PARA ARTESANATO

A partir da necessidade de um estudo de linguagem para o desenvolvimento das formas volumétricas em miniatura, foi escolhido, como material, a utilização de massa de E.V.A para artesanato, vendo que este possibilitaria a construção de formas orgânicas de maneira simples. Foi, então desenvolvida uma família composta de nove objetos, pensados com finalidade de mobiliário, sendo que a família se caracteriza pelas formas orgânicas e pelo uso do mesmo material (Figura 5).



Figura 5: Modelos físicos desenvolvidos na Etapa 1, 2021. Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

ETAPA 2 - ESCANEAMENTO COM SCANNER CR-SCAN 01 CREALITY

A intenção do resultado da Etapa 1 era ter os modelos em escala, como base para o desenvolvimento das volumetrias em softwares de modelagem 3D. A utilização do escaneamento nessa etapa serviu para suprir a necessidade da intermedialidade, sendo uma ferramenta que possibilitou a transposição do modelo físico, para o modelo virtual.

O escaneamento foi feito no scanner CR-Scan 01 da Creality, onde o modelo ficou fixo em uma plataforma giratória, e o scanner, a partir de feixes de luz (Figura 7), identificou o formato da peça e a reproduziu no software, trazendo um resultado muito próximo ao real (Figura 8).

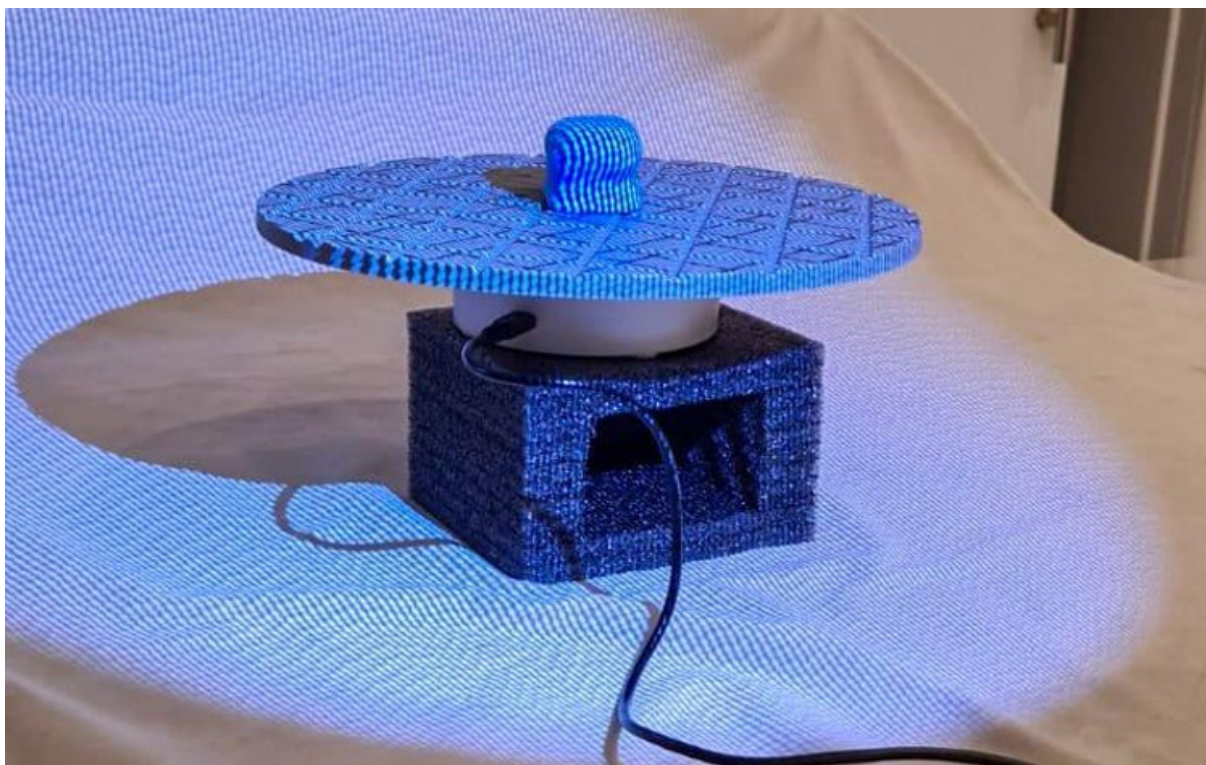


Figura 7: Modelo físico 6 passando pelo escaneamento, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

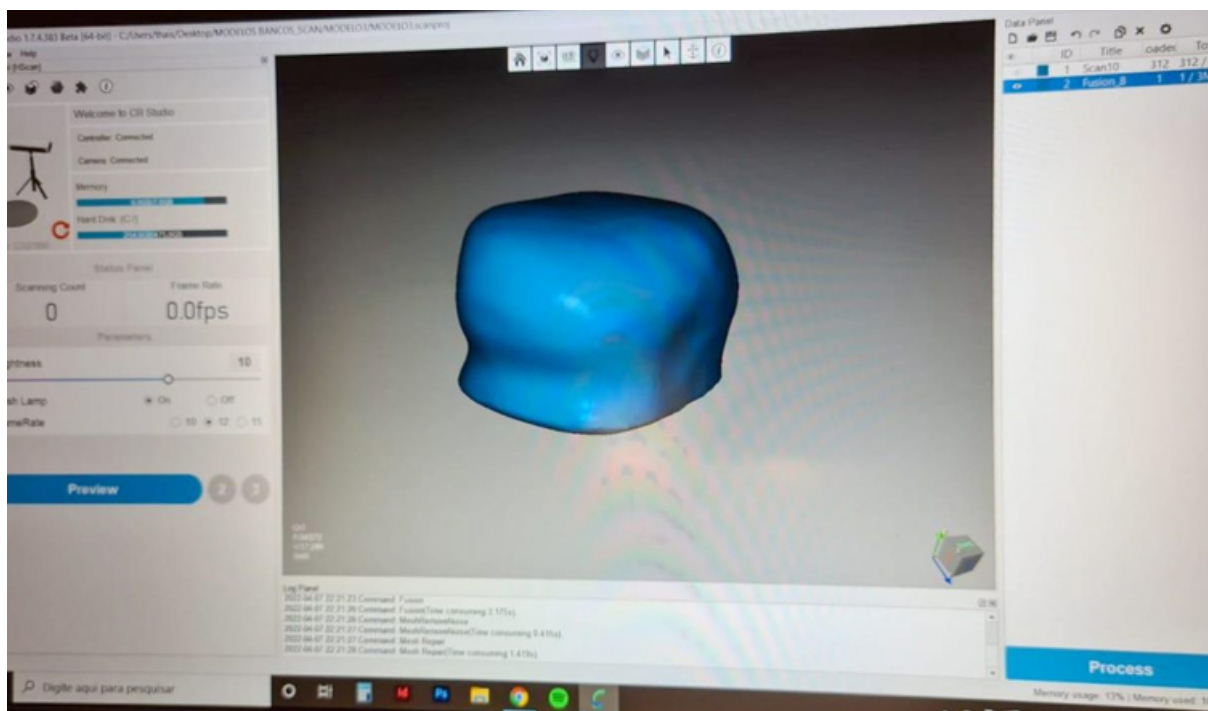


Figura 8: Software após o escaneamento do modelo 6, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

ETAPA 3 – AJUSTE DO ESCANEAMENTO PELO SOFTWARE BLENDER

Mediante o escaneamento realizado, um modelo virtual é gerado, porém ele apresenta as rugosidades e deformidades decorrentes do material utilizado para a produção manual e alguma falha que pode ter sido gerado no processo de escaneamento; deste modo, foi necessário utilizar outro software para ajustar cada modelo buscando o melhor formato possível para a impressão 3D.

Com isso, todos os modelos foram inseridos no software Blender, passando por este processo de acabamento do modelo virtual (Figura 9).

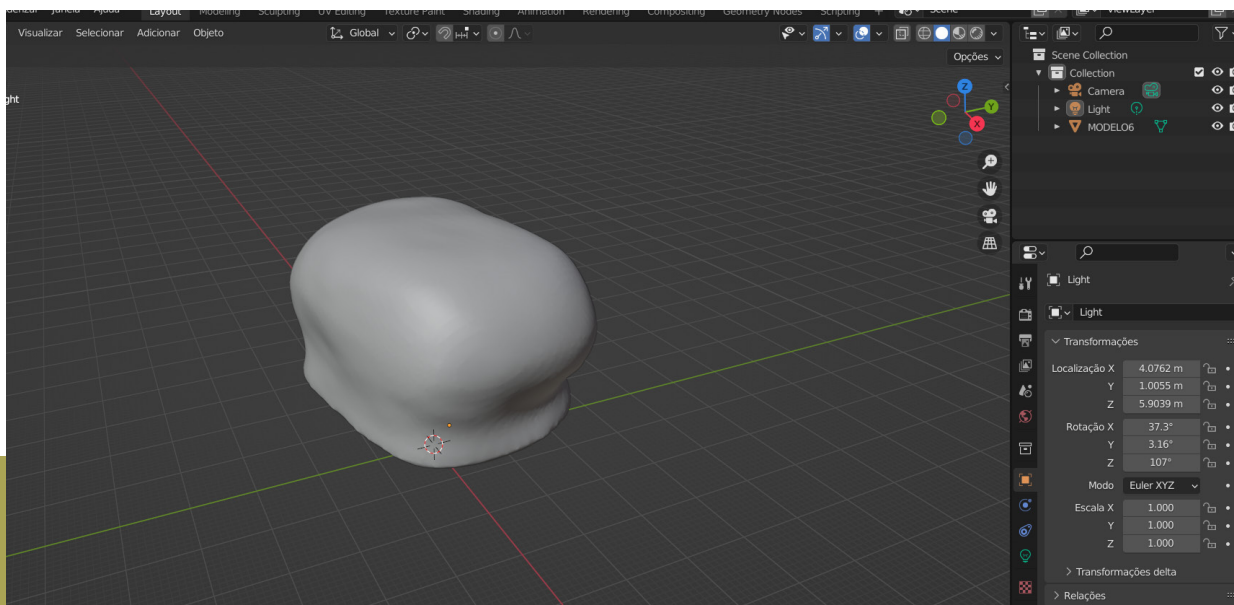


Figura 9: Modelo 6 no software Blender, captura da tela (print screen) da página de modelagem do software Blender 2021. Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

163

ETAPA 4 – IMPRESSÃO 3D DOS MODELOS

Após todo o processo já desenvolvido, o modelo fica pronto para a impressão 3D. Deste modo, para imprimir foi necessário inserir o arquivo em formato SLT ou OBJ no software Simplify3D para o fatiamento (etapa de configuração da peça para a impressão, inserindo as particularidades de cada tipo de impressão).

A impressora 3D funciona adicionando o material (filamento plástico) para passar por uma extrusora, a qual vai fundir e conduzir o plástico por um bico de aproximadamente 0,5mm de diâmetro. A partir disso, o plástico fundido é depositado em uma mesa de vidro, que recebe o material por camadas e, assim, é formado o objeto.

Para o estudo de caso aqui descrito, a questão do preenchimento (camada de material entre as faces de um modelo) da peça foi um fator importante a ser observado. O preenchimento funciona a partir de porcentagem, sendo 0% oco e 100% totalmente sólido (Figura 10). Há vários tipos de preenchimento, o escolhido para o estudo foi o retilinear.

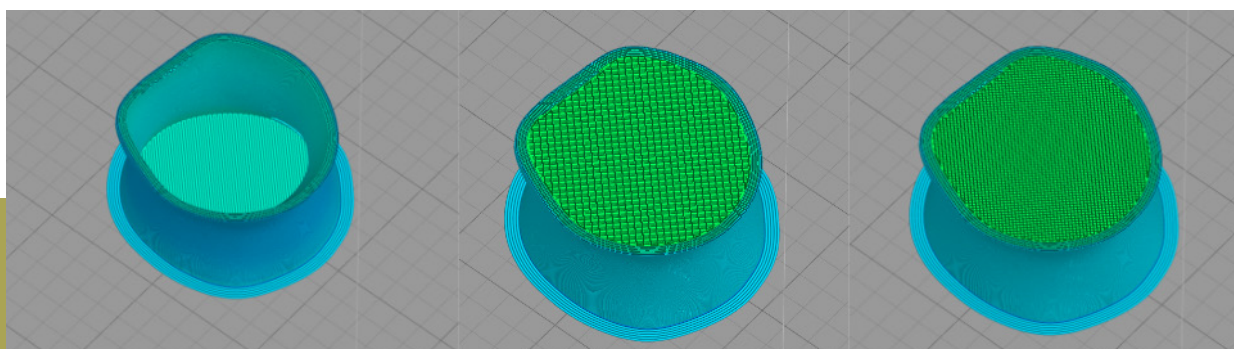


Figura 10: Captura de tela (print screen) do software Simplify3D mostrando a mesma peça com 0%, 50% e 100% de preenchimento. Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

O primeiro teste realizado foi a impressão de maneira convencional, onde é mantida uma camada de preenchimento, e as camadas sólidas das laterais, superiores e inferiores, assim a peça se torna praticamente sólida, mesmo tendo um baixo preenchimento (Figura 11).

Porém, ao analisar o gasto de material e tempo de produção em relação às outras configurações, o resultado foi pouco satisfatório, sendo impressa apenas uma unidade da família de objetos (Figura 12).

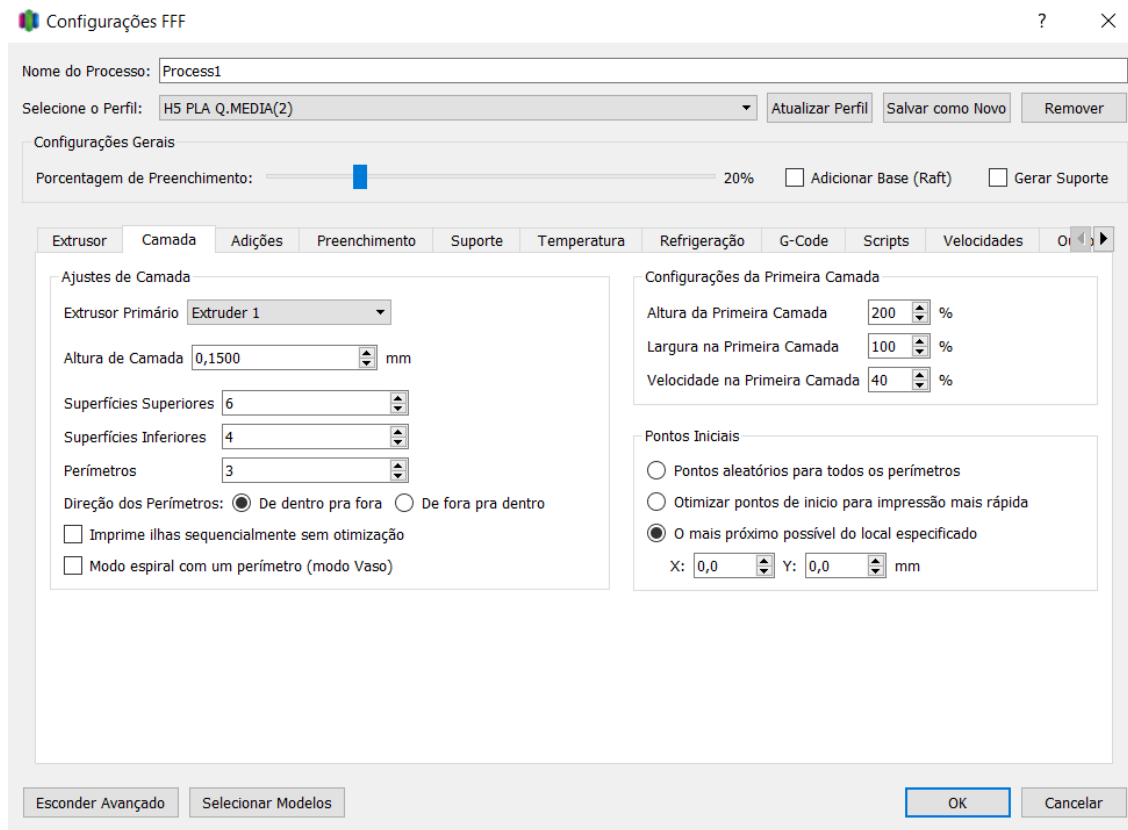


Figura 11: Configuração 1 no software Simplify3D, Captura de tela (print screen) da página de configuração do software, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



Figura 12: Modelo 1 impresso com a configuração 1, 2021. Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

A segunda configuração utilizada para na análise dos objetos foi realizada utilizando 0% de preenchimento, porém, com um espessamento das camadas laterais, inferiores e superiores, no sentido de manter a sustentação das peças e considerando também, uma possível carga de uso (Figura 13).

Após a impressão das peças utilizando a configuração 2, foi identificado uma diminuição significativa tanto na quantidade de material utilizado, quanto no tempo necessário para a impressão (Figura 14).

A terceira e última configuração utilizada para a impressão dos estudos volumétricos, foi realizada mediante a utilização de, uma quantidade de preenchimento, porém, removendo totalmente as camadas de preenchimento laterais, superficiais e inferiores, trazendo o desenho do preenchimento à mostra (Figura 15).

Foi identificado que esse tipo de configuração foi a que utiliza a menor quantidade de material e o menor tempo para a produção da peça, ainda assim a naturalidade do material configurado pelas camadas de preenchimento, com pouca quantidade, consegue trazer sustentação suficiente para o mobiliário (Figura 16). Mediante os estudos realizados e observando a peculiaridade de cada configuração, foi visto que a impressão dos modelos da família de objetos proposta não só é possível de ser realizada, como produzida em diferentes tipos de configurações, podendo trazer propostas e resultados diferentes (Figura 17).

A partir dos estudos de caso e do estudo experimental, é possível identificar como o processo de produção por meio da utilização da tecnologia da impressão 3D (Figura 18) tem o potencial de se expandir e impactar nas formas de produção e colaborar em futuras investigações estéticas de modo que tenha cada vez mais visibilidade.

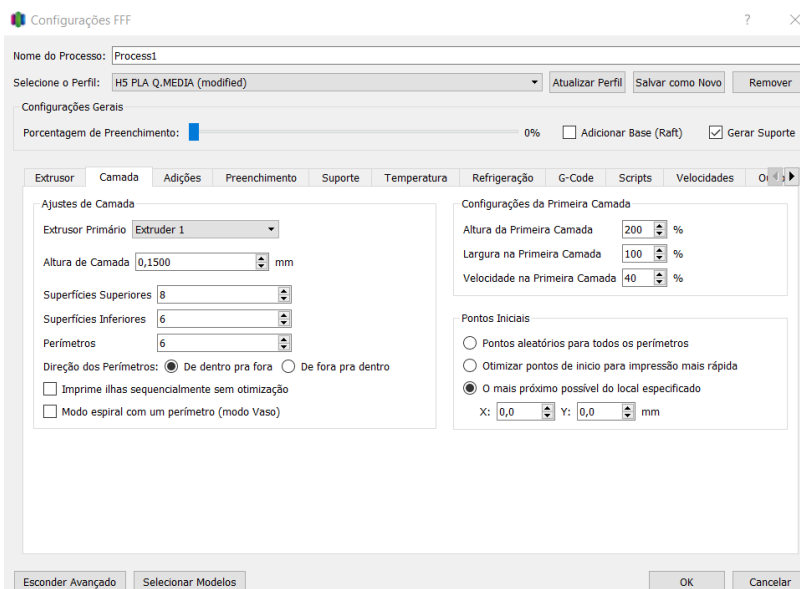


Figura 13: Configuração 2 no software Simplify3D, Captura de tela (print screen) a página de configuração do software, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



Figura 14: Peças impressas na configuração 2, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

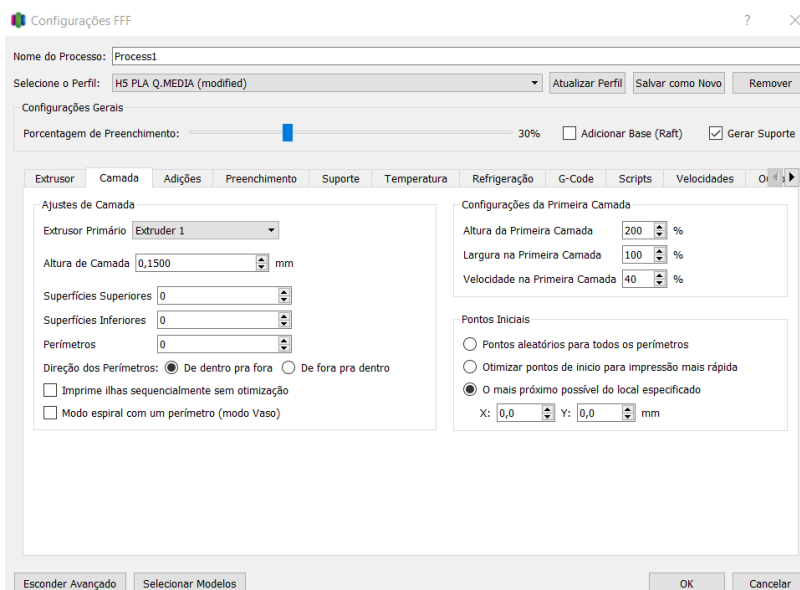


Figura 15: Configuração 3 no software Simplify3D, Captura de tela (print screen) da página de configuração do software, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



Figura 16: Peças impressas utilizando a configuração 3, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



Figura 17: Modelos realizados na etapa experimental, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



Figura 18: Mobiliário 1 da etapa 1 com escala humana, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

CONCLUSÕES FINAIS

Como resultado da pesquisa apresentada, houve, principalmente, a capacitação nas técnicas desenvolvidas para o estudo experimental, como a produção de forma manual de modelos físicos a partir de um material maleável, a fim de suprir uma forma que pudesse cumprir com o destino ao qual se propôs (mobiliários). O aprendizado se deu quanto ao escaneamento, adentrando na importante questão das intermedialidades, a capacidade de transformar a ideia de objeto em objeto físico, passando pelo modelo digital e, posteriormente, retorná-la (a ideia) à forma concreta. Houve a necessidade de adotar software de modelagem virtual, para produzir modelos do zero e realizar o melhoramento destes que foram escaneados. Neste processo, foi utilizado o software Blender. Para o objeto final, produto da experimentação, foi utilizada a impressão 3D que, embora tenha resultados impressos em escala miniaturizada, deu ênfase à representação de algo em condições de ser executado como mobiliário na escala real, trazendo o entendimento da forma, material, configurações e uso da tecnologia utilizada.

Os modos de produção vêm se alterando à medida em que a tecnologia se desenvolve, alterando as técnicas construtivas utilizadas em determinado contexto. Com a tecnologia da impressão 3D, é possível promover inovações nos modos de construção e na forma de produção de um objeto, induzindo mudanças estéticas em determinadas áreas. A partir do estudo realizado, foi observado que, devido ao comportamento do material no momento da impressão e à necessidade de adaptar os elementos formais a este processo, ocorreram modificações na concepção formal que podem ser futuramente assimiladas, em direção as novas culturas materiais. A tecnologia da impressão 3D possibilita não só a inovação da produção, mas também a adaptação da construção a seu determinado contexto. Observando o caso de estudo, em mobiliário como exemplaridade as soluções desenvolvidas para a adequação da volumetria à ergonomia buscando conforto e estabilidade foram facilmente desenvolvidas com o uso dessa tecnologia.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, Eric. Zero Waste Lab imprime mobiliário urbano feito com resíduos plásticos. Archdaily Brasil, 20 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/909639/zero-waste-lab-imprime-mobiliario-urbano-feito-com-residuos-plasticos>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

HARBAUGH, Jennifer A. Latest updates from NASA on 3D-Printed Habitat Competition. NASA, National Aeronautics and Space Administration, 2023. Disponível em: <https://www.nasa.gov/directorates/spacetech/centennial_challenges/3DPHab/latest-updates-from-nasa-on-3d-printed-habitat-competition>. Acesso em: 01 set. 2021.

WALSH, Niall Patrick. SEArch+ e Apis Cor levam o primeiro prêmio no 3D-Printed Habitat Competition da NASA. Archdaily Brasil, 13 ago. 2025. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/914246/search-plus-e-apis-cor-levam-o-primeiro-premio-no-3d-printed-habitat-competition-da-nasa?ad_medium=gallery>. Acesso em: 05 mar. 2021.

SEArch+. Mars X-House V2. SEArch, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.spacearch.com/mars-xhouse-v2>>. Acesso em: 01 set. 2021.

CUNHA, Renato. 3D Home Construction constrói a primeira casa de impressão 3D no Brasil. Stylo Urbano, 9 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.stylourbano.com.br/3dhomeconstruction-constroi-a-primeira-casa-de-impressao-3d-do-brasil/>>. Acesso em: 10 set. 2021.

THE NEW RAW. Zero Waste Lab. [s.d.]. Disponível em: <<https://thenewraw.org/Zero-Waste-Lab>>. Acesso em: 01 set. 2021.

YASHAR, Melodie. Mars X-House: winner of NASA's Phase 3 3D-Printed Habitat Challenge in Final Design. c2025. Disponível em: <<https://www.melodiyashar.com/#/marsxhouse/>>. Acesso em: 01 set. 2021.

O PROCESSO DE TOMBAMENTO DO COMPLEXO FERROVIÁRIO NA CIDADE DE CAMPINAS (SP) ¹

Autora: Júlia da Silva Cren
Orientadora: Ana Paula Farah

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar como o Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC) compreende o Complexo Ferroviário da Companhia Paulista de Estrada de Ferro, a partir da leitura do Processo de Tombamento no 04/89, Resolução de 13 de outubro de 2015. O escopo principal consiste em suprir uma lacuna na historiografia sobre o modo como o patrimônio ferroviário tem sido compreendido pelos órgãos de preservação. A investigação adota uma metodologia, com base em revisão bibliográfica, análise documental e a leitura do processo de tombamento. Os resultados demonstram que o entendimento do bem cultural está na dimensão técnica e formal, com ênfase na materialidade e na linguagem arquitetônica, deixando de lado os aspectos simbólicos, memoriais e territoriais. A principal contribuição da presente pesquisa está na ampliação sobre os critérios a serem adotados, ao propor uma leitura crítica que articula, de maneira integrada, os valores simbólicos, memoriais e territoriais para além da materialidade.

Palavras-chave: preservação; planejamento urbano;
FEPASA – Campinas.

INTRODUÇÃO

O território de Campinas e seu desenvolvimento pode ser compreendido em seis fases principais, dos quais a terceira e quarta, são as mais importantes para a presente pesquisa.

- 1774 - A origem da cidade e a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso;
- 1797 - O Ciclo do Açúcar e a Vila de São Carlos;
- 1842 – O Ciclo do Café e a Cidade de Campinas;
- 1872 – A implantação da linha férrea na cidade;
- 1889 a 1897 – A epidemia de febre amarela;
- 1934 a 1928 – A implantação do Plano de Melhoramento Urbano. (BADARÓ, 1996 e SEMEGHINI, 1992).

O café foi responsável por diversas transformações econômicas e sociais, não apenas pela ocupação de toda a região do centro-oeste do estado de São Paulo e pela fisionomia do país – criando paisagens próprias, fundação de cidades e desenvolvendo dos centros urbanos já existentes –, mas também por **introduzir um novo meio de transporte: as ferrovias** (SEMEGHINI, 1991).

Nesse período, a cidade de São Paulo consolidou-se como a capital dos fazendeiros, e, em 1835, iniciaram-se as primeiras discussões sobre a implantação de ferrovias no país. (SEMEGHINI, 1991). No entanto, foi apenas em 1851, em um cenário mais favorável, que se inaugurou o primeiro trecho ferroviário (SEMEGHINI, 1991). Os fazendeiros e capitalistas passaram então a se organizar com o objetivo de **expandir a malha ferroviária** para outras regiões cafeeiras. Nesse contexto, foi criada a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, dando início a um projeto de extensão dos trilhos até Campinas. Em 11 de agosto de 1872, inaugurou-se a **Estação da Companhia Paulista de Estrada de Ferro**, implantada em um ponto estratégico da cidade, do qual constituiu uma barreira física no tecido urbano da cidade (SEMEGHINI, 1991).

¹ Esse artigo retoma discussões da Iniciação Científica “O Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário na cidade de Campinas (SP)”, realizada na Escola de Arquitetura, Artes e Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa Integrado de Iniciação Científica (PIC) do Programa de Pós-Graduação “Stricto Sensu” em Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas no ano acadêmico de 2023/2024. A pesquisa teve apoio da bolsa FAPIC/Reitoria da PUC-Campinas.

A Estação foi implantada nas proximidades dos chamados “edifícios insalubres” – área caracterizada por terrenos alagadiços que abrigavam curtumes, o matadouro da cidade, cemitérios, indústrias e hospitais para portadores de hanseníase –, sendo estrategicamente escolhida por se tratar de uma área afastada do núcleo central (SEMEGHINI, 1991). O edifício da Estação passou por uma série de alterações que refletiram na organização espacial da cidade. Em 1900, o primeiro edifício foi demolido e uma nova estação foi construída, uma vez que a estrutura original não comportava a demanda da época. Entre 1915 e 1919, foi construído um segundo corpo na ala oeste do edifício; e, entre 1921 e 1930 foi acrescentado um segundo pavimento tanto na ala oeste quanto na ala leste. (SEMEGHINI, 1991).

O Complexo Ferroviário de Campinas era dividido entre duas empresas: a **Companhia Paulista e a Companhia Mogiana**. Trata-se de um dos mais importantes complexos ferroviários do país, devido à sua **localização estratégica**, que o conecta com mais de 50 estações. Seu papel articulador, indo muito além do transporte de pessoas e de mercadorias, sendo também responsável por **introduzir e difundir na cidade novas tecnologias, práticas culturais, modos de vida e saberes técnicos**, constringindo para a modernização e transformação do território (SEMEGHINI, 1991).

Dessa forma, o Complexo Ferroviário revela-se não apenas como um elemento de circulação, mas como também um **agente estruturante do espaço urbano**. A ferrovia, nesse contexto, configura-se como vetor de modernização, mas também como elemento de segregação e reorganização urbana, deixando marcas no território e na memória urbana.

A CIDADE E O TOMBAMENTO

Conhecer e compreender o patrimônio inserido em uma cidade permite apreender as dinâmicas sociais, às quais essa sociedade está inserida, sendo esse conhecimento para o **planejamento urbano e a formulação políticas públicas**. Os patrimônios culturais caracterizam-se como um conjunto de bens dotados de valores simbólico e histórico, responsáveis por preservar elementos presentes da memória coletiva (RIBEIRO, 2007).

O tombamento é um **instrumento jurídico de proteção do patrimônio cultural**, instituído pelo Decreto-Lei 25/37 de 1937 (RABELLO, 2015). Trata-se de um mecanismo legal que impõe obrigações tanto a bens públicos quanto privados, aos quais tenha sido atribuído valor cultural à sociedade, assim, o direito da população à preservação e conservação desses bens **contra quaisquer formas de destruição, descaracterização ou mutilação**. Importante salientar que o tombamento se aplica aos bens culturais, e, contrariamente ao que se propaga no senso comum, não implica desapropriação da propriedade, mas sim a sua **salvaguarda e proteção**.

De acordo com o artigo 24 da Constituição Federal de 1988, incisos VII e VIII (RABELLO, 2015), compete à União legislar sobre diretrizes gerais para a proteção do patrimônio cultural cabendo aos Estados e Municípios, complementar essa legislação nos respectivos âmbitos de atuação. Assim, a responsabilidade pela proteção do patrimônio cultural se distribui entre as três esferas conforme o reconhecimento do valor atribuído ao bem – seja em nível nacional, estadual ou municipal –, sendo que cada instância administrativa estabelece e executa os procedimentos específicos com base nas normas superiores (RABELLO, 2015).

Ainda que um bem possa ser objeto de tombamento nas três esferas, as restrições e obrigações impostas podem variar de acordo com a instância que realizou o tombamento. Nesses casos, deve-se observar o cumprimento da norma mais

restritiva, garantindo-se, assim, maior efetividade na preservação do bem cultural em questão (RABELLO, 2015). Ou seja, os tombamentos podem ser realizados por 3 instâncias distintas: na **esfera federal**, sob responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN); na **esfera estadual**, pelo Conselho do Patrimônio Histórico Artístico, Arqueológico e Turístico do estado de São Paulo (CONDEPHAAT/SP); e na **esfera municipal** por meio do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC), órgão criado em 1987, responsável pela salvaguarda dos bens culturais no âmbito municipal (BERTINATO, 2012).

Em Campinas, os processos de tombamento seguem um procedimento específico. Os pedidos devem ser formalizados por escrito e encaminhados ao Conselho, sendo posteriormente analisados pelo **Coordenadoria Departamental do Patrimônio Cultural (CDPC)**. Durante a instrução do processo, são examinadas uma série de informações, tais como: identificação e endereço do bem; descrição e característica do bem; localização; estado de conservação (classificado como bom, regular, ruim ou péssimo); uso atual; documentação fotográfica; e justificativa técnica para o tombamento (RIBEIRO, 2007).

As informações coletadas são analisadas pelo Coordenadoria Departamental do Patrimônio Cultural (CDPC) e, a partir dessa análise, o processo é encaminhado ao CONDEPACC. Nessa etapa, é aberto um estudo, também elaborado pelo CDPC, cuja abertura é publicada no **Diário Oficial do Município**, com a devida notificação, ao(s) proprietário(s) do bem. Com a conclusão do estudo e caso o tombamento seja aprovado ou não, a decisão final é igualmente publicada no Diário Oficial do Município. O tempo necessário para a conclusão do processo de tombamento é variável, uma vez que o CONDEPACC reconhece que cada caso possui especificidades que influenciam na sua tramitação (RIBEIRO, 2007).

No âmbito municipal, o tombamento pode ser classificado em três graus de proteção, conforme o valor histórico e cultural atribuído ao bem:

- Grau 1 – destinado a bens imóveis de elevado valor histórico e cultural, sendo necessário a preservação da edificação de maneira integral;
- Grau 2 – aplica-se a bens cujo valor se encontra em parte do imóvel, sendo proibido qualquer degradação e comprometa essa parte protegida;
- Grau 3 – refere-se a bens cujo valor reside predominantemente nas características externas, sendo proibidas alterações que modifiquem essas características. (RIBEIRO, 2007, p.7).

A depender do bem e seu grau de proteção que lhe foi atribuído, **o uso original do imóvel não poderá ser alterado**, sendo necessária a solicitação de alteração ao CONDEPACC para qualquer proposta de alteração de mudança de uso (RIBEIRO, 2007). Após o tombamento, também **não são autorizadas intervenções que possam causar sua destruição, mutilação ou demolição**, sendo apenas permitidas intervenções voltadas à conservação e à restauração, desde que realizadas por profissionais competentes e fundamentados em documentos e diretrizes reconhecidas internacionalmente sobre o campo da preservação do patrimônio cultural (RABELLO, 2015).

Cabe ao órgão técnico – no caso de Campinas, o CONDEPAAC – a responsabilidade de definir, caso a caso, o que se compreende como mutilação, destruição ou demolição, sempre, com bases em normativas específicas e nos princípios voltas à preservação do patrimônio cultural. Essa interpretação deve sempre respeitar os valores atribuídos ao bem e buscar a sua transmissão dos legados para as gerações presentes e futuras (RABELLO, 2015).

O PROCESSO DE TOMBAMENTO DO PÁTIO FERROVIÁRIO DE CAMPINAS

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS

DADOS BÁSICOS PARA ESTUDO DE TOMBAMENTO

DENOMINAÇÃO: Estação Ferroviária

LOCALIZAÇÃO: Praça Floriano Peixoto

PROPRIETÁRIO ORIGINAL: Companhia Paulista de Estradas de Ferro

PROPRIETÁRIO ATUAL: FEPASA

USO ORIGINAL: Estação

USO ATUAL: Estação

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: SATISFATÓRIO MÉDIO
 RUIM EM RUÍNAS EM RESTAURAÇÃO

GRAU DE ALTERAÇÃO: Várias paredes internas foram retiradas ou alteradas para abrigar os escritórios. Foram feitas várias arcos e subdivisões. Em 1966 foi realizada uma reforma no saguão de entrada, no bar, nas bilheterias e na barbearia, descaracterizando esses espaços.

TÉCNICAS CONSTRUTIVAS: Paredes autportantes de alvenaria de tijolos, telha tipo francesa, coqueletes de ferro.

RECEBIDO
14/01/07

Figura 1: [Exemplo ficha Processo de Tombamento. Autor: Prefeitura Municipal de Campinas, 1990 Fonte: Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário de Campinas, vol. 12, p. 21.]

O documento que reúne os volumes de um processo de tombamento deve ser organizado em ordem cronológica, ou seja, a partir da abertura do processo são inseridos, sucessivamente, todos os documentos, imagens, textos, desenhos, projetos e demais elementos que tenham relação direta com o objeto de estudo, respeitando a sequência temporal de todas as ações referentes ao bem. No entanto, tal ordenamento pode gerar certos estranhamentos. No caso analisado, por exemplo, a Resolução de Tombamento do Complexo – redigida e aprovada em 1990 – encontra-se apenas no volume 7, entre as páginas 41 a 66, intercalada com documentos datados de 2004 e 2005.

A resolução estabelece o tombamento dos bens de interesse cultural construídos entre os anos de 1872 e 1929, reconhecendo-os como exemplares da indústria ferroviária brasileira, responsáveis por importantes transformações no território brasileiro.

Define-se, ainda uma poligonal de proteção que engloba todos os edifícios localizados dentro do referido complexo, ficando determinado que “seja mantido o tombamento dos espaços no que diz respeito as estruturas arquitetônicas” (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 41-42)

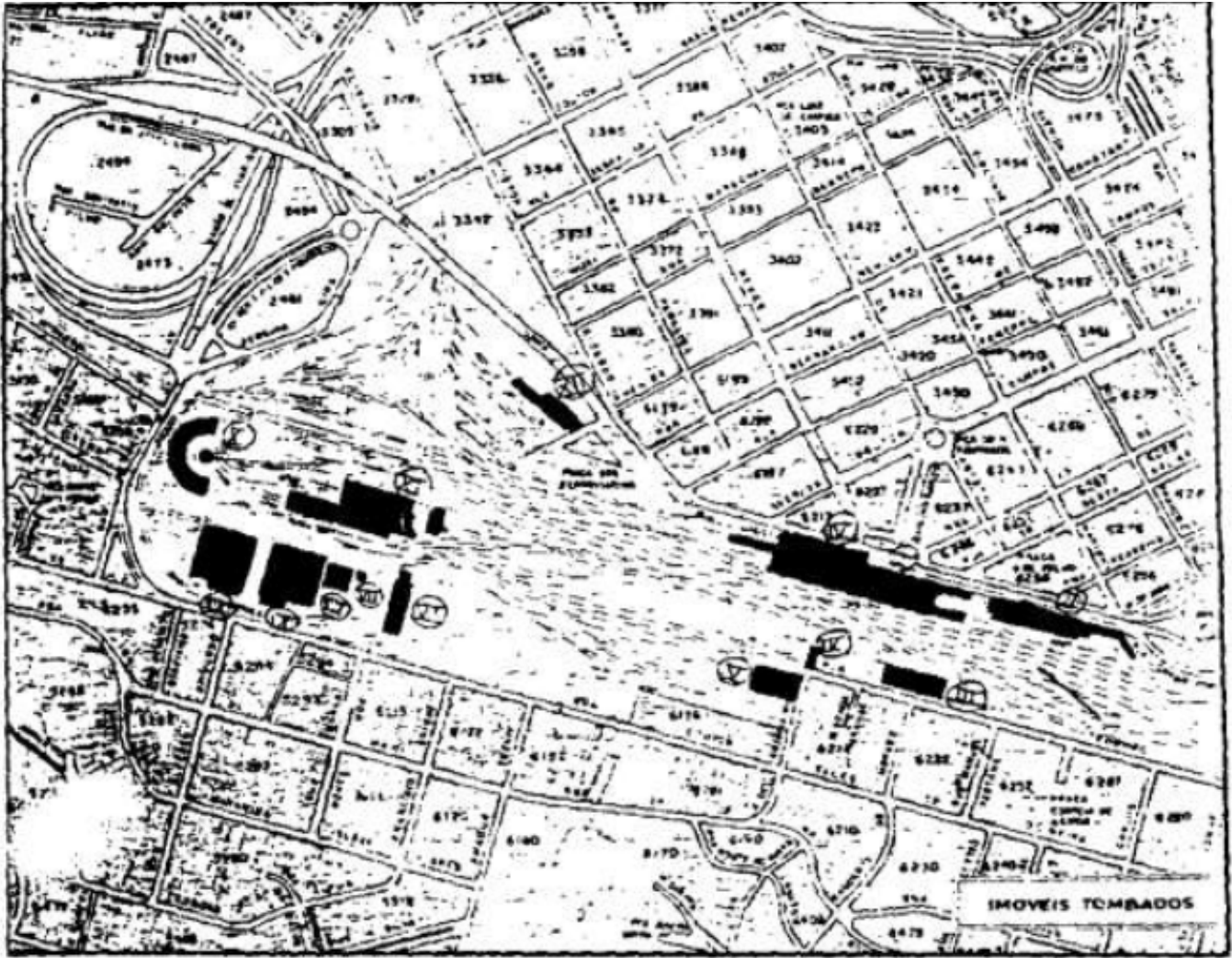


Figura 2: [Polígono englobando os edifícios do Complexo. Autor: Prefeitura Municipal de Campinas, 1990 Fonte: Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário de Campinas, vol. 7, p. 41.]

É necessário que a forma original das edificações seja mantida e preservadas, **não sendo permitido que sejam feitas quaisquer alterações que apresentem um tratamento arquitetônico que se destaquem do edifício original**, além disso, todos os projetos realizados para essa área são obrigados a passar por aprovação pelo CONDEPACC. (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 42).

Todos os bens tombados incluídos na lista, anteriormente apresentada, passam a estar sujeitos às sanções e aos benefícios previstos na Lei Municipal nº 5.885, de 17 de dezembro de 1987 (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 43). Além disso, é definida uma **área envoltória de proteção**, a qual determina que outras edificações situadas dentro do entorno **devem ser preservadas**, não podendo ser demolidas ou modificadas sem prévia autorização do CONDEPACC (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 45).

Todos os bens protegidos são identificados com base em informações, como o número do quarteirão, o endereço, o número da edificação e do lote. Estes são classificados de acordo com o grau de proteção exigido: **preservação total do bem; preservação total da fachada e total da volumetria; preservação parcial da fachada e total da volumetria; preservação somente da volumetria; além da preservação de monumentos, áreas livres e de exemplares arbóreos** (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 47-58).

Outro ponto relevante, disposto no Artigo o 6º do documento (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 58) é a exigência que toda essa área inserida do raio de proteção passe por um processo de **"revitalização e recuperação"**, com a preservação do traçado viário. Estabelece-se também que qualquer nova edificação inserida nessa área deve **obedecer às diretrizes do zoneamento de preservação (ZP)**. Esse documento finaliza com o Artigo 11º, que autoriza inscrição dos bens no Livro do Tombo, e com o Artigo 13º, que determina a entrada em vigor de todas as disposições a partir da data de sua publicação, ou seja, a partir do ano de 1990. (CONDEPACC, 1990, vol. 7, p. 59-60).

Para que se um processo de tombamento seja efetivado, o órgão responsável – no caso, a Coordenadoria Departamental do Patrimônio Cultural – deve realizar um extenso estudo sobre o edifício. No caso do Complexo Ferroviário de Campinas, composto por um conjunto de edificações, torna-se necessário a elaboração de estudos individuais para cada uma dessas edificações.

No volume 7 do processo, encontra-se a Resolução de Tombamento; contudo, não estão presentes esses estudos relativos aos edifícios isoladamente. Em vez disso, há uma série de documentos que, aparentemente, deveriam compor um volume único, juntamente com própria resolução de tombamento, assegurando maior coesão documental. Esses documentos, no entanto, estendem-se até os volumes 9 a 12 e contêm análises específicas sobre os edifícios tombados individualmente dentro do complexo.

Esses estudos incluem plantas de implantação com destaque para o edifício analisado, folhas de dados básicos para o tombamento que descrevem o nome do edifício, sua localização, o proprietário original, o proprietário atual, seu uso original, seu uso atual, seu estado de conservação entre satisfatório, médio, ruim, em ruínas e em restauração, seu grau de alteração, as técnicas construtivas presentes, além dos dados históricos e arquitetônicos do edifício, desenhos técnicos e fotografias.

ANÁLISE CRÍTICA DO PROCESSO DE TOMBAMENTO

Durante a análise dos 28 volumes que compõe o Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário de Campinas, foi possível compreender o funcionamento da documentação vinculada a um processo jurídico de tombamento, desde a sua abertura até a sua finalização. A partir dessa pesquisa, constata-se, no entanto, a presença de uma série de **inconsistências** no tratamento documental.

Em primeiro lugar, considerando que se trata de um processo de natureza jurídica, é esperado que sua organização siga uma ordem cronológica rigorosa, conforme a entrada e protocolo de documentos como ofícios, cartas, fotografias, levantamentos técnicos e projetos, arquivados pelo órgão responsável – nesse caso o CONDEPACC – e devidamente organizados em volumes.

No volume 1, que deveria conter os documentos de abertura do processo de tombamento, encontra-se somente uma carta assinada pelo então Diretor da Secretaria Executiva do CONDEPACC da época, na qual é mencionada a inserção de uma cópia da resolução de tombamento da Estação Ferroviária para análise do Presidente do Conselho. Contudo, essa resolução **não está presente nesse volume**. Apenas no Volume 2, o tema do tombamento volta a ser abordado, por meio de abertura do processo, datada de janeiro de 1989, que destaca o caráter de urgência para que o conselho inicie o processo. Esse volume também reúne uma série de desenhos arquitetônicos da área e documentos relativos ao pedido de abertura de estudo de tombamento dos edifícios que compõem o complexo.

A documentação diretamente relacionada à efetivação e a análise dos edifícios reaparece de forma fragmentada apenas nos Volumes 7, 9, 10, 11 e 12, resultando em uma lacuna na continuidade e na sistematização dos registros.

No volume 7 encontra-se a Resolução do Processo de Tombamento – como supracitado –, redigida e aprovada no ano de 1990. No entanto, essa resolução está inserida em meio a documentos que relatam acontecimentos datados entre os anos de 2004 e 2005 – quase 15 e 16 anos após a abertura do processo e a formalização do tombamento.

Nos volumes 9 e 10, identificam-se documentos que aparentam dar continuidade aos estudos solicitados no Volume 2, referentes às edificações componentes do Complexo Ferroviário. Ainda assim, **não é possível afirmar com segurança que tais levantamentos encontrados fazem parte do conjunto**, uma vez que não há qualquer menção, nem indicações que confirmem sua vinculação ao processo de tombamento. O único elemento que sugere essa relação é a folha de dados básicos, cujas informações coincidem com as descritas no documento “Patrimônio Cultural: Entenda e Preserve”, disponibilizado pela Prefeitura de Campinas (RIBEIRO, 2007, p.1-9). É importante destacar que, apesar dessas imprecisões na organização dos documentos, **o processo de tombamento em si seguiu todos os trâmites necessários para sua aprovação**, segundo ao que se encontra presente no documento escrito por Ribeiro para a Prefeitura Municipal.

Outro aspecto que merece ser destacado diz respeito à **baixa qualidade e legibilidade dos documentos presentes nos volumes do processo de tombamento, o que compromete sua leitura e análise crítica**. Ao iniciar a leitura dos volumes datadas de 1990 até os primeiros anos da década de 2000, é esperado que essa baixa qualidade esteja presente. No entanto, o problema persiste nos volumes mais recentes – a partir do volume 14 em diante, que datam de 2010 a, aproximadamente, 2014. O que se verifica, contudo, é a continuidade da baixa qualidade: fotografias impossíveis de serem identificadas, desenhos aparecem borrados e com a resolução estourada, e muitos documentos aparentam terem sido copiados diversas vezes, antes de serem anexados ao processo.

Além disso, observa-se uma recorrente repetição de documentos ao longo dos diferentes volumes durante a leitura, os mesmos documentos se repetem diversas vezes em diferentes volumes. Um exemplo claro é o texto da autora Marisa Varanda Teixeira Carpintéro sobre o papel das ferrovias no desenvolvimento da cidade, que aparece tanto no volume 4 como no volume 9, sem justificativa clara para essa duplicação (CARPINTÉRO, volume 9, p. 5 – 22).

Há também referências a documentos e projetos referentes ao Complexo que, embora citados, **não estão anexados em nenhum dos volumes**. É o caso do **Plano de Requalificação Urbana da Área Central de Campinas** elaborado em 2002, citado no volume 5, no qual consta apenas parte do projeto referente à CEPROCAMP, sem qualquer desenvolvimento adicional. Da mesma forma, o Plano de Concepção Urbanística do Pátio Central de Campinas do arquiteto e urbanista Jaime Lerner, é citado nas atas 345 e 346 no volume 12, mas não há qualquer registro do referido projeto nos volumes subsequentes.

Na listagem dos 28 volumes que compõem o Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário de Campinas, verifica-se a ocorrência de volumes

que embora apresentem as mesmas nomenclaturas, reúnem conteúdos distintos. Um exemplo é o caso do volume 9, em que um deles está subdividido em 3 partes, tratando das obras de conservação e manutenção do Armazém Geral da Mogiana e o outro volume 9 apresenta os documentos referentes aos levantamentos, que se acredita estar relacionados ao estudo de tombamento do complexo. Ademais, os volumes 24 a 28 reproduzem integralmente os mesmos documentos dos volumes 16 a 23, ambos referentes às propostas de restauro e à inserção de uma casa de eventos no Galpão da Antiga Companhia Mogiana. A única diferença observada é a presença de anotações manuscritas corrigindo informações presentes nas versões anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Complexo Ferroviário de Campinas constitui um dos mais relevantes conjuntos do período cafeeiro do Brasil, a preservação desse patrimônio industrial é de fundamental importância não apenas para a história da cidade de Campinas, mas também para as diversas áreas do conhecimento, como a geografia, a econômica, a engenharia, a artes e, em especial, a arquitetura ferroviária e o território. A preservação desse bem deve fundamentar-se, não somente em um conhecimento aprofundado do processo de industrialização propriamente dito, mas também em todo o contexto urbano e social que se originou, a partir desse espaço significativo, avaliando esses elementos e compreendendo, de qual maneira devem ser salvaguardados e transmitidos para as gerações futuras.

A leitura atenta dos 28 volumes do processo de Tombamento revela a **complexidade do percurso desse bem cultural**, desde sua constituição até os desafios contemporâneos que envolvem a sua preservação. Ainda que a decisão de concentrar a proteção apenas nas edificações construídas possa responder critérios técnicos, observa-se que tal escolha reduz, em alguma medida, a compreensão mais ampla e integrada do pátio ferroviário. Diante disso, torna-se oportuna a revisão do referido processo com vistas à organização cronológica dos documentos, à recuperação da legibilidade dos documentos apresentados e à inclusão de documentação inexistentes que irão complementar as informações já contidas no processo.

Portanto, a cidade de Campinas tem a oportunidade de promover uma abordagem mais abrangente e acessível em relação a esse bem, abrindo-se a possibilidade de novos olhares – de pesquisadores, profissionais técnicos e da própria sociedade – que possam se somar aos esforços de preservação, ampliando o diálogo entre memória – projeto – história – cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADARÓ, Ricardo de Souza Campos. Campinas: o despontar da Modernidade. 19 ed. Campinas, CMU/Unicamp, 1996.
- BERTINATO, Wânia Lucy Valim. A história da preservação do patrimônio cultural em Campinas: a trajetória do CONDEPACC (1987-2008). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, 2012.
- CARPINTÉRO, Marisa Varanda Teixeira. O papel das Ferrovias no Desenvolvimento das Cidades. In. CONDEPACC, Campinas. Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário de Campinas, 1990, volume 9, pp. 5 - 22.
- COSTA, Pablo D. S. R. Os espaços ferroviários de Campinas: (Re) Leituras Contemporâneas. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Pontifícia Universidade Católica de Campinas – CEATEC, Campinas, 2010.
- CASTRO, Sonia Rabelo. O Estado na Preservação de Bens Culturais: o Tombamento. Rio de Janeiro, Renovar, 1991.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo. Reflexões sobre a sua preservação. São Paulo, Ateliê Editorial / FAPESP / Secretaria da Cultura, 1998.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro. Cotia, Ateliê- FAPESP, 2008.
- MEDRANO, Lillian Inês Zanotti de. GODOY, Joao Miguel Teixeira (org.). Campinas – visões de sua história. Campinas: Editora Átomo, 2006.
- PROCESSO DE TOMBAMENTO nº 04/89 - Complexo Ferroviário Central FEPASA. Resolução nº 137 de 13/10/2015. 28 volumes.
- SECRETARIA DE PLANEJAMENTO, DESENVOLVIMENTO URBANO E MEIO AMBIENTE – DEPLAN (Campinas, São Paulo, Brasil). Prefeitura Municipal de Campinas. Proposta Preliminar de Requalificação. Plano de Requalificação Urbana da Área Central de Campinas, Campinas, São Paulo: Prefeitura Municipal de Campinas, Versão Preliminar, fevereiro 2002.
- RABELLO, Sonia. O tombamento. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Ongs). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (termo chave Tombamento).
- RIBEIRO, Daisy Serra. Patrimônio Cultural: Entenda e preserve, Campinas, ed. Revisada, p. 1-9, 2007.
- SEMEGHINI, Ulysses C. Do café à indústria: uma cidade e seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MÉTODOS DE ANÁLISE MORFOLÓGICA PARA ESTUDOS DA PAISAGEM¹

Autora: Bianca Prado
Orientadora: Jane Victal

O artigo apresenta uma breve descrição dos principais pontos de análise da paisagem urbana a partir da leitura de três autores: Kevin Lynch, Gordon Cullen e Roberto Verdum. A investigação teve como objetivo proporcionar instrumentos de análise para estudos da paisagem urbana, considerando a relação entre observador e cidade. Parte-se do estudo sobre as semelhanças e diferenças metodológicas adotadas pelos autores, o que forneceu parâmetros para a leitura da paisagem de Piracicaba. Entende-se que em projetos de requalificação urbana, a valorização da relação entre observador e cidade pode fornecer subsídios para um resultado mais humanizado, que respeite a história, a natureza e a cultura do lugar.

Palavras-chave: observador e cidade; ambiente físico; síntese do olhar; percepções do conjunto.

OBSERVADOR E CIDADE: IMPRESSÕES SOBRE O AMBIENTE FÍSICO

Em seu livro "A Imagem da Cidade", Kevin Lynch² buscou entender, por meio das cidades de Boston, Jersey City e Los Angeles, como o espaço da cidade é percebido e qual impacto essa percepção tem na vida cotidiana das pessoas, considerando a formação do sentimento de pertencimento ou a inexistência dele. Lynch parte do estudo da fisionomia dos espaços urbanos e dos elementos que o compõem e, por meio da análise in loco, busca entender quais aspectos desta cidade são únicos e quais aspectos pertencem aos bairros e localidades específicas (Lynch, 2011).

A construção da imagem do ambiente ocorre por meio da percepção individual, nas vivências que formam as memórias a partir dos sentidos como visão, olfato, audição, tato entre outros. Um conjunto de qualidades sensíveis passam a compor a captura de determinados elementos da paisagem quando interagimos com ela, e que aos

poucos formam a imagem do ambiente. Ao tentar lembrar ou descrever aquele espaço, é através da memória da experiência que selecionamos objetos específicos para contextualizá-los como parte da imagem do ambiente. "Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados" (Lynch, 2011, p.1).

Nessa mesma linha de pensamento, para refletir sobre a imagem da cidade, o autor identifica a "legibilidade" como uma das qualidades visuais importantes, que depende totalmente dos elementos que estão presentes na paisagem tais como: vias, marcos, bairros, pontos nodais e limites. Cada cidade possui um traçado viário, um tipo arquitetônico predominante em algumas áreas, elementos naturais marcantes, ou seja, características próprias que a torna distinguível de todas as outras regiões ou cidades (Lynch, 2011).

¹ O conteúdo deste artigo é parte dos resultados obtidos em pesquisa realizada com o apoio da PUC-Campinas (bolsa reitoria FAPIC).

² Kevin Andrew Lynch foi professor do MIT (Massachusetts Institute of Technology), e durante toda a sua vida dispôs suas escritas ao debate da forma urbana e percepção do lugar, resultando no desenvolvimento de metodologias.

Tudo isso resulta em uma imagem do ambiente construído que forma o “quadro mental” que o indivíduo porta do seu mundo físico exterior, formado a partir das sensações imediatas juntamente com as experiências passadas, que é seletiva e única para cada pessoa, podendo ser algo familiar ou até mesmo os objetos da paisagem se encaixarem em um estereótipo que o observador já pré-estabeleceu durante a sua vida. Esse processo pode demonstrar padrões semelhantes (o autor chama de consenso substancial) de acordo com as categorias de idade, orientação sexual, cultura, profissão e o grau de familiaridade (Lynch, 2011).

Uma boa imagem ambiental oferece a seu possuidor um importante sentimento de segurança emocional. Ele pode estabelecer uma relação harmoniosa entre ele e o mundo à sua volta. Isso é o extremo oposto do medo que decorre da desorientação; significa que o doce sentimento da terra natal é mais forte quanto esta é não apenas familiar, mas característica. (Lynch, 2011, p. 5).

A imaginabilidade da cidade é definida pelo quanto o indivíduo, como observador que vivencia o espaço, consegue absorver e processar da sua paisagem, ou seja, é a característica (identidade e estrutura) que este objeto possui, facilitando ou não a criação da imagem mental. Para uma rica imagem mental, para além de serem vistos, esses objetos precisam oferecer uma presença nítida, intensamente carregada de impressões e estímulo aos sentidos, capturados pela percepção. Tendo em vista que o espaço urbano é complexo e mutável, e que o observador, ao se expor aos estímulos do ambiente construído o vivencia repetidamente e continuamente, este se torna mais familiar e assume a característica de um lugar conhecido, familiar, seguro e pertencente (Lynch, 2011).

Lynch (2011) adotou uma metodologia para reconhecer e descrever as cidades, com a análise a partir da escala do observador, ou seja, andar e experienciar o espaço in loco, mapeando a presença de elementos, seu impacto para com o observador, a visibilidade, força ou fragilidade que a imagem transmite, as conexões e desconexões entre os espaços, sempre buscando as inter-relações entre objeto e observador. Este processo resulta em uma análise subjetiva e dependente do primeiro impacto e aparência imediata do local. Para uma segunda apreensão, o autor sugere entrevistar pessoas, principalmente pedindo orientações e, ao tentarem descrever e explicar como chegar a um determinado local, os transeuntes buscam ativar a memória da imagem já formada por meio de elementos urbanos tais como (Figuras 1 a 5): vias, marcos, bairros, pontos nodais e limites (LynchYNCH, 2011).

Dessa forma, esses elementos que estruturam a imagem da cidade são definidos por Lynch (2011) como brevemente descritos a seguir:

Vias: representam os suportes da circulação pelos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial, através dos quais os outros elementos são percebidos. Para a totalidade dos observadores (habitantes das cidades), a circulação representa o elemento predominante ao tentar descrever a paisagem.

Limites: são elementos lineares que funcionam como fronteiras e interrompem a continuidade do tecido urbano ou da paisagem, como por exemplo, as praias, margens de rios e lagos. Basicamente são referências lineares, que podem até possuir significação de eixo, que passam a representar-se como elementos de localização perante o restante da cidade. Um bom exemplo disso, apresentado no livro, é o Rio Charles, na cidade de Boston.

Bairros: são manchas urbanas percebidas a partir das suas características comuns, assimiladas pelo observador como um perímetro de feições únicas, que compreende uma determinada área da cidade. Esses perímetros são apreendidos como referências de atributos de interioridade e exterioridade, ou seja, as características que o fazem ganhar o “título” de lugar, uma toponímia.

Pontos Nodais: são pontos estratégicos no fluxo das cidades onde o observador tem a impressão de interioridade. São descritos por Lynch como “[...]os focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove.” (LynchYNCH, 2011, p.52). Podem ser junções, locais de interrupção do transporte, cruzamentos, convergência de vias, concentração de um uso específico, ou um ponto de encontro. Estes são descritos como conexão ou concentração, podendo sintetizar a imagem de centralidade de um bairro, servindo de referência.

Marcos: ao contrário do Ponto Nodal, o observador pode não entrar dentro dos Marcos, mas apenas observar como referência na paisagem, pois são externos, como objetos físicos percebidos pela sua qualidade de imagem. Prédios altos, sinais, lojas, montanhas, árvores, ou até mesmo pequenas características marcantes como uma maçaneta de porta podem ser percebidos como marcos. São referências radiais que simbolizam uma direção constante, e são indicadores de identidade de um determinado local.



Figura 1: Via. Autor: Lynch (2011, p.52).

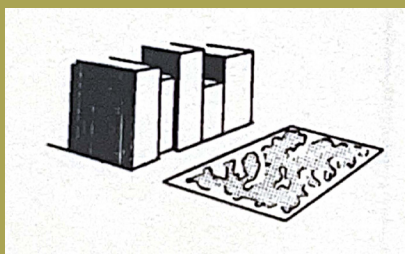


Figura 2: Limite. Autor: Lynch (2011, p.52).

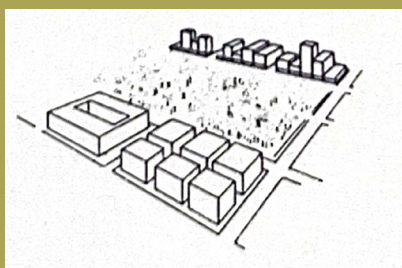


Figura 3: Bairro. Autor: Lynch (2011, p.52).

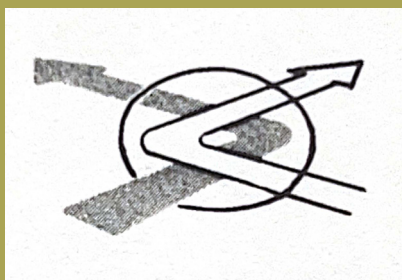


Figura 4: Ponto Nodal. Autor: Lynch (2011, p.53).

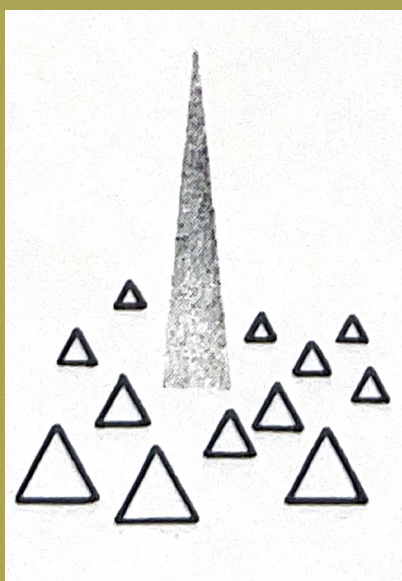


Figura 5: Marco. Autor: Lynch (2011, p.53).

Concluindo as definições apresentadas acima, muitas vezes um elemento pode possuir características de mais de uma significação. Um exemplo disso seria o terminal de ônibus de alguma cidade, que expressa o encontro de fluxos, e, portanto, se caracteriza como ponto nodal, mas que ao mesmo tempo representa um ponto de referência na cidade, ou seja, um marco. Essa percepção depende do observador e o uso que ele faz do terminal – seja para indicar uma direção ou se recordar de algum lugar em relação a ele (Lynch, 2011).

Portanto, a imagem de um mesmo objeto pode representar diferentes significados para cada pessoa. Um exemplo citado por Lynch é o de uma via expressa situada na topografia mais elevada da cidade: pode representar um limite para o pedestre – seja pela velocidade do tráfego, seja pela diferença de nível do terreno – ou pode representar, para uma pessoa de automóvel, circulação e acesso.

Outro tema abordado por Lynch é a forma da cidade. Um exemplo citado no livro é a cidade de Florença na Itália (Figuras 6 e 7), que possui elementos históricos na paisagem que ainda desempenham as mesmas funções. A cúpula de Duomo, por exemplo, ainda é percebida como marco da cidade, que mesmo com o passar dos anos e as transformações que aconteceram no espaço urbano, a imaginabilidade prevaleceu, e a monumentalidade deste elemento continua exercendo grande influência sobre a paisagem (Lynch, 2011).

Devido à complexidade da paisagem urbana, essas categorias podem estar associadas umas às outras. “A sobreposição e interpenetração dos elementos ocorre regularmente” (Lynch, 2011, p.57) ou seja, ainda que esses elementos possam ser analisados separadamente, acabam se reintegrando para formar a totalidade da imagem da cidade.

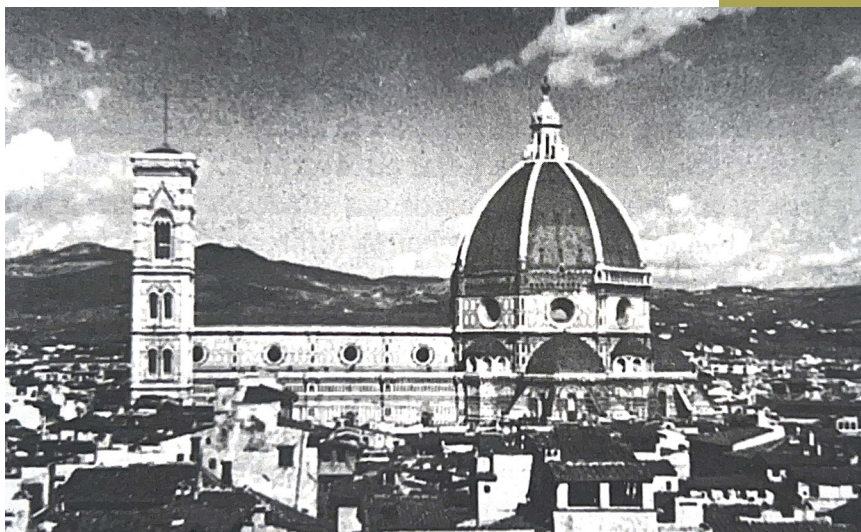


Figura 6: Florença, Itália. Cúpula de Duomo. Autor: Lynch (2011, p.91).



Figura 7: Florença, Itália. Cúpula de Duomo vista do sul. Autor: Lynch (2011, p.102).

Além disso, a presença do Rio Arno, a área central com pontos nodais fortes que se relacionam com o rio, a presença de vales, cumes e pequenas colinas, formam uma imagem fácil de ser lembrada e diferenciada. A estrutura geológica e características naturais contribuem para a sensação de lugar "especial" "[...] exatamente comparável à sensação de um lugar marcante numa cidade como Florença." (Lynch, 2011, p.105).

Toda a percepção é única, e Lynch procura descrever inúmeras delas. Ao analisar as ruas de forma mais aprofundada, observa-se que elas orientam e organizam o conjunto urbano, possuindo características que as distinguem umas das outras e criando, assim, uma hierarquia visual. Trata-se da "hierarquia funcional: uma escala sensória dos canais principais e sua unificação como elementos perceptivos contínuos. Este é o esqueleto da imagem da cidade." (Lynch, 2011, p.107). O que foi traduzido do texto original como "esqueleto", pode ser considerado como "estrutura" que define a morfologia urbana. Além disso, a declividade do terreno contribui para a sensação de "subir" ou "descer" uma rua, sendo essa uma forma espacial muito utilizada para orientar-se ou descrever instruções sobre os caminhos. Outros exemplos de elementos que contribuem para essa percepção são centros comerciais com grande concentração de lojas e pessoas, as cores e texturas predominantes, ou mesmo a diminuição nos apelos visuais, afinamento e assimetrias (Lynch, 2011).

Outras características que podem ser observadas e utilizadas para descrever o espaço incluem: a numeração das edificações, que permite mensurar os objetos ao longo da linha representada pela presença da rua; a presença de um ponto identificável - algo marcante na paisagem que serve como referência para indicar "antes" ou "depois" ao descrever a chegada a outro local nas proximidades; a sensação de estar no "caminho certo" ou "quase lá", percebida a partir do percurso e de elementos únicos identificados pelo transeunte como aspectos distintivos do todo, e portanto, diferenciados; a

qualidade sinestésica da experiência espacial, quando múltiplos elementos são percebidos simultaneamente ao virar uma esquina, subir, descer e pegar uma curva. Nesses casos, "a experiência será intensificada se a via revelar a presença de outros elementos urbanos às pessoas que por ela se deslocam [...]" (Lynch, 2011, p.109).

Pontuando brevemente o que Lynch discorre sobre a configuração dos elementos em conjunto, um dos aspectos que podem receber grande atenção visual são os contrastes. Um exemplo citado no livro é a transição entre água-terra. Ao observar a cidade como um todo, Lynch argumenta que, para ser interessante, ela deve possuir um caráter melódico - ou seja, os elementos ao longo das vias estariam organizados como em uma composição musical, com introdução, desenvolvimento, clímax e conclusão. Trata-se de uma analogia entre música e emoção, correlacionando a paisagem da cidade e as características que seus elementos provocam na percepção pessoal dos indivíduos (Lynch, 2011).

O principal método de Lynch (2011) consistia em entrevistar e solicitar um desenho de um mapa simples ao darem orientação para chegar a algum lugar da cidade. Com esse levantamento de dados, era possível analisar como essas pessoas descreviam e se lembravam do espaço urbano por meio da memória. Em seguida, realizava-se uma análise in loco por um observador familiarizado com o conceito de imaginabilidade urbana, ou seja: "O que está sendo mapeado aqui é uma abstração; não a realidade física em si, mas as impressões genéricas que a forma real provoca num observador familiarizado [tradução nossa]." (Lynch, 2011, p.165).

Em suma, os dados obtidos nas pesquisas sobre a paisagem de determinadas cidades correspondiam a "[...] mapas e relatos que forneceriam a imagem pública básica da área, os problemas e qualidades visuais gerais, os elementos críticos e as inter-relações dos elementos, com um detalhamento de suas qualidades e de suas possibilidades de transformação." (Lynch, 2011, p.179).

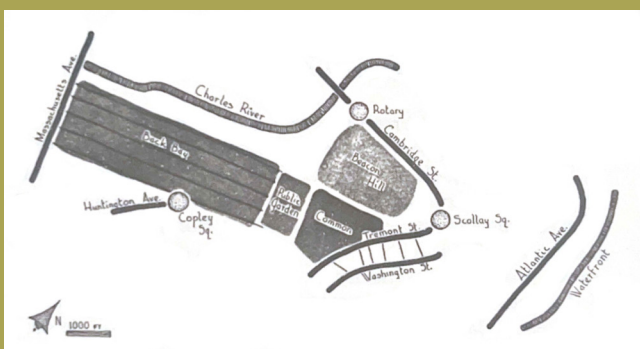


Figura 8: Cidade de Boston, principais elementos. Autor: Lynch (2011, p.23).

freqüência	VIA	LIMITE	PONTO NODAL	BAIRRO	MARCO
acima de 75%					
50-75%					
12 1/2-25% 25-50%					

Figura 9: Legenda. Autor: Lynch (2011, p.167).

Para exemplificar o tipo de resultado obtido nas análises morfológicas de Lynch, apresentamos acima, na Figura 8, o esquema que representa os principais elementos da cidade de Boston, sendo o principal deles a presença do Rio Charles, como um limite forte e nítido. Tanto é que este elemento sempre esteve presente na imagem ambiental dos entrevistados e nos outros mapas de análise. As descrições e análises específicas de cada elemento foram apresentadas pelo autor por meio da descrição escrita e da fotografia, e o esquema representa uma síntese gráfica e, portanto, mostra a posição e localização desses elementos (Lynch, 2011).

Na Figura 9, a legenda busca traduzir os elementos em escalas de frequência a partir das entrevistas verbais e dos mapas esquemáticos feitos pelos entrevistados. Isso confere aos esquemas um "termômetro" de importância perceptiva para cada elemento. As Figuras 10 e 11 mostram com que frequência cada elemento foi descrito (Figura 10) ou desenhado (Figura 11) pelos entrevistados, dando assim para a pesquisa mais uma variante, que são as inúmeras imagens ambientais que as pessoas têm da cidade (Lynch, 2011).

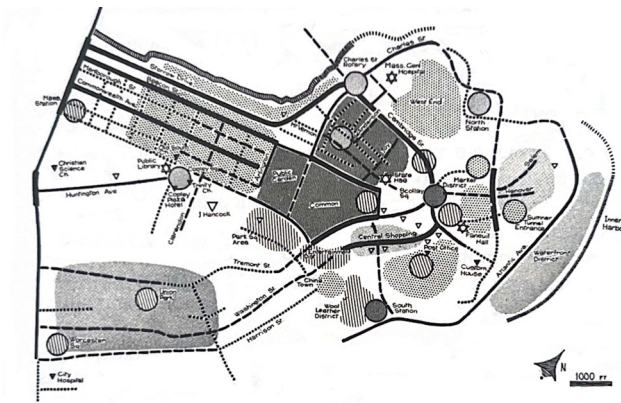


Figura 10: A imagem de Boston derivada das entrevistas verbais. Autor: Lynch (2011, p.168).

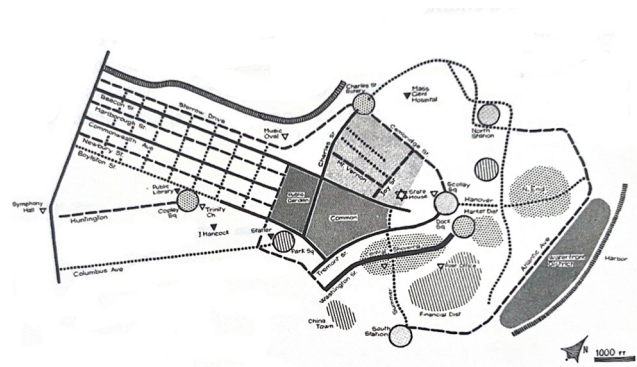


Figura 11: A imagem de Boston derivada dos mapas esquemáticos elaborados pelos entrevistados. Autor: Lynch (2011, p.168).

Concluindo, Kevin Lynch, por meio da metodologia por ele adotada, analisa a cidade pelas formas e objetos concretos, separando-os em elementos específicos, compondo um mapa síntese de análise dessas características da percepção espacial, que é provocada através da realidade física e impressões. A Figura 12, mostra um mapa de análise conforme a visita a campo de uma pessoa que teve contato com os conceitos apresentados no livro (Lynch, 2011).

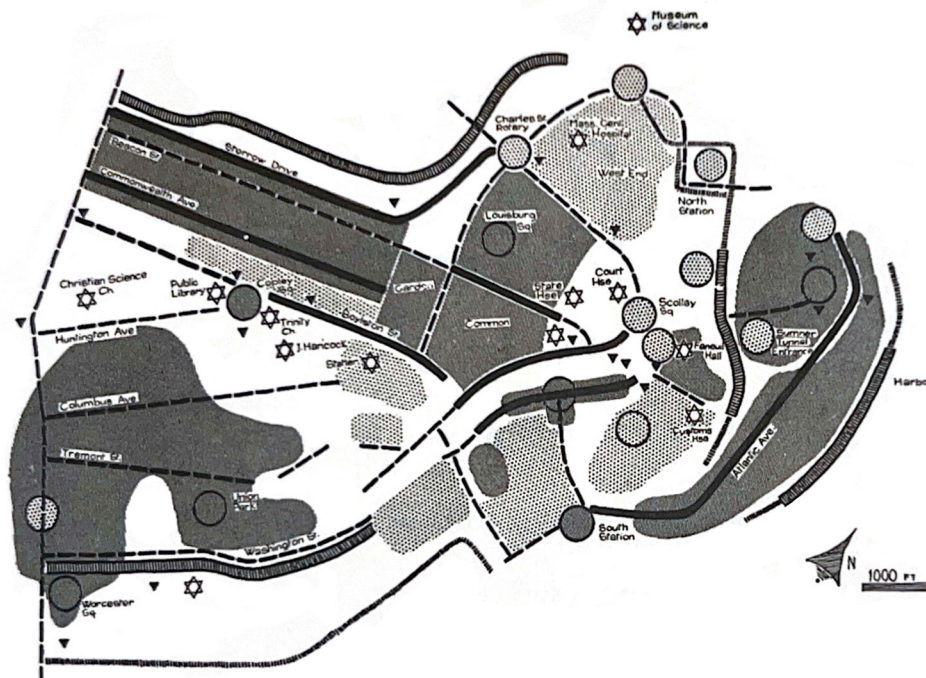


Figura 12: A imagem de Boston analisada por uma pessoa que teve contato com os conceitos. Autor: Lynch (2011, p.169).

OBSERVADOR E CIDADE: SÍNTESE DO OLHAR E PERCEPÇÕES DO CONJUNTO

Gordon Cullen³, outro autor importante para os estudos urbanos, em seu livro “Paisagem Urbana” argumenta que o impacto visual do conjunto edificado e a paisagem causam reações emocionais, obedecendo a uma ordem de impacto e a significações amplamente diferenciadas. Em sua metodologia, por meio de fotografias e croquis, buscou ilustrar graficamente como esses elementos são percebidos em conjunto. Em seu trabalho investigativo, Cullen elabora análises onde o desenho é utilizado para enfatizar determinados elementos e percepções, destacando a experiência sensorial e emocional do espaço urbano (Cullen, 2018).

A cidade é compreendida como um aglomerado de atividades a serem realizadas em comunidade – algo que não é possível no caso do habitat isolado. Cullen (2018) define a cidade como um palco para a experiência coletiva, onde a sucessão de espaços, volumes, e visuais cria uma narrativa urbana capaz de despertar emoções e

orientar o comportamento dos indivíduos, portanto, os equipamentos coletivos são muito importantes para o dia a dia da vida em sociedade na cidade, que é “geradora de um excedente de bem-estar e de facilidades” para o cotidiano (Cullen, p.9).

A configuração e disposição dos elementos que compõem a cidade causam um impacto visual que, em conjunto, geram fenômenos e relações típicos daquela forma e disposição na paisagem – algo que jamais seria alcançado como elemento isolado. Cullen define isso por meio do conceito de paisagem urbana, ou seja, a arte de identificar, a partir das noções de estética juntamente com as emoções e percepções, uma melhor disposição para os elementos (Cullen, 2018).

A partir da função individual do elemento, é possível identificar suas principais características - como dimensão, cor e particularidades – e compreender que, em conjunto, esses elementos configuram um ambiente que desperta emoção e curiosidade.

Esses impactos de ordem emocional foram apresentados inicialmente por Cullen (2018) por meio de fatores cuja síntese segue abaixo:

Óptica: a partir da noção de ponto de vista, parâmetro que muda totalmente conforme o percurso do transeunte, acarretando o que o autor designou como sendo a visão serial⁴. Reagimos ao contraste de elementos, texturas, formas e, para evitar uma cidade monótona, incharacterística e amorfa, deve-se criar espaços com contrastes entre elementos. Como indica o autor, o contraste prepara a transição destes elementos – por exemplo, o percurso de uma rua até chegar num pátio central, e deste para as residências do entorno – conformam a identidade local.

Local: é percebido a partir do sentido de localização, por exemplo “dentro” ou “fora”. Está totalmente ligado à percepção e experiência para com o espaço juntamente com as sensações que ele provoca, como ocorre em espaços abertos e fechados. Relaciona o corpo com a sua localização no espaço, considerando que estamos continuamente buscando pontos de referência e identificando nossa posição entre os elementos da paisagem.

Conteúdo: representa o conteúdo das edificações, como a “[...] cor, textura, escala, o seu estilo, a sua natureza, a sua personalidade e tudo o que a individualiza.” (Cullen, 2018, p.13). Um exemplo são as cidades de fundação antiga, onde a morfologia⁵ predominante vai ser constituída ao longo de diferentes períodos da história, formando sobreposições de camadas e camadas de fases de alterações em sua arquitetura.

³ Thomas Gordon Cullen se formou em Arquitetura na Regent Street Polytechnic, em Londres. Inicialmente atuou em projetos com arquitetos reconhecidos pela arquitetura moderna na Grã-Bretanha, e logo depois se dedicou a ilustrações e na escrita de artigos, desenvolvendo um modo de representação e dando início ao campo do planejamento urbano. Além disso, ao atuar como consultor paisagista, participou dos planos de reabilitação de muitas cidades.

⁴ Visão serial é definida por Cullen (2018) como a sucessão de surpresas e revelações que a paisagem urbana oferece.

⁵ Morfologia: “Morphe” significa forma; “Logia” significa o estudo; ambas as traduções do Latim. Para exemplificar ainda mais o conceito de morfologia, é uma predominância de uma forma em determinada área da cidade que está intimamente ligada as questões históricas de formação e ou padrões que seguem a lógica que o local acaba propiciando ou não, como por exemplo o clima, topografia e entre outros.

O conceito de visão serial como já citado brevemente, perpetua-se totalmente através do percurso do transeunte, e um dos exemplos do livro são as sequências de fotografias em Nova Deli (Figuras 13 a 16), que revelam todas as sensações que somente este exato percurso permite vislumbrar, através da óptica, local e conteúdo. Para a compreensão e localização das funções dos elementos, o croqui em elevação (Figura 17) é importante para perceber, por exemplo, o desnível do terreno em relação ao percurso e os pontos da visão serial, enriquecendo a experiência de se movimentar pela cidade (Cullen, 2018).



Figura 13: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

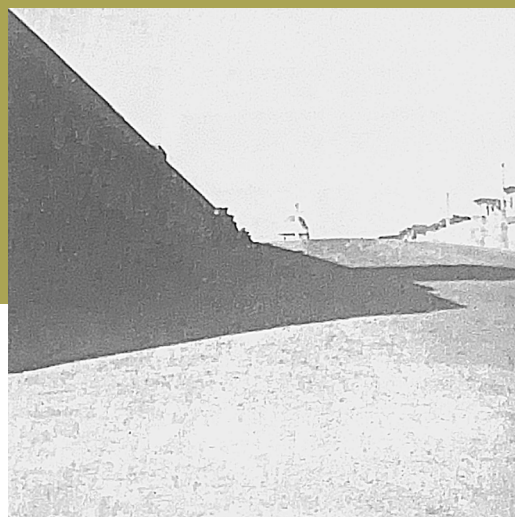


Figura 14: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

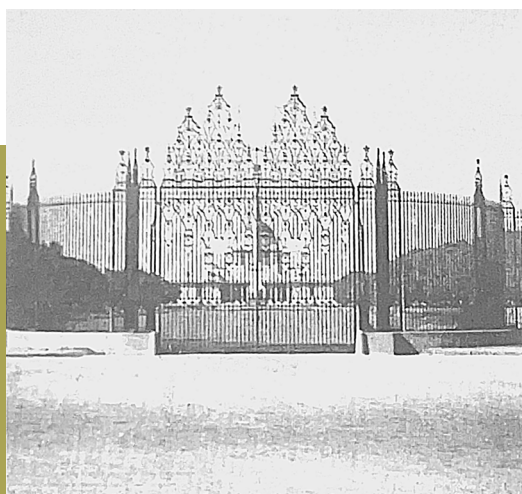


Figura 15: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

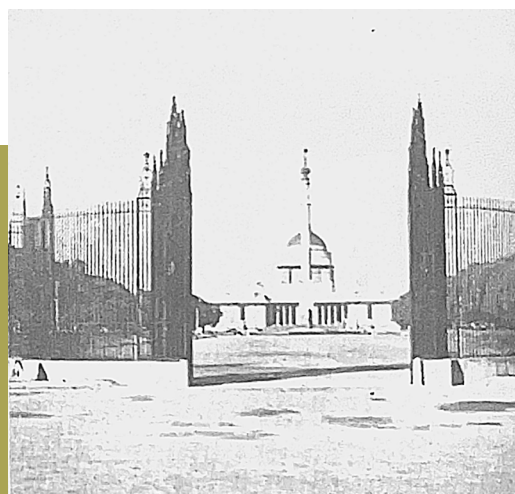


Figura 16: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

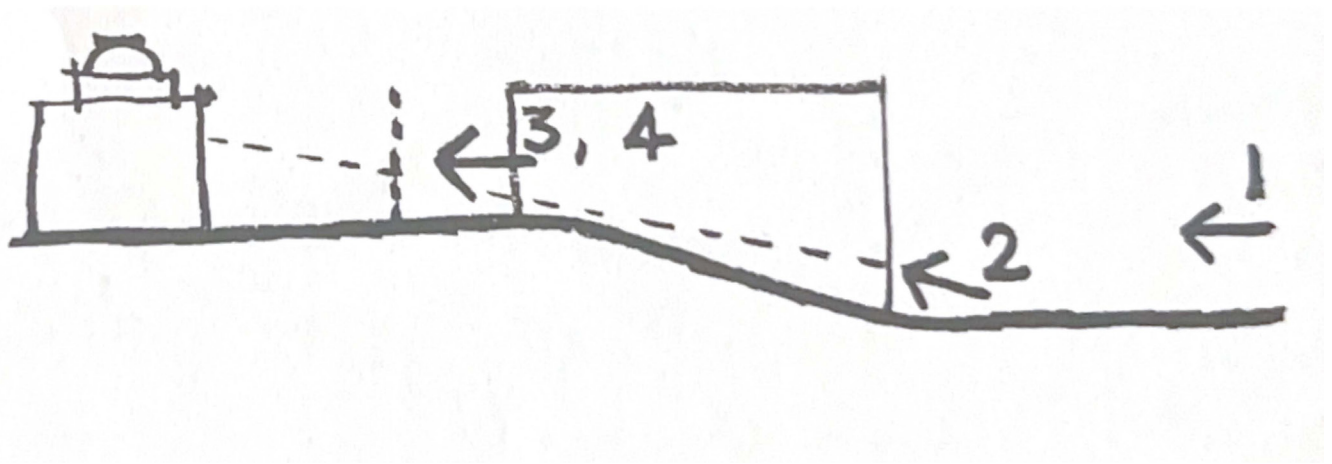


Figura 17: Croqui exemplificando a localização das imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

Já as definições mais específicas para cada ordem emocional são apresentadas de forma metódica e completa; seguem alguns exemplos indicados pelo autor:

Apropriação do espaço: é definido pelas relações sociais e comerciais.

Território ocupado: os locais possuem elementos que facilitam a permanência das pessoas, como, por exemplo, a sombra de uma árvore ou até mesmo o mobiliário urbano. A ocupação periódica de pessoas depende totalmente do horário do dia e costumes locais, que mudam por um tempo o caráter daquele espaço que passou a ser ocupado.

Viscosidade: possui ao mesmo tempo a ocupação estática e ocupação pelo movimento, mostrando a dinamicidade que vários elementos podem criar. Um bom exemplo disso seriam os centros comerciais, com as lojas e produtos (território ocupado) e as pessoas em movimento, em interação.

Enclaves: “[...] espaço interior aberto para o exterior [...]” (Cullen, 2018, p.27), é caracterizado como um local que se encontra fora da ocupação principal pelo movimento, mas que representa um recinto, compartimento.

Recintos: “É a unidade base duma certa morfologia urbana.” (Cullen, 2018, p.27), fora dele se encontra o fluxo do automóvel, e dentro, representa, a partir da escala humana, um espaço tranquilo, que se torna objetivo da circulação, um exemplo citado no livro seriam as praças.

Ponto focal⁶: ele é associado ao recinto, e representa um símbolo deste local, algo característico e único que possa ser distinguido e lembrado (Figura 18).

(Cullen, 2018)



Figura 18: Exemplo de ponto focal. Autor: Cullen (2018, p.28).

Outro aspecto importante defendido pelo autor é a noção de escala humana, segundo o qual as cidades devem ser pensadas para o pedestre e observador, garantindo que as relações espaciais ocorram de forma condizente, a fim de evitar o que acontece em muitas cidades contemporâneas: o ritmo acelerado das mudanças e a disposição caótica dos elementos, que comprometem a percepção em um mundo que está cada vez mais globalizado, que desvaloriza seus elementos locais (Cullen, 2018).

⁶ Ao comparar as diferenças entre o Ponto Focal de Cullen e o Marco de Lynch, percebemos que ambos significam um símbolo do local, em que é facilmente lembrado e utilizado para se referenciar no espaço.

Cullen (2018) considera que todas as mudanças dos elementos nas cidades – sejam elas ações planejadas ou não - acabam manifestando harmonia ou ineficiência. Um exemplo disso são as áreas mais valorizadas, onde o padrão de urbanização geralmente apresenta mais uniformidade, resultando em uma combinação mais coerente entre o tráfego e os residentes, ficando em conformidade com os níveis já citados pelo autor, como “[...] as áreas de viscosidade, os seus pontos focais e os seus enclaves.” (p.29).

Por outro lado, nas periferias, predomina a confusão entre elementos, alocados de forma desorganizada, desvalorizando-os (Cullen, 2018).

Outro conceito explorado pelo autor é a vista para o exterior a partir de um recinto, que passa a noção de algo que está fora de alcance, definido por Cullen como “[...] algo que está ao mesmo tempo presente e sempre fora do nosso alcance: está Além.” (Cullen, 2018, p.36). Partindo do binômio “Além e Aqui”, descreve várias situações em que os elementos, ao serem diferenciados pela distância e forças que exercem sobre o observador, enriquecem a experiência de estar naquele lugar.



Figura 19: Três recintos. Autor: Cullen (2018, p.32).

Na Figura 19, observa-se três planos representados pelos recintos com qualidades perceptivamente distintas: o primeiro mais distante, um pátio a céu aberto, que é interrompido e definido pela passagem das arcadas do claustro formando um segundo recinto; na sequência, percebe-se outro pátio, ou seja, o terceiro recinto. Cada recinto

causa percepções diferentes conforme nuances de luminosidade, proximidade e qualidade da experiência. O recinto do meio condiciona o fluxo entre um lado e o outro, outra característica que permite perceber o espaço através de três recintos e não como uma unidade espacial perceptiva (Cullen 2018).

Em suma, nos projetos e requalificações para o ambiente construído, a arte da paisagem constitui um processo de compor as edificações pensando no entorno, sempre se voltando para a questão do conjunto arquitetônico, onde todos os elementos se interrelacionam e causam percepções enriquecedoras ao transeunte. No seu livro, Cullen (2018) busca trazer diversas definições sempre ilustrando com fotografias dos espaços e croquis analíticos, com o objetivo de construir uma base conceitual e de consulta, tanto para quem atua na área, quanto para educar todas as pessoas que residem nas cidades, permanecendo mais ativas e perceptivas, reivindicando uma paisagem urbana mais condizente com a qualidade de vida e saúde humana (Cullen, 2018).

PAISAGEM, ESCALA TEMPORAL E GEOMORFOLOGIA⁷

O geógrafo Roberto Verдум⁸, em seu artigo “Perceber e Conceber Paisagem” afirma que, ao analisá-la, deve-se atentar a uma leitura da paisagem a partir das formas resultantes, associando-as aos aspectos humanos, como, por exemplo, a cultura, juntamente ainda com as estruturas da natureza. Logo, durante a sua história, a paisagem foi modificada através das percepções e manifestações culturais (Verдум, 2012).

A escala temporal, que rege as diversas camadas e sobreposições, conforme as alterações que acontecem no lócus, tem total coerência com a significação pictórica e subjetiva da paisagem, que “[...] seria a soma de muitos olhares e não só de um ponto de vista.” (Verдум, 2012, p. 15).

A ideia de paisagem carregada de significados é, ao mesmo tempo, objetiva e representativa. Esses significados se organizam e interagem entre si, como ocorre entre os elementos da natureza e as dinâmicas sociais. A paisagem é formada, ao mesmo tempo, de aspectos físicos reais e extratos da imaginação e representação, os quais podem se manifestar em conceitos individuais pertencentes ao sujeito e à sua matriz cultural específica (Verдум, 2012).

⁷Geomorfologia: representa o estudo das formas (morfologia) do relevo terrestre atuais investigando a origem e evolução. No texto o autor propõe esse estudo juntamente com os aspectos e decisões humanas para entender as mudanças da paisagem.

⁸Roberto Verдум graduou-se em Geografia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possui mestrado e doutorado pela Université de Toulouse Le Mirail, França. Suas pesquisas foram na Geomorfologia atuando nas questões ambientais e, principalmente, questões da paisagem.

Para realizar a leitura da paisagem, o autor adota etapas de análise dos elementos como um roteiro metodológico, conforme descrito em síntese a seguir:

Paisagem descritiva: enumerar, analisar as formas (morfologia) da paisagem, levando em conta a análise geográfica, ou seja, os aspectos visíveis da forma.

Paisagem sistêmica: combinar os elementos físicos biológicos com os sociais. Lembrando que a paisagem é complexa e possui diversos níveis, e representa “[...] o tempo morfológico (forma), constitucional (estrutura) e a funcionalidade, que não pode ser reduzida em partes.” (Verdum, p.18), ou seja, tudo deve ser analisado pensando no conjunto e na combinação.

Paisagem perceptiva: é definida a partir dos conceitos de “marca e matriz”. Enquanto em marca a paisagem pode ser descritiva e inventariada, em matriz a experiência é totalmente perceptiva e depende da concepção e ação, ou seja, é o resultado da interação entre natureza e sociedade.

Concluindo, deve-se levar em consideração que: “[...] a paisagem é o concreto, ou seja, a coisa real, mas ao mesmo tempo, é a imaginação, a representação destas coisas, as imagens.” [...] “Cada um constrói seus conceitos que vão refletir em suas ações e olhares [...]” (Verdum, p.18).

LEITURA DA PAISAGEM DE PIRACICABA

Como resultado da pesquisa, são apresentadas algumas imagens e croquis cujo objeto de análise é a cidade de Piracicaba, São Paulo. Inicialmente, identificou-se a paisagem canavieira – localizada entre cidades e na zona rural –, seguida pela breve análise dos principais elementos urbanos, como o centro comercial e histórico, encerrando com a investigação da paisagem do rio, um espaço urbano cheio de vitalidade, turismo e história.

Foram investigadas diversas formas de análise, sendo uma delas a captura de imagens com descrição, croquis que expressam a seleção formal de determinada percepção, movimento e o dialeto caipiracicabano, junto à paisagem. Segue uma parte da análise da paisagem do rio:

Como percepção inicial da imagem da cidade de Piracicaba, observa-se o croqui (Figura 20), que evidencia algumas estruturas principais defronte ao rio:

Para entender como os elementos se relacionam na paisagem, usa-se um referencial que são as unidades de paisagem⁹, diferenciadas a partir da:

Forma: tudo aquilo que é visível sendo o registro fotográfico crucial para esta análise.

Função: refere-se ao uso, apropriação e à importância cultural atribuídos ao espaço, que pode ser influenciado pelos aspectos formais, manifestando-se por meio da dinâmica urbana do lugar, ou das formas socialmente construídas, como as culturas agrícolas e os espaços construídos pelo ser humano.

Estrutura: mostra quais são as funções desses objetos, por meio da análise social e econômica, levando em consideração o período histórico e as necessidades daquele momento. Ela deve ser analisada em conjunto com a forma e função, ou seja “[...] a estrutura revela a natureza social e econômica dos espaços construídos e, que de certa maneira, interfere nas dinâmicas da paisagem anteriores a essas intervenções sociais.” (Verdum, p.19).

Dinâmica: representa os resultados das mudanças das dinâmicas e ou ações ocorridas dentro do tempo geológico e histórico, mostrando assim a ação contínua que o espaço sofre.

O autor ainda aborda a questão da observação, dado que ela é suscetível a subjetividade individual e coletiva, e ao analisar as estruturas morfológicas da paisagem e a apropriação local, mostra que a paisagem é um produto social, resultando em padrões paisagísticos e identidades locais (Verdum, 2012).

Concluindo, para uma avaliação adequada, deve-se analisar a paisagem a partir da forma descritiva e perceptiva, juntamente com os elementos marcantes desta paisagem, que causam uma reação estética, levando em consideração a posição em que o observador se encontra, além disso, perceber que os elementos dessa paisagem se modificam conforme o tempo, a história.

⁹ Unidades de Paisagem (UPs): depende totalmente do campo de atuação, e que no caso do Roberto Verdum, há a tentativa de caracterizar o espaço geográfico levando em conta os aspectos físicos (como o solo, clima e relevo), compreendendo-os juntamente com os aspectos sociais e decisões humanas ao longo da história, que também alteram a paisagem.

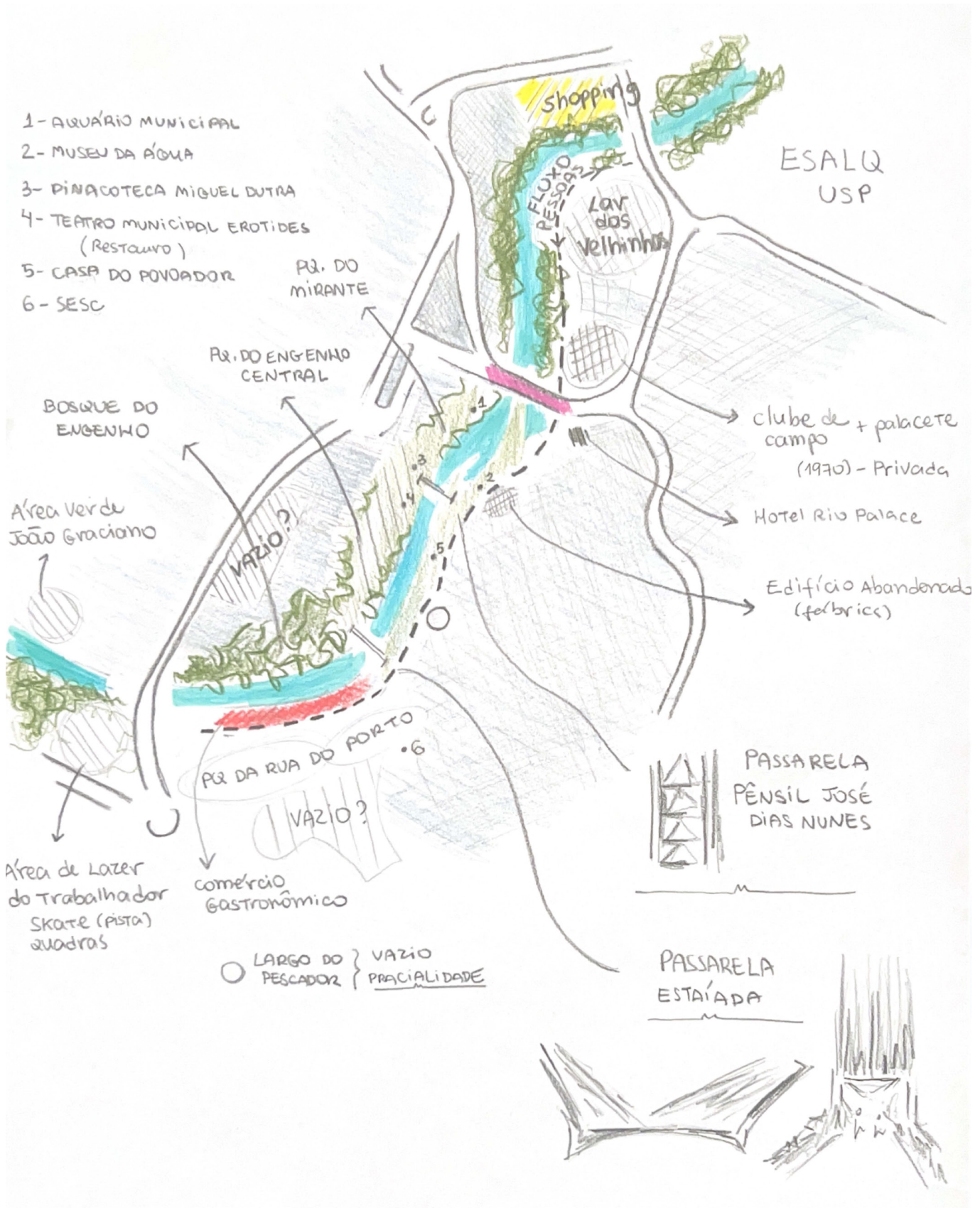


Figura 20: Compreendendo a margem do rio. Autor: Bianca Prado (2023).

O percurso entre as orlas do rio Piracicaba confere inúmeras possíveis vistas da paisagem, a depender das camadas, texturas, proximidade e percepção do transeunte. Seguem algumas imagens e croquis que expressam essa percepção:



Figura 21: Vista a partir da Av. Beira Rio – Complexo do Engenho Central. Autor: Autor do trabalho (2024).



Figura 22: Vista a partir da Av. Beira Rio – Complexo do Engenho Central. Autor: Bianca Prado (2024).

É possível ver, nas Figuras 21 e 22, o complexo do Engenho Central emoldurado pela vegetação e rio, uma contemplação serena da paisagem. Percebe-se ainda elementos como as flores da árvore, que são passageiras e expressam o passar do tempo: inicialmente florescem, depois caem, cobrindo o chão como um tapete, decompõem-se e voltam a florescer na estação seguinte.

O espaço público, defronte às margens do rio, valoriza sua localidade e espetáculos da natureza. O turismo é intenso e o roteiro cultural é muito procurado na região da cidade de Piracicaba, um lugar em que todos os sentidos - olfato, visão, tato e audição - são amplamente sensibilizados e conectados à natureza e aos remanescentes históricos, como o Complexo do Engenho Central e a Fábrica da Boyes.

O crescimento da cidade, somado à verticalização das habitações, tem gerado impactos na paisagem ribeirinha. Diante disso, questiona-se se a conservação do patrimônio abrange apenas a edificação, ou também seu entorno visual.



Figura 23: Croqui – Visualização vertical. Autor: Bianca Prado (2024).

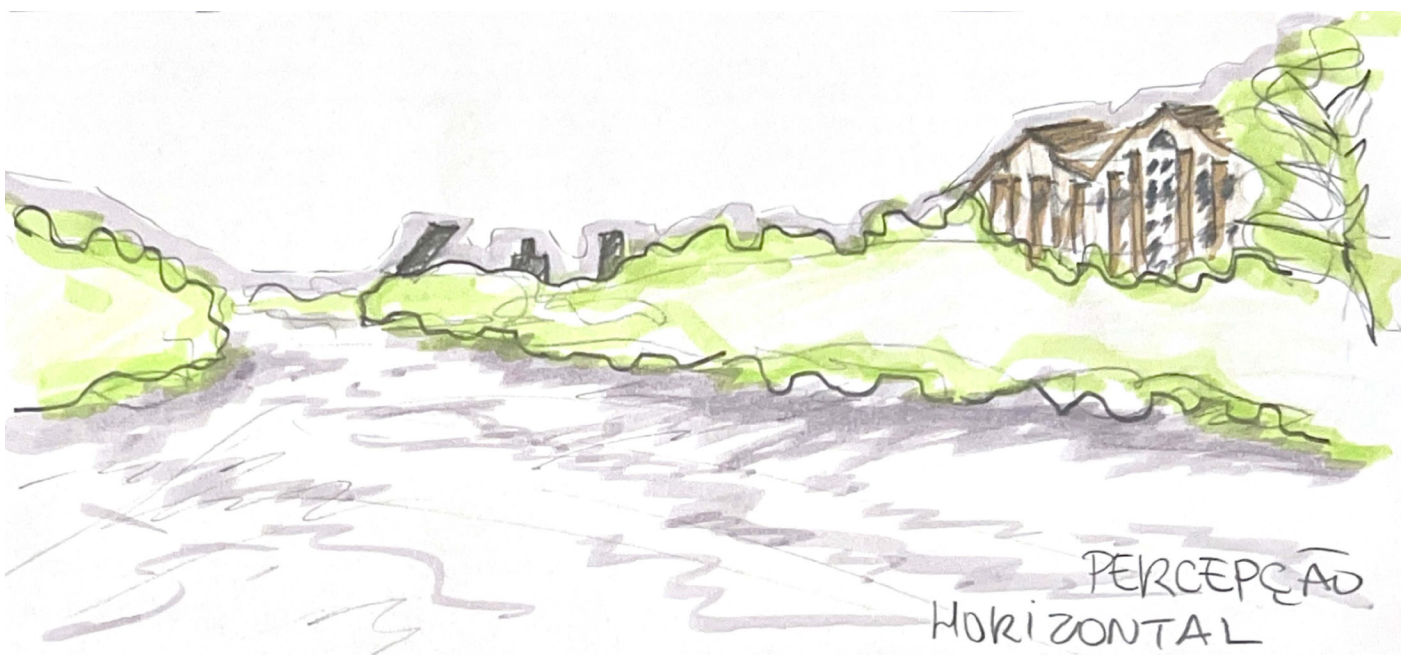


Figura 24: Croqui – Visualização horizontal. Autor: Bianca Prado (2024).

A topografia influencia diretamente na percepção visual do espaço. Caminhos curvos costumam ser mais interessantes do que trajetos retos - especialmente quando estiverem bem arborizados e as sombras também fizeram parte do espetáculo visual. A sensação de "descer" em curva (Figuras 25 e 26) contribui para a percepção.

Outra breve experimentação com croquis foram os diagramas que uniram o desenho da paisagem a expressões locais do dialeto caipiracicabano (Figura 27).



Figura 25: Esquina da Casa do Povoador. Autor: Bianca Prado (2024).



Figura 26: Croqui - Movimento do olhar. Autor: Bianca Prado (2024).

Figura 27: Diagrama autoral - "Sarto" do rio Piracicaba. Autor: Bianca Prado (2024).

A Figura 28 apresenta o Engenho Central ao fundo e transeuntes à margem do Rio Piracicaba, apreciando a paisagem e molhando os pés na água. Percebe-se que a análise da paisagem contribui para uma melhor apreensão do lugar e da usabilidade do espaço.



Figura 28: Engenho Central – Ponte Pênsil. Autor: Bianca Prado (2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura dos três autores, compreendendo seus diferentes focos de análise da paisagem, segue uma breve conclusão:

Para Kevin Lynch, a imagem ambiental resulta, em cada indivíduo, de percepções e interrelações dos elementos físicos. Sua análise se baseia na coleta de dados junto aos observadores que são ativos na investigação, com as informações registradas em mapas esquemáticos. Os resultados devem demonstrar a harmonia da paisagem tal como ocorre na música.

Para Gordon Cullen, utilizando-se de fotografias e desenhos em perspectiva da percepção espacial, de forma seletiva, resulta um inventário de situações das qualidades sensíveis da paisagem urbana. Sua contribuição mais relevante foi a introdução do movimento do transeunte na experiência e a formulação do conceito de visão serial, onde o tempo é incorporado como coadjuvante ao espaço, o que acaba resultando em um gesto de análise onde a cultura e a imaginação apresentam como as pessoas se apropriam do espaço, conferindo-lhe assim a vitalidade.

Para Roberto Verdum, a maior contribuição foi a compreensão da unidade de paisagem – considerando suas características geomorfológicas e influências culturais, numa tentativa de unir objetividade e subjetividade humana. Segundo o autor, a paisagem urbana deve ser analisada em conjunto, pois é a partir da confluência entre realidades díspares que as decisões humanas foram feitas e a paisagem transformada.

Assim, conclui-se que a abordagem metodológica para a análise da paisagem urbana é de fato muito ampla e investigativa. O entendimento é de que a apreensão da dinâmica da apropriação dos espaços urbanos - em conjunto com a análise perceptiva - pode subsidiar propostas projetuais e soluções urbanísticas capazes de promover a reaproximação da população com a história local, pertencimento e aos cursos d'água, à luz do estudo de caso de Piracicaba. Dessa forma, os resultados obtidos por meio do estudo das obras citadas proporcionaram a aplicação das metodologias adotadas por esses autores, além de ter oferecido novos insights para o desenvolvimento de um método próprio para a leitura da paisagem de Piracicaba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. 1 ed. Coimbra. Edições 70, 2008.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VERDUM, Roberto. Perceber e Conceber Paisagem. In: VERDUM, Roberto. Paisagem: leituras, significados, transformações. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2012, p.15-22. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/>>. Acesso em: 27 fev. 2023.

