

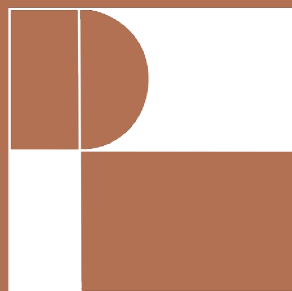
TULHA

PET ARQUITETURA E URBANISMO



TULHA

PET ARQUITETURA E URBANISMO



ARQUITETURA E URBANISMO

EQUIPE EDITORIAL

TULHA
PET ARQUITETURA E URBANISMO

Editora Chefe

Anne Coletto Ayello

Conselho Editorial

Dra. Profa. Ana Paula Giardini Pedro, Anne Coletto Ayello, Beatriz Toledo Picchi, Dr. Prof. Cláudio Manetti,, Emanuele Rigonato Zanini, Gustavo Piccinin Tebom, Maria Fernanda Láua Nogueira, Maria Gabriela Mendes Alves de Oliveira, Me. Prof. Pedro Paulo de Siqueira Mainieri e Stefano Immer de Camargo Andrade.

Diretores de Arte e Diagramação:

Anne Coletto Ayello, Gustavo Piccinin Tebom e Maria Gabriela Mendes Alves de Oliveira.

Diretores de Revisão:

Anne Coletto Ayello, Beatriz Barros Lazinho e Maria Fernanda Láua Nogueira.

Projeto Gráfico:

Anne Coletto Ayello, Beatriz Toledo Picchi, Emanuele Rigonato Zanini, Gustavo Piccinin Tebom, Maria Fernanda Láua Nogueira, Maria Gabriela Mendes Alves de Oliveira e Stefano Immer de Camargo Andrade.

Ilustrações Projeto Gráfico:

Luiza Simionatto Budahazi.

Equipe de Diagramação:

Anne Coletto Ayello, Beatriz Barros Lazinho, Beatriz Toledo Picchi, Emanuele Rigonato Zanini, Gustavo Piccinin Tebom, Maria Fernanda Láua Nogueira, Maria Gabriela Mendes Alves de Oliveira, Mariana Fonseca Michelani, Stefano Immer de Camargo Andrade e Thiago Brito Aguiar

Autores Convidados:

Andreia Cristina Dulianel, Guilherme Rodrigues, Helena Bressani Costa e Pedro Henrique S. Valladão.

Pareceristas:

Dra. Profa. Ana Paula Giardini Pedro, Profa. Andreia Cristina Dulianel, Dr. Prof. Cláudio Manetti, Me. Prof. Fábio Boretti Netto de Araújo, Dr. Prof. Frédéric René Guy Petitdemange, Dr. Prof. Marlon Paiva, Dra. Profa. Paula Dedecca, Me. Prof. Pedro Paulo de Siqueira Mainieri e Dra. Profa. Vera Santana Luz.

Tutora:

Dra. Profa. Ana Paula Giardini Pedro.

Revista TULHA. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Programa de Educação Tutorial - PET Arquitetura e Urbanismo. Campinas, SP n.1 (set. 2015) v.11, n.12 jun/nov 2025

Periodicidade anual a partir de 2016

ISSN 2763-9258

Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1516 - Parque Rural Fazenda Santa Cândida - Campinas/SP - CEP:13087-57

EAAD - Escola de Arquitetura Artes e Design - Prédio ADM - 2

A TULHA é uma publicação digital produzida pelo grupo PET Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, que, desde 1992, desenvolve atividades de pesquisa, ensino e extensão.

O conteúdo dos ensaios é de total responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente o ponto de vista do Comitê Editorial nem do grupo PET Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas.

EDITORIAL

É com enorme satisfação que apresentamos a Revista Tulha nº 12, produzida pelo PET Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Nesta edição, dedicada ao tema Entre Artes, buscamos ultrapassar os limites da arquitetura e do urbanismo e abrir espaço para os diálogos que emergem entre essas áreas e outras formas de expressão artística.

A elaboração deste volume foi possível graças à participação e contribuição dos nossos autores, colaboradores, convidados e de toda a comunidade que, com generosidade, compartilharam seus processos, reflexões e inspirações.

Agradecemos imensamente ao comitê avaliativo da Revista Tulha nº 12, que contribuiu de forma decisiva para a qualidade e a consistência desta edição. São eles: Dra. Profa. Ana Paula Giardini Pedro, Profa. Andreia Cristina Dulianel, Dr. Prof. Cláudio Manetti, Me. Prof. Fábio Boretti Netto de Araújo, Dr. Prof. Frédéric René Guy Petitdemange, Dr. Prof. Marlon Paiva, Dra. Profa. Paula Dedecca, Me. Prof. Pedro Paulo de Siqueira Mainieri e Dra. Profa. Vera Santana Luz. A todos, nosso sincero agradecimento

Também deixo registrado nosso agradecimento à Luiza Simionatto Budahazi, responsável pelas ilustrações desta edição, cujo trabalho sensível dedicado contribuiu de forma marcante para a identidade visual da revista.

Como Editora-Chefe, registro também minha gratidão ao corpo editorial desta edição, que tornou possível cada etapa da construção desta revista. Agradeço especialmente a Beatriz Castelli Girardi, que me apresentou todo o processo editorial ao longo de 2024; ao diretor de Arte e Revisão, Gustavo Piccinin, cuja parceria foi essencial em todas as fases deste ano; e à Dra. Profa. Ana Paula Giardini Pedro, tutora do PET e presença constante ao longo de 2025. Por fim, deixo um agradecimento muito especial a Maria Fernanda Láua, cujo envolvimento e dedicação foram fundamentais neste processo e a quem entrego, com muita alegria, a condução da próxima edição.

Assumir esta edição foi uma oportunidade única para minha formação acadêmica e pessoal. Trabalhar o tema Entre Artes ao longo deste ano foi um grande privilégio. Depois de muitas discussões com amigos e professores que admiro, compreendi — entre tantos questionamentos — que a arquitetura não existe isolada: ela se alimenta de encontros, atravessamentos e diálogos que nos convidam a olhar o mundo com mais delicadeza, curiosidade e profundidade.

Encerrando esta etapa, despeço-me com enorme alegria e gratidão. Neste ano, fui profundamente atravessada pela arquitetura, pela arte e pelos diálogos que reconfiguraram meu olhar, com a Tulha tendo um papel importante nesse processo. Sigo com energia renovada e com a certeza de que este ciclo deixa marcas profundas no meu percurso como futura arquiteta e como pessoa.

Anne Coletto Ayello

SUMÁRIO

EIXO TEMÁTICO

ENTRE ARTES
AS LINGUAGENS DAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

P.10

ENSAIOS PROJETUAIS

REQUALIFICAÇÃO COMPLEXO FEPASA
INTEGRAÇÃO COM A CIDADE E USO CULTURAL

P.16

PADRÃO DE URBANIZAÇÃO
GLEBA DE INDAIÁ TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

P.28

ENSAIOS TEXTUAIS

SENSO DO NADA
ARQUITETURA RIPADSTA E O FIM DA CRIATIVIDADE

P.42

CARTOGRAFAR, CONSTRUIR, INVENTAR...
UM RELATO CRÍTICO DO TFG

P.48

ENSAIOS GRÁFICOS

O CORPO NO ESPAÇO, A ALMA NA CIDADE
ARTE, ARQUITETURA E MEMÓRIA EM BELO HORIZONTE

P.58

FARNSWORTH: UMA CASA, UMA OBRA DE ARTE

P.70

MUCUGÊ SEMPRE VIVA
PEDRAS QUE SUSTENTAM, MEMÓRIAS QUE FLORESCEM

P.84

EM FOCO
O BRUTALISMO DE LINA BO BARDI

P.92

COMPOSIÇÕES GEOMÉTRICAS

P.100

ENSAIO FOTOGRÁFICO CASA CURUTCHET
LE CORBUSIER (1949-1955)

P.104

ENSAIOS CIENTÍFICOS

PATRIMÔNIO EDIFICADO – TEORIA E ANÁLISE DO PATRIMÔNIO TOMBADO
O CASO DO HOTEL SÃO PAULO EM ÁGUAS DA PRATA/SP

P.128

ENTRE O VIVER E O EXPOR
RESIDÊNCIA CASTOR DELGADO PEREZ

P.142

A ICONOGRAFIA DA PRIMEIRA PERIFERIA HISTÓRICA DE CAMPINAS (SP)

P.148

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

P.158

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

P.168

MÉTODOS DE ANÁLISE MORFOLÓGICA PARA ESTUDOS DA PAISAGEM

P.174

EIXO TEMÁTICO





ENTRE ARTES

AS LINGUAGENS DAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

Anne Coletto Ayello

O que é arte? Antes de ser definida por técnicas, a arte é um gesto humano de expressão — uma tentativa de tornar visível o que se sente, pensa ou deseja. É forma de comunicação, mas também de ruptura, nela há intenção. A arte emociona, questiona, incomoda, encanta. Em suas múltiplas linguagens, ela provoca. A arquitetura, assim como outras linguagens artísticas, nasce do desejo de expressar e provocar sensações. Ela carrega a técnica, mas não se limita a ela — busca beleza, ritmo, pertencimento. Tal como a dança, a música, as artes visuais e a literatura, ela traduz intenções em forma. Cada arte encontra sua linguagem singular, mas todas partem do mesmo impulso criativo: comunicar algo que, muitas vezes, não cabe em palavras. É nesse ponto de partida — comum e diverso — que as expressões se cruzam e se ampliam.

Nesta edição da Tulha, convidamos o leitor a percorrer um eixo temático que busca explorar as intersecções entre diferentes expressões artísticas.

As artes atravessam o transeunte, tensionando e expandindo modos de ver e sentir daqueles que estão imersos. De certa forma, cada uma à sua maneira, todas operam sobre o mesmo território: o espaço. A dança o habita com o movimento do corpo; a música o percorre sem tocá-lo; a pintura o transforma pelo olhar, e a escultura o ocupa com forma; a literatura registra o tempo, ancorando ao espaço a experiência. Cada linguagem oferece uma forma distinta de apropriação, e todas coexistem em diálogo.

A arquitetura se insere nesse mesmo campo. Ela compõe o espaço e, ao mesmo tempo, escreve uma história. É feita de intenção e gera forma: propõe cheios e vazios que serão atravessados pelo corpo, pela luz, pelo som, pelas vidas que ali se inscrevem e pelo tempo.

O tema Entre Artes nasce desse reconhecimento. Ele afirma que as expressões artísticas não apenas coexistem, mas se interpenetram. A arquitetura não se limita ao construir: ela dialoga, se contamina, aprende e ressignifica ao aproximar-se de outras linguagens.

Dessa forma, a Revista Tulha nº 12 celebra a potência dos encontros entre arte — em suas múltiplas formas — e o espaço.

ENSAIOS PROJETUAIS





DANÇA COM "D" MAIÚSCULO

Aqui quem vos fala é uma garota que começou a dançar aos 2 anos de idade sem influências familiares prévias. Ainda na creche, minha mãe pediu que eu escolhesse uma atividade física e, assim, comecei a dançar ballet clássico. Com 4 anos fui matriculada em uma escola de dança em Campinas onde segui apenas com o ballet clássico. Entre os 8 e 10 anos fiz aulas de jazz, com 15 iniciei a dança contemporânea e aos 18 decidi me arriscar no sapateado americano. Hoje com 20 sei como dançar é indispensável e não estive fora da minha rotina em um ano sequer. Realmente vejo que a Dança me atingiu de maneira nada passageira, ela se tornou uma missão que tento cumprir diariamente. A Dança surgiu na minha vida de forma despretensiosa e veio a se tornar a minha profissão.

A minha história é uma em um milhão de encontros das pessoas com essa arte, encontros esses que vão dos mais profundos e duradouros até os mais casuais e esporádicos. Eu diria que dançar é inevitável. Qualquer um que tenha um corpo e que submeta esse corpo ao movimento pode dançar. Assim como um esporte, dançar se dá a partir da necessidade do ser humano de se movimentar. Portanto, é inegável que dançar é uma atividade física, que inclusive abrange os espectros da atividade de lazer e da atividade de alta performance. Assim como existem atletas de alta performance, atletas profissionais, existem dançarinos profissionais, pensando em alta precisão, alto rendimento, estética para a melhor execução dos movimentos etc.

O dançar existe em sua forma social, por diversão ou atividade física, como maneira de movimento do corpo a partir de uma música ou simplesmente por bem-estar. Porém a Dança convida o corpo a algo maior que meras repetições de movimentos e maior em significado. A Dança existe como área de conhecimento, tendo sua própria história, conteúdos, particularidades e técnicas, com suas diversas modalidades que tem origens, sons, tradições e princípios próprios. A Dança existe como uma linguagem, como a fala do corpo, ela é um universo amplo de possibilidades para o mover, e não apenas pelo corpo, mas também pela alma, pelo sentir. Mesmo diante de tantas faces da Dança, afirmo com tranquilidade que nenhuma definição está abaixo da outra ou à frente da outra, elas coexistem. E são igualmente importantes.

Em todos esses anos vivendo e tentando definir a Dança, uma das minhas tentativas foi: Dança é a arte em que o corpo dialoga com o coração em resposta à música.

A Dança é a arte do movimento. Assim como poderia simplificarmente descrever a escrita como a arte das palavras, a música como a arte do som ou o teatro como a arte das emoções. As artes ultrapassam o uso óbvio e ordinário dos elementos do mundo. A arte transforma esses elementos. A arte transforma as palavras em escrita, o som em música, as emoções em teatro, o movimento em dança. Por isso digo, por exemplo, que a Dança não é esporte, mesmo que partam do mesmo princípio do mover o corpo. A Dança transcende a ideia do movimento para atingir um objetivo. A Dança se dá no mover pela sensação, pela inquietação do corpo, pela vibração interna. A Dança, assim como as demais artes, é extracotidiana e plural. Ela é, antes de qualquer outra definição, uma arte. E a arte é tocante e transformadora, para quem faz e para quem se dá a chance de apreciar.

A Dança está viva e se multiplica nos corações de quem Dança.

Helena Bressani Costa

Helena Bressani é bailarina, professora, estudante universitária e estudante de teatro musical. Nascida e criada em Campinas (São Paulo), tem 21 anos. É formada em ballet clássico pela Royal Academy Of Dance. Possui DRT de Artista - Bailarina/Dançarina. Tem vivências também no sapateado americano, jazz dance e dança contemporânea. Atua como professora de ballet infantil há mais de três anos. Graduanda em Pedagogia na PUC-Campinas.

REQUALIFICAÇÃO COMPLEXO FEPASA

Autores:
Anne Coletto Ayello
Bárbara Martinez Santos
Caio Yudi
Gustavo Russo
Henrique Pinzan Vercelino

Orientadores:
Ana Paula Farah
Roberto Leme

INTEGRAÇÃO COM A CIDADE E USO CULTURAL



Vista aérea para o anexo e para a praça rebaixada. Autor: equipe (2025).

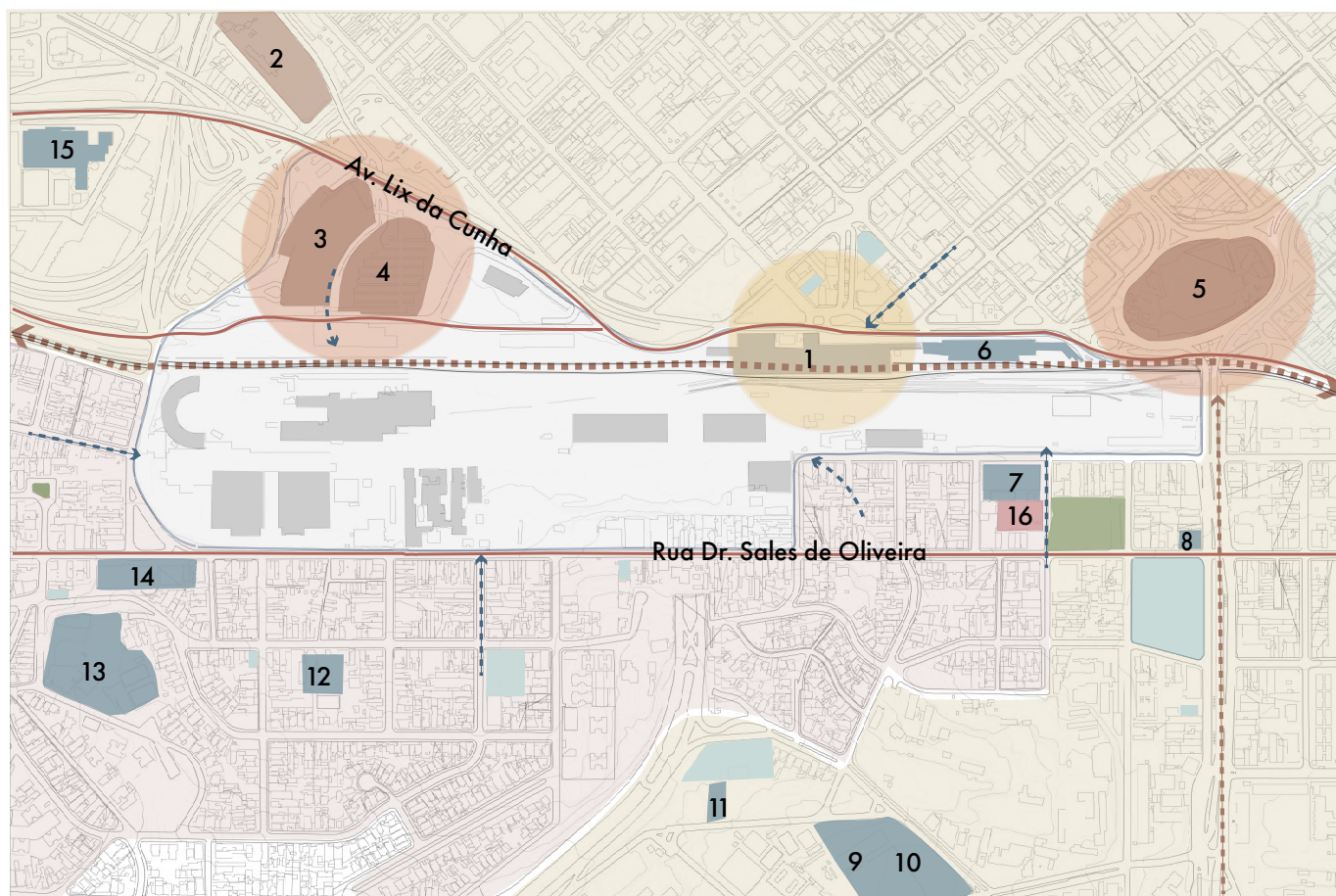
MEMORIAL DESCRITIVO

O Complexo Ferroviário da FEPASA, localizado entre o centro histórico e o bairro Vila Industrial em Campinas, é um marco histórico de grande relevância para a cidade. Originado no final do século XIX, o conjunto desempenhou papel fundamental no desenvolvimento urbano e econômico da região, especialmente durante o ciclo do café e a expansão industrial paulista. Contudo, ao longo do tempo, sua extensão e o traçado ferroviário passaram a funcionar como uma barreira física e social, dificultando a integração entre diferentes partes da cidade.

Com a futura implantação do Trem Intercidades, que terá uma de suas paradas no complexo, abre-se uma oportunidade única de reconfigurar esse território estratégico. A proposta aqui apresentada parte desse cenário para desenvolver um masterplan que alinha preservação patrimonial, reativação urbana e inovação, por meio da implantação de usos culturais, educacionais, gastronômicos e tecnológicos. **A intenção é transformar o antigo complexo ferroviário em um novo polo de centralidade metropolitana.**

Para embasar o desenvolvimento do masterplan, realizou-se um estudo detalhado da região, identificando suas potencialidades e fragilidades. O mapa síntese a seguir analisa o entorno imediato do Complexo da FEPASA, destacando características urbanas, fluxos de circulação, zoneamento, presença de equipamentos públicos e culturais, além das conexões com as principais infraestruturas da cidade. Essa análise revelou os desafios e oportunidades da área, e foi de extrema importância para definir a distribuição dos usos nos edifícios existentes, orientando as decisões do projeto para promover uma integração eficaz entre o complexo e a dinâmica urbana de Campinas.

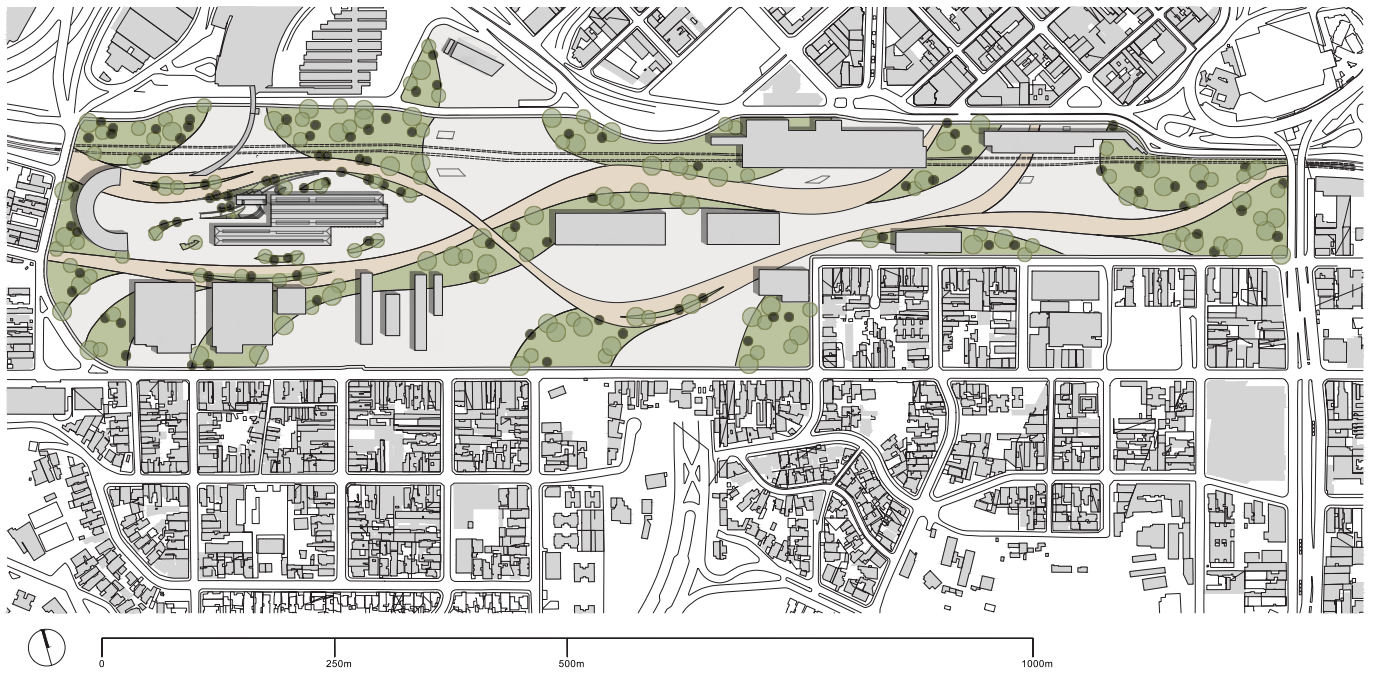
Com base nessa análise, o masterplan proposto organiza o complexo em diferentes zonas temáticas, definidas pelos usos atribuídos aos edifícios, que dialogam diretamente com os contextos da cidade e da região metropolitana. Destacam-se o polo de tecnologia, estrategicamente localizado próximo às instituições acadêmicas e centros de pesquisa; o complexo gastronômico, que devido à sua localização central integra diversas áreas do projeto; o polo de atendimento ao público, que busca facilitar o acesso e os serviços; o centro de gestão e patrimônio documental, dedicado à preservação histórica; e o complexo de arte e cultura, voltado para as manifestações artísticas e atividades comunitárias. As imagens a seguir ilustram a implantação geral e um mapa esquemático com a distribuição dessas zonas no masterplan, evidenciando suas relações com o entorno urbano.



Mapa síntese do entorno imediato. Autor: equipe (2025).

- | | | |
|---|-----------------------------------|------------------------|
| Vias arteriais | Equipamentos de mobilidade urbana | Zona de Centralidade 4 |
| Ferrovia | Instituições religiosas | Zona mista 2 |
| Fluxo de pedestres | Áreas verdes | Zona de centralidade 2 |
| Linha de BRT - Ouro Verde trecho 1 | Equipamentos culturais | |
| Polos de conectividade urbana | | |
| Futuro polo de conectividade urbana - Estação Trem Intercidades | | |

- | | | |
|--|---|--|
| 1. Estação TIC | 6. CEPROCAMP | 12. Colégio Renovatus |
| 2. Estação BRT | 7. E.E. Professor Antonio Vilela Junior | 13. Grêmio Campinas |
| 3. Terminal Rodoviário de Campinas | 8. Trianon Instituto Educacional | 14. Centro Universitário Unimetrocamp |
| 4. Terminal Metropolitano - Prefeito Magalhães Teixeira - EMTU | 9. Escola e Faculdade de Tecnologia Senai Roberto Mange | 15. Sesc |
| 5. Terminal Central de Campinas | 10. Sesi | 16. Teatro Municipal José de Castro Mendes |
| | 11. Escola Teológica | |

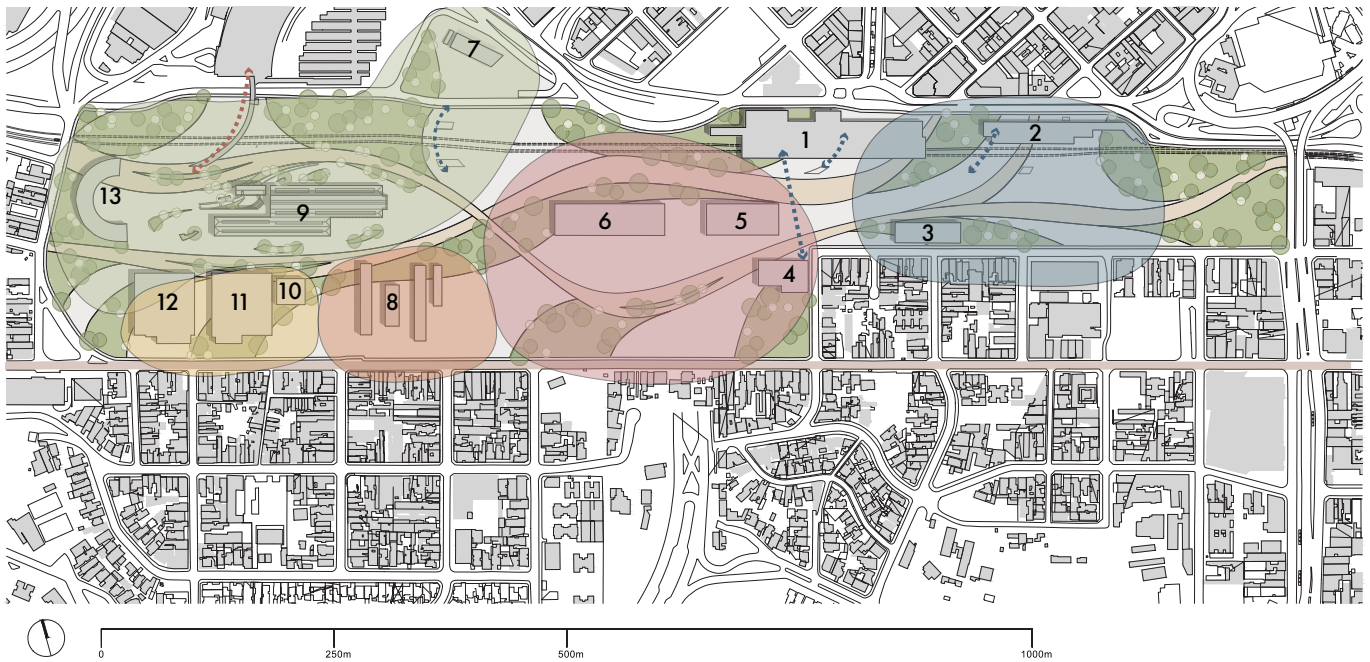


Implantação geral do masterplan. Autor: equipe (2025).

18

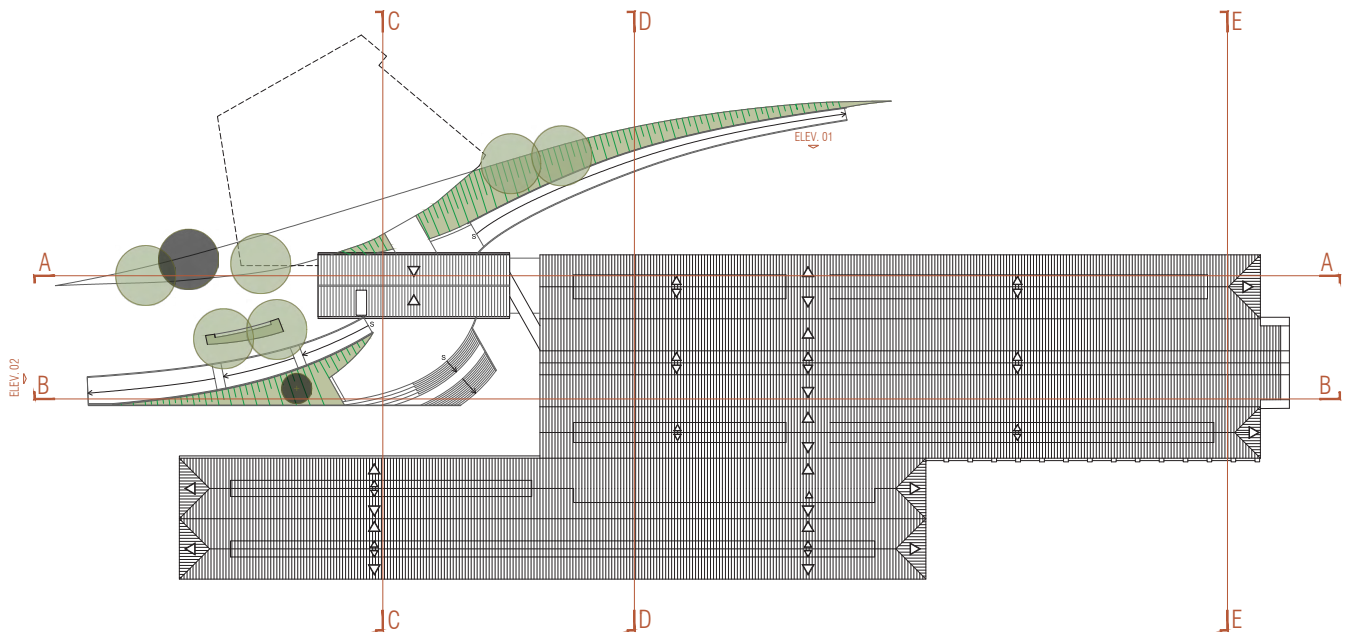


Vista aérea do masterplan, com foco no setor cultural do projeto de revitalização. Autor: equipe (2025).



Implantação com zoneamento interno do masterplan. Autor: equipe (2025).

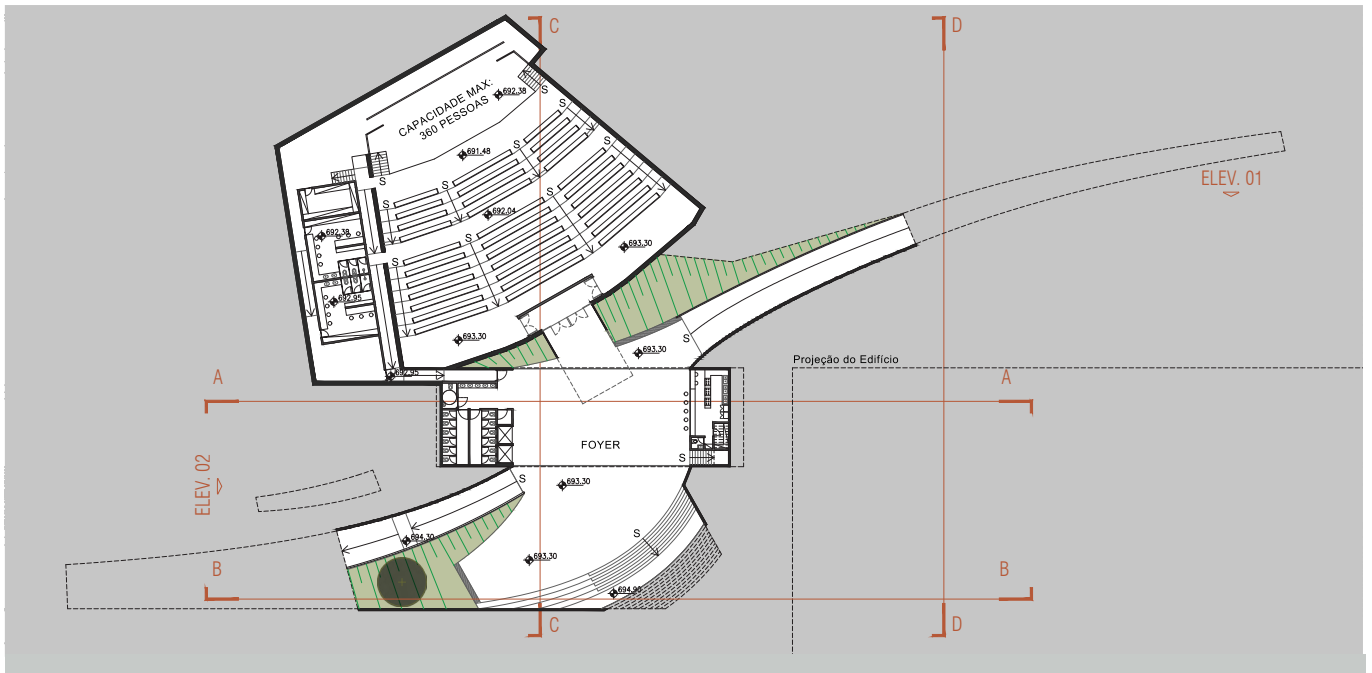
- Polo de inovação e tecnologia
 - Complexo gastronômico
 - Polo de atendimento público e integrado
 - Centro de gestão e patrimônio documental
 - Complexo de arte e cultura FEPASA
 - Rua Dr Sales de Oliveira
 - Passagens subterrâneas
 - Passagens aéreas
1. Estação Metropolitana TIC
 2. CEPROCAMP
 3. Núcleo de Pesquisa, Inovação e Desenvolvimento Tecnológico
 4. Escola de Gastronomia
 5. Mercado Artesanal
 6. Centro Gastronômico e Praça de Alimentação Cultural
 7. Complexo Metropolitano de Cinema
 8. Centro de Atendimento ao Cidadão
 9. Centro Cultural + Museu da história de Campinas e Galeria de Arte
 10. Administração FEPASA / Agência de Gestão do Patrimônio Ferroviário
 11. Centro de Documentação de Campinas
 12. Biblioteca Metropolitana
 13. Centro de Formação e Expressão Artística



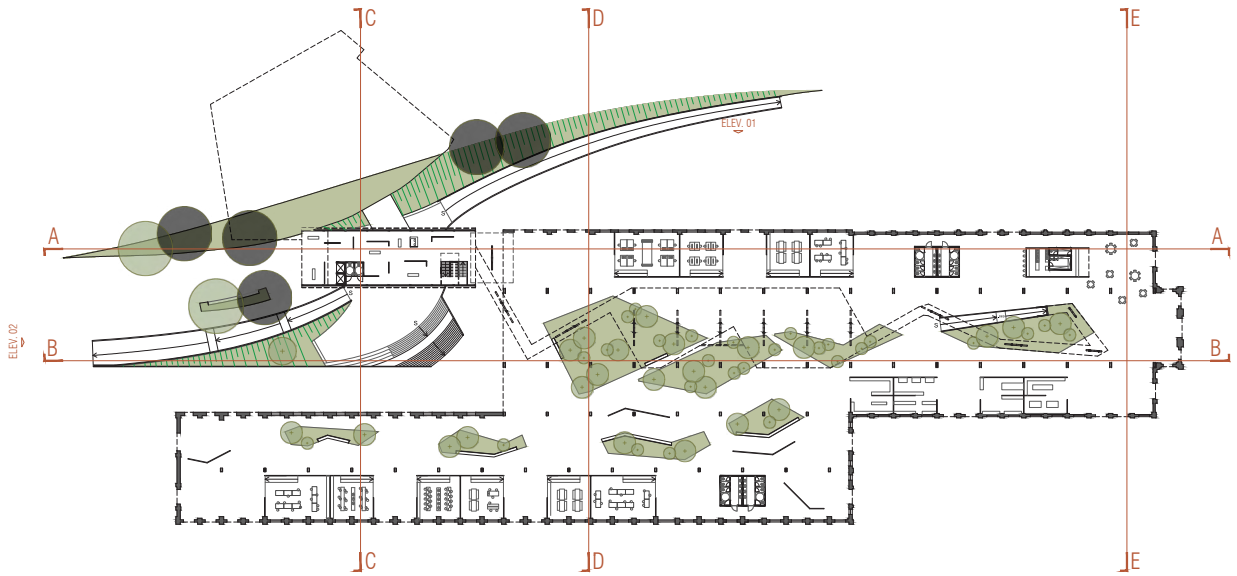
Implantação ampliada do centro cultural (sem escala). Autor: equipe (2025).

O edifício selecionado para o desenvolvimento do projeto foi a antiga **Oficina da Mogiana**, conhecida como Prédio do Relógio. A proposta destina esse espaço à implantação de um Centro de Oficinas Metropolitanas e Convivência Cultural, voltado a atividades ligadas às artes manuais, como cerâmica, escultura, pintura, costura e outras práticas artísticas. Além das oficinas, o projeto contempla áreas de convivência e espaços expositivos, com o objetivo de ampliar o uso coletivo do edifício. A proposta busca promover o envolvimento da comunidade, valorizar o fazer artístico e fortalecer as expressões culturais locais de Campinas.

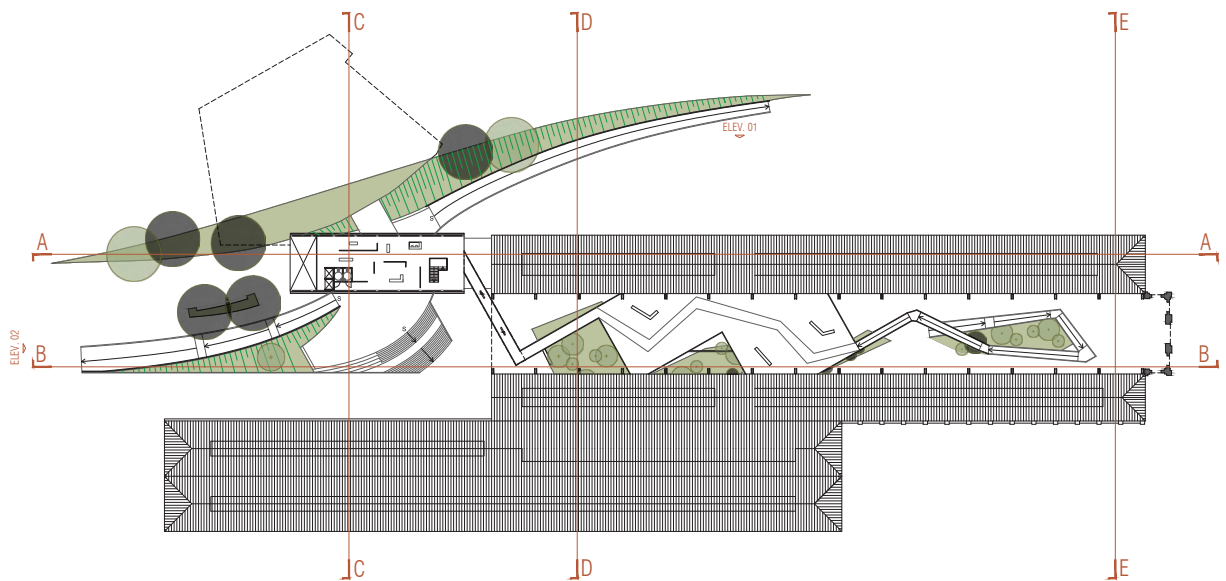
Além da requalificação do edifício histórico, o projeto propõe a **implantação de um anexo contemporâneo**, que abriga parte do programa e se articula ao volume existente de maneira respeitosa e integrada. A solução arquitetônica adota princípios de intervenção leve e reversível, preservando a leitura clara do patrimônio e estabelecendo um diálogo visual equilibrado entre o antigo e o novo.



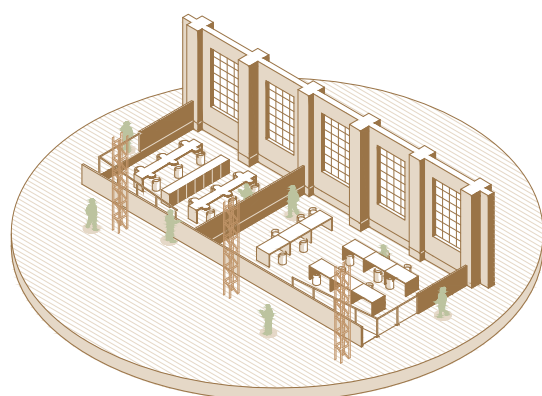
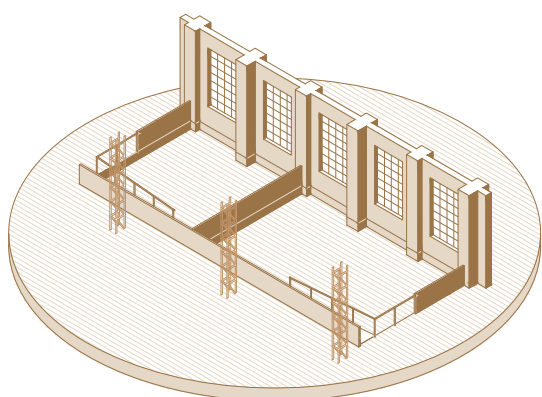
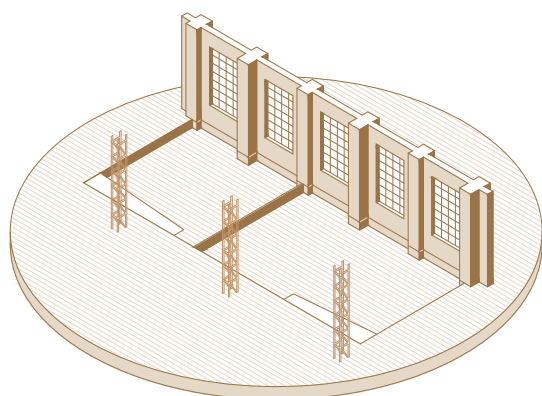
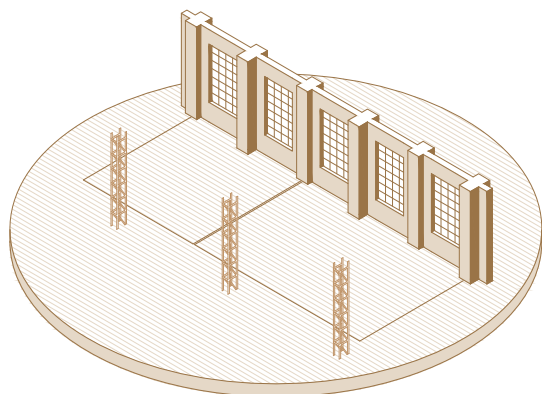
Planta cota 693,3. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Planta cota 697. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Planta cota 702,7. (sem escala). Autor: equipe (2025).



O conjunto estabelece relações com praças externas cujo paisagismo foi concebido a partir do traçado do masterplan, o que favorece a integração com o restante do complexo. Duas rampas e uma escada conduzem o público do térreo (cota 697) à praça rebaixada (cota 693,3), onde o programa do anexo se estende. Nesse nível, estão localizados um **café** e um **auditório**, ampliando as possibilidades de uso público e cultural do espaço.

Já o térreo do anexo abriga uma **galeria de arte contemporânea**, que se articula com o prédio antigo por meio de uma cobertura de concreto com pé-direito inferior ao dos dois volumes, promovendo a fluidez entre os edifícios e evidenciando o contraste e o diálogo entre as duas arquiteturas. No térreo do edifício histórico, foram distribuídos amplos espaços para exposições temporárias, um café e áreas de convivência que incentivam a permanência do público. Além disso, foram posicionadas **oficinas de artes manuais**, projetadas com soluções espaciais específicas para valorizar a interação entre os usuários e a arquitetura histórica.

Essas oficinas foram situadas em uma cota mais baixa, valorizando as janelas e a arquitetura original do edifício. As paredes internas foram concebidas com altura de 1,20 metro — equivalente ao parapeito das janelas —, possibilitando a visibilidade para quem circula pelo espaço. Dessa forma, enquanto os participantes realizam as atividades em um nível inferior, visitantes e transeuntes podem acompanhar visualmente o que ocorre nas oficinas, ao mesmo tempo em que apreciam a estrutura arquitetônica do prédio.

No segundo pavimento (cota 702,7), o edifício histórico conta com um mezanino que se conecta, por meio de passarelas, ao segundo pavimento do anexo contemporâneo, onde se localiza um **museu dedicado à história de Campinas**. Essa intervenção qualifica o grande vão central do edifício tombado, configurando um espaço expositivo que enriquece a experiência do usuário. A proposta permite novas perspectivas de observação das atividades internas e dos elementos arquitetônicos originais, como as janelas de grandes proporções e as esquadrias históricas, valorizando o patrimônio existente e promovendo um percurso interessante ao transeunte.

Diagrama de concepção volumétrica das oficinas culturais. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Vista de cima do mezanino no interior do edifício restaurado, olhando para a passarela que conecta o mesmo ao anexo. Autor: equipe (2025).

22



Vista térrea do interior do edifício restaurado, voltada para áreas de convivência e espaços livres do projeto. Autor: equipe (2025).

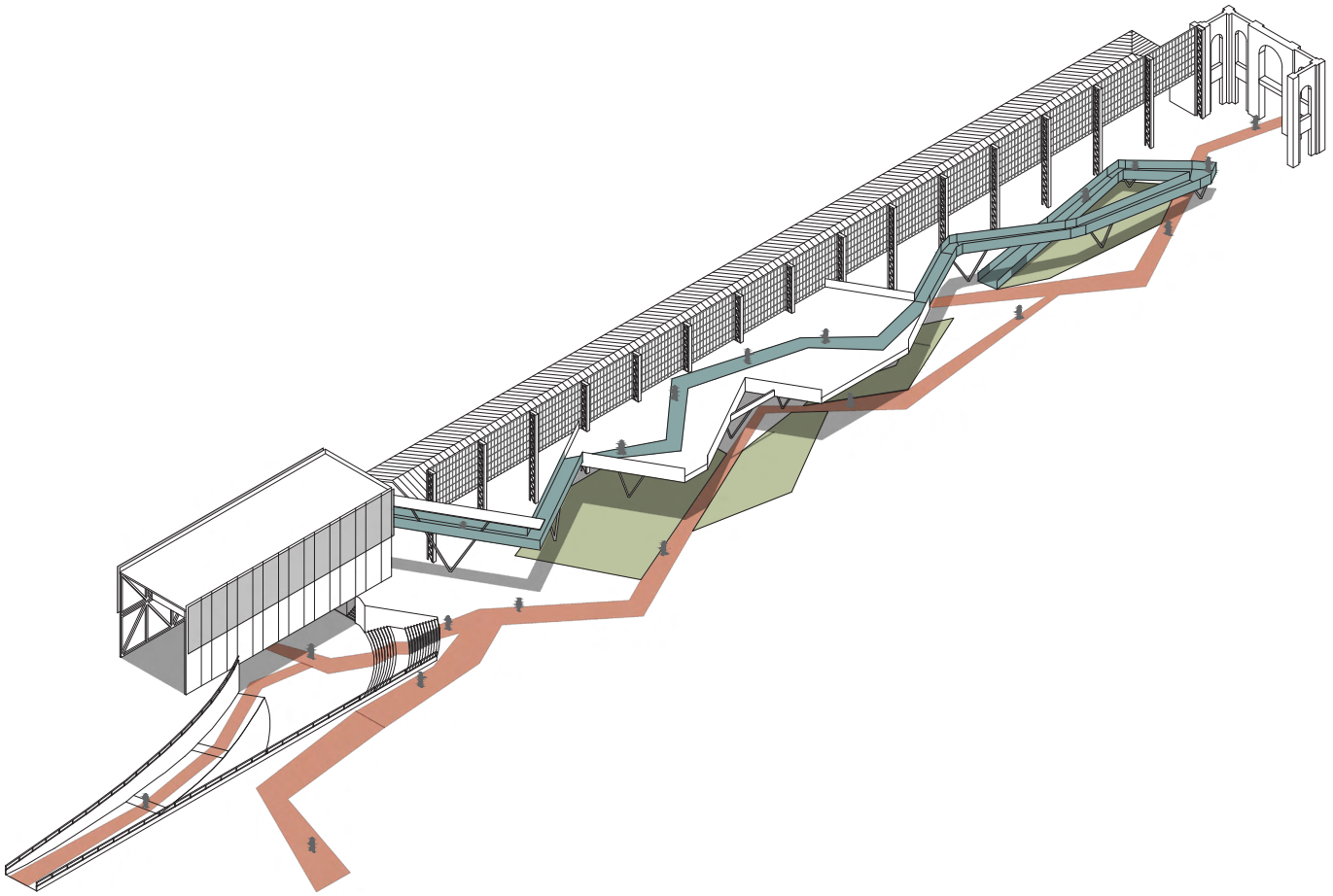
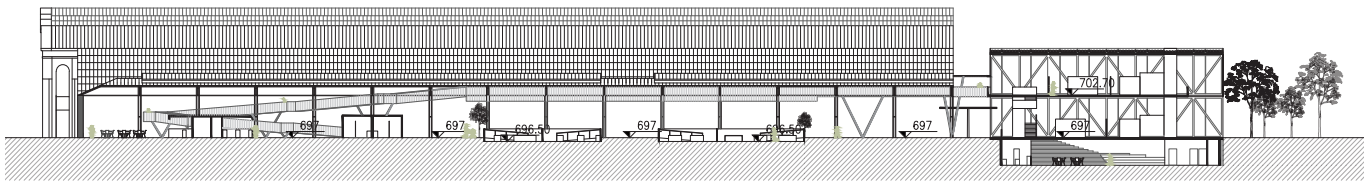
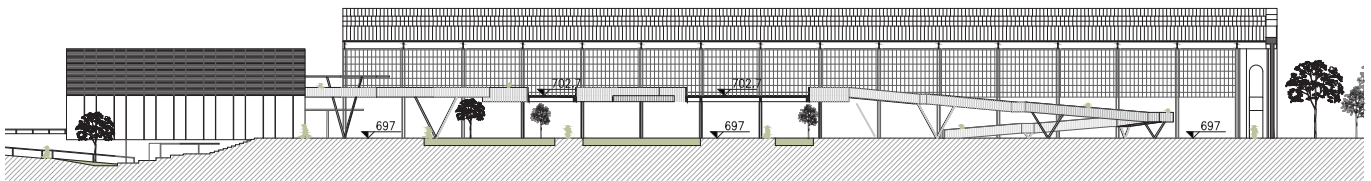


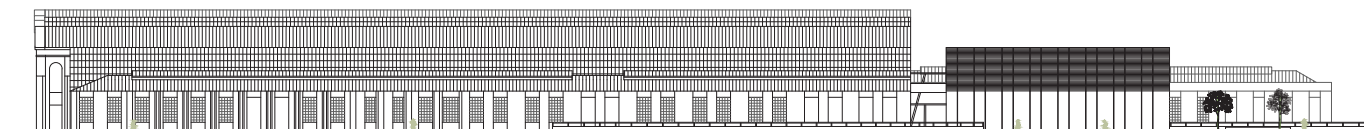
Diagrama de fluxos térreos e elevados. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Corte A. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Corte B. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Elevação O1. (sem escala). Autor: equipe (2025).

Essas janelas e esquadrias, além de sua relevância patrimonial, também serviram como **referência formal para o desenho da fachada do anexo**. A partir da análise das fachadas laterais do edifício histórico, foram definidas métricas e proporções que orientaram o partido adotado no novo volume, especialmente na composição das treliças metálicas e do brise. Dessa forma, o anexo estabelece uma relação visual harmônica com o edifício original, mantendo o diálogo entre as duas arquiteturas — porém sem recorrer à reprodução direta.

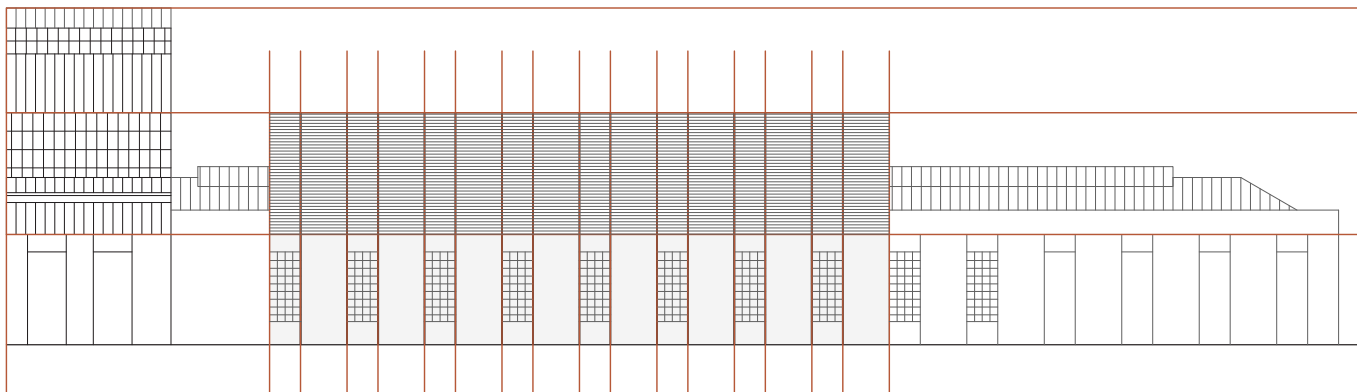


Diagrama de concepção da fachada do anexo. (sem escala). Autor: equipe (2025).

24

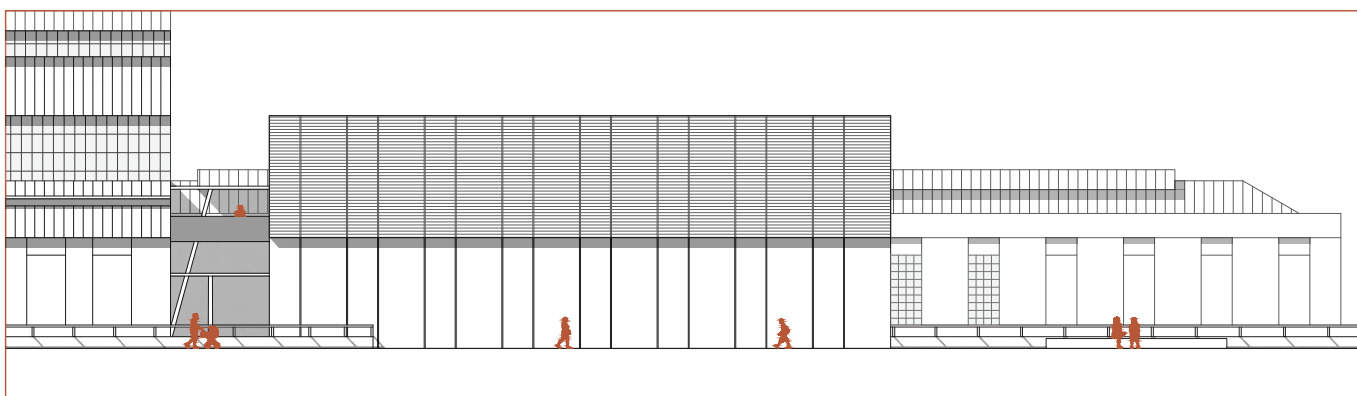
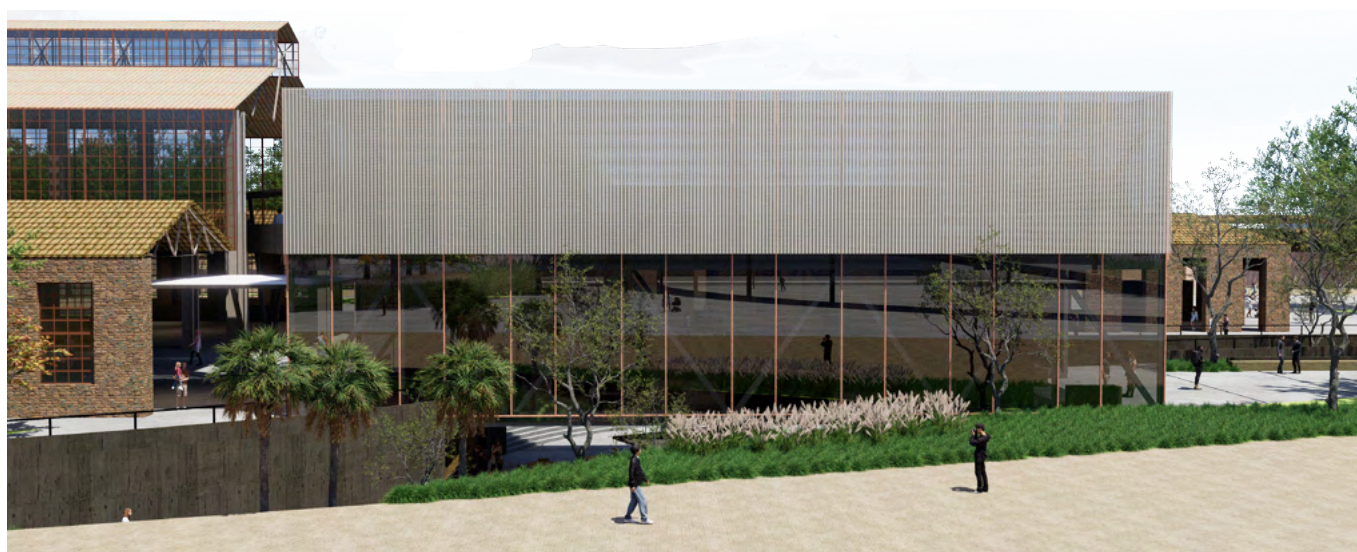


Diagrama de concepção da fachada do anexo. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Vista lateral da fachada do anexo. Autor: equipe (2025).

A fachada do anexo é composta por três camadas principais: a treliça metálica, as esquadrias com vidros e o brise, presente apenas no segundo pavimento. A treliça metálica atua como elemento estrutural e estético, seguindo a métrica desejada. As esquadrias com vidros, que permitem a entrada de luz natural, respeitam a proporção e o ritmo das aberturas do prédio antigo. Já o brise, aplicado no segundo pavimento, atende à necessidade de controle de luz e privacidade do museu localizado nesse nível.

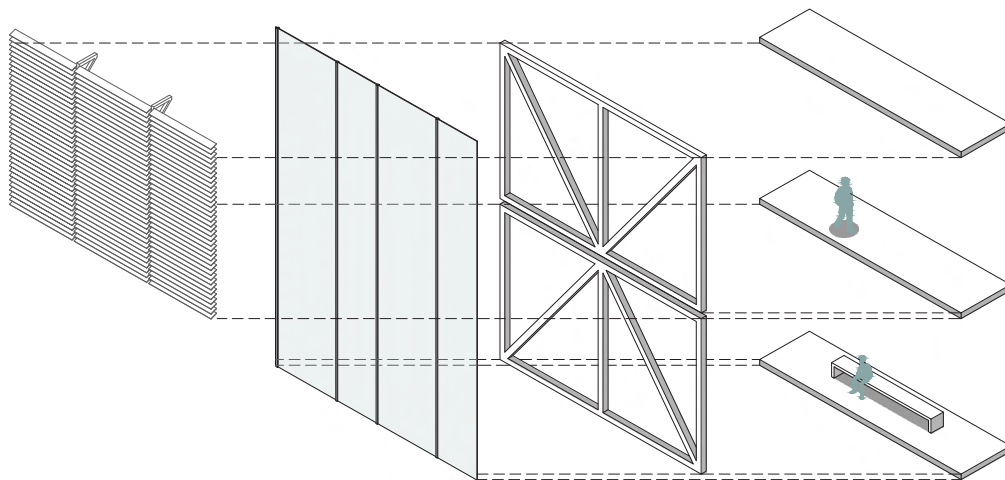
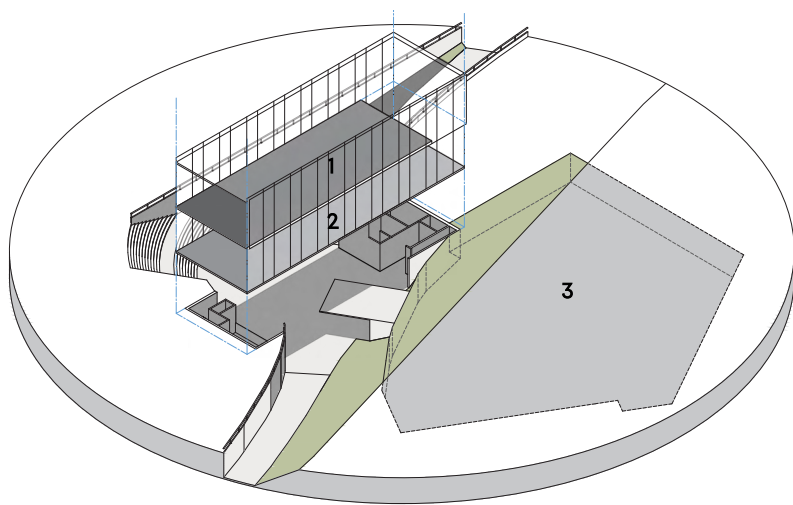


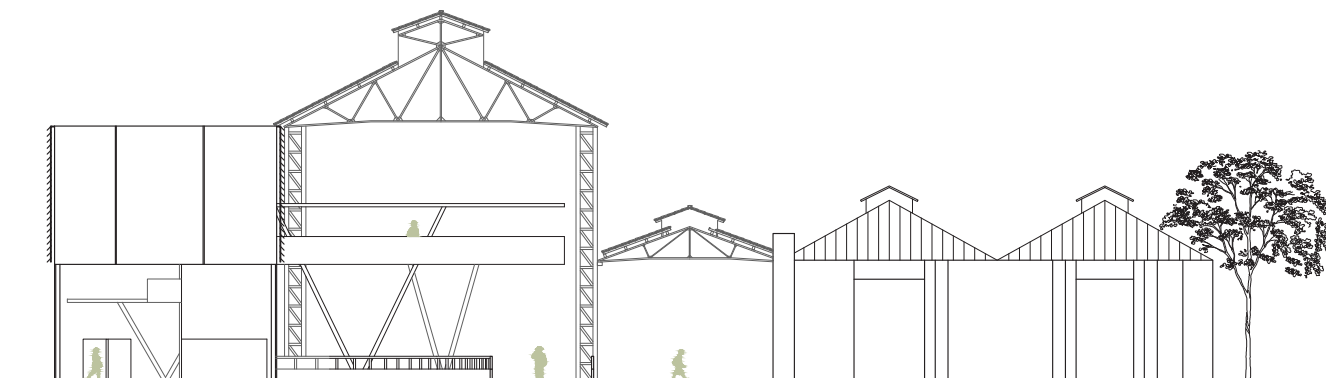
Diagrama de composição da fachada do anexo. (sem escala). Autor: equipe (2025).

Por fim, os materiais adotados nas intervenções — concreto aparente e estrutura metálica — foram escolhidos intencionalmente para contrastar com a materialidade do edifício histórico. A opção por elementos contemporâneos evidencia a distinção entre o novo e o pré-existente, reforçando o respeito à integridade do patrimônio e promovendo um **diálogo claro entre as diferentes temporalidades arquitetônicas presentes no conjunto.**

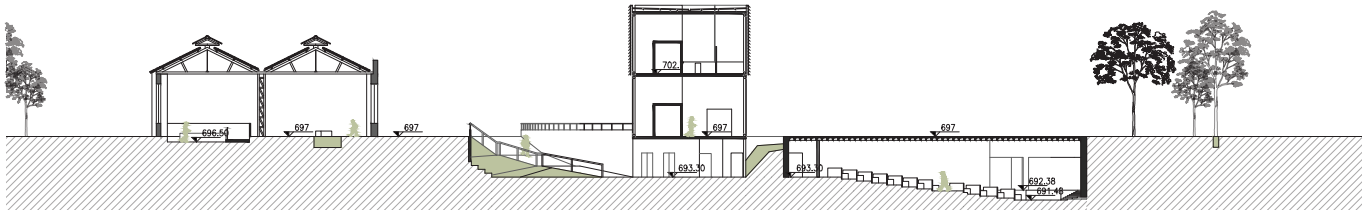


1. Museu da história de Campinas
2. Galeria de arte contemporânea
3. Auditório

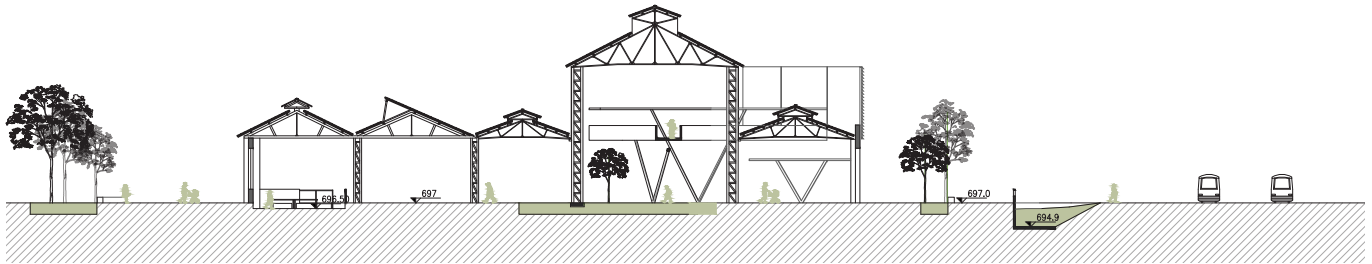
Diagrama de usos do anexo. (sem escala). Autor: equipe (2025).



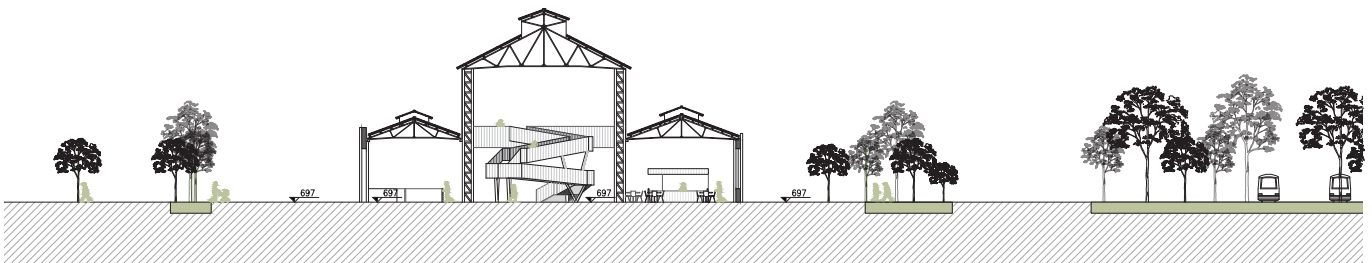
Elevação O2. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Corte C. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Corte D. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Corte E. (sem escala). Autor: equipe (2025).



Vista térrea da praça superior, para a fachada lateral do anexo, praça rebaixada e edifício antigo restaurado. Autor: equipe (2025).



Vista térrea do pátio de entrada do anexo, para a praça rebaixada, articulada ao edifício antigo restaurado. Autor: equipe (2025).



Vista térrea do interior do edifício restaurado, voltada para o mezanino. Autor: equipe (2025).

PADRÃO DE URBANIZAÇÃO

Autora: Isabela Falco
Orientadora: Mônica Manso Moreno

GLEBA DE INDAIÁ TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

RESUMO

O projeto de urbanização da gleba de Indaiá, localizada na cidade de Bertioga/SP, visa reconfigurar a área próxima à orla com foco na recuperação ambiental, ampliando áreas verdes e adotando um desenho padrão urbano sustentável. O plano propõe que 60% da área seja permeável (dividida entre vegetação e pisos permeáveis) e 40% construída. Para viabilizar a proposta, será necessária a remoção e realocação de 84 imóveis de médio e alto padrão situados até 100 metros da orla. As novas edificações abrigarão tanto essas famílias quanto moradores de áreas de risco próximas ao rio Itapanhaú. O projeto também inclui infraestrutura de transporte coletivo e cicloviário, além de incentivar a verticalização em zonas próximas à Av. Anchieta, equilibrando maior densidade com menor taxa de ocupação para preservar a permeabilidade do solo. A proposta serve como modelo para urbanização sustentável, com predominância de uso habitacional em edifícios mistos.

Palavras-chave:
Padrão;
Urbanização;
Gleba;
Bertioga;
Litorânea;
Indaiá;
Segmentada;
Remoção;
Habitação.

28



Croqui de estudos de Bertioga - SP. Isabela Falco (2024).

CARACTERIZAÇÃO DE BERTIOGA

A cidade de Bertioiga é um município litorâneo, localizado a 120 km da capital do estado de São Paulo.

Parte da Baixada Santista, a cidade é acessada por dois eixos de conexão do interior para o litoral, pela rodovia Rio-Santos e pela Mogi-Bertioiga.

Assim como outras cidades litorâneas, o município é caracterizado pela **população de veraneio**, aumento temporário de pessoas nas cidades. No caso de Bertioiga, se intensificou em 1980, com a implementação de bairros e condomínio de alta renda, como a Riviera de São Lourenço.

Além disso, a cidade é reconhecida pela variedade de cachoeiras e trilhas, pela presença de uma comunidade indígena, pela instalação da empresa petrolífera Petrobras e por sua **divisão territorial segmentada**.

TERRITÓRIO EM DISPUTA

Uma cidade que sofre constantemente com a pressão do mercado imobiliário sobre as áreas de conservação. Uma luta das áreas verdes e da comunidade indígena Silveiras, contra a expansão urbana e a ocupação de remanescentes de vegetação nativa.



Croqui do Forte de São João. Isabela Falco (2024).

FRAGILIDADES

A cidade possui aglomerados informais localizados em área de risco, sujeita à inundação nível 2. Possui um relevo de planície, devido à presença de cursos d'água, principalmente pelo Rio Itapanhaú, que corta toda a cidade de leste à oeste.

De acordo com sua organização territorial fragmentada, a cidade apresenta uma concentração de equipamentos públicos em algumas áreas, enquanto outras enfrentam a falta de serviços essenciais. Isso resulta em dificuldades de transporte público e na ausência de infraestrutura em várias regiões, afetando a mobilidade da população local.

POTENCIALIDADES

A existência de cursos d'água e preservação da mata atlântica proporciona a presença de trilhas e cachoeiras, reserva indígena e atividades culturais atreladas à preservação dos remanescentes nativos.

Além disso, é uma cidade histórica, devido a presença dos sambaquis (grandes montes de conchas, ossos e outros resíduos deixados por indígenas), e pela presença do Forte de São João.

DIRETRIZES URBANÍSTICAS

A consolidação das propostas é consolidada a partir de uma tentativa de mitigar e resolver os conflitos territoriais identificados, assim como os impactos destes no tecido urbano atual de Bertioiga.

A proposta é consolidada a partir de uma tentativa de mitigar e resolver os conflitos territoriais identificados, assim como os impactos destes no tecido urbano atual de Bertioiga/SP.

A categoria ambiental é destinada à preservação ambiental (principalmente nas Áreas de Preservação Permanente – APP), com o objetivo de evitar a urbanização nas margens da rodovia e do rio; e outra voltada para a criação de zonas de preservação e conservação, com áreas de reserva para visitação, pesquisa e outros usos temporários, não permanentes.

A categoria do novo padrão, a qual é ensaiada no projeto apresentado neste trabalho, destina os vazios urbanos para **Áreas Passíveis de Urbanização** dentro do perímetro urbano. O objetivo é promover a valorização ambiental atrelada ao novo modelo urbanístico, voltado para atender as necessidades de expansão da área urbanizada com maior grau de preservação e menor impacto.

ESCOLHA DO PROGRAMA

Conforme a análise realizada em equipe, é notada a presença de famílias de baixa renda que residem em áreas suscetíveis à alagamentos, especialmente nas margens do Rio Itapanhaú. Entretanto, não é apenas nos bairros pobres que a pressão de urbanização acontece.

Com a proposta de preservar os primeiros cem metros da praia, é necessária também a remoção de algumas famílias, que de acordo com os estudos, são de média e alta renda. Baseado nas análises, a escolha do programa é voltada para um complexo habitacional que abrigue ambos núcleos familiares.

Com o objetivo principal de realocar as famílias que residem em áreas de risco, que são majoritariamente de baixa renda, a ideia do complexo é abrigar também unidades habitacionais dos próprios moradores, atendendo as necessidades locais.



Área escolhida para a intervenção. Isabela Falco (2024).

ÁREA ESCOLHIDA – GLEBA DE INDAIÁ

Conforme a análise realizada em equipe, é notada a presença de famílias de baixa renda que residem em áreas suscetíveis à alagamentos, especialmente nas margens do Rio Itapanhaú. Entretanto, não é apenas nos bairros pobres que a pressão de urbanização acontece.

Com a proposta de preservar os primeiros cem metros da praia, é necessária também a remoção de algumas famílias, que de acordo com os estudos, são de média e alta renda. Baseado nas análises, a escolha do programa é voltada para um complexo habitacional que abrigue ambos núcleos familiares.

Com o objetivo principal de realocar as famílias que residem em áreas de risco, que são majoritariamente de baixa renda, a ideia do complexo é abrigar também unidades habitacionais dos próprios moradores, atendendo as necessidades locais.

O PROJETO

O projeto de um novo padrão de urbanização da gleba de Indaiá transforma a área lindeira da orla por meio da ampliação de áreas verdes e promove uma reconstituição ambiental. O objetivo é promover uma reconstituição ambiental atrelada ao novo padrão de urbanização.

Assim, ciente e buscando mitigar as mudanças climáticas, o padrão estabelece os seguintes parâmetros: 60% de área permeável e 40% ocupada, dentre os 60%, 50% de maciço vegetal e 50% de pisos permeáveis. Para a implantação do projeto, será necessária a remoção e a realocação das famílias.

Vale ressaltar que o novo modelo de urbanização **abrigará as famílias removidas e principalmente as famílias que residem em áreas de riscos de alagamento**, próximo ao rio Itapanhaú, acima do Rio Santos.

O plano prevê a inserção de pontos de ônibus e de bicicletários públicos atrelados às principais vias da gleba.

O objetivo é aumentar o coeficiente de aproveitamento, permitindo maior verticalização nas áreas próximas à Av. Anchieta. E diminuir a taxa de ocupação, limitando a área construída e ampliando a permeabilidade do solo. O trabalho é voltado para um modelo do que poderia ser aplicado à área passível de urbanização, sendo edifício misto, com predominância de uso habitacional.



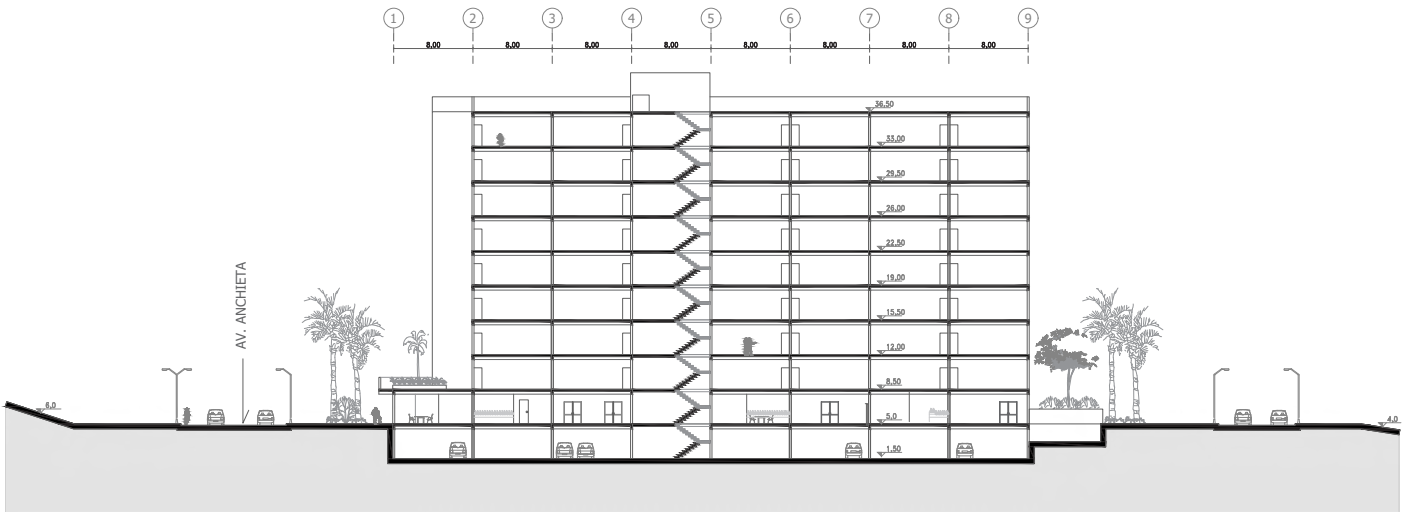
Setorização do térreo (sem escala). Isabela Falco (2024).



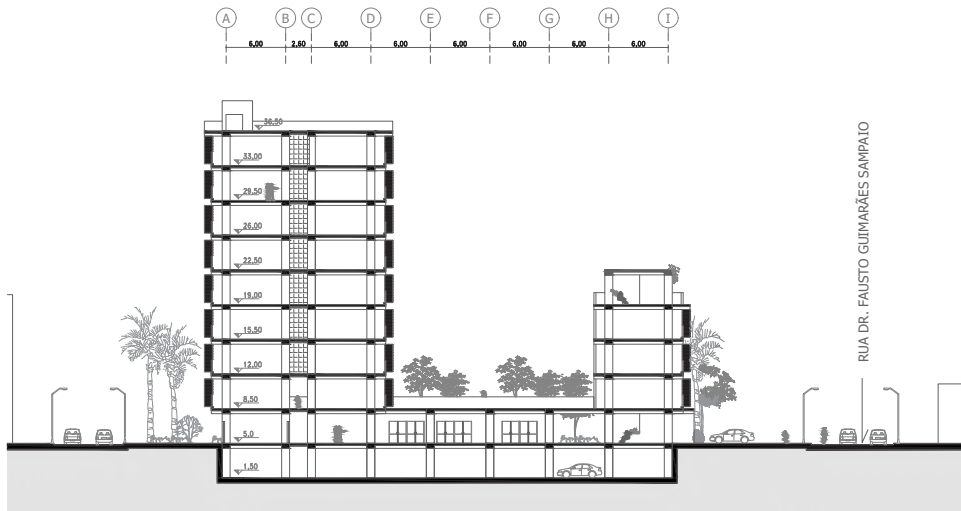
Planta do primeiro pavimento (sem escala) Isabela Falco (2024).



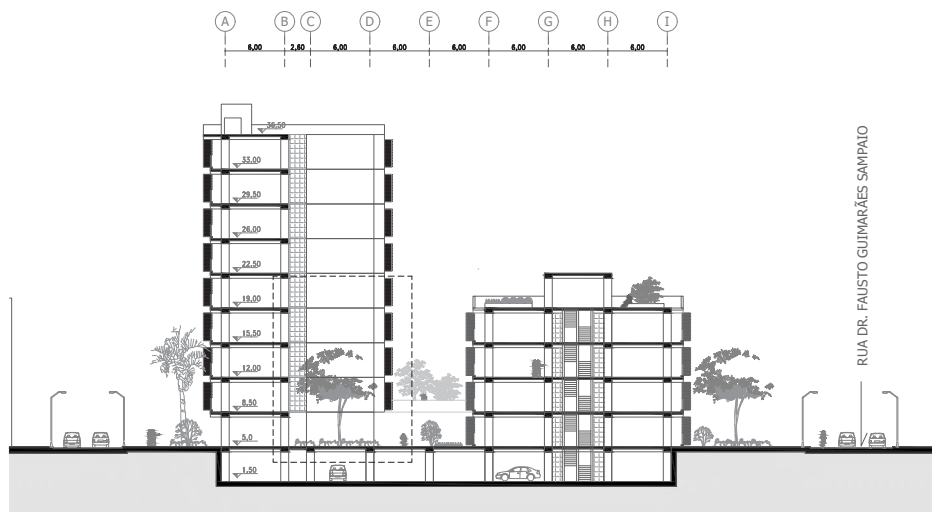
Planta do pavimento tipo (2º ao 8º) (sem escala). Isabela Falco (2024).



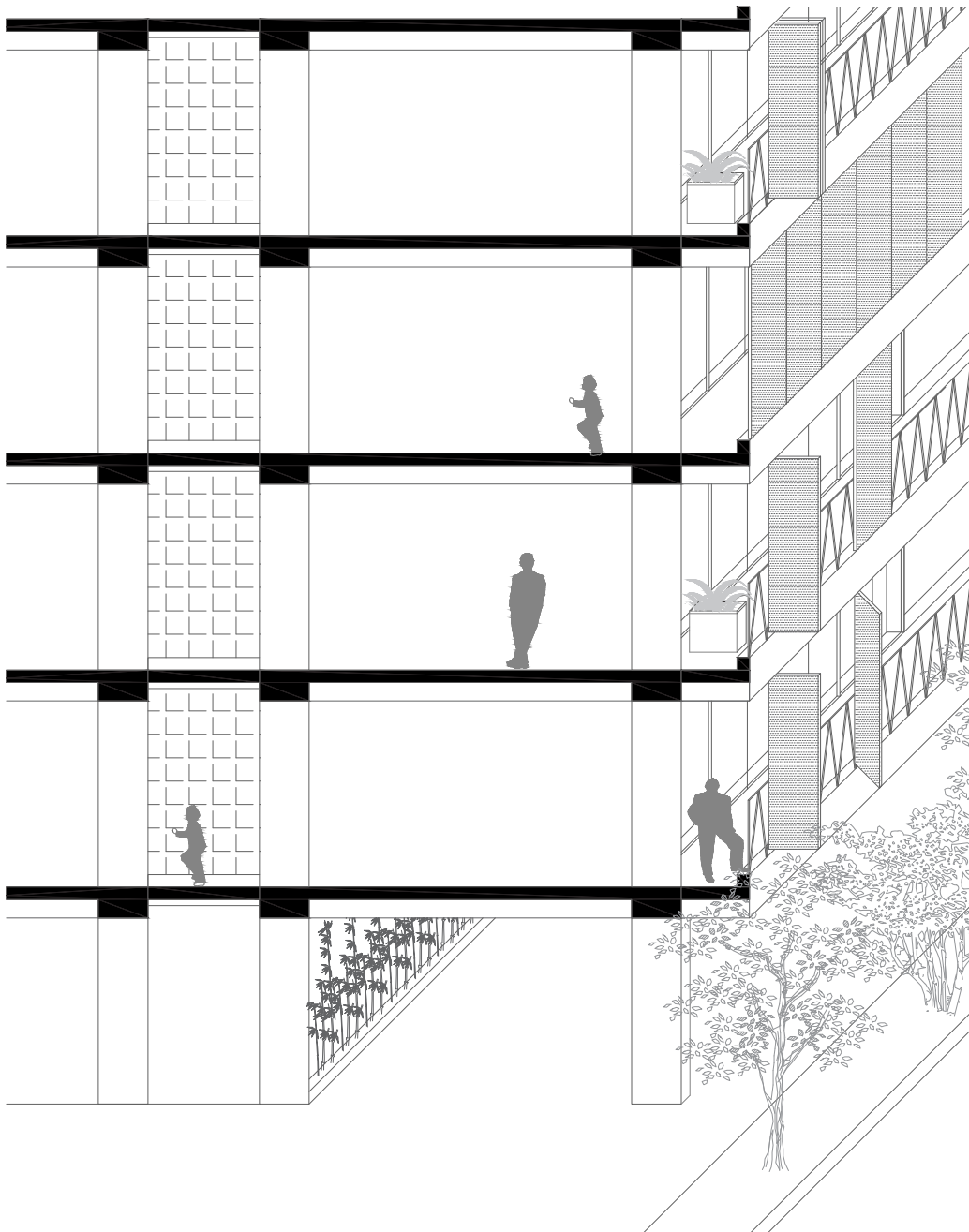
Corte AA (sem escala). Isabela Falco (2024).



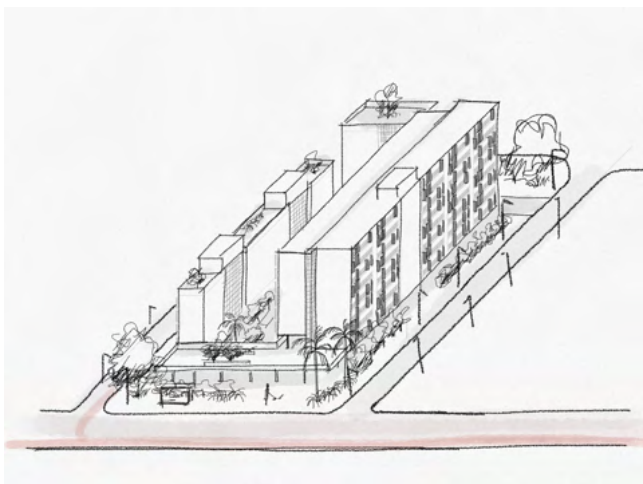
Corte BB (sem escala). Isabela Falco (2024).



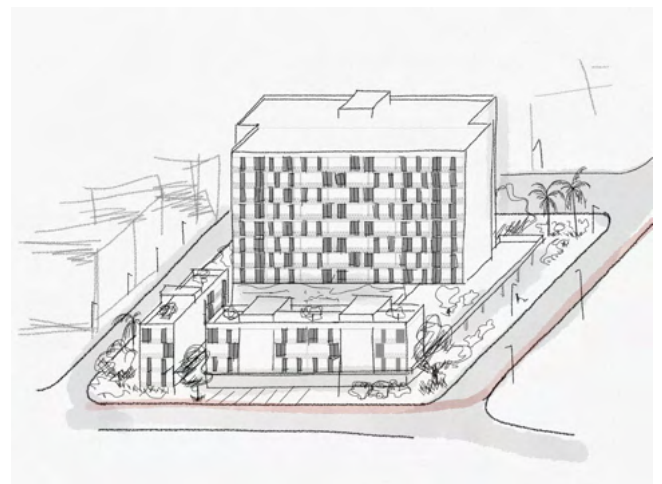
Corte DD (sem escala). Isabela Falco (2024).



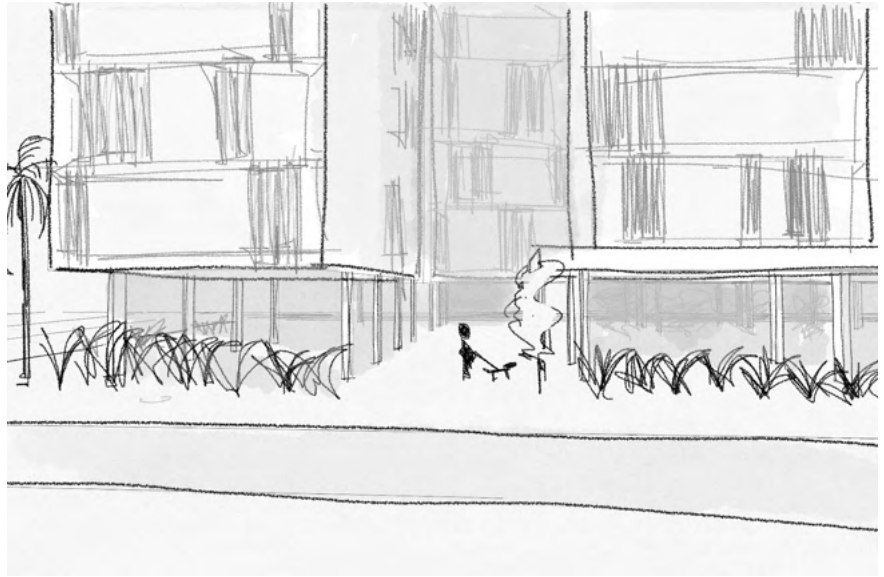
Corte DD ampliado (sem escala). Isabela Falco (2024).



Perspectiva frontal. Isabela Falco (2024).



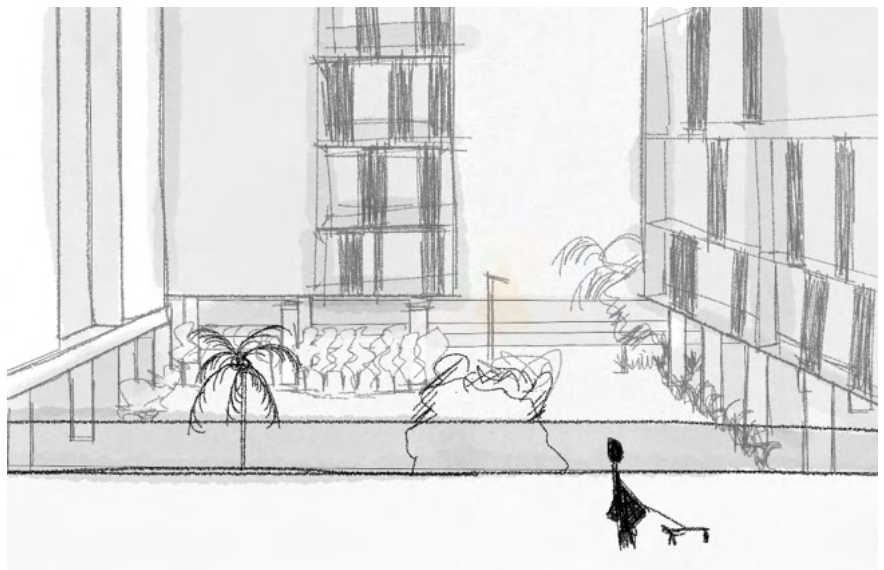
Perspectiva lateral. Isabela Falco (2024).



Vista 1. Isabela Falco (2024).



Vista 2. Isabela Falco (2024).



Vista 3. Isabela Falco (2024).

ENSAIOS TEXTUAIS





CONFISSÕES DE UM COMPOSITOR VIVO

É muito fácil reconhecemos que a imaginação humana busca, das formas mais criativas, preencher as lacunas do mistério e do desconhecido. Faz parte da nossa engenhosidade ancestral atribuir desenhos às estrelas e histórias fantásticas a eventos da natureza. A música, talvez a mais ancestral das artes (a voz humana, por si só, a produz), sempre acompanhou tais contos bem de perto e, até hoje, auxilia nos ritos e cultos que vêm dessa eterna tentativa de capturar o Mistério.

Esse vínculo foi, fatalmente, o responsável por envolvê-la no incompreensível, e, assim, englobá-la como parte do enigma. Poucos, de fato, compreendem a música. Seu poder é envolto em mística e sua energia é fantasmagórica. É como se ela nos possuísse! Ela nos hipnotiza e se apodera dos nossos pés, fazendo-os dançar ao seu ditado; ela nos tira a força dos olhos para que não se contenham mais as lágrimas; ela contorna sorrisos em nossos lábios; ela nos faz reviver memórias escondidas e nos transporta para lugares distantes. Tudo isso com tão pouco, como uma simples batida ou uma mera nota errante.

O fato é que nós músicos lidamos com algo tão abstrato que é muito fácil a qualquer um (mesmo aos próprios músicos) idealizar o processo de criação e feitiço da música. Quando ouvimos as sinfonias de Beethoven, as cantatas de Bach, os concertos de Rachmaninoff, é difícil atribuí-los às mãos meramente humanas, senão às, de um gênio. O cânone da música se tornou, cada vez mais, tão coberto de enigma, que uma pequena dose extra de loucura a faria competir com as pirâmides do Egito.

Como compositor (e suposto mago criador de tanto mistério), é muito estranho, para mim, imaginar que, talvez um dia – depois da minha morte – os músicos proclamem algo do tipo: “Se ele quisesse que fosse tocado desse jeito, ele teria escrito assim!”; ou que os ouvintes indagassem: “O que ele quis provocar/dizer com essa música?”. Colocações como essas são comuns e parecem atribuir ao compositor uma posição quase sobre humana, tal como a de um ser perfeito, que não erra – uma criatura de consistência mecânica.

A verdade – pelo menos para mim – é que, quando toco minhas próprias peças ao piano, quase nunca as executo exatamente como as escrevi; eu as toco como eu as sinto no momento – da maneira mais impulsivamente humana possível. São partituras e não bulas, são registros de algo etéreo. Eu acredito que muitos compositores, antes de mim, faziam e pensavam o mesmo. Além do mais, quando eu as apresento a alguém, pouco me preocupam os meus sentimentos em relação às minhas músicas, mas sim, os sentimentos daqueles que me escutam.

De certo modo, a maestria de um compositor está em estabelecer uma conexão com o seu ouvinte, de forma que o criador provoque no admirador algo similar ao que se sente ou quer que se sinta. Quando ouvimos os acordes iniciais da Quinta de Beethoven (tam-tam-tam-taaamm), curiosamente, a idéia do destino e fatalidade se faz clara e vem naturalmente à nossa imaginação. Bach, em sua obra, quis expressar o divino de forma constante e é exatamente isso que ele alcança. Mesmo quando a mensagem não parece tão clara, ainda sim, os arquétipos que nos unem ressoam na nossa psiquê.

O primeiro movimento da Terceira Sinfonia de Mahler, por exemplo, é um colosso que eu sempre havia associado com a luta entre uma força opressora (como a de um ditador) e a de rebeldes fomentando uma revolução. Mais tarde, eu aprendi que a música era sobre a natureza e o tema que eu associava aos revolucionários era, na verdade, uma representação da vida. Por anos eu indaguei o porquê da divergência mas depois eu compreendi: o que é mais opressor à vida que uma explosão Vulcânica? Ou um Terremoto? Um Tssunami? Afinal, não foram eles os responsáveis por enterrar a memória dos antigos sob a terra, e, assim, apagar partes da história humana e da própria vida ao seu redor por séculos, milênios ou até mesmo a eternidade?

Talvez muito disso possa se relacionar a outras artes também, a idéia de gênio simplesmente existe e não é falso dizer que há indivíduos fora da curva. Porém, eu tenho a impressão de que os fantasmas da música exercem sombras mais escuras e foscas sobre a maioria das pessoas. Isso não é dizer que são lúgubres, mas que são mais difíceis de serem iluminados. O gênio de Da Vinci, por exemplo, parece-me ser mais universalmente compreendido, sua maestria sobre o meio da pintura é claramente decodificada de forma técnica – quase científica.

A música, por outro lado, simplesmente pelo desejo profundo de perder-se facilmente no ar e, também, por ser comumente capturada apenas por um sistema de escrita, que nada mais é que uma sombra na caverna de Platão, está mais sujeita a um misticismo inocente. É inegável que faz parte do seu charme..., mas, ainda assim, como criador, espero que possamos apreciar o trabalho dos compositores de maneira mais lúdica e desinibida e que, a compreensão dessa arte tão linda, não vá muito além do que ela diz ao coração de cada um.

Pedro Henrique S. Valladão

Pedro Henrique S. Valladão, 26 anos, é compositor e pianista, natural de Aparecida (SP) e residente em São Paulo. Formou-se pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e pela Royal Holloway, University of London (RHUL), no Reino Unido. Após retornar ao Brasil, no final de 2023, passou a ter suas obras frequentemente executadas por orquestras locais. Em 2025, seu repertório pianístico foi incorporado ao acervo do Instituto Piano Brasileiro (IPB), e atualmente atua como assistente de direção artística da Orquestra Filarmônica Santo Amaro (OFISA). Sua música pode ser ouvida integralmente no Spotify e em seu canal no YouTube (Pedro Henrique Valladão).

SENSO DO NADA: ARQUITETURA RIPADISTA E O FIM DA CRIATIVIDADE

Ao abrimos as janelas, o que vemos é uma ode a pasteurização. A paisagem construída é uma massa de coisas em repetição, conjunto de blocos empilhados.

Quaisquer janelas.

A paisagem da periferia pobre está costurada na cidade como se nós, brasileiros, não pudéssemos imaginar uma cidade sem ela, ao mesmo tempo em que está apartada da cidade, pois é algo que não se gosta de ver. Uma casa gruda na outra, não termina, continua, se esparrama como um organismo disforme que subtrai toda dignidade de suas vítimas, privando-as da luz do sol, do vento que limpa, da privacidade, da intimidade, da condição humana.

Toda periferia pobre é uma Çatalhöyük¹ contemporânea, e como sua ancestral turca, se molda através do padrão da uniformidade, na impessoalidade, de todos formando uma só **massa comprimida, explorada, esgotada e viva**. Porque continua.

A cor cerâmica nua das faces sem reboco revela tudo aquilo que somos capazes de (não) fazer. Cada parede, em conjunto, se torna uma única estrutura, e a situação de uma significa a condição de todas, tal qual Tecla de Calvino². As caixas d'água à mostra sobre os telhados frágeis, os fios das ligações clandestinas como um amálgama do caos. Tudo por um fio.

Por outro lado, paisagem da periferia rica, auto excludente dentro dos próprios muros que orgulhosamente constrói, **está desvinculada da cidade como se pudesse existir por si**. A anacrônica meritocracia da vigilância: se você mora em um lugar que o vigia com câmeras, venceu na vida. Os condomínios fechados, enquanto bolhas fortificadas, nos apresentam paisagens singulares, não por serem exclusivos, adjetivo tão caro aos novos ricos, mas por serem o auge da repetição de ideias, o apogeu da gagueira arquitetônica que acometeu arquitetos como uma síndrome, a qual classificará esse período da história da arquitetura, depois do Gótico, do Renascimento, do Barroco, do Neoclássico, do Moderno e do Pós-Moderno, como período do "Ripadismo", exaltando as estreitas peças de madeira que ornamentam seus projetos.

Não há arquitetura contemporânea dentro dos condomínios fechados da pujante classe média sem a evidente valorização do não menos pujante elemento arquitetônico do ripado de madeira (contém ironia). Avante, arquitetos: para trás!³

¹ Çatalhöyük cidade da antiguidade, datada de 6.500 a.C., tinha característica interessante (e inédita): cada casa, com planta predominantemente retangular, era imediatamente grudada à sua vizinha, sem recuos, dividindo paredes, em um grande conjunto edificado que formava um aglomerado contínuo, uma grande "massa" edificada. Não havia ruas em Çatalhöyük, já que não havia espaço entre as construções, e o fluxo de pessoas ocorria pelo teto das casas (cujas "portas" se assemelhavam a alçapões, por onde se descia para o interior através de escadas). O que protegia a cidade de ataques inimigos não era uma muralha, mas o conjunto, o conjunto edificado que se comportava como um maciço.

² "Quando se chega a Tecla, pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes (...). À pergunta: Por que a construção de Tecla prolonga-se por tanto tempo?, os habitantes, sem deixar de içar baldes, de baixar cabos de ferro, de mover longos pincéis para cima e para baixo, respondem:

- Para que não comece a destruição. - E, questionados se temem que após a retirada dos andaimes a cidade comece a desmoronar e a despedaçar-se, acrescentam rapidamente, sussurrando: - Não só a cidade". CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.117.

³ Em referência ao livro de Deonísio da Silva, uma ficção histórica que se passa no período da Guerra do Paraguai, intitulado "Avante, soldados: para trás".

A dicotomia entre periferias e condomínios é claramente ilustrativa e, infelizmente, sintomática: **trata-se de dois antagonistas que se retroalimentam de forma constante**. As relações sociais de interdependência entre os dois lados da moeda, aos olhos da grande maioria, estabelecem certas dependências mútuas ao mesmo tempo em que riscam uma linha no chão, dividindo os dois mundos entre aqueles que se servem da arquitetura, usufruindo-a ostensivamente, daqueles que estão excluídos de suas benesses, de seus arroubos estilísticos, de suas tendências.

Portanto é preciso destacar que há variações dentro da paisagem periférica (morfológicas, construtivas, de materiais, de habilidades dos sujeitos que as constroem), ainda que todas tenham graus de vulnerabilidade latentes, da mesma forma como igualar as arquiteturas dos condomínios em uma grande caixa seria irresponsável, pois certamente existem projetos maiúsculos protegidos por muros.

Quando escolhemos analisar uma fresta da arquitetura contemporânea, **escolhemos fazê-lo no recorte da dicotomia, nos dois extremos: o pobre e o rico**. Toma-se, nesse ensaio, a liberdade da generalização responsável (se é que há), pois entende-se que as arquiteturas são plurais apensar de trilharem caminhos não tão distintos, os quais permitem exageros generalistas.

É curioso o fato de um grupo de pessoas que pretende afirmar sua importância em um momento de valorização da imagem escolha, de forma clara até aos olhos leigos, um padrão arquitetônico único, dando à sua própria casa, símbolo do acúmulo de suas posses e, portanto, de seu poder econômico, aparência estética muito semelhante à casa do vizinho (e, em larga escala, à grande maioria de outras tantas na mesma rua, na mesma quadra, no mesmo condomínio).

As semelhanças arquitetônicas **reforçam a identidade de um grupo que optou pela similaridade estética em detrimento das identidades de seus indivíduos**. Esse fato é primitivo (quase animalesco), traz certa sensação de segurança, de pertencimento, de encaixe e aceitação em um grupo de iguais – afinal, não só suas casas se parecem, mas diversas outras escolhas, também: a escola dos filhos, os carros que dirigem, as roupas que vestem, os destinos das viagens de férias, sua “ideologia” política e, ao cabo, até a forma como tratam os garçons que lhes servem.

Quando os palacetes da avenida Paulista foram construídos nos primeiros anos do século XX, retratavam o que havia de mais refinado na arquitetura residencial no Brasil⁴, além de responderem às necessidades de conforto e luxo da burguesia, bem como a importância (financeira e política) de seus proprietários: colunas jônicas, mármore brancos, telhados inclinados para suportar a inexistente neve paulistana, cúpulas, escadas curvas, ornamentos variados, ferragens art nouveau, sótãos, arcos plenos e frontões renascentistas, influência palladiana mas, sobretudo, uma grande vontade de ser herdeiro de Haussmann.

Havia certa identidade na arquitetura burguesa do início do século passado. As famílias de origem italiana, buscavam elementos da arquitetura italiana, assim como faziam as famílias alemãs, árabes e de quaisquer outras nacionalidades. Havia um sentido estético nessa busca, que era externalizado aos olhos de todos, podendo ser visto publicamente a partir das calçadas. O que buscam as famílias burguesas que se fecham nos condomínios?

Se a arquitetura condominial não pode ser acessada visualmente pois se encontra atrás dos muros, ela se autoafirma entre seus pares, por comparação, por verossimilhança: **parece real, mas é mera reprodução de cenário**. Arquiteturas primas, não no sentido de primeira, de única, ou de ineditismo, mas de família, se referindo àqueles que tem material genético semelhante.

⁴ No livro “Brás, Bexiga e Barra Funda” (1927), Alcântara Machado descreve o desejo de dona Bianca, moradora do bairro operário, momentos antes de dormir: “(...) E fechou os olhos para se ver no palacete mais caro da Avenida Paulista”.

Curioso que, ao longo de outros momentos históricos, a arquitetura repetitiva foi repelida por usuários e críticos. Os *siedlungs*⁵ alemães eram inegavelmente repetitivos, fruto da necessidade primária de moradia própria dos períodos de pós-guerra. Tente encontrar sua casa dentre tantas outras idênticas, eis o desafio! Seguiu-se uma avalanche de críticas à monotonia modernista, sendo o principal exemplo o ocorrido na Cité Frugès em Pessac, França (1924), projeto de ninguém menos que Le Corbusier, que teve suas janelas em fita substituídas, sem qualquer remorso, por pequenas venezianas. Aparentemente, aos moradores do conjunto, nenhum dos cinco pontos da arquitetura moderna fazia sentido. No sentido extremo desse cenário da repetição, um olhar crítico à arquitetura esteticamente homogênea (e estéril), o filme *Vivarium*⁶ retrata um conjunto habitacional esvaziado de significado, que contribui para o apagamento sistemático das personalidades individuais.

Será que os neo-burgueses não se importam com suas casas geneticamente vinculadas às casas de seus vizinhos? Seriam mais socialistas do que se imagina? Ora, querida leitora, caro leitor, não sejam tão inocentes assim! Há um quê de legionários romanos no sentimento de grupo presente na paisagem homogeneizante dos condomínios fechados pelos rincões brasileiros: quando agrupados, fecham-se compactos e por isso fortalecem-se em um conjunto esteticamente coeso. **O olhar para o que é diferente gera, em grupos homogêneos, certa ojeriza.**

Esse recorte social não contempla os multimilionários (esses, sim, podem – e precisam – ser excêntricos, exatamente para reforçar, em sua própria fantasia, que são espaciais), que escolhem morar em residências que remetem aos templos gregos, ainda que sejam, exatamente por isso, profanamente bregas.

A ausência completa de senso estético pode ser a explicação mais plausível para o fenômeno da pasteurização das casas de condomínio (ótimas para calculistas, pois não há variações representativas; tediosas para a mão de obra, que passa longos períodos construindo várias casas que parecem uma só). **O sujeito que não tem senso estético precisa se ver representado em algo que o simboliza para além de sua insignificância individual** (logo após, ele compra uma porta com seis metros de altura que permita sua entrada em casa e a de seu grande ego fragilizado).

Atender às exigências de padrões estéticos é uma característica que aproxima sensivelmente a arquitetura das cirurgias médicas. Pessoas e cidades passam por intervenções quando precisam recuperar sua saúde, manter-se vivas, reparar danos causados por acidentes e para atender os padrões estéticos⁷. Tal constatação é tão cruel quanto real. Vejamos: aparentemente todos passaram pelos mesmos procedimentos e têm o mesmo lábio, ou o mesmo nariz, logo, quero-os também. Caras e casas se parecem sobremaneira!

⁵ A tradução para *siedlung* é “povoado” porém, também a forma como se chamam grandes conjuntos habitacionais. O mais famoso *siedlung* é o Torten Estate (1926), localizado em Dessau, Alemanha, projetado por Gropius e Hoffmann, onde se observa uma sequência de casas cúbicas que exaltam o potencial da indústria moderna alemã.

⁶ Filme *Vivarium* (2019), de Lorcan Finnegan, mistura de drama, comédia, suspense e, para aqueles arquitetos que costumam exercitar o olhar crítico, terror.

Sobre o assunto, ver: VARGAS, Heliana Comin, CASTILHO, Ana Luisa Howard de (org.). *Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados*. Barueri: Manole, 2006.

⁷ Para aprofundar os conflitos sociais e territoriais das operações urbanas de São Paulo, com foco no caso do Jardim Edite, ver: FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão*. São Paulo: Boitempo, 2001.

Quando a favela do Jardim Edite, localizada no cruzamento das avenidas Berrini e Roberto Marinho, nas proximidades da marginal Pinheiros em São Paulo, finalmente foi removida em 2009, deixou de atrapalhar o cartão postal de uma capital ansiosa por fazer parte da rede de cidades globais. O cartão postal que a prefeitura queria exportar, com a ponte estaiada e os prédios de vidros espelhados das sedes de bancos e seguradoras estava, finalmente, pronto⁸.

Só não contavam com Marcão da Pipoca, personagem determinante para as discussões sobre direito à cidade. O final da história é agrídoce: parte dos moradores do antigo Jardim Edite, a partir da coragem do ato de coragem de Marcão e da articulação da associação de moradores, conseguiu na justiça o direito de permanecer no local (dos capítulos mais bonitos da história do urbanismo brasileiro), porém, como forma de reforçar a importância dos padrões estéticos, para esses moradores foi construído um conjunto habitacional que não saiu do catálogo das companhias de habitação popular (com pequenas janelas de ferro e prédios encimados com telhas de barro), mas sim um projeto desenvolvido por um grande escritório de arquitetura brasileira contemporânea. **Quando a habitação popular se instala na periferia, ela pode ser vazia de qualquer vestígio de arquitetura; quando se instala em local valorizado, ela precisa apresentar outra resposta estética.**

Sendo a arquitetura uma manifestação cultural, a amostra que se pode encontrar, protegida por muros vigiados, revela muito sobre quem somos e o que pensamos sobre o assunto. Se arquitetura fala, essa grita nossa incapacidade de pensar além do padrão. O que houve com a criatividade dos arquitetos? Onde está a vontade de fazer novo, de fazer diferente, de questionar e romper o padrão? Falta uma pitada da coragem de Kikutake, Maki e Kurokawa em todos nós⁹. Falta um punhado do desatino irresponsável de Chalk, Cook, Crompton e Webb¹⁰.

Wisnik (2018) alerta para o fenômeno do nublamento enquanto característica da arquitetura contemporânea, uma alteração fundamental na firmitas vitruviana. Dotar a arquitetura de uma condição leve e translúcida, instável e inflável (como um balão metafórico ou, mais concretamente, o estádio de Munique¹¹). Retirar a territorialidade de algo que sempre foi conectado com o chão, pode indicar os próximos passos da história da arquitetura. Ao perder sua situabilidade, a arquitetura ganha uma condição movediça, e tal imprevisibilidade apresenta um paradoxo quase filosófico: para onde vamos, enquanto sociedade da hipervisibilidade, em um contexto de nublamento¹²?

A partir da constatação de Wisnik, talvez fosse melhor acrescentar uma camada densa de nublamento entre nós e a triste arquitetura dos condomínios fechados, no sentido de que há coisas que é melhor não ver, tão densa que nublaria permanentemente esse período esvaziado da história da arquitetura¹³: feche os olhos na hora de tomar injeção, feche os olhos após atravessar uma portaria. Poupe-se desse cenário de desolação que afeta-nos permanentemente enquanto arquitetos, mas que, aos outros olhos, inocentes, parece apenas fruto de um gosto momentâneo, mas que é exatamente o contrário.

É a falta de gosto.
O desgosto.
O senso de nada.

⁸ Para aprofundar os conflitos sociais e territoriais das operações urbanas de São Paulo, com foco no caso do Jardim Edite, ver: FIX, Mariana. Parceiros da exclusão. São Paulo: Boitempo, 2001.

⁹ Nos anos 1960, no contexto das viagens espaciais e do desenvolvimento tecnológico e pela presença do Plano Dodge, o Japão passou grande crescimento econômico, alimentador de um grupo de jovens arquitetos que se valeram das condicionantes do momento para propor um tipo de arquitetura singular. A esse grupo, se deu o nome de Metabolistas.

¹⁰ Arquitetos britânicos (1961) que defendiam que todo cenário poderia ser modificado drasticamente, dos objetos de uso cotidiano, até as configurações urbanas. Como ferramenta, utilizaram mistura de otimismo tecnológico com propostas fantasiosas, criando linguagens estéticas e de representação. A esse grupo, se deu o nome de Archigram.

¹¹ Allianz Arena, projeto realizado por Herzog & de Meuron em 2002.

¹² Em 2021, o artista italiano Salvatore Garau vendeu, por US\$ 18.000, uma escultura invisível chamada Io Sono (Eu Sou).

¹³ "Depois virou-se para onde sabia que estava o espelho, desta vez não perguntou Que será isto, só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem". SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Cia das Letras, 2022, p.38.

Em momentos singulares, a arquitetura conseguiu romper o senso comum, atravessar a mediocridade estabelecida e pensar além. Quando o sistema trilítico foi substituído pelo arco (seguido da abóbada e da cúpula), a arquitetura transformou-se. Quando os abades franceses do século XII perceberam que a estrutura dos espaços religiosos poderia sair das paredes, libertando-as do peso das coberturas, floresceram os vitrais. Quando a modernidade ofereceu novos materiais e técnicas construtivas, o resultado foi uma arquitetura assustadoramente nova.

A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria ocorreu em 1851 em Londres e os avanços da modernidade clamavam por mudanças estéticas. Uma comissão composta por arquitetos e engenheiros deveria produzir um pavilhão para o evento, mas não conseguia romper com amarras históricas como tijolos cerâmicos e cúpulas de ferro. Até que Henry Cole, o jardineiro do duque de Devonshire e, sobretudo, um entusiasta de estufas, transcendeu o padrão, sugerindo o maior, mais leve e mais etéreo edifício do mundo: o Palácio de Cristal, implausível como uma bolha de sabão¹⁴.

Fazer parte de um movimento de vanguarda é privilégio de poucos. Van Gogh, Picasso, Mondrian, assim como Lina, Oscar e Reidy não se encontram aos punhados. Mas não se sabe o nome do sujeito que inventou o arco, assim como os abades franceses e o jardineiro do duque não tinham formação arquitetônica, o que nos leva a imaginar que a solução para tempos de crise estética pode estar em outros lugares que não os escritórios da arquitetura ripadista contemporânea. **Em quais lugares?** Resposta difícil, daquelas que só os filósofos se arriscam a explicar. De Botton (2006) disse que a arquitetura mais nobre pode fazer menos por nós do que um cochilo à tarde (ou uma aspirina).

Quando o modernismo esfriou, no bojo das críticas de Rossi, van Eyck e Jacobs, os cânones corbuseanos foram substituídos por uma liberdade estilística sem precedentes. Alforriados, os arquitetos puderam mostrar, sem pudor, tudo aquilo que havia dentro de si (tanto as virtudes criativas, quanto as amarras elitistas e preconceituosas que insistem em rondar nossa profissão). **Arquitetura para quem, afinal? Para que serve meu conhecimento? Para quem serve?**

O ousado Charles Moore, após parir a Pizza d'Italia (Nova Orleans, 1978), profetizou: **“Os edifícios podem e devem falar. Precisam de liberdade de expressão. Devem poder dizer coisas sábias, simpáticas, poderosas, mas também tontas”**. Take it easy, my brother Charles¹⁵! É possível que tenhamos compreendido Moore parcialmente, esquecendo-nos de que é preciso transcender a literalidade das “coisas tontas”. Interpretação de texto poderia ter evitado tantos desencontros... O resultado é que nos encontramos em uma rua protegida por vigilância 24 horas, junto com nossos pares, em total sincronia e, ao mesmo tempo, abraçados a todos os antônimos de vanguarda que a língua portuguesa foi capaz de criar.

A etimologia da palavra beleza é latim e significa algo que está associado à ideia de “estar em sua hora, estar no seu momento”. A beleza de Simonetta Vespucci, musa de Botticelli que nasce como Vênus¹⁶, é o retrato da beleza de seu tempo. Antes dela, a representação de outras Vênus (a de Willendorf e a de Milo), atravessadas pelo busto de Nefertiti, representam a beleza feminina por períodos variados. A beleza estável da Gioconda de da Vinci, a beleza trágica de Judith decapitando a Holofernes de Gentileschi, a beleza de Les demoiselles d'Avignon de Picasso à de A Negra de Tarsila do Amaral.

Se o conceito de beleza está associado a tempo, corremos o risco de afirmar que as pouco criativas, enfadonhas, preguiçosas e burocráticas casas dos condomínios da classe média são belíssimas, pois traduzem com precisão o espírito de seu tempo¹⁷. Rimbaud, sobre a beleza: “uma noite, sentei a Beleza no meu colo / E a achei amarga / E a xinguei¹⁸”

Kopp, que nos perdoe, **mas não há estilo (muito menos causa) na arquitetura ripadista contemporânea**. As platibandas horizontais que escondem telhados leves, as esquadrias pretas e os painéis de madeira ripada são sintomas de uma doença estética e social, com a qual a arquitetura contribui ativamente.

¹⁴ Há registros de que o designer William Morris, então com 17 anos, ao visitar o revolucionário Palácio de Cristal, horrorizou-se com sua falta de gosto. E vomitou. Sobre a inauguração do Palácio de Cristal e a reação do público, ver: BRYSON, Bill. Em casa: uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

¹⁵ “Take it easy my brother Charles”, canção de 1969 de Jorge Ben Jor (naquele momento, apenas Jorge Ben).

¹⁶ “O nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, 1482.

¹⁷ “Como arquitetos, nós não projetamos edifício primordialmente como objetos físicos, mas como as imagens e os sentimentos das pessoas que os habitam”. PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.485.

¹⁸ Arthur Rimbaud (1854-91), poeta francês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRYSON, Bill. Em casa: uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DE BOTTON, Alain. A arquitetura da felicidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FIX, Mariana. Parceiros da exclusão. São Paulo: Boitempo, 2001.

JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KOPP, Anatole. Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. São Paulo: Nobel: Edusp, 1990.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Brás, Bexiga e Barra Funda. Rio de Janeiro: Fund. Darcy Ribeiro, 2014.

NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PALLASMAA, Juhani. Os Olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2012.

RIMBAUD, Arthur. Uma temporada no inferno. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROSSI, Aldo. A Arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

SILVA, Deonísio da. Avante soldados: para trás. Alfragide (Portugal): Leya, 2010.

VARGAS, Heliana Comin, CASTILHO, Ana Luisa Howard de (org.). Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados. Barueri: Manole, 2006.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FILME:

VIVARIUM. Direção de Lorcan Finnegan. Irlanda, 2'019.

CARTOGRAFAR, CONSTRUIR, INVENTAR...

UM RELATO CRÍTICO DO TFG

Durante todo o ano de 2023, como parte do escopo do trabalho final de graduação em arquitetura e urbanismo, foi construída uma reflexão prática sobre a paisagem da cidade de Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro, por meio de dados estatísticos, índices, legislações locais, mapas, imagens aéreas e visita de campo. Na presente reflexão, buscamos revisitar os materiais coletados e produzidos sob um olhar mais crítico sobre o conceito de paisagem, dada como uma natureza dinâmica na proposta inicial de trabalho.

O conceito de paisagem permeia discussões em variados campos do conhecimento, por isso, esta abrangência de interpretações conceituais e práticas tornou-se uma dificuldade na análise contemporânea sobre paisagem. Para a reflexão, utilizamos como referência teórica o livro *O gosto do mundo* – exercícios de paisagem, do filósofo francês Jean-Marc Besse, mais especificamente o capítulo que empresta parte de seu título a este trabalho “Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto”.

A escolha por incorporar o pensamento de Besse ao relato crítico do TFG decorre de sua abordagem singular sobre o **conceito de paisagem**,

situada no campo da geografia e filosofia, contribuindo para a ampliação e tensionamento dos referenciais teóricos tradicionalmente adotados na arquitetura e urbanismo. A aproximação com as suas ideias aconteceu somente após a conclusão do Trabalho Final de Graduação, após o ingresso no mestrado, momento em que foi possível um distanciamento analítico para revistar criticamente o percurso realizado. Portanto, a introdução dessa perspectiva tem como objetivo oferecer uma nova camada de leitura sobre o próprio ato de projetar e representar o território.

Ao longo do curso, o grupo de trabalho defendeu a ideia do desenvolvimento próprio de uma metodologia que revelou o que o território demandava enquanto projetos urbano e de arquitetura. Esta metodologia consistiu na geração de objetos cartográficos mediante o levantamento prévio e espacialização de dados e materiais, os quais foram denominados mapas frios. Com a utilização de softwares de geoprocessamento, como o ArcGis Pro, estas cartografias foram recombinaadas, resultando na produção de novos objetos cartográficos para o estudo, chamados então de mapas quentes.

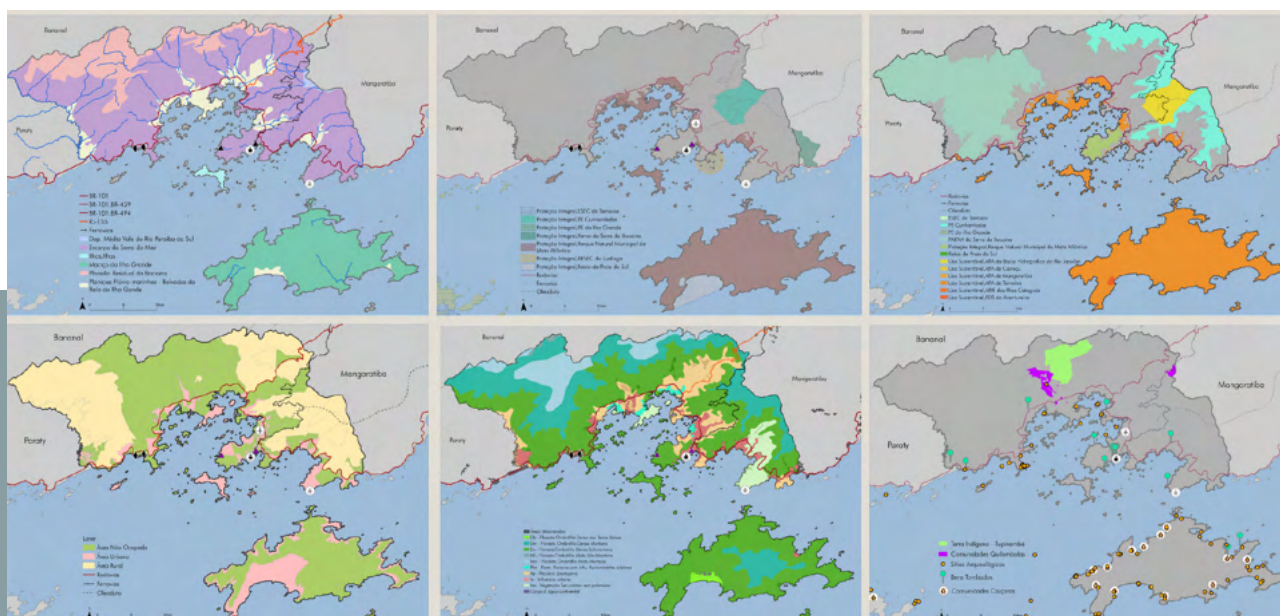


Imagem 01: exemplares de mapas frios elaborados pela equipe com a utilização do software de geoprocessamento ArcGis Pro (sem escala).

Essa denominação se justifica pelo fato de que tais mapas não apenas representam dados espaciais brutos, como no caso dos mapas frios, e podem ser consideradas construções interpretativas mediante escolha prévia dos elementos a serem espacializados e combinados entre si.

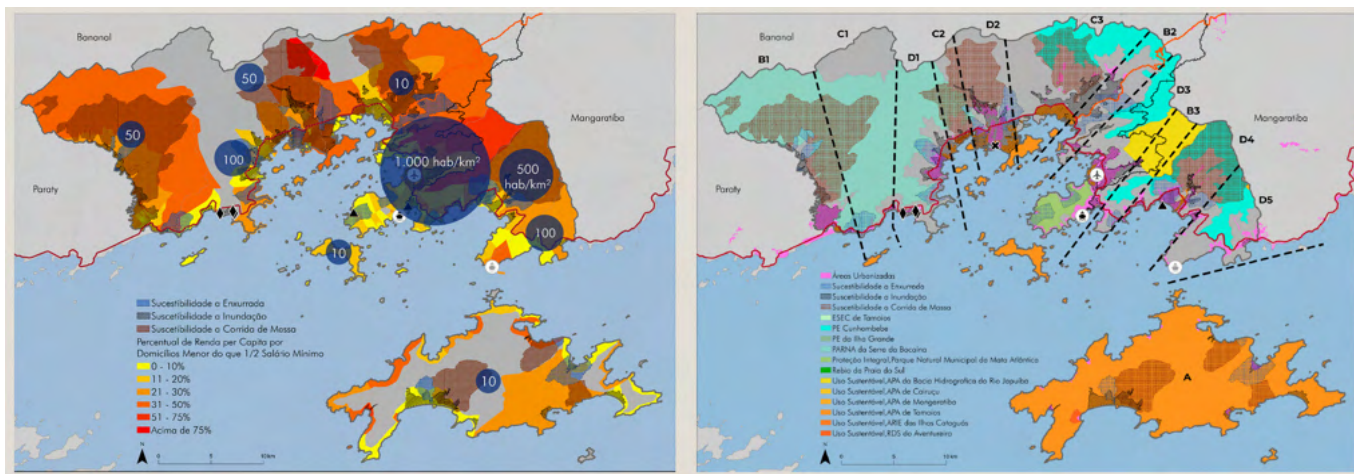


Imagem 02: exemplares de mapas quentes elaborados pela equipe com a utilização do software de geoprocessamento ArcGis Pro (sem escala).

Após a análise de imagens aéreas e da cartografia produzida, foram identificadas características físicas e sociais que evidenciaram padrões de ocupação de território. Esses padrões permitiram ao grupo definir tipologias morfológicas e de uso e ocupação, as quais refletem diferentes paisagens dentro dos limites administrativos do município. As tipologias, denominadas janelas para o mar, sintetizam lógicas e formas distintas de organização territorial, funcionando como representações espaciais que expressam as múltiplas dinâmicas presentes na área de estudo. Cada tipologia, com suas características singulares, contribuiu para a sistematização mais clara do território, possibilitando a escolha de um recorte espacial mais significativo para o aprofundamento e continuidade do trabalho. Compreendeu-se que esse recorte deveria reunir o maior número possível de feições representativas da totalidade do território analisado. Apenas após essa etapa de definição e interpretação foi realizada a visita de campo, com o objetivo de registrar fotograficamente a paisagem, complementando a leitura cartográfica e fortalecendo a análise prévia.

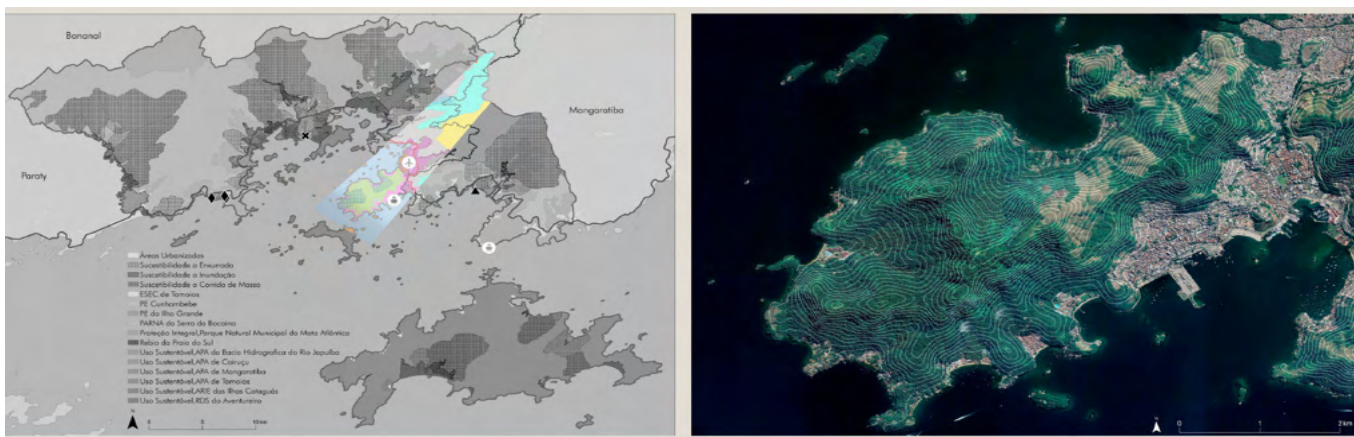


Imagem 03: mapa elaborado pela equipe com a utilização do software de geoprocessamento ArcGis (sem escala), com destaque para a tipologia "janela para o mar" escolhida para desenvolvimento de projeto. Ao lado direito, imagem de satélite de porção do território (Google Earth).

Se em um primeiro momento, o desenvolvimento do trabalho parecia pautado por uma postura imparcial, com o intuito de compreender as questões suscitadas pelo próprio território, a leitura de Besse (2014) impõe a necessidade de revisitar criticamente todo o processo desde o início. Torna-se cada vez mais evidente que nenhum ato de cartografar é neutro ou isento de intencionalidade.

Besse propõe uma reflexão profunda sobre a natureza do mapa, que ultrapassa sua função tradicional de representação do território. Para o autor, o mapa carrega em si um projeto de interpretação e transformação, cujos desdobramentos incidem diretamente sobre o desenvolvimento projetual posterior. Cartografar, portanto, deve ser percebido como um ato de produção de paisagem, pois, à medida que se desenha, selecionam-se símbolos, definem-se cores e estruturas visuais que constituem construções de determinada visão de mundo.

Embora o mapa busque representar a totalidade da superfície terrestre ou partes delas, essa experiência totalizante não é possível ao olhar humano. É por meio da representação cartográfica que o objeto territorial é apreendido, em um processo que evidencia a complexidade do mapa como algo que simultaneamente expressa e

cria uma realidade. Nesse sentido, o mapa é tanto expressão de um projeto quanto ferramenta ativa de intervenção simbólica e material sobre o espaço. A “realidade do mapa”, portanto, é uma construção intencional, situada em um contexto espaço-temporal específico e permeada por relações de poder. A construção cartográfica é realizada por meio da composição de fragmentos sensoriais, conceitos e ideias, organizados como sínteses intelectuais. Contudo, esse processo não linear e o desenvolvimento da representação acontece de forma simultânea e entrelaçada à formulação dos próprios conceitos que ela busca expressar. Nesse movimento, ideia e imagem, processo mental e gesto gráfico se fundem em um dinamismo contínuo, em que o pensar e o desenhar se constituem mutuamente. Por isso, Besse afirma que o mapa é “ao mesmo tempo, um gesto, um olhar e um pensamento” (Besse, 2014, p. 153).

Compreendendo que a construção de um projeto de paisagem confere, simultaneamente, forma figurativa e conceitual ao objeto de estudo, conclui-se que sua natureza é formativa. Por ser um projeto, isto é, antecedido por uma intencionalidade, revela-se também o seu caráter abduutivo ao pressupor uma hipótese de trabalho que orienta a investigação e é comprovada, ou não, ao longo de seu desenvolvimento. Desta maneira, Besse argumenta que o mapa “dá à invenção e ao projeto um espaço de figuração, ou seja, uma significação espacial apreensível” (Besse, 2014, p. 181).

Ao retomar o processo do trabalho final de graduação, torna-se evidente que a classificação inicial de mapas frios deve ser revista, configurando-os, na verdade, como mapas quentes, na medida em que a escolha dos dados representados já manifesta uma intencionalidade projetual. Essa decisão evidencia uma orientação teórico-metodológica que vai além da simples representação. Desde o início, há o direcionamento da leitura do território, atuando na construção da paisagem e colaborando com a validação das concepções pré-concebidas mentalmente sobre o território. Sendo assim, cartografar não somente descreve o real, mas contribui para a formulação simbólica e analítica do mesmo.

Quanto aos mapas originalmente denominados quentes, assim como as imagens aéreas utilizadas, compreende-se que, pelo próprio ato de combinação de dados e de montagem das camadas cartográficas, a paisagem já era construída a partir das imagens mentais pré-concebidas, ainda que de forma inconsciente. O gesto de inventar, compreendido aqui como o ato criativo e interpretativo implicado na construção do mapa, torna-se ainda mais evidente nas representações em que há uma diferenciação clara dos desenhos de proposição de projeto, os quais passam a responder diretamente às questões de trabalho formuladas no início do processo. Nesses casos, o mapa deixa de ser uma ferramenta de leitura e amplia seu uso como instrumento de intervenção, articulando a dimensão representativa projetual, ao propor soluções e novos arranjos espaciais coerentes com a lógica do estudo.

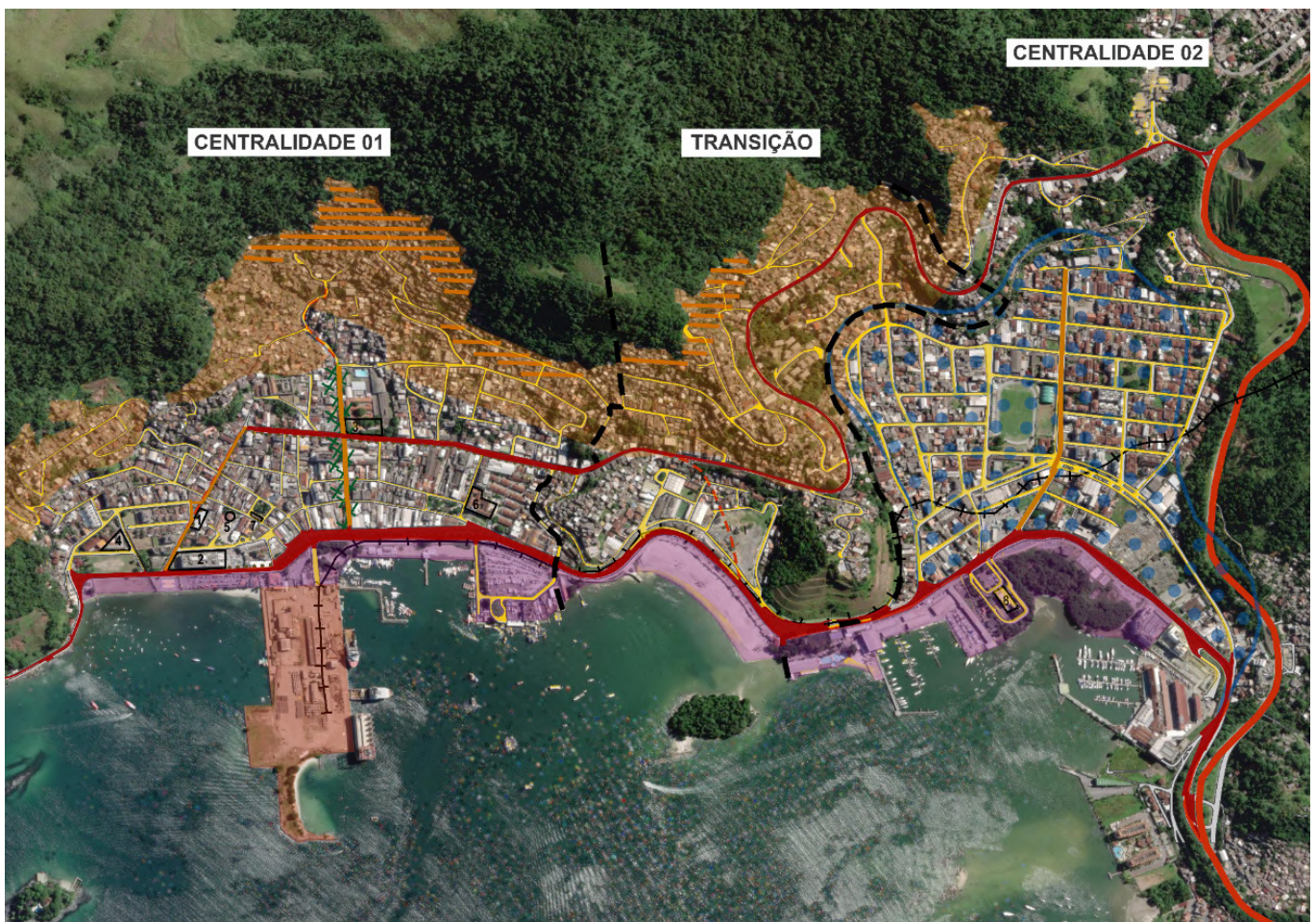


Imagem 04: mapa elaborado pela equipe em cima de imagem aérea Google Earth demonstrando as intencionalidades do projeto de paisagem.

Nesta etapa de trabalho, já se havia consolidado uma imagem clara da cidade de Angra dos Reis. A paisagem construída revela que a relação entre natureza e cultura permeia toda a formação do espaço urbano local. Na porção continental, o relevo, caracterizado pela interação entre o mar e os morros da Serra do Mar, condiciona historicamente a ocupação urbana, concentrando-a nas estreitas faixas de planícies costeiras e resultando em um território fragmentado, composto por diversas centralidades urbanas isoladas.

Ao longo do litoral, a Rodovia Rio-Santos (BR-101) atua como um vetor de segregação socioespacial. De um lado, instalam-se hotéis, condomínios e bairros de alto padrão que frequentemente limitam o acesso público ao mar. Do outro lado, a população de menor renda e mais vulnerável ocupa áreas mais elevadas, próximas aos grandes empreendimentos, em busca de oportunidades de trabalho, muitas vezes informais e precarizados.

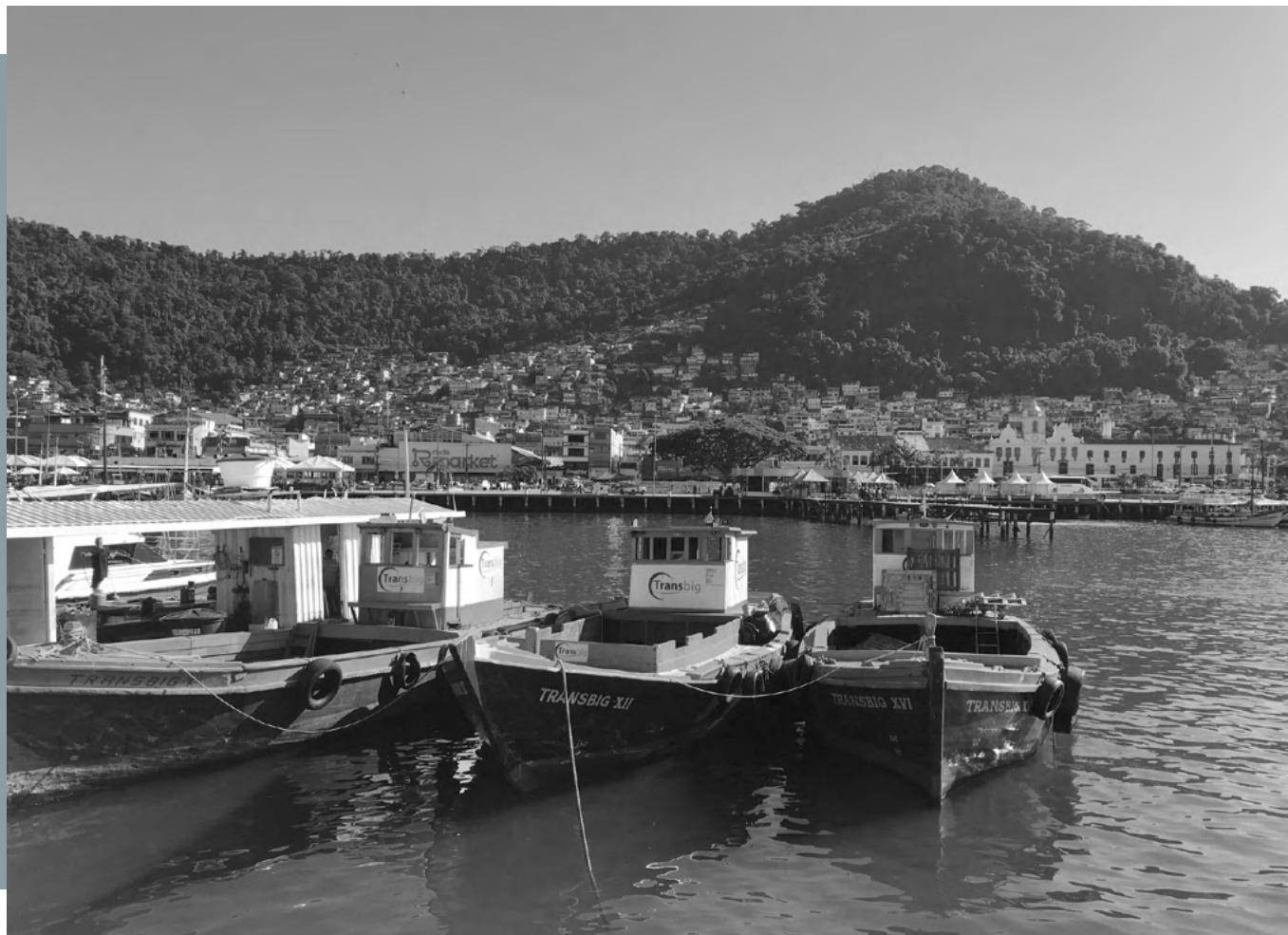


Imagem 05: registro fotográfico com a intenção de mostrar a morfologia de um território mar-morro e da relação com a pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

Além da paisagem urbana, Angra dos Reis abriga infraestruturas de relevância econômica nacional, como as Usinas Nucleares Angra I, II e III (em construção), o Porto, o Estaleiro BrasFels, marinas e o Terminal Petrolífero. Em contraste, a população local, com raízes quilombolas, caiçaras e indígenas, tradicionalmente sustentou-se por meio da pesca artesanal e da vivência do território em sua dimensão histórico-cultural. A partir da década de 1970, com a ampliação da malha rodoviária e a expansão do turismo, essa dinâmica passou a ser tensionada, resultando em uma perda progressiva de protagonismo das comunidades tradicionais frente aos interesses econômicos dominantes.

A visita a campo, realizada ao final do processo de análise do território, teve como objetivo validar, por meio de registros fotográficos, a paisagem já construída ao longo do estudo. A escolha da representação em preto e branco nos pareceu imbuída de uma opção gráfica artística. No entanto, nesse momento, compreendemos que a decisão inconsciente reafirmava que as imagens apenas reforçaram as escolhas feitas durante a produção cartográfica e, por isso, a ausência de cores não alterava a análise final.

No entanto, à luz da leitura de Besse (2014), ficou evidente que o processo de desenvolvimento do trabalho final de graduação nunca foi neutro. A paisagem representada nos mapas (e, posteriormente nas fotografias) foi sendo construída de forma intencional, mesmo quando isso não era completamente consciente. A escolha de quais dados espacializar, quais camadas sobrepôr e quais formas de representação gráfica adotar foram decisões guiadas por um olhar crítico sobre as relações de poder que moldam o território de Angra dos Reis. Ao optar por evidenciar, por exemplo, os impactos da BR-101, a fragmentação urbana e a sobreposição de infraestruturas econômicas às comunidades locais, o projeto cartográfico se alinhou a uma hipótese de leitura do espaço que buscou revelar dinâmicas de desigualdade territorial e apagamento cultural.

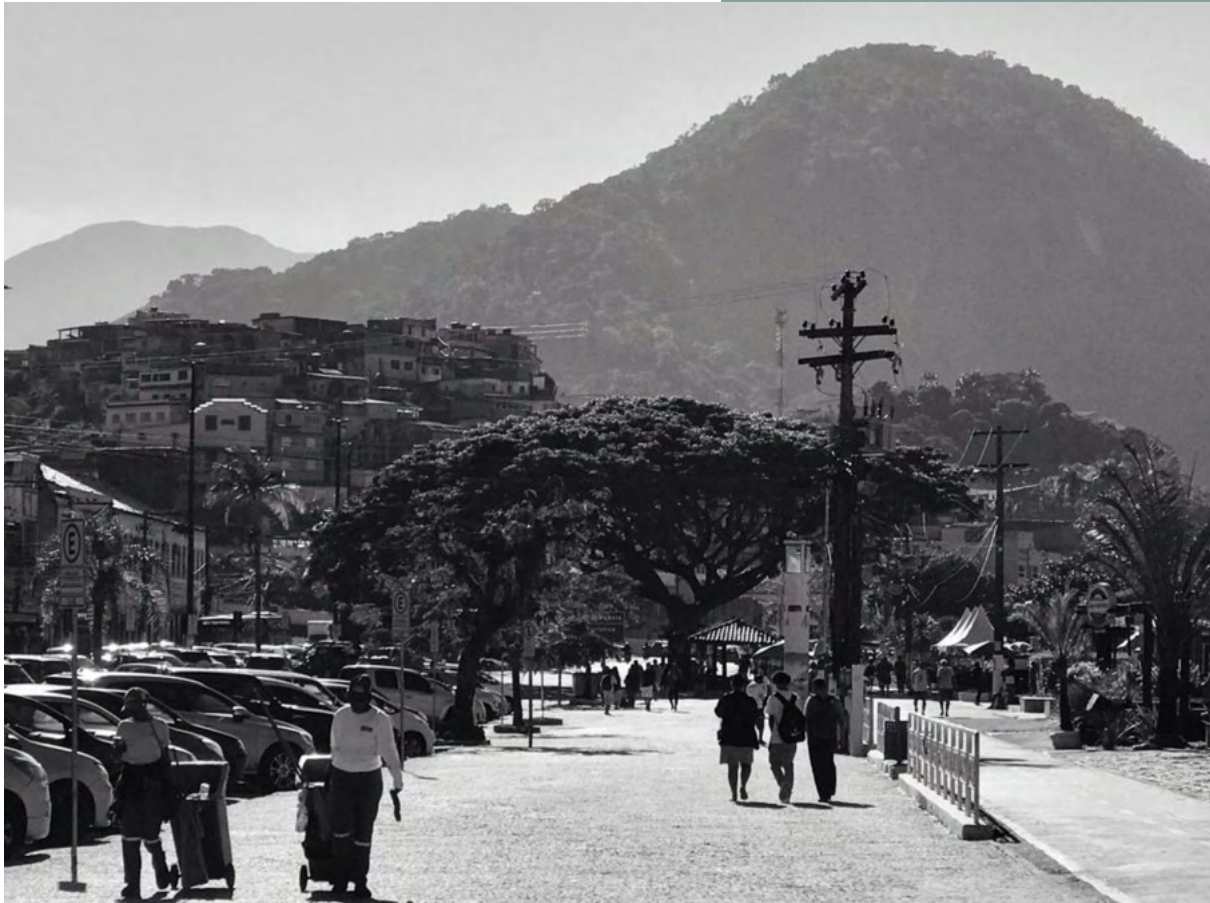


Imagem 06: registro fotográfico com a intenção de mostrar a morfologia de um território mar-morro e o tipo de ocupação nas encostas (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

52



Imagem 07: registro fotográfico com a intenção de mostrar a prática da pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).



Imagem 08: registro fotográfico com a intenção de mostrar a presença cotidiana das atividades ligadas à pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

Portanto, a intenção na produção dos mapas deixou de ser puramente técnica ou descritiva, para se afirmar como uma ação analítica e política, buscando revelar, por meio do gesto projetual do desenho cartográfico, a complexidade de um território composto por tensões entre desenvolvimento econômico, turismo, exclusão social e resistência cultural. Sendo assim, o mapa é percebido como um dispositivo de invenção e de enunciação crítica da paisagem, como afirma Besse (2014), "ao mesmo tempo um olhar, um pensamento e um projeto".

Agradecimentos: À Profa. Jane Victal, minha orientadora de mestrado, que sempre me incentiva a enfrentar desafios e a descobrir novas formas de enxergar o mundo. E ao Prof. Fábio Boretti, amigo que me orientou ao longo do último ano na faculdade de arquitetura, compartilhando ensinamentos que vão além da arquitetura.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo: exercício de paisagem. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.



Imagem 09: registro fotográfico com a intenção de mostrar a presença cotidiana das atividades ligadas à pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ) Fonte: autoral (maio/ 2023).



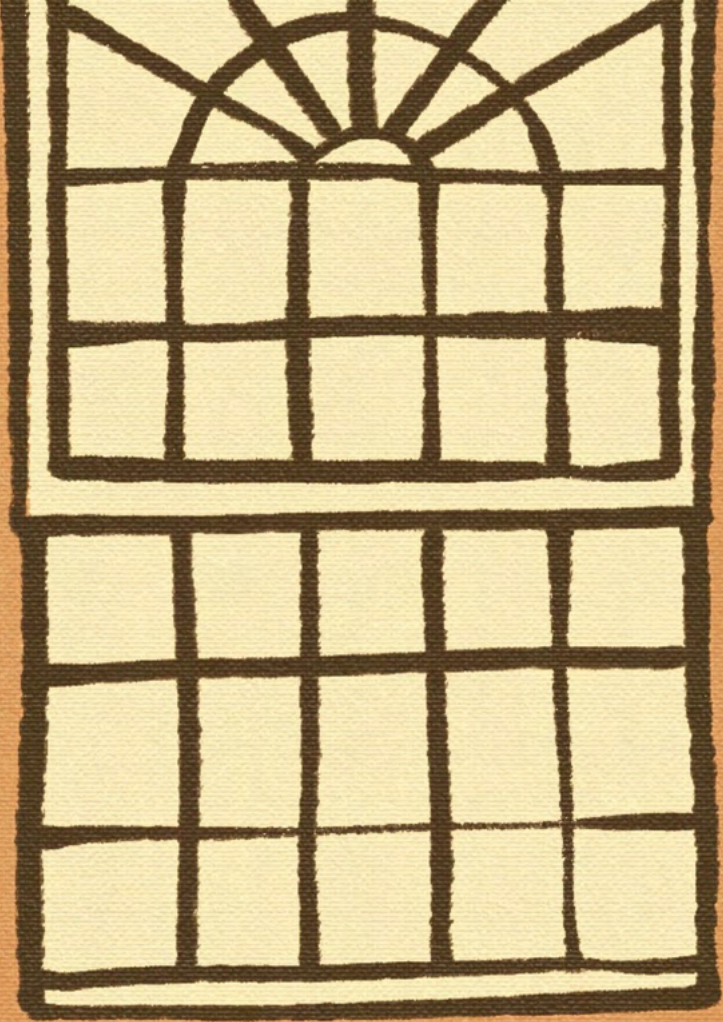
Imagem 10: registro fotográfico com a intenção de mostrar a presença cotidiana das atividades ligadas à pesca artesanal (Angra dos Reis/ RJ) Fonte: autoral (maio/ 2023).



Imagem 11: registro fotográfico com a intenção de mostrar as tensões e desigualdades entre as atividades produtivas de impacto nacional e a população local (Angra dos Reis/ RJ). Fonte: autoral (maio/ 2023).

ENSAIOS GRÁFICOS





ALÉM DO PAPEL

DESENHO COMO EXPERIÊNCIA SENSÍVEL E EMANCIPADORA

O desenho é um meio expressivo singular, que carrega a marca do artista. Todo elemento gráfico presente nessa linguagem visual é carregado de intenção artística; afinal, como afirma Paula Almozara (2012, p.107) “nenhum traço é supérfluo”. Correções, anotações, estudos ou projeções revelam diretamente o pensamento que lhes deu origem, construindo sentidos e abrindo espaço para múltiplas interpretações (ALMOZARA, 2012). A linha, ao ser traçada, delinea mais do que formas: expressa estados de espírito, pulsões de vida e tensões. “Tal como o fluxo contínuo do rio de Heráclito, nunca se desenha o mesmo desenho, nunca o traço da linha será igual. Em permanente mutação, a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra!” (DERDYK, 2007, p. 17). Nesse movimento contínuo de construção de sentido, o desenho revela sua natureza viva: um pensamento em fluxo.

Flávio Motta, no texto “Desenho e emancipação” (2015), afirma que a natureza do desenho é múltipla, escapando à mera função utilitária ou tecnicista, pois tem ligação com o conceito de “desígnio” ou “projeto” — algo que se lança para frente, ou seja, o projeto enquanto necessidade de transformar as coisas. Existe uma concepção mais tradicional, de herança neoclássica, devido à Missão Francesa no Brasil, que associa o desenho à ideia de linha ou elemento configurador (o contorno). Todavia, essa é uma concepção bastante limitada. Afinal, na contemporaneidade, o desenho deixa de ser apenas meio e se afirma como linguagem autônoma, forma de conhecimento e modo de existência (DERDYK, 2007).

Segundo Edith Derdyk (2007), Mário de Andrade, no ensaio “Do desenho” (1937), ao afirmar que essa linguagem não é “apenas coisa de lápis e papel”, nos leva a refletir que o desenho se reinventa como atitude, como ato vivo, linguagem que projeta — no sentido da emancipação ou do desígnio, como apontado por Motta (2015). Mário de Andrade ainda acrescenta que “o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens”, sugerindo a qualidade expansiva que o desenho assume enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e às atuações no mundo (DERDYK, 2007, p. 21).

Projetos, partituras, mapas, rabiscos ou sinais “desinteressados” (DERDYK, 2007) — tudo isso habita o vasto território do desenho. O desenho, então, passa a não apenas registrar o mundo, mas reinventá-lo. Como afirma Fayga Ostrower (2004), a criação artística não é mera imitação da realidade, mas deformação expressiva, transfiguração do real.

Em minha trajetória poética, o desenho carrega essa potência de intensificar e multiplicar sentidos, pois a linha se inscreve como expressão do desejo. Esse desejo está voltado às questões do corpo, tanto no que diz respeito à representação da figura humana – no sentido de delinear ou contornar suas formas por meio da observação – quanto ao corpo que desenha, ou corpo performático em ação no espaço, que se expressa através do gesto de desenhar.

Como propõe Georges Didi-Huberman (2010), o olhar não é passivo, ele se move, deseja, atravessa. E, nesse desejo, tudo o que olhamos nos olha de volta. Ao desenhar o corpo, sou interpelada a confrontar a condição humana, a nudez, a fragilidade e, ao mesmo tempo, a potência da carne. A observação do corpo nu torna-se um exercício de presença, de escuta do outro e de si.

O apagamento é um conceito poético essencial em minha pesquisa. Em ações artísticas como “Apagamentos I” (2014), “Evanescências” (2016) e “Reminiscências” (2019) o ato de desenhar se entrelaça ao ato de apagar. O desenho deixa de ser objeto finalizado para se tornar processo, gesto em mutação, vestígio do tempo.

Para tanto, em processos escolho trabalhar com o carvão (em bastão ou em pó) pela possibilidade de usar um material tão expressivo e, ao mesmo tempo, provisório e frágil, cuja materialidade permite ir e vir, sobrepor elementos, apagar e arriscar-se. Em minha poética, essa fluidez do material é metáfora da vida: feita de repetições, desfeitos, esquecimentos e memórias esfumadas. O carvão permite voltar atrás,



Figura 1- Andreia Dulianel - Apagamentos 1 – 2014
Ação em desenho- carvão sobre parede, registrado em vídeo.
Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=VRZ6wMCasj8>
Fotografia: Andreia Dulianel



Figura 2- Andreia Dulianel - Evanescentes, 2016
Ação em desenho realizada em espaço público (Jundiaí-SP),
registrada em vídeo. Água sobre asfalto.
Fotografia: Gabriel Francisco Dulianel



Figura 3- Andreia Dulianel - Evanescentes, 2016
Ação em desenho realizada em espaço público (Jundiaí-SP),
registrada em vídeo. Água sobre asfalto.
Fotografia: Gabriel Francisco Dulianel



Figura 4- Andreia Dulianel - Reminiscências, 2019
Ação artística realizada em 4 de maio de 2019 como parte da
Ocupação Artística no Cândido Ferreira- Equinócio: ó-aquí-o-
nosso, de 4 a 17 de maio de 2019, com curadoria de Cecília Stelini,
em Sousa (Campinas, SP).
Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos



Figura 5- Andreia Dulianel - Reminiscências, 2019
Ação artística realizada em 4 de maio de 2019 como parte da
Ocupação Artística no Cândido Ferreira- Equinócio: ó-aquí-o-
nosso, de 4 a 17 de maio de 2019, com curadoria de Cecília Stelini,
em Sousa (Campinas, SP).
Fotografia: Laura Regina Rocha Franchetto

desfazer, refazer, desenhar com o corpo inteiro, em um gesto ampliado, uma inscrição do corpo no espaço.

No trabalho *Evanescentes* (2016), realizei uma ação em desenho na qual utilizei água sobre o chão de asfalto — talvez a experiência mais fugaz e provisória que já vivenciei em desenho. Essa ação acentua o caráter efêmero do gesto mais do que materiais como carvão ou pó de carvão, pois aqui o desenho se afirma como puro processo: existe na presença do corpo, no instante do traço, e se dilui, evaporando quase imediatamente, deixando apenas vestígios ou memória. Trata-se de uma poética da ausência, ou do vazio, em que o valor do desenho reside não no objeto final, mas na vivência da criação, no registro sensível do instante, na aceitação do desaparecimento — ou da morte do desenho — como parte constitutiva do gesto criador (DULIANEL, 2017).

Neste trabalho, aprofundo a discussão sobre a materialidade em contraponto à imaterialidade da arte. A água dissolve os traços e as intenções; a imagem construída, antes definida, perde sua nitidez, ao mesmo tempo em que também me desfaço em suor, consequência dos movimentos contínuos na tentativa de registrar algo com um material tão transitório e instável. É como travar uma luta contra o tempo e a ação do sol que evapora a água, o próprio corpo submetido à impermanência da matéria.

Mais do que linguagem técnica, o desenho torna-se modo de existir no mundo, pois me permite ver as coisas para além do óbvio, com um olhar aberto à experiência de ressignificar nossa existência efêmera. Neste exercício de escuta sensível e atenção ao instante, o desenho cria brechas no tempo e no cotidiano, onde o gesto, mesmo breve, carrega potência de presença, memória e transformação.

REFERÊNCIAS

- ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. Considerações sobre o desenho: técnica, poética e conceito. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 6, n. 10, p. 97–108, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2012v6n10p97>. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23450/17096>> Acesso em: 28 jul. 2025.
- DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DULIANEL, Andréia Cristina. Investigações poéticas em desenho: olhar, expressão, materialidade e efemeridade. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP*, 26., 2017, Campinas. Anais... Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 960–974. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____DULIANEL_Andr%C3%A9ia_Cristina.pdf> Acesso em: 28 jul. 2025.
- MOTTA, Flavio. *Desenho e Emancipação*. In: *Do desenho*. Publicação do Grêmio FAU-USP, 1979.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

Andreia Cristina Dulianel

Andreia Dulianel é artista visual, professora universitária e pesquisadora. Reside em Jundiaí (São Paulo) e trabalha em Campinas (São Paulo). É Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Mestre em Artes (2010) pela mesma instituição. Atualmente é professora da Faculdade de Artes Visuais e do Curso de Design de Moda da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Desenvolve pesquisa poética em arte contemporânea, com desenho, diários de desenho, livros de artista e pintura. Seus trabalhos artísticos estão disponíveis no site <https://www.andreiadulianel.com>

O CORPO NO ESPAÇO, A ALMA NA CIDADE

ARTE, ARQUITETURA E MEMÓRIA EM BELO
HORIZONTE



Figura 1. As Curvas de Niemeyer. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).

A disciplina que nos levou a Belo Horizonte se transformou em muito mais do que uma atividade acadêmica. Foi uma imersão em uma das cidades mais fascinantes que já conheci, vivida em companhia dos meus melhores amigos. É impossível não ser intensamente impactado pela valorização da arte, da cultura e da arquitetura que pulsa em cada canto da cidade (Figura 1). Lá, o cotidiano se transforma em experiência sensível, onde a materialidade da cidade encontra, em cada detalhe, espaço para provocar, acolher e despertar.

A visita teve início na **Cidade Administrativa** (Figura 2), onde as curvas projetadas por **Oscar Niemeyer** pareciam flutuar. A edificação, suspensa e sustentada **apenas pela cobertura**, abriga o maior vão do continente. Um feito estrutural que não apenas impressiona pela técnica, mas pela leveza com que é percebida. Como isso é possível? Cada obra de Niemeyer revela a certeza de que, dentro do universo da arquitetura, tudo é possível — basta imaginar, estruturar e construir. Ali, arquitetura não é limite, mas liberdade. As formas contam histórias, rompem com o óbvio e demonstram que **a função pode ser poética**. A experiência no espaço transcende o olhar, é sensorial, quase onírica (Figura 3). Nesse sentido, torna-se claro o motivo pelo qual Oscar Niemeyer escolhia o branco para compor suas obras. Para ele, essa era a cor que melhor revelava a pureza das formas e a liberdade das curvas, sem distrações. A luz, então, passava a modelar a arquitetura — e, por essa mesma razão, sinto que não há maneira mais autêntica de fotografar suas criações senão em preto e branco, onde nada compete com a essência da forma.

Na **Pampulha**, o paisagismo de **Burle Marx** tocou de forma profunda. Ele pintou o chão com a natureza, selecionando espécies que dialogam entre si, compondo um **mosaico de texturas sentidas ao caminhar** (Figura 4). O modernismo ali não se revelou distante, frio ou minimalista. Ao contrário, apresentou-se autêntico, brasileiro, vibrante. A mistura de materiais e linguagens — como o concreto e a luz —, embora opostos, juntos criaram poesia. Caminhar por esse lugar foi compreender que arquitetura paisagística também fala, também conta histórias e, principalmente, também sente. (Figura 5).

A visita a **Inhotim** representou uma imersão no âmago da arquitetura e da arte. Um espaço onde a arte ocupa o lugar da arquitetura, transformando-se em sentimento (Figura 6). Cada obra ali carrega a missão de provocar — angústia, emoção, despertar. Um museu a céu aberto, o maior do mundo, onde o percurso entre as obras parece ser regido por uma lógica sensível e sutil. Tudo se conecta, como uma **narrativa viva** (Figura 7). Em Inhotim, o tempo desacelera. O silêncio se torna parte da obra. E o caminhar entre as intervenções, pavilhões e jardins se converte em ritual (Figura 8). O visitante já não é apenas espectador: **é corpo presente, parte da obra** (Figura 9).



Figura 2. Cidade Administrativa, BH.
Autor: Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 3. Auditório JK, BH.
Autor: Maria Isabella Schneider (2025).

A experiência provocou questionamentos existenciais: quem somos diante de tanta grandeza sensível? A arte, presente em cada pavilhão, paisagem e percurso, parecia dialogar com o íntimo de quem ali passava (Figura 10). A imprevisibilidade dos caminhos e a potência das obras causavam constante surpresa. Foi como uma overdose sensorial de arte e arquitetura. Uma profusão de sentidos, cores, escalas, reflexos (Figura 11). Nasceu ali o sentimento de que também seria possível criar algo tão impactante quanto aquilo que fora experienciado. Porque o contato profundo com a criação desperta, inevitavelmente, a vontade de criar.

A visita ao Memorial de Brumadinho foi um marco. Curiosamente, a câmera ficou sem bateria antes da entrada. Isso se revelou providencial. A sensibilidade daquele lugar não admite distrações. Não se entra ali para registrar, mas para sentir. O memorial nasceu do luto. Carrega a memória das vítimas da tragédia, convertida em arquitetura. A forma retorcida e fragmentada do pavilhão remete aos sonhos despedaçados, à força destrutiva da lama, ao desequilíbrio brutal. Mas também aponta para a importância de lembrar. De narrar. De transformar dor em testemunho.



Figura 4. Igreja São Francisco de Assis, Pampulha. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 5. Museu Casa Kubitscheck. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).

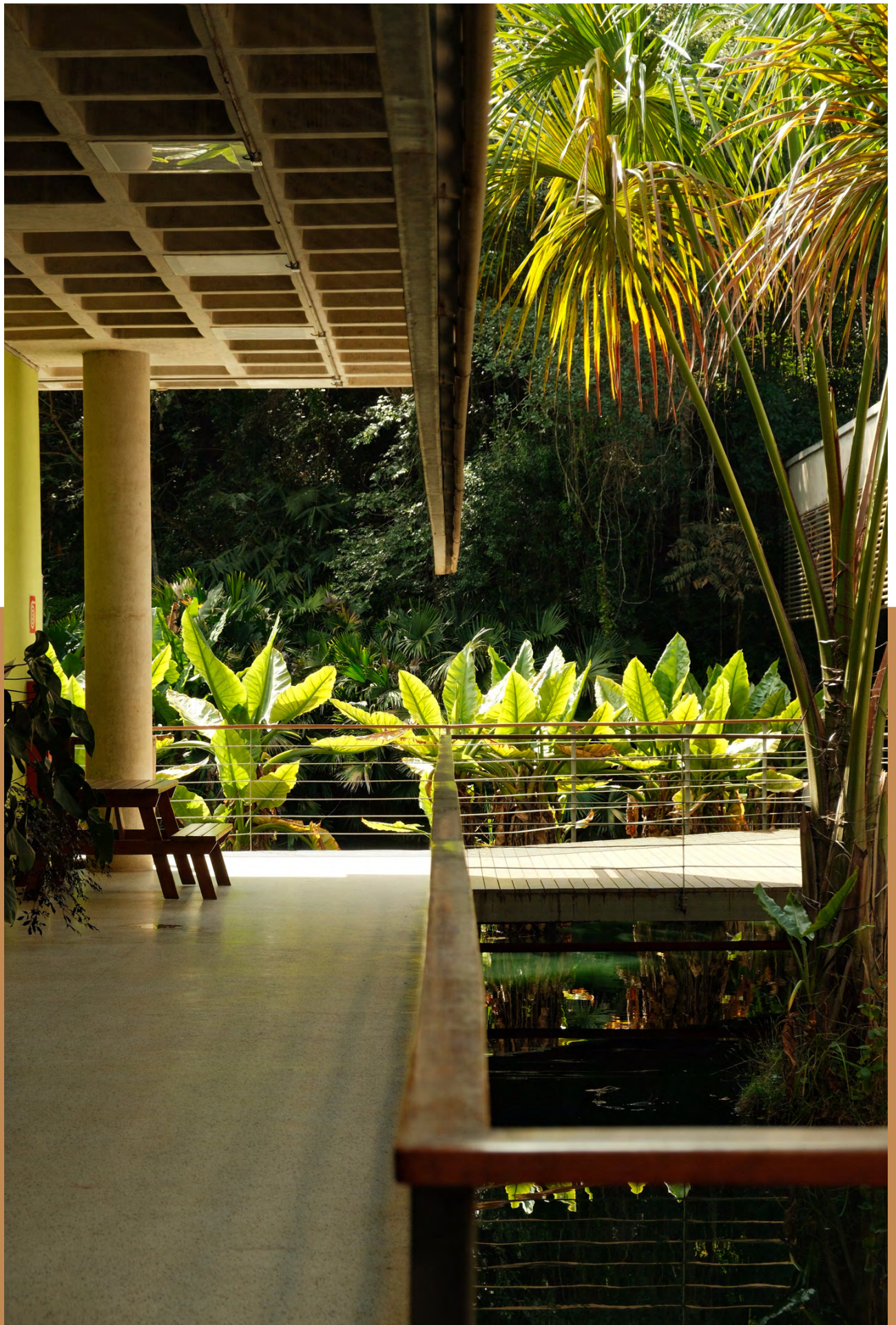


Figura 6. Arte viva de Inhotim. Autor Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 7. Narcissus Garden, Yayoi Kusama. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 9. Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 8. O Sublime, Inhotim. Autor Maria Isabella Schneider (2025)



Figura 10. Galeria Yayoi Kusama. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 11. O despertar. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).

A obra de **Gustavo Penna** utiliza o concreto aparente, mesclado com a terra vermelha, para dar forma à dor. O percurso cortado no terreno direciona o visitante ao local do rompimento. O horizonte, centralizado, marca a ausência. A escultura branca, inclinada e cravada no chão, simboliza o ser humano — um quadrado imperfeito, inclinado, falho. A dor se faz presente no espaço, na forma, na luz. É um espaço que impõe pausa. Silêncio. Reflexão.

A experiência vivida ali é indescritível. Cada espaço atravessa o corpo e a alma. **A arquitetura se faz testemunho.** Mais do que forma e função, ela se mostra como história, como alma. O Memorial de Brumadinho sintetiza o que a arquitetura pode ser: **algo que não se observa apenas, mas que se vive.** Um lugar que nos ensina sobre a responsabilidade ética do projeto. Porque projetar também é lembrar, denunciar, cuidar.

Ali se aprendeu uma lição valiosa: **antes de registrar, é preciso sentir.** Olhar com o coração, não com a lente. Porque só assim uma imagem carrega verdade. Talvez o maior registro possível não seja feito pela câmera, mas pela alma. Existem lugares que transformam — e o memorial é um deles. Ele provoca o desejo de **projetar com propósito.** De usar o espaço como meio de comunicação, como linguagem que fala mesmo quando não há palavras.

Por fim, o Mercado Novo foi a última parada. Um espaço que valoriza pequenas marcas, a comida mineira, a cultura local. Simples, encantador e inspirador. Uma prova viva de que, com identidade e propósito, **o cotidiano pode se transformar em experiência.** Os cheiros, os sons, os encontros — tudo compunha uma cena em que **a arquitetura se torna suporte para o viver autêntico.** Onde o espaço age como agente ativador de relações (Figura 12).

Belo Horizonte atravessa. Ensina que a arquitetura pulsa, que a arte provoca e que o simples pode ser transformador. Ensina que sentir faz parte do processo criativo. E assim, é possível criar arte viva (Figura 13). Uma certeza renasce: **criar é mais do que projetar espaços — é construir memórias e provocar sensações.** O espaço deixa de ser neutro. Ele vibra, comunica, sensibiliza. E é essa vibração que deve guiar todo processo de criação.

A cidade revelou que a arquitetura não se limita a resolver problemas espaciais. Ela pode — e deve — contar histórias, provocar perguntas, gerar encontros (Figura 14). Voltar dessa experiência foi retornar com outra consciência. A alma não é mais a mesma. Sente-se, desde então, carregada de sentido (Figura 15).



Figura 12. Arte do Cotidiano, Mercado. Autor Maria Isabella Schneider (2025).

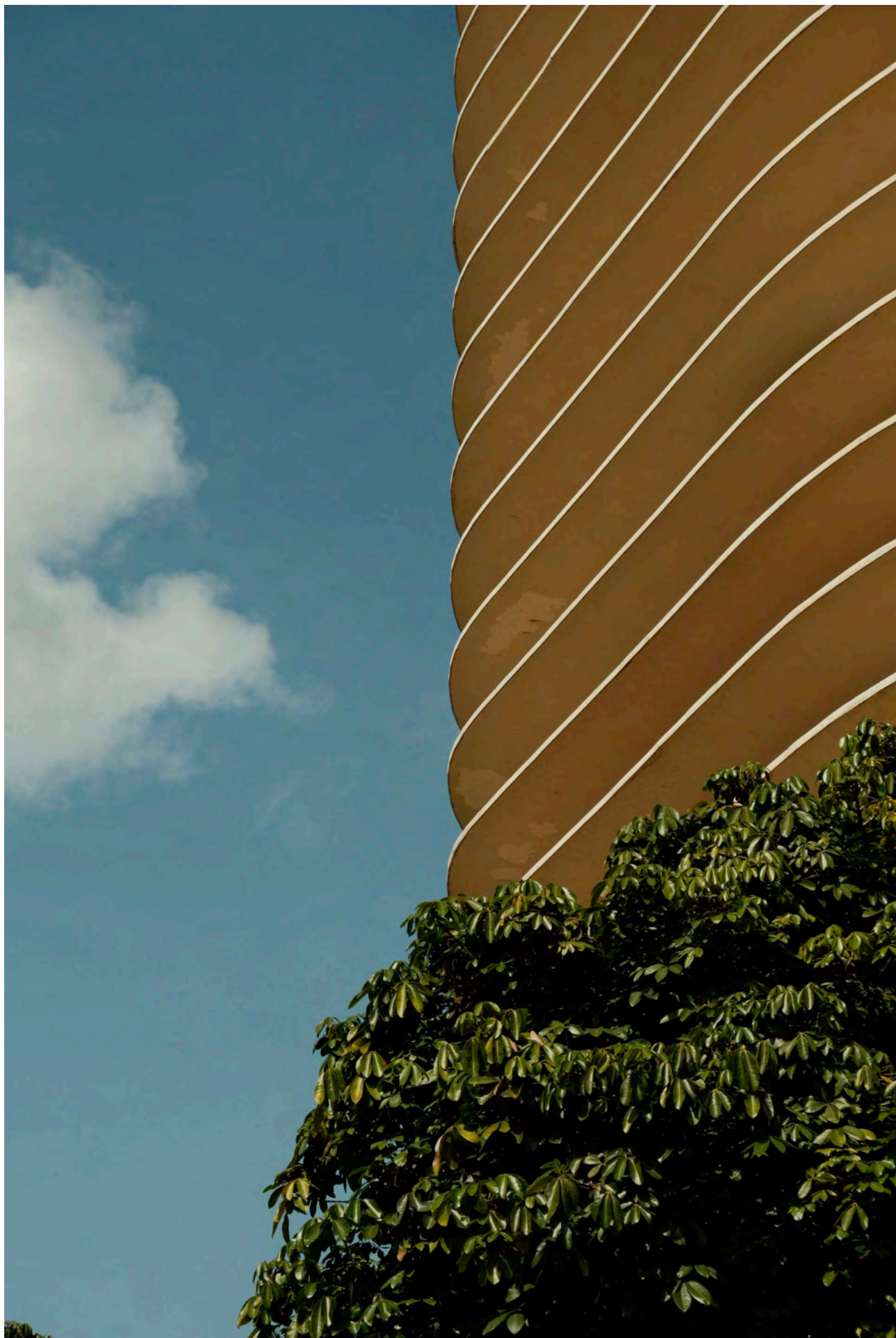


Figura 13. Edifício Niemeyer, BH. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).



Figura 14. Arte dos encontros da vida. Autor Maria Isabella Schneider (2025).

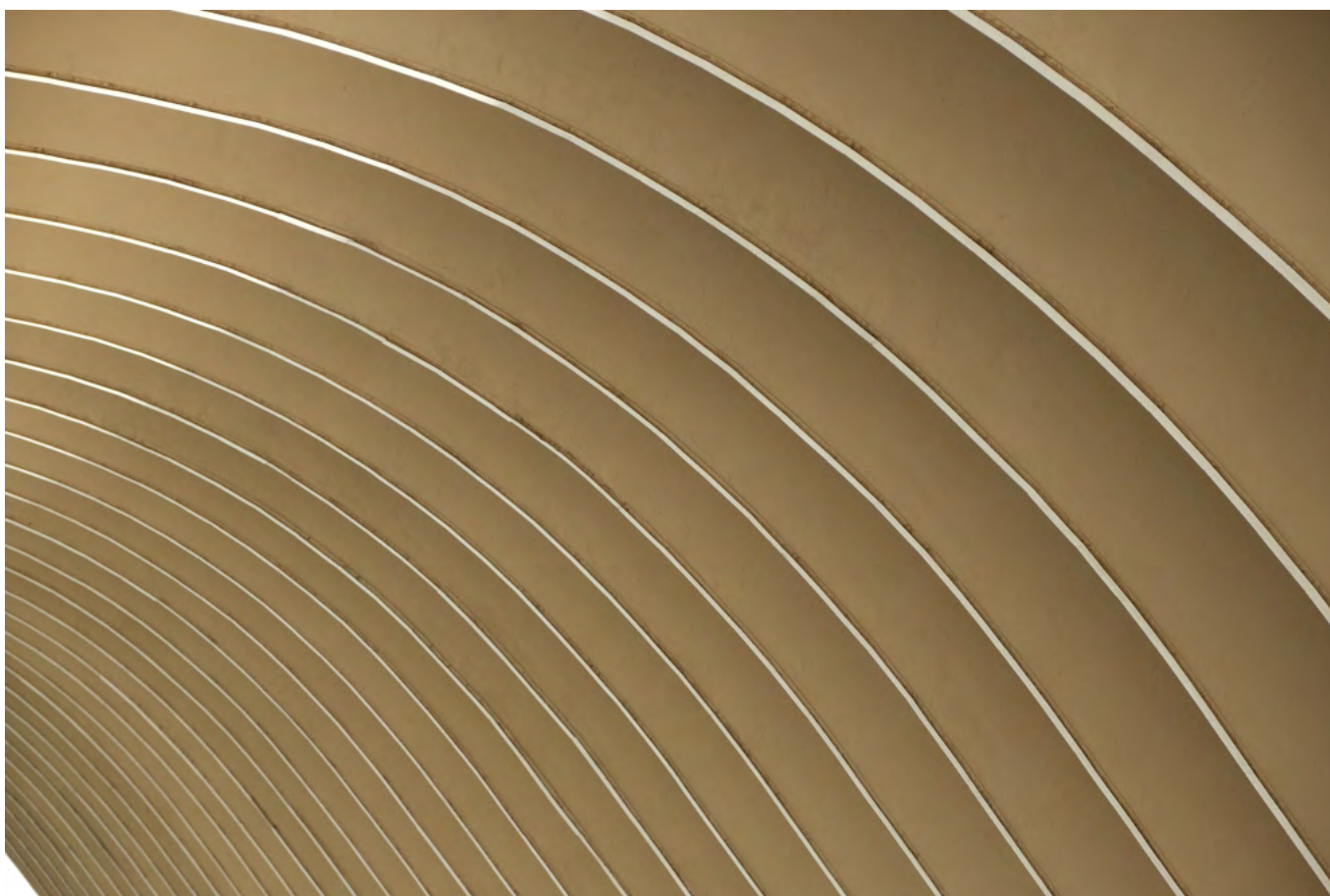


Figura 15. Liberdade da arquitetura, Niemeyer. Autor: Maria Isabella Schneider (2025).

FARNSWORTH: UMA CASA, UMA OBRA DE ARTE

A OBRA E O TEMPO

Quando a simplicidade de linhas e planos ganha o espaço e o equilíbrio perfeito entre estrutura, função e beleza é estabelecido, percebe-se o **poder que a arquitetura tem em moldar a relação entre indivíduo e espaço e este propriamente dito**. Em Farnsworth a estrutura metálica alva se eleva do solo e as grandes vidraças emolduram a paisagem que, envolta por árvores, alcança a margem mais distante do rio Fox.

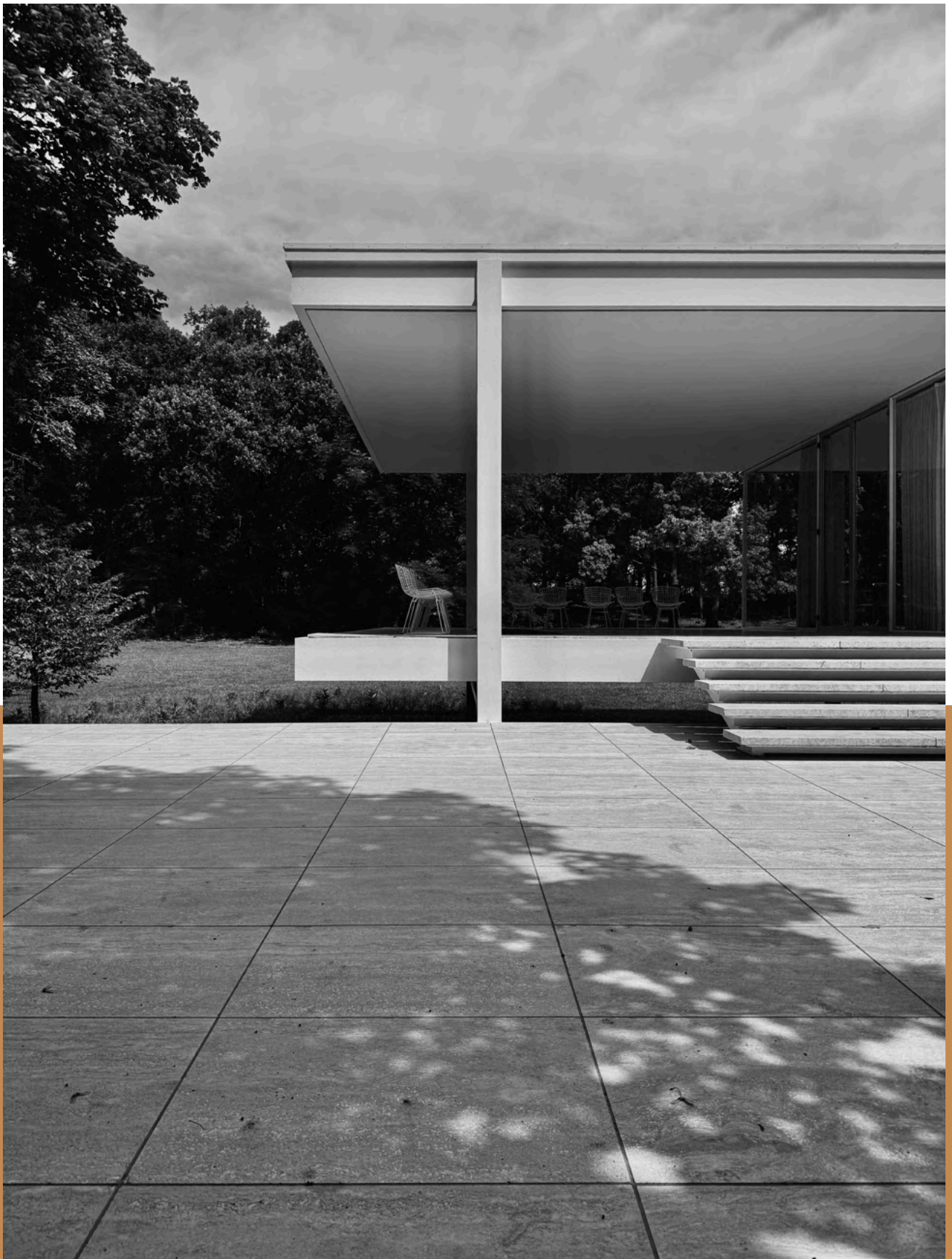
O travertino que se estende pelo piso, a clara madeira que conforma os armários, a delicadeza do aço curvado que dá origem aos mobiliários e o branco plano que repousa sobre tudo estão conectados pela lógica constante do módulo e da proporção.

A casa, que já foi assolada por enchentes destrutivas e foi leiloada como obra de arte, condição muito provavelmente digna de sua singela grandeza, parece **avessa à decadência**, comum à maioria dos edifícios, e permanece **intocada pelo tempo**.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.





Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



75

Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



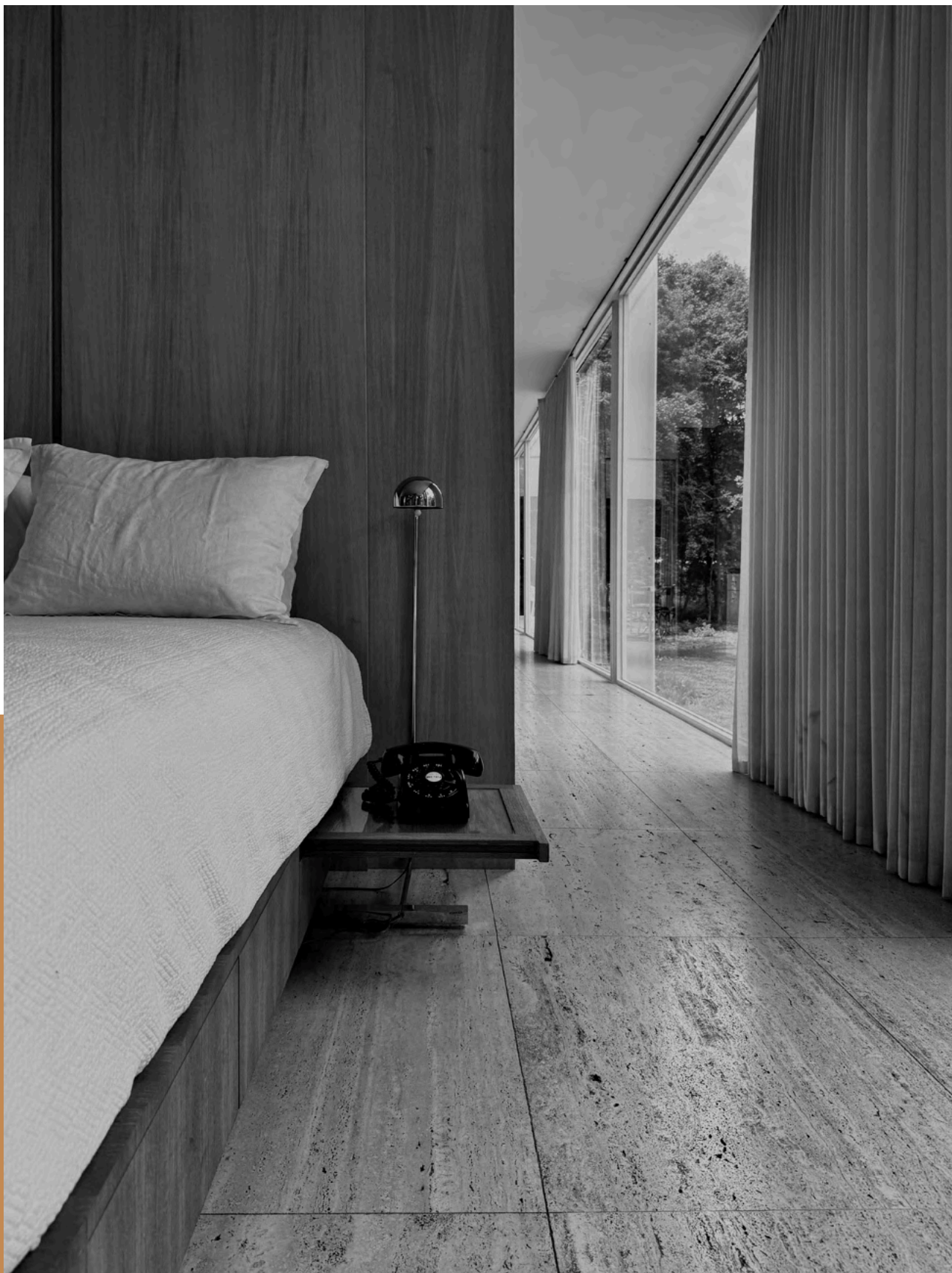
Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.



Gustavo Piccinin Tebom (2025). Acervo Pessoal.

MUCUGÊ SEMPRE VIVA

Autores:

Texto: Bárbara Martinez Santos

Imagens: Felipe Veronezzi Conaggin

PEDRAS QUE SUSTENTAM, MEMÓRIAS QUE FLORESCEM

Entre pedras e diamantes, Mucugê também guarda histórias, culturas e paisagens. Na Chapada Diamantina, essa cidade emergiu do sonho e da ambição de garimpeiros, que buscavam a riqueza escondida sob a terra: o diamante. Após o declínio de sua extração, uma nova fonte de recurso passou a se destacar — a comercialização da sempre-viva, flor da região, famosa por manter sua forma e cor mesmo após seca.



Figura 1: Vista da Chapada Diamantina do mezanino da Igreja Santa Isabel. (2025).



Figura 2: Ciclista em movimento passando pela entrada de pedra na lateral da Igreja Santa Isabel. (2025).



Figura 3: Menina contemplando a grandiosidade do altar da Igreja de Santa Isabel. (2025).



Figura 4: O contraste entre a Cruz no topo da Chapada Diamantina e a entrada de pedra do cemitério bizantino, revelando nuances do sagrado, da natureza e do construído. (2025).



Figura 5: Mausoléus do cemitério bizantino integrado à encosta rochosa da serra, compondo a paisagem natural da Chapada Diamantina. (2025).

A pedra, que em outros tempos era rejeitada diante do lucro do diamante, acabou se tornando a **base das construções locais**. Hoje, compõe ruas, casas e o cemitério, consolidando-se como **símbolo da identidade de Mucugê** — uma característica fundamental para seu tombamento pelo IPHAN, em 1980.

Esse mesmo material foi usado para erguer os doze imponentes pilares da Igreja de Santa Isabel, finalizada em 1855. Mais do que elementos estruturais, os apoios representam os doze apóstolos das passagens bíblicas, **unindo fé, história e tradição em uma mesma arquitetura**.



Figura 6: Mulheres se reúnem, como de costume, atentas a um acontecimento urbano. (2025).



Figura 7: Destaque no topo da edificação histórica. (2025).



Figura 8: Uma imersão nos elementos arquitetônicos do segundo pavimento de uma casa colonial no centro de Mucugê. (2025).



Figura 9: Em meio à praça, o antigo orelhão ressignificado abriga arte sacra, enquanto dois irmãos se acolhem. (2025).

No tecido urbano, sem seguir um padrão geométrico rígido, **Mucugê se desenvolve com núcleos de convivência ao redor de seu centro histórico.** Esses espaços são ocupados e ressignificados cotidianamente pelos moradores, reforçando o caráter vivo e acolhedor da cidade.

O BRUTALISMO DE LINA BO BARDI

Na obra de Lina Bo Bardi do presente ensaio (SESC Pompeia), especialmente em seu brutalismo, os detalhes são essenciais: a textura do concreto bruto e a estrutura preservada da antiga fábrica, ressignificada como centro cultural e esportivo.

Uma forma de entender as grandiosidades de Lina Bo Bardi é direcionando o nosso olhar para os mais puros detalhes de suas obras, deixando um pouco de lado o edifício como um todo. Viver o SESC Pompeia por meio de seus detalhes permite compreender a sensibilidade e o estilo singular de Lina Bo Bardi.

92

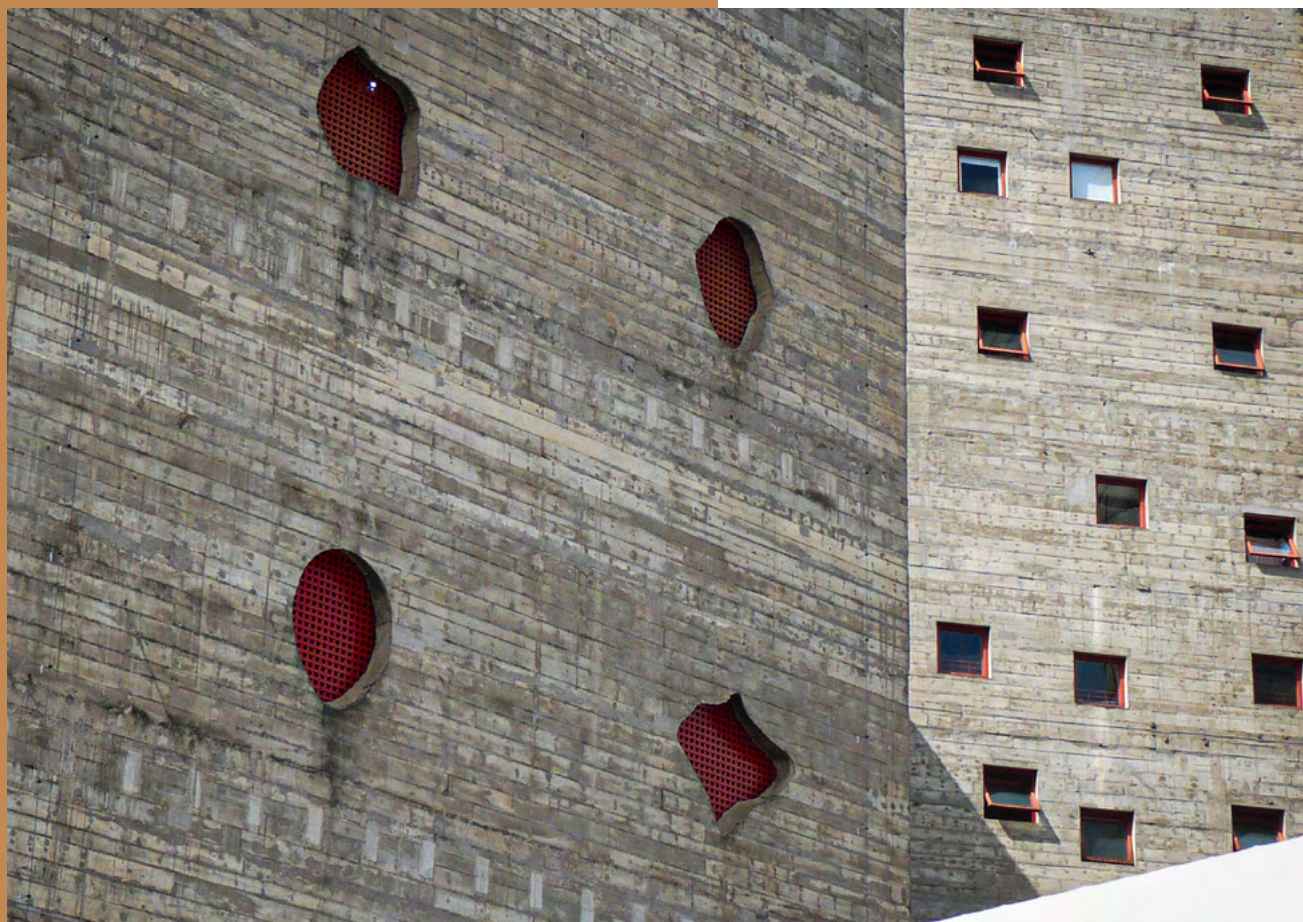


Figura 1: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025).

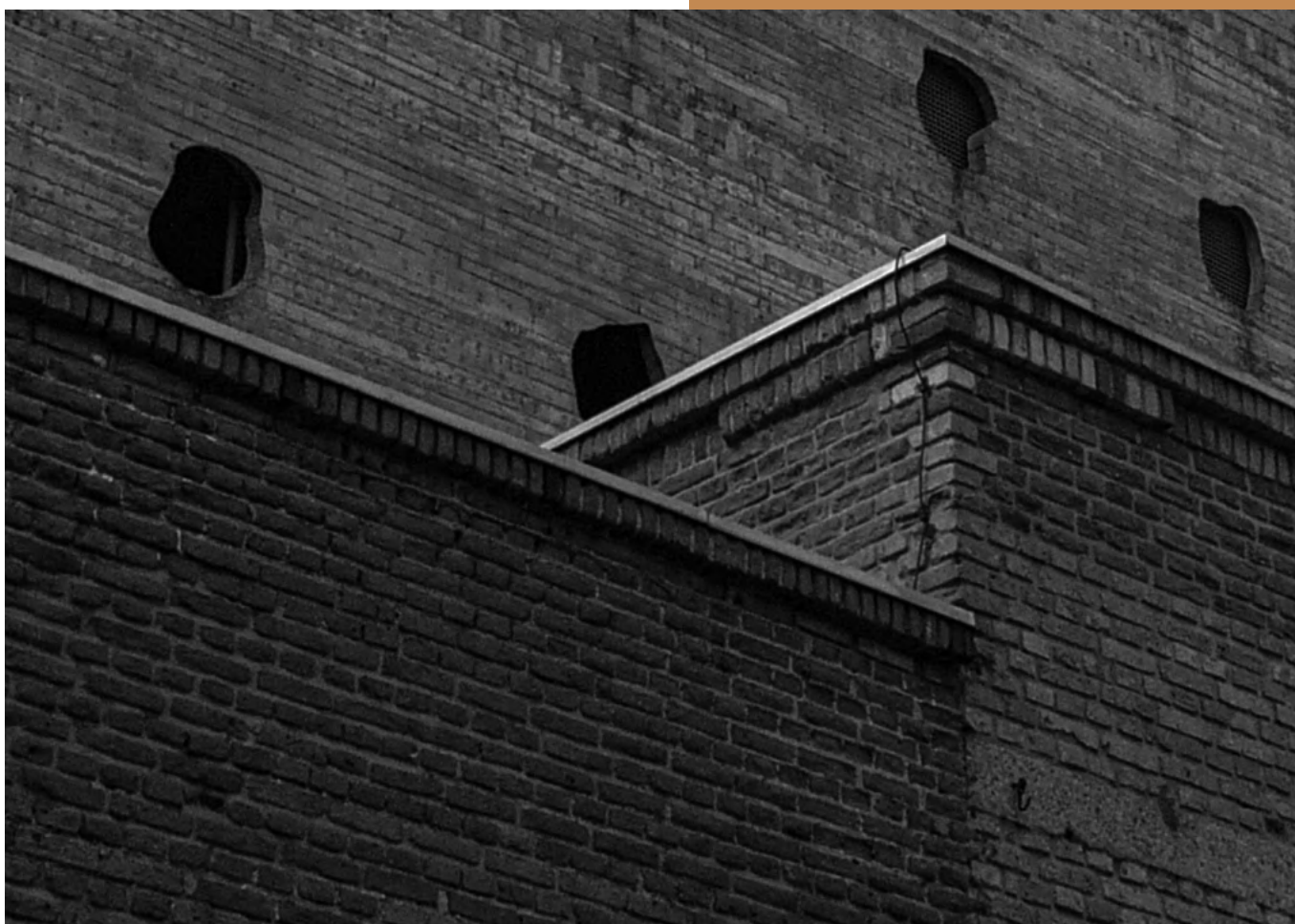


Figura 2: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025)

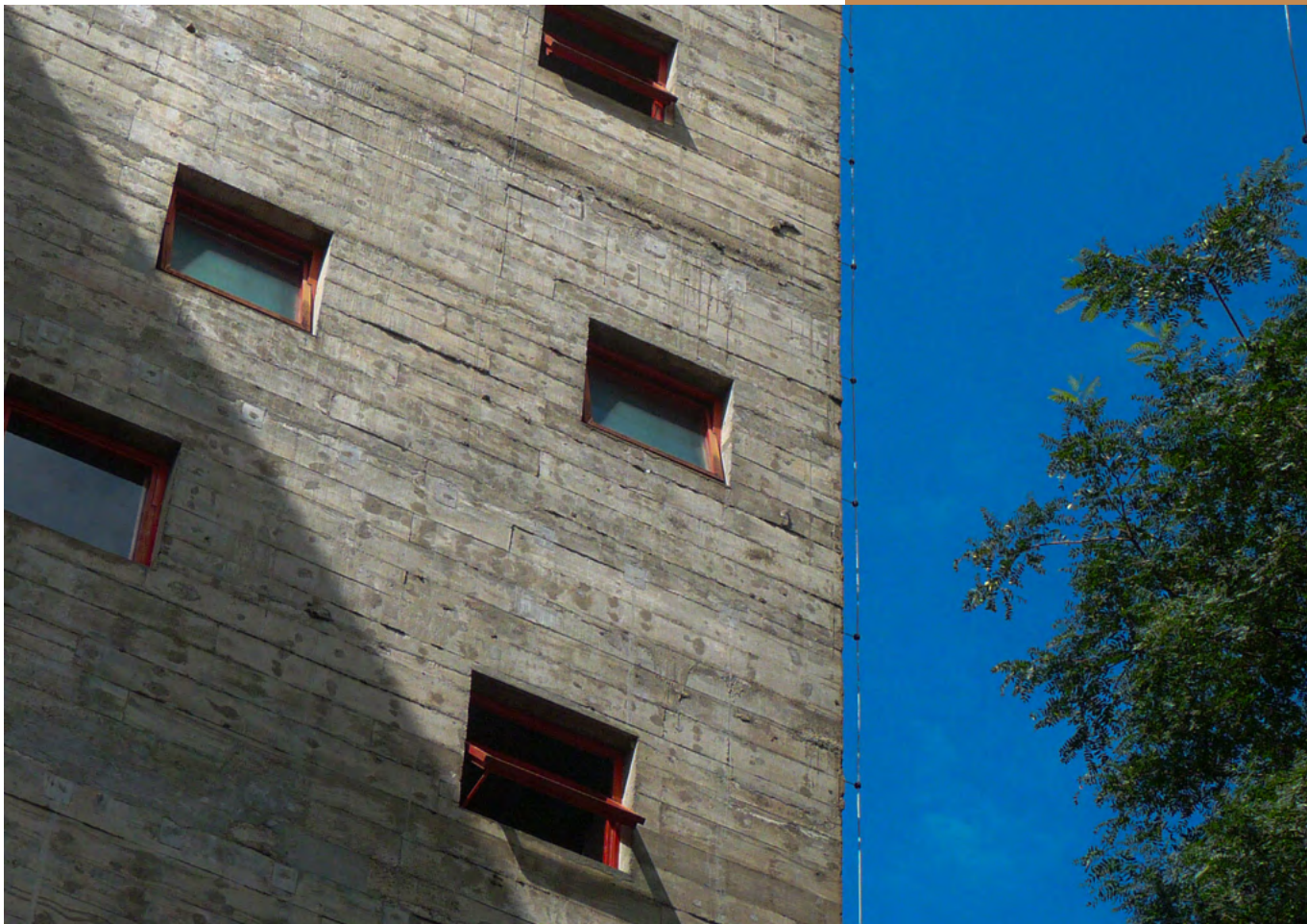


Figura 3: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láuá Nogueira (2025).



Figura 4: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025).



Figura 5: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025).



Figura 6: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025).

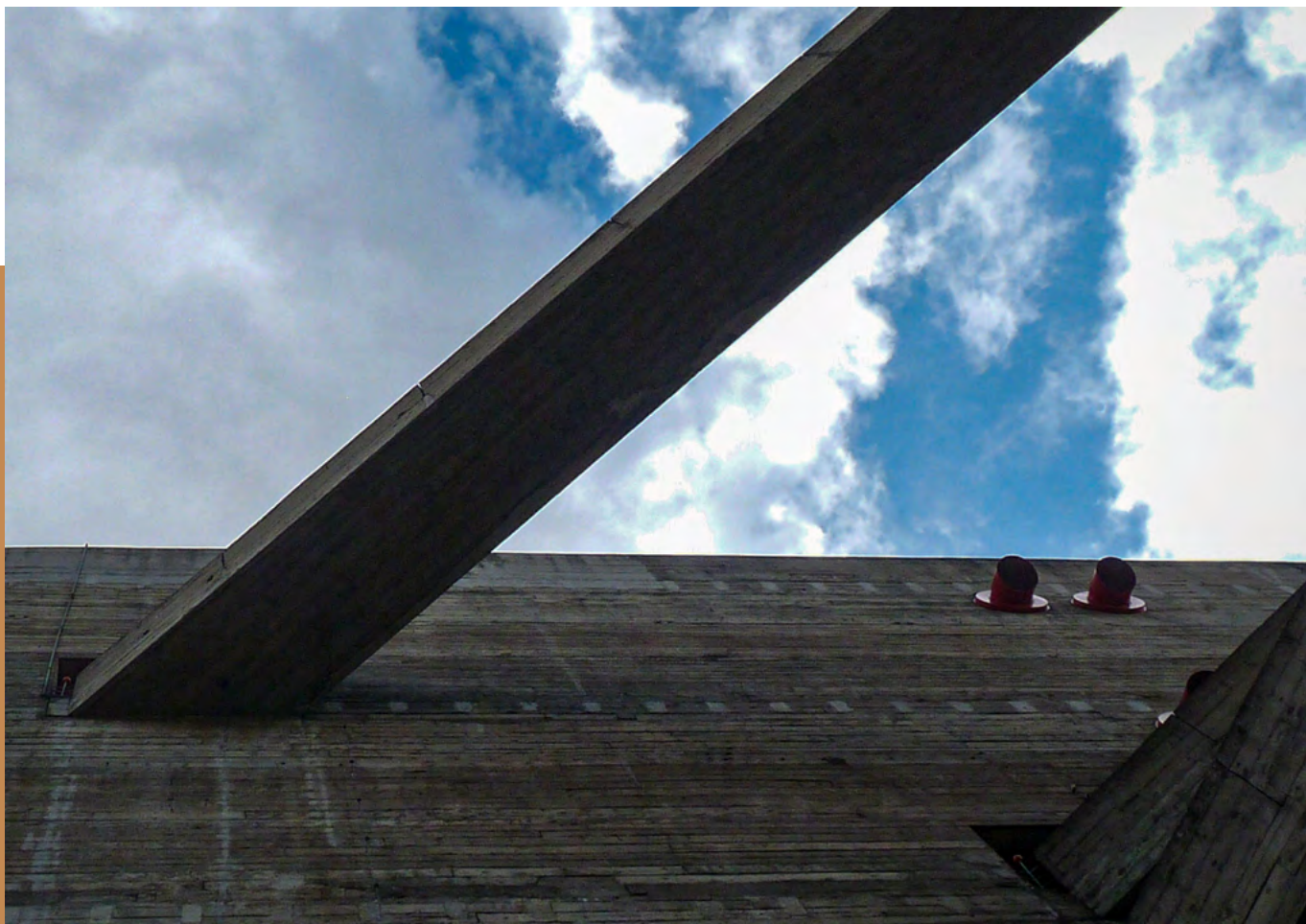


Figura 7: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025).

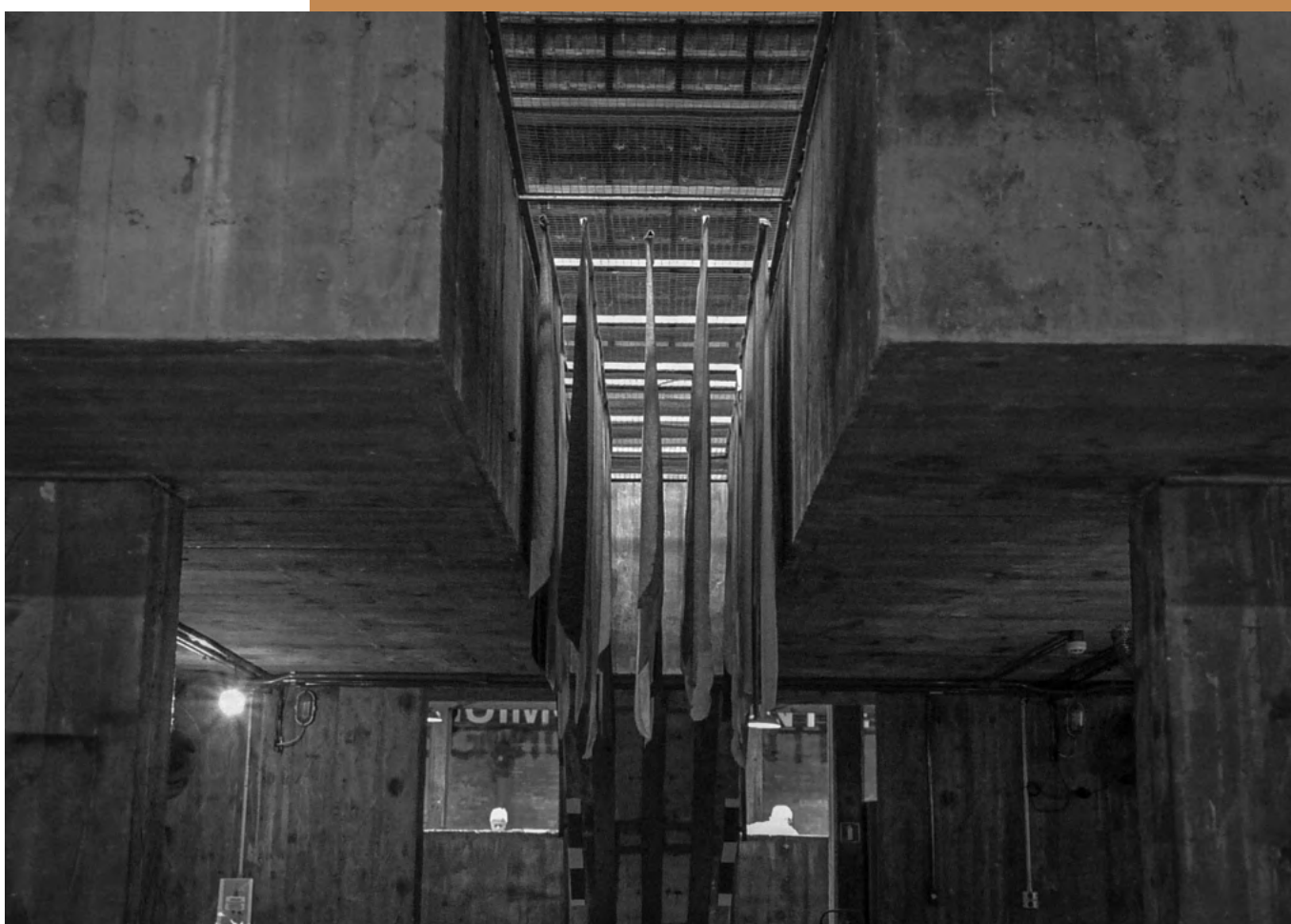


Figura 8: EM FOCO – SESC Pompeia. Autor: Maria Fernanda Láua Nogueira (2025).

COMPOSIÇÕES GEOMÉTRICAS

Autora: Luiza Budahazi

O ensaio gráfico aborda uma série de pinturas feitas em tinta acrílica, desenvolvidas na disciplina de “Tecnologia dos materiais em pintura”, na Faculdade de Artes Visuais da PUC-Campinas. As composições retratam a geometria retilínea e as cores contrastantes presentes em diferentes momentos do dia na paisagem urbana. As pinceladas expressivas, assim como a técnica da velatura, buscam criar texturas e camadas semelhantes àsquelas encontradas no conjunto de edificações do meio urbano. Desse modo, o ensaio é um reflexo da trajetória interdisciplinar da autora, que entrelaça arquitetura e visualidade contemporânea, através da linguagem expressiva da pintura.

Palavras-chave: tinta acrílica; composições geométricas; visualidade contemporânea.

100



Imagem 1: Composição ao amanhecer. Acrílico sobre tela.



Imagem 2: Composição ao meio-dia. Acrílica sobre tela.

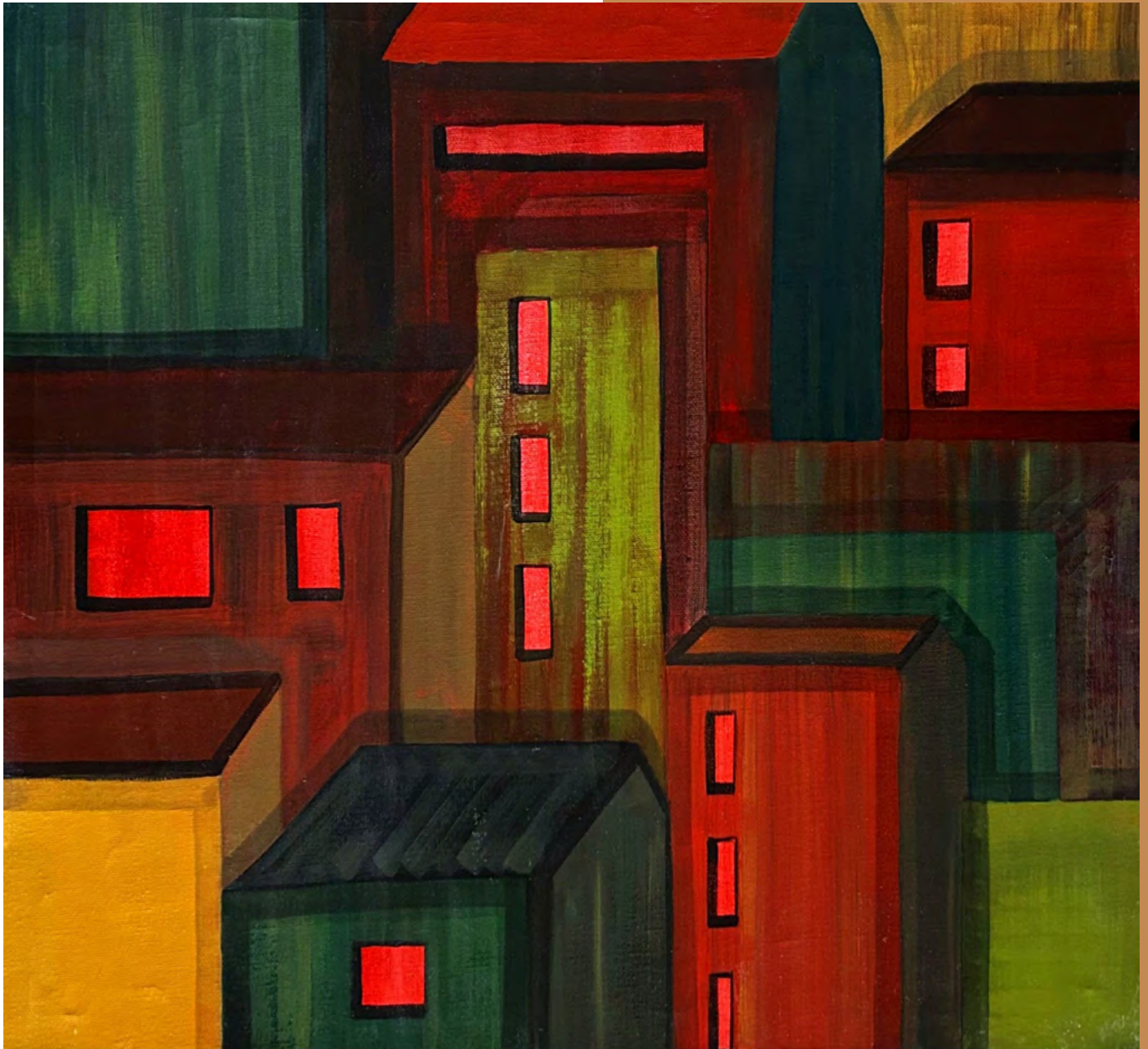


Imagem 3: Composição ao entardecer. Acrílica sobre tela.



Imagem 4: Composição a partir de recortes. Acrílica sobre madeira.

ENSAIO FOTOGRAFICO CASA CURUTCHET

Le Corbusier (1949 - 1955)



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.

O registro foi realizado em 2023, durante uma viagem a **La Plata, Argentina**. A Casa Curutchet é uma obra fundamental para a arquitetura moderna por se tratar do **único projeto concebido por Le Corbusier na América do Sul**. Além de residência, o plano original contemplava também o consultório médico do proprietário, o Dr. Pedro Domingo Curutchet.

O projeto foi desenvolvido à distância e a comunicação entre arquiteto e cliente se deu através de cartas trocadas ao longo do tempo. Por isso a execução da obra contou com a participação de outros arquitetos locais, como Amancio Williams. Em reconhecimento à sua relevância, foi inscrita em 2016 na lista de **Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO**.

As fotografias em preto e branco buscam **evidenciar os elementos construtivos que impactam e influenciam a percepção espacial de quem habita o local**, tais como, o sistema estrutural e os planos de vedação, a circulação e conexão entre os ambientes, o controle da luz no espaço, a relação do edifício com o seu entorno imediato, além das formas e proporções gerais resultantes da expressão arquitetônica inovadora deste ícone da arquitetura mundial.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



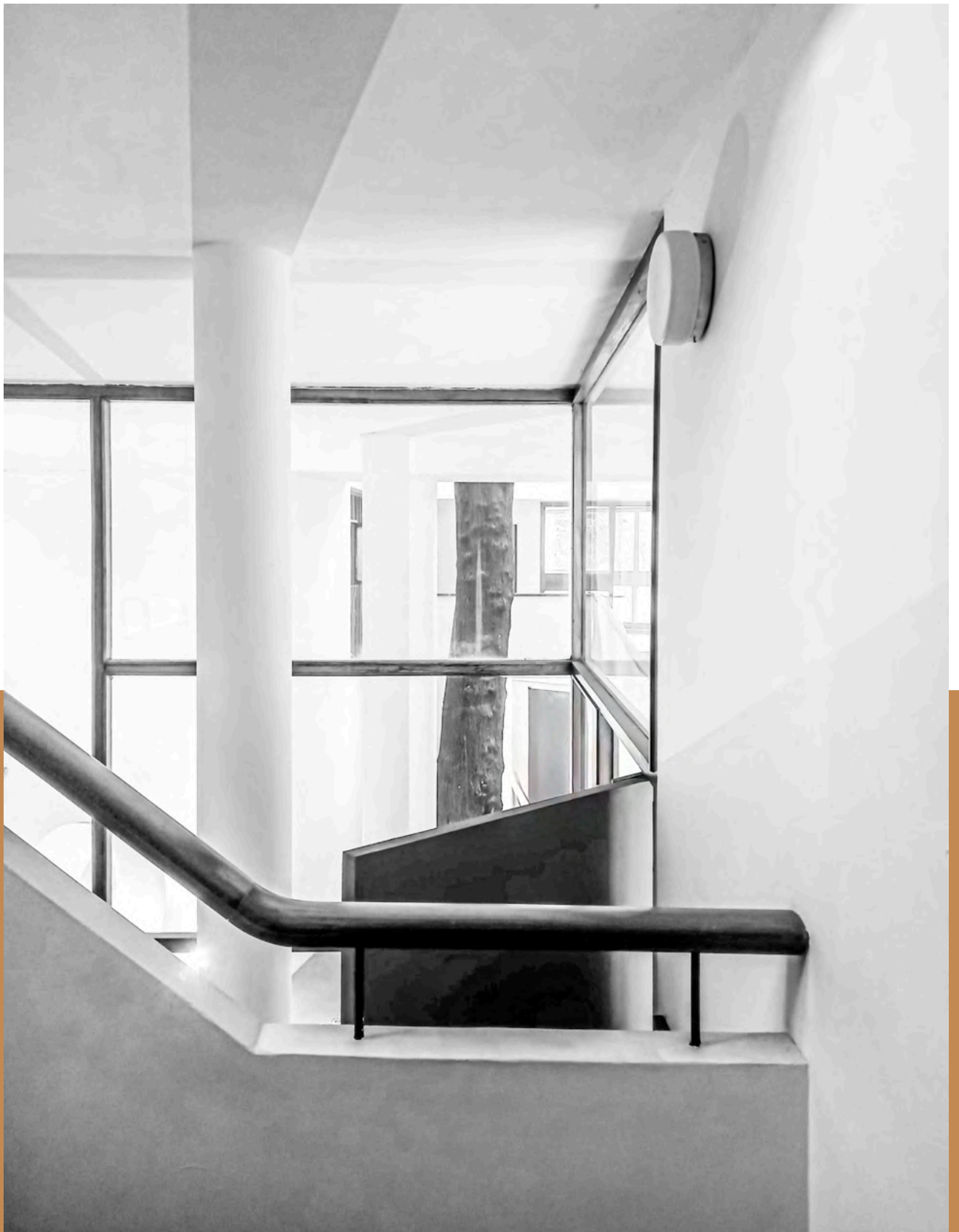
Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.





Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



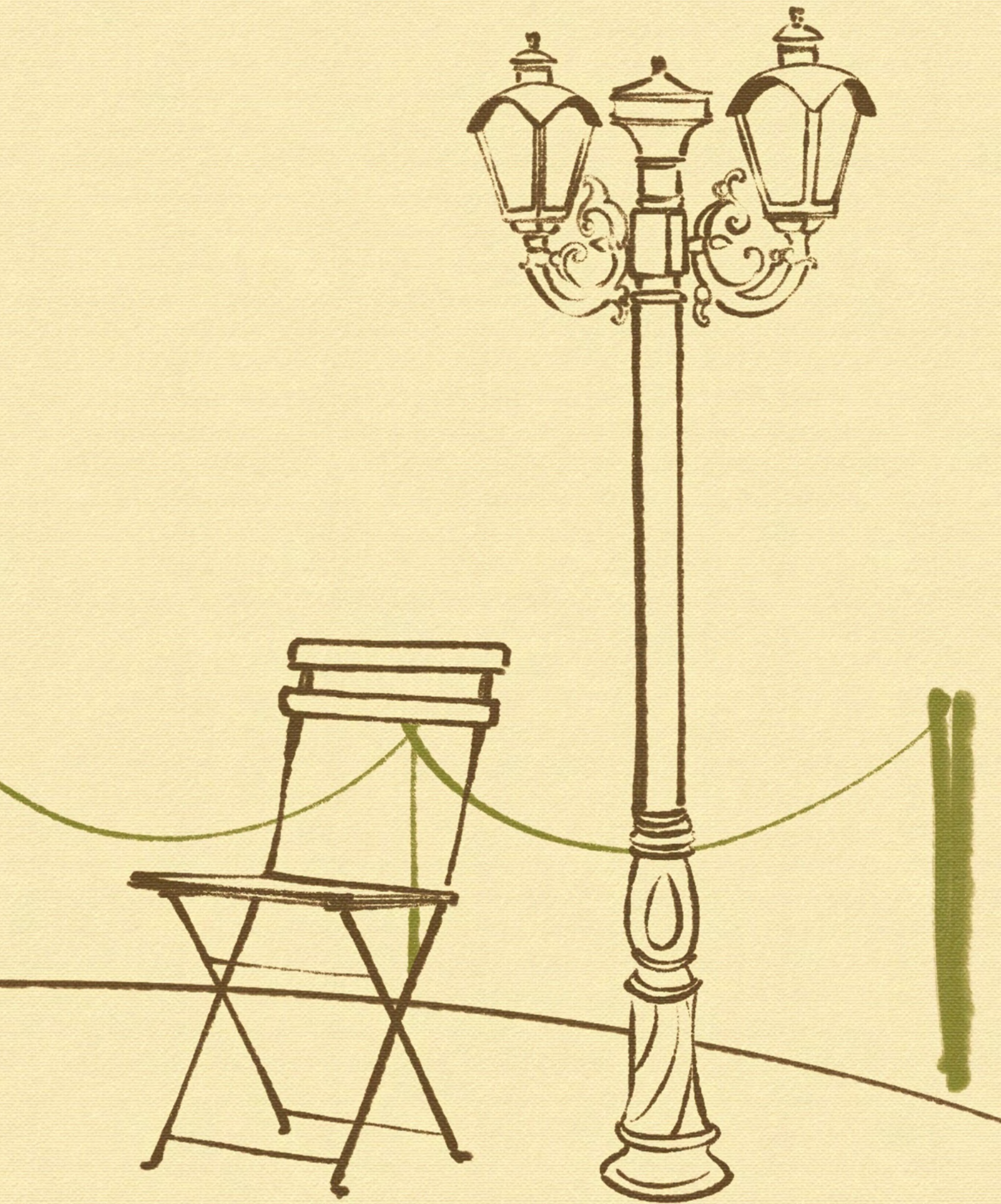
Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.



Ricardo Carmignani Verdade (2023). Acervo Pessoal.

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.

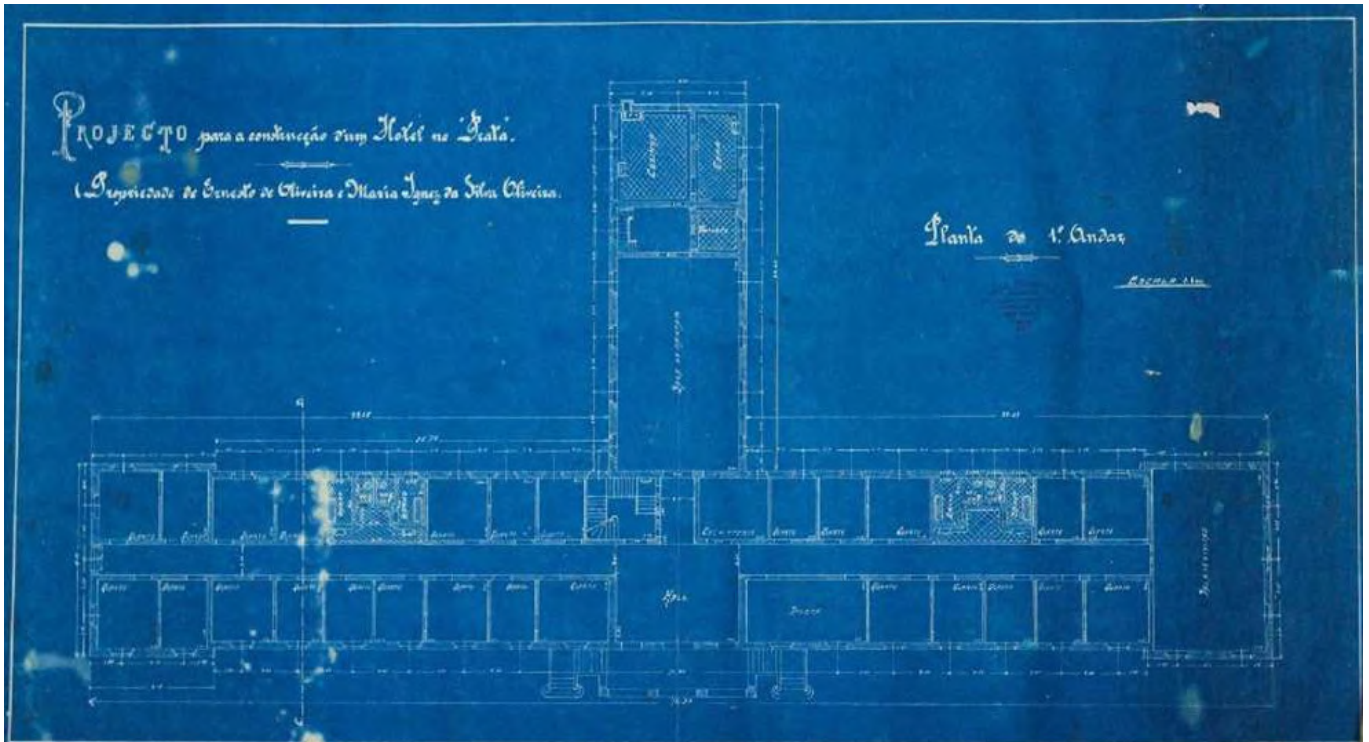
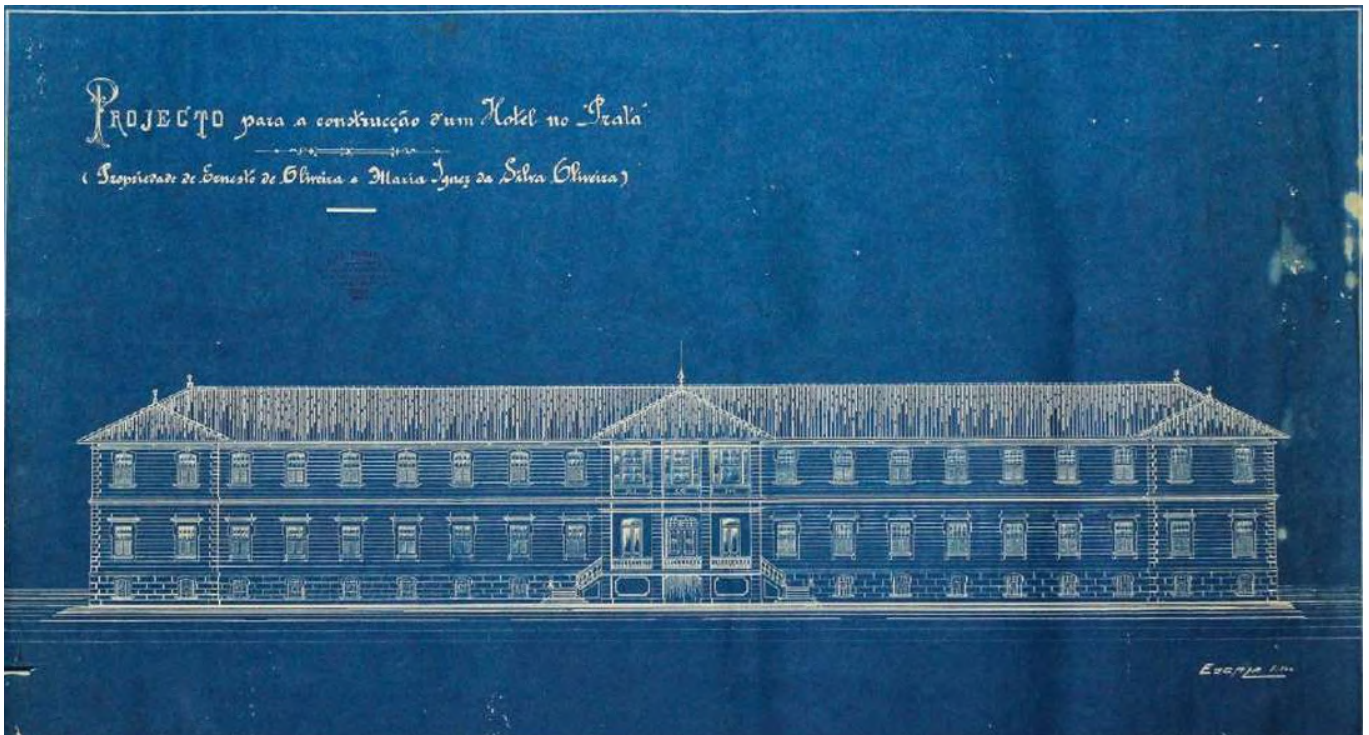
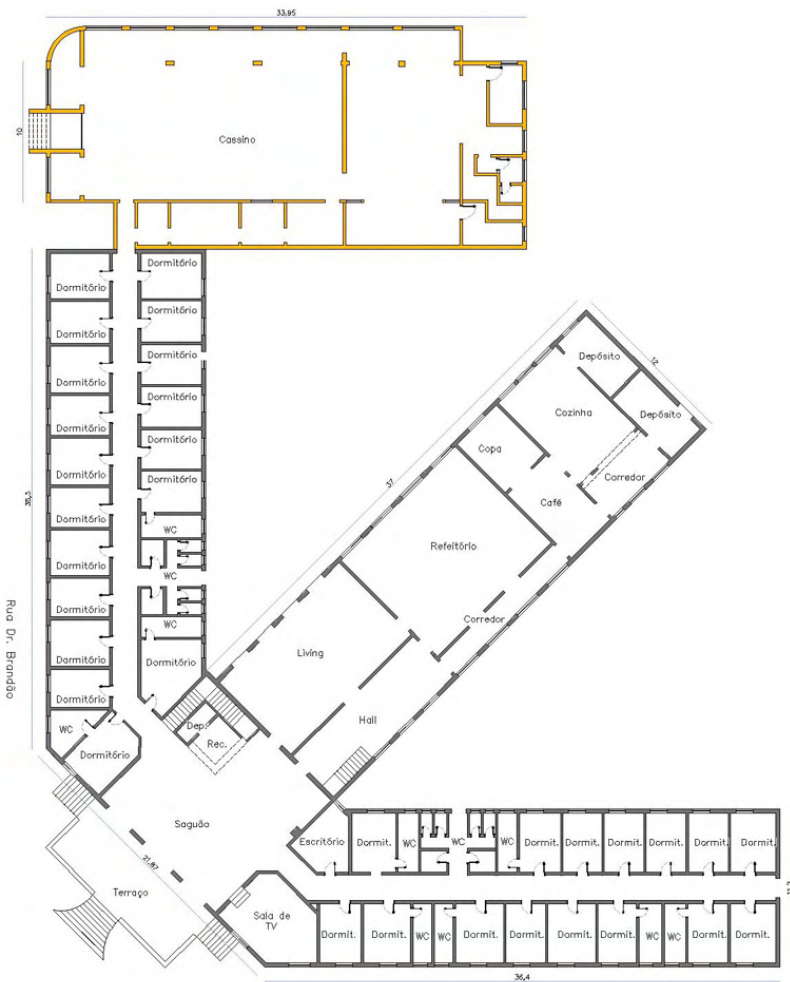


Figura 02: Primeiro projeto para o São Paulo Hotel. Fonte: acervo Antonio Carlos Rodrigues Lorette apud Inventário Arquitetônico São Paulo Hotel (2016).



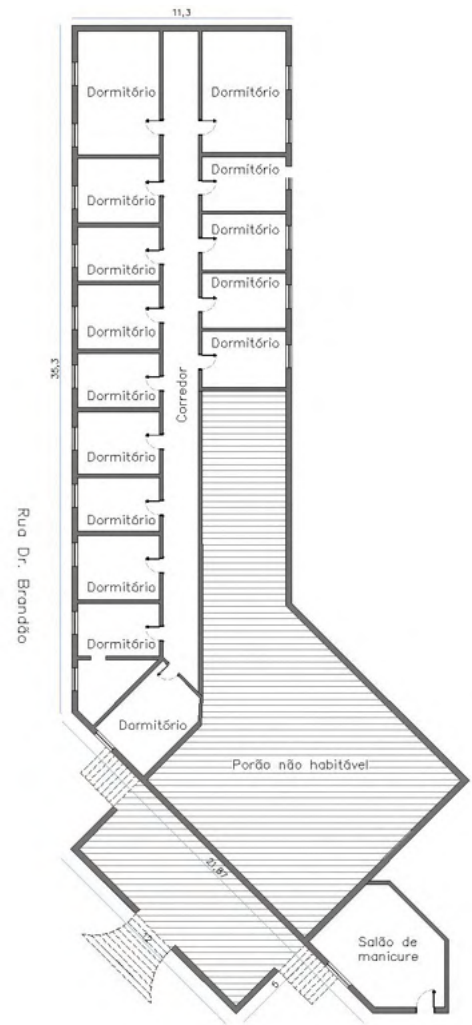
Figuras 03: Primeiro projeto para o São Paulo Hotel. Fonte: acervo Antonio Carlos Rodrigues Lorette apud Inventário Arquitetônico São Paulo Hotel (2016).

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).



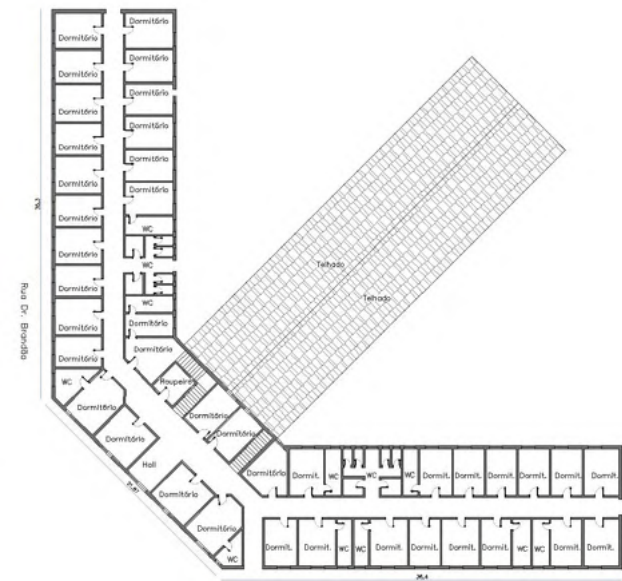
■ Hotel década de 1920
 ■ Cassino

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.

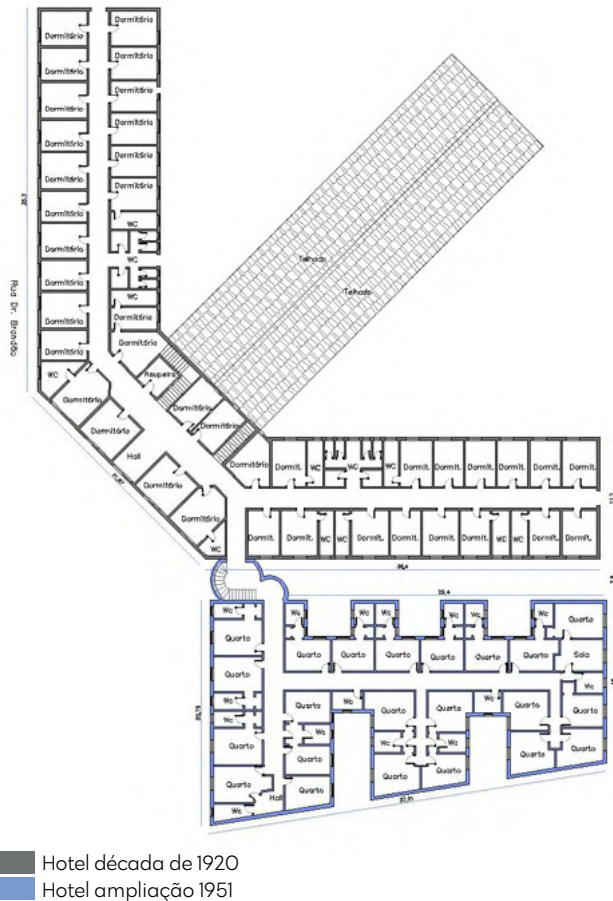


Figura 10: Planta do primeiro pavimento após Reforma de Sinelli realizado na década de 1950. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).

Embora a ampliação do hotel seja tombada e reconhecida como parte do patrimônio de Águas da Prata/SP, sua qualidade arquitetônica não se destaca tanto quanto a construção original. A ampliação pode ter sido, possivelmente, para suprir uma demanda econômica crescente, priorizando o aumento da capacidade em detrimento da questão estética. A intervenção compromete o contexto da antiga fachada em “seta” (ver Figura 09) que originalmente se destacava de forma marcante para quem passava pelos trilhos da companhia Mogiana.

A alteração dessa configuração compromete a expressividade da fachada, enfraquecendo sua presença compositiva. Os corredores estreitos, que articulam o anexo posterior, destoam da concepção original de harmonia arquitetônica, resultando em uma **espacialidade fragmentada e dissonante** em relação ao conjunto original (ver Figura 09). Além disso, tais modificações geram impactos negativos nas condições de conforto ambiental, como a restrição da ventilação natural e a insuficiência de insolação, contribuindo para a aparente insalubridade dos ambientes.

O Hotel São Paulo, além de ser um marco arquitetônico localizado no núcleo original de Águas da Prata/SP, presenciou acontecimentos importantes do Estado de São Paulo. Transformou-se em quartel-general da Coluna Romão Gomes, durante a revolução de 1932, ficando conhecido como “Palácio da Resistência Paulista” (Teixeira, 2016).

Durante vários anos, serviu de morada para o único médico residente na cidade, Dr. Eduardo Lyrio. Em 1935, também serviu de aposento, durante os dias da semana, para os três filhos do Dr. Aristides de Mello e Souza — Médico chefe do serviço termal de Poços de Caldas/MG — sendo um deles Antonio Candido de Mello e Souza, professor sociólogo e crítico literário que, em 1935, concluiu o ginásio em São João da Boa Vista/SP. Entre os visitantes ilustres do Hotel São Paulo, estão os acadêmicos Alberto de Oliveira e Guilherme de Almeida, os políticos Pedro de Toledo, Armando Salles Oliveira e Getúlio Vargas (Teixeira, 2016).

Através da pesquisa realizada, não foi possível identificar, com precisão, em que ano o estabelecimento encerrou suas atividades, tampouco os fatores que levaram ao seu fechamento. No entanto, o inventário elaborado em 2016 pela arquiteta e urbanista Paula Teixeira (2016) aponta algumas possíveis causas, entre elas destacam-se a



Figura 11: Hotel após reforma de Sinelli realizada na década de 1950. Fonte: acervo Antonio Carlos Rodrigues Lorette apud Inventário Arquitetônico São Paulo Hotel (2016).

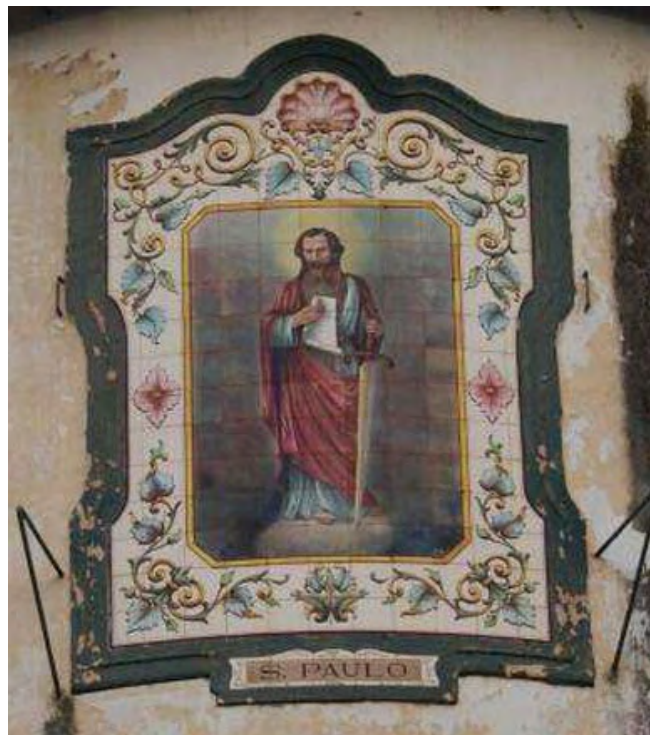


Figura 12: Painel de azulejos pintados com a imagem de São Paulo. Autor: Rita Cabrelon (2016). Fonte: Inventário Arquitetônico Hotel São Paulo (2016).

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.

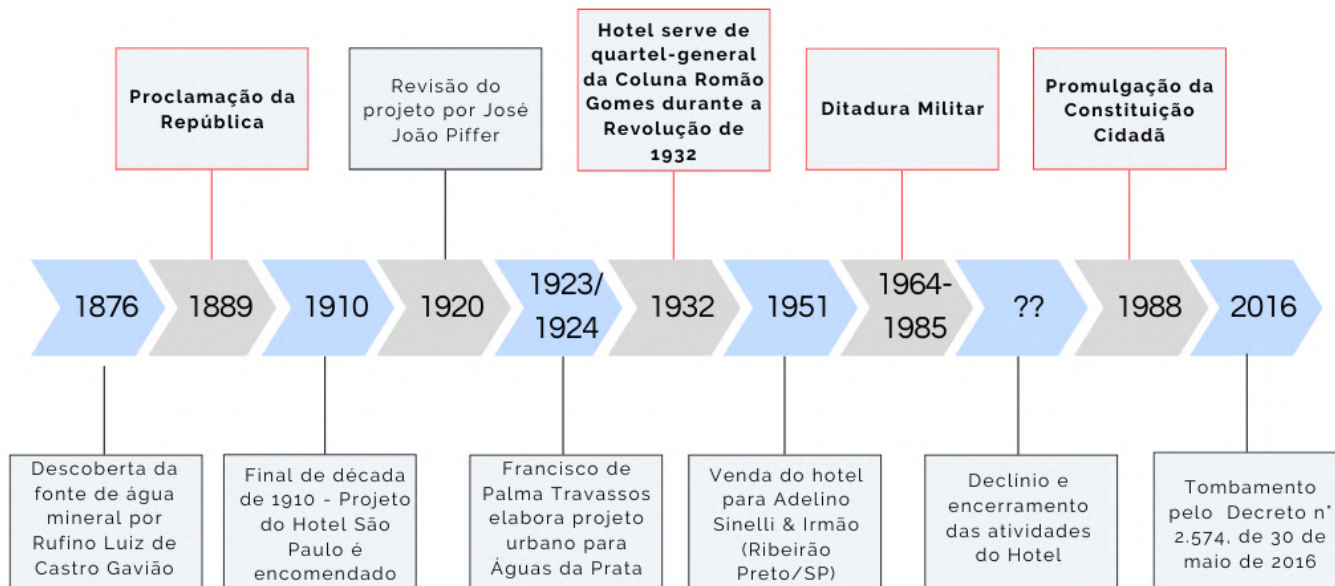


Figura 14: Linha do tempo. Autor: Ana Cristina Domingos Ferreira (2025).

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

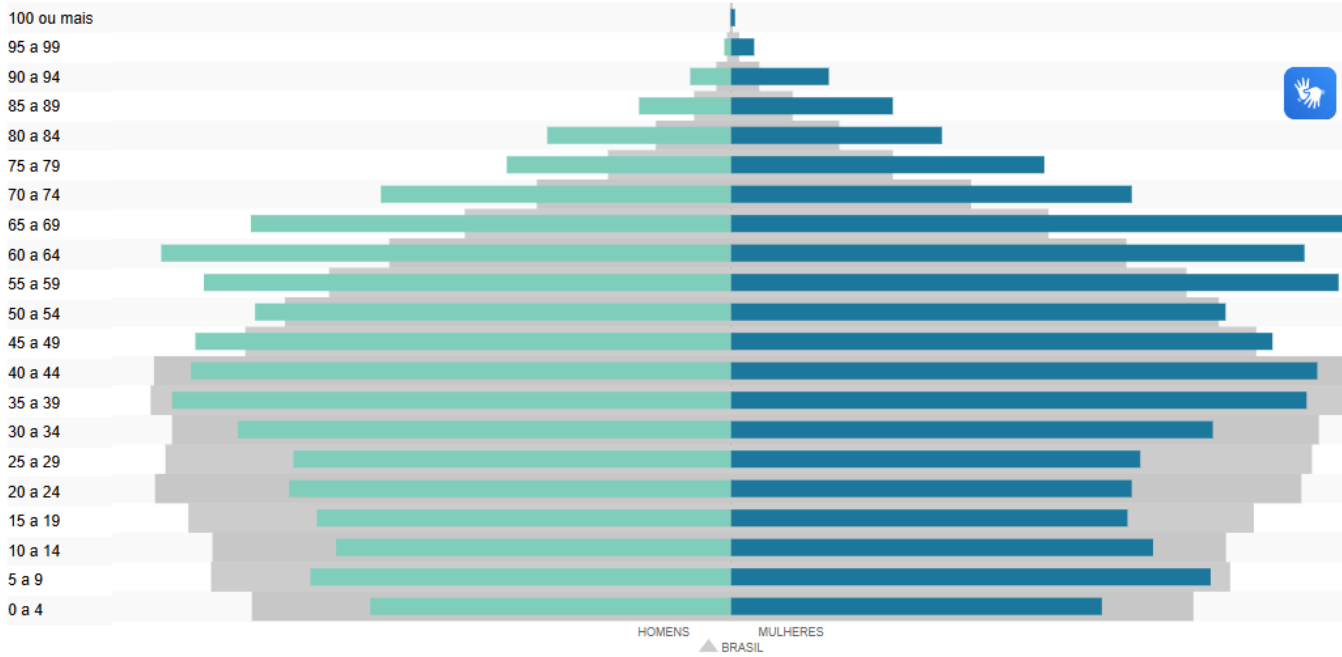


Figura 20: Pirâmide etária do município de Águas da Prata. Autor: IBGE (c2025). Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

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 Kühl 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 Kühl 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.

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 Acaayaba, 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).

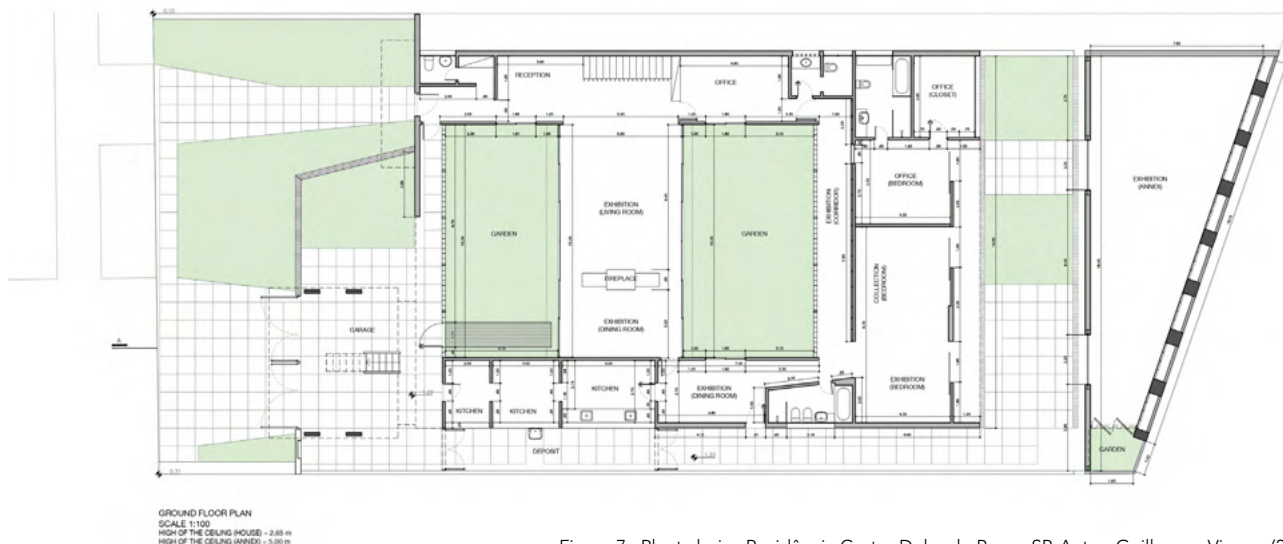


Figura 7 : Planta baixa Residência Castor Delgado Perez, SP. Autor: Guilherme Vigano (2025).

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 “suspense” 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.

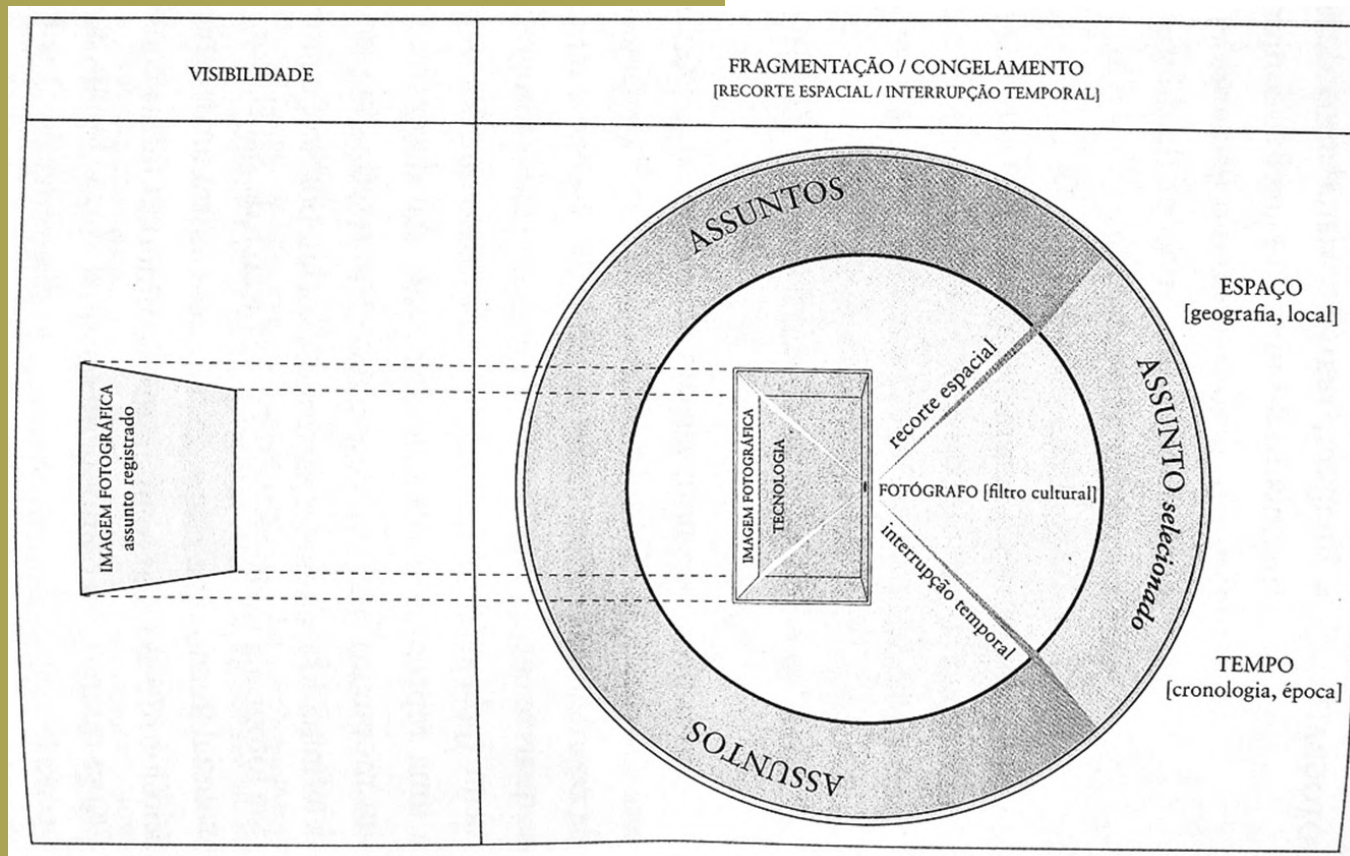


Figura 1: Gênese do Registro Fotográfico. Fonte: Kossoy, 2001, p. 44.

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), observa-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

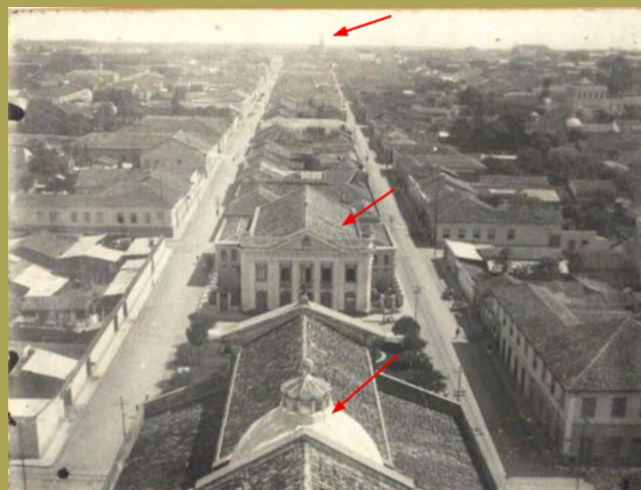


Figura 4: Vista Parcial entre 1910 e 1919. Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/vista-parcial-32>.



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>.



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

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 registo 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.

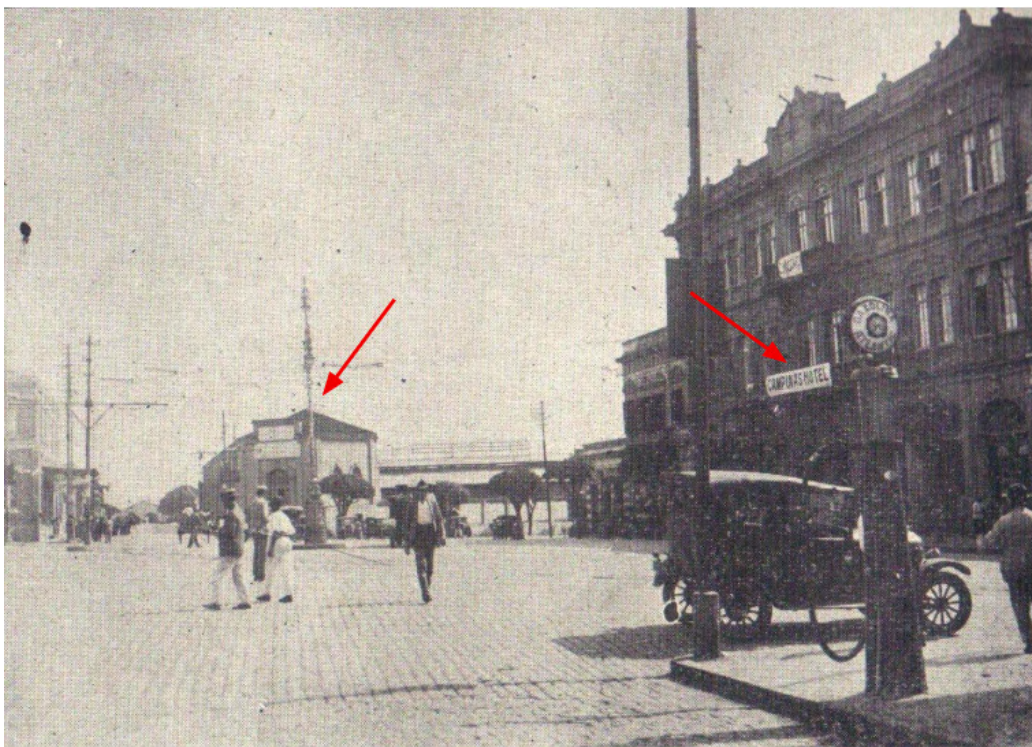


Figura 11: Largo da Estação em 1928. Fonte: Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/avenida-andrade-neves-3>.

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>.

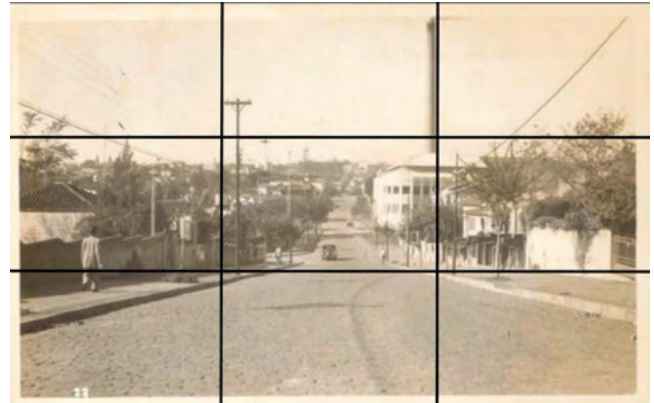


Figura 13: Rua José Paulino (Por volta de 1920). Fonte: Centro de Memória – UNICAMP. Coleção Aristides Pedro da Silva. Disponível em: <https://atom.cmu.unicamp.br/index.php/avenida-andrade-neves-3>.

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>.

156

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 exigência 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).

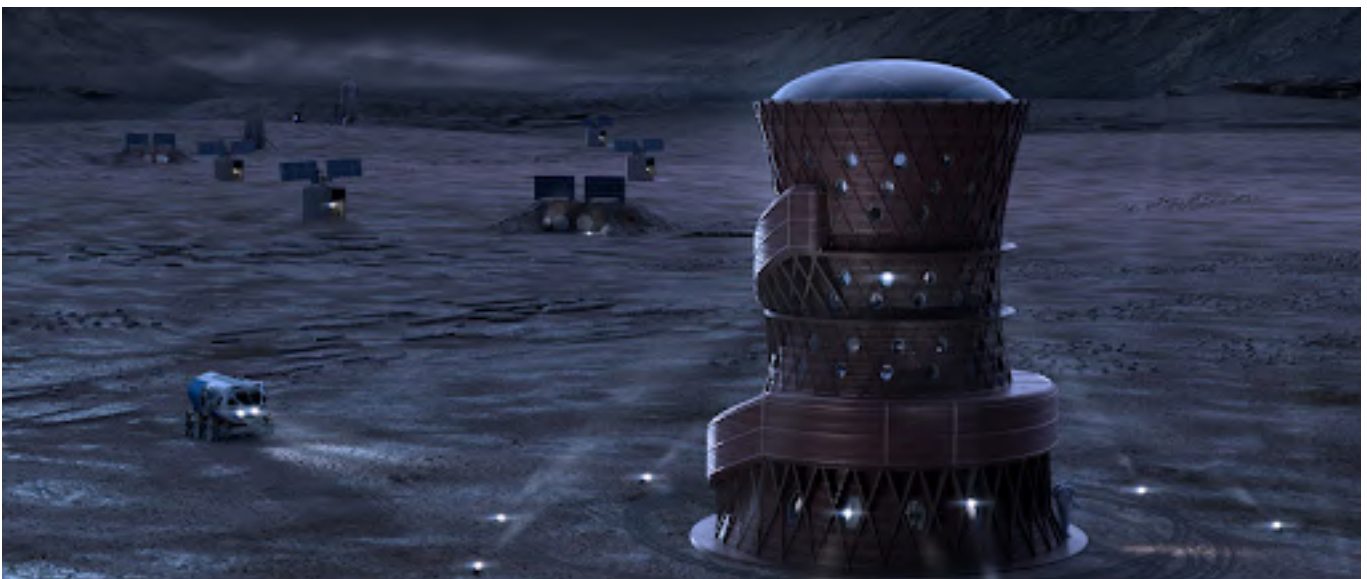
O projeto do Space Exploration Architecture (SEArch+, s.d.; Walsh, 2021), grupo de arquitetos composto por Cristina Ciardullo, Michael Morris e Rebecca Pailles Friedman, junto com o Apis Cor, empresa americana de tecnologia com sede em Melbourne, foi classificado em primeiro lugar e premiado pelo desenvolvimento 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).

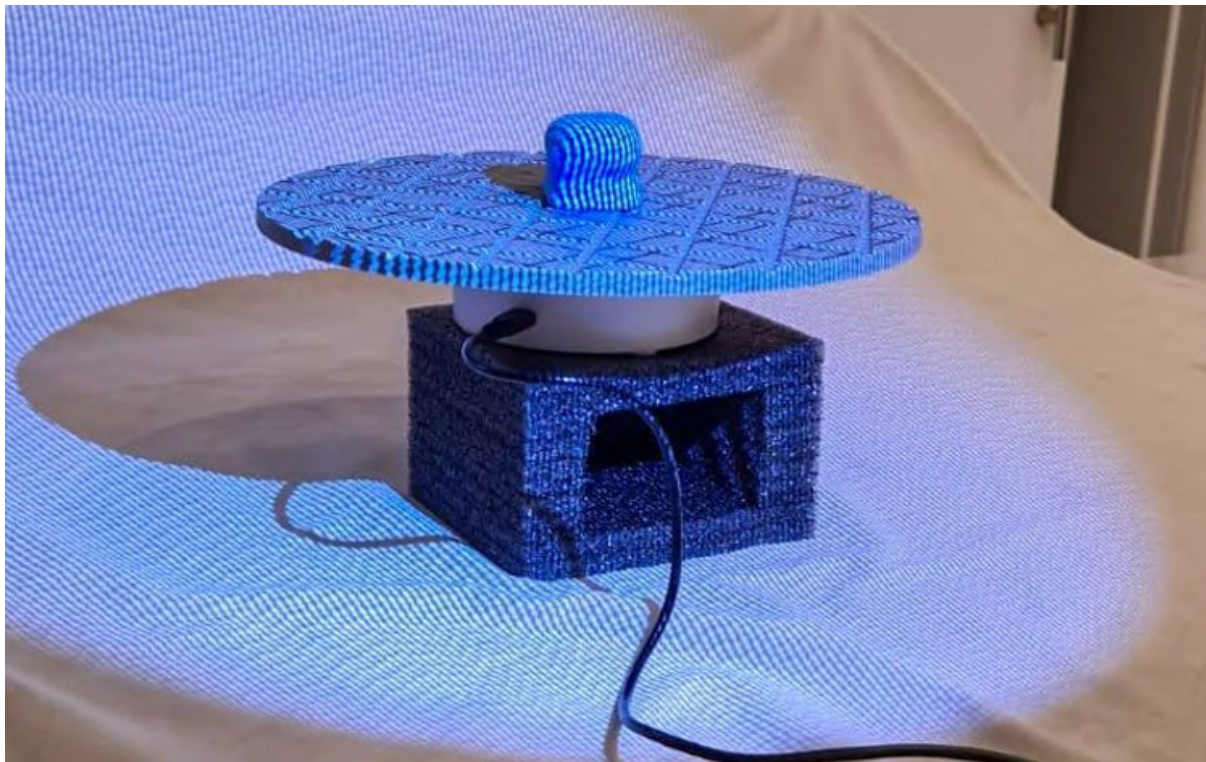


Figura 7: Modelo físico 6 passando pelo escaneamento, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

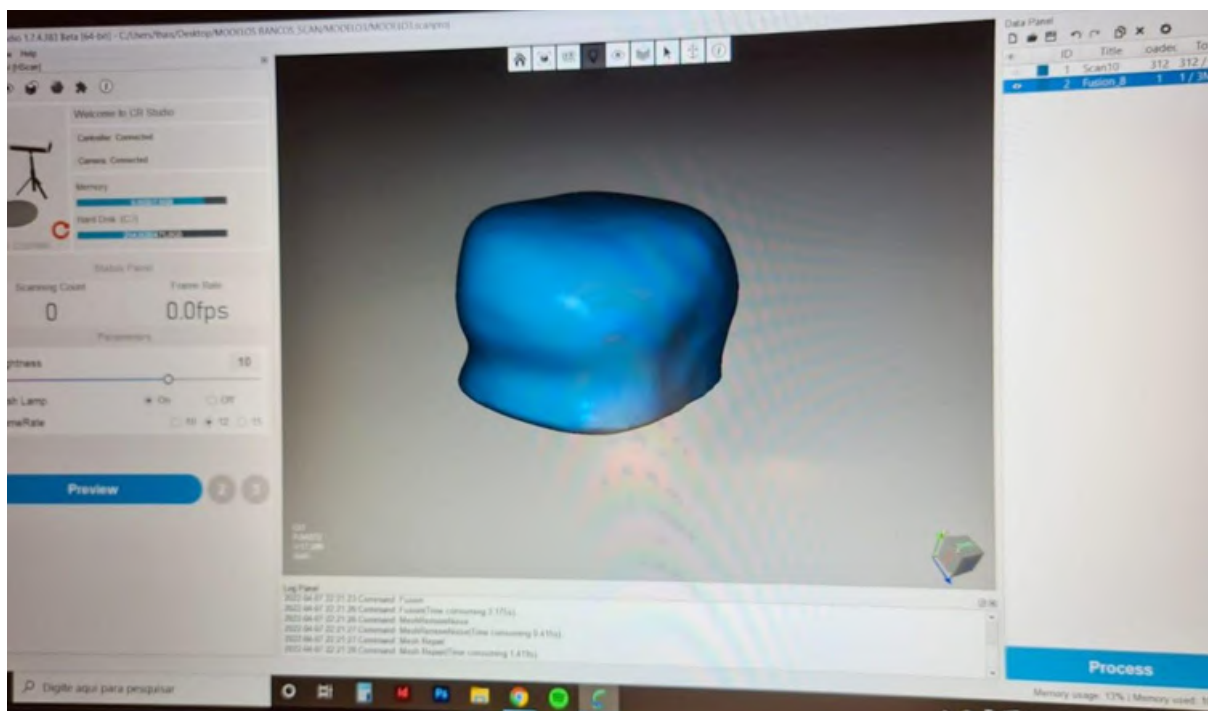


Figura 8: Software após o escaneamento do modelo 6, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

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).

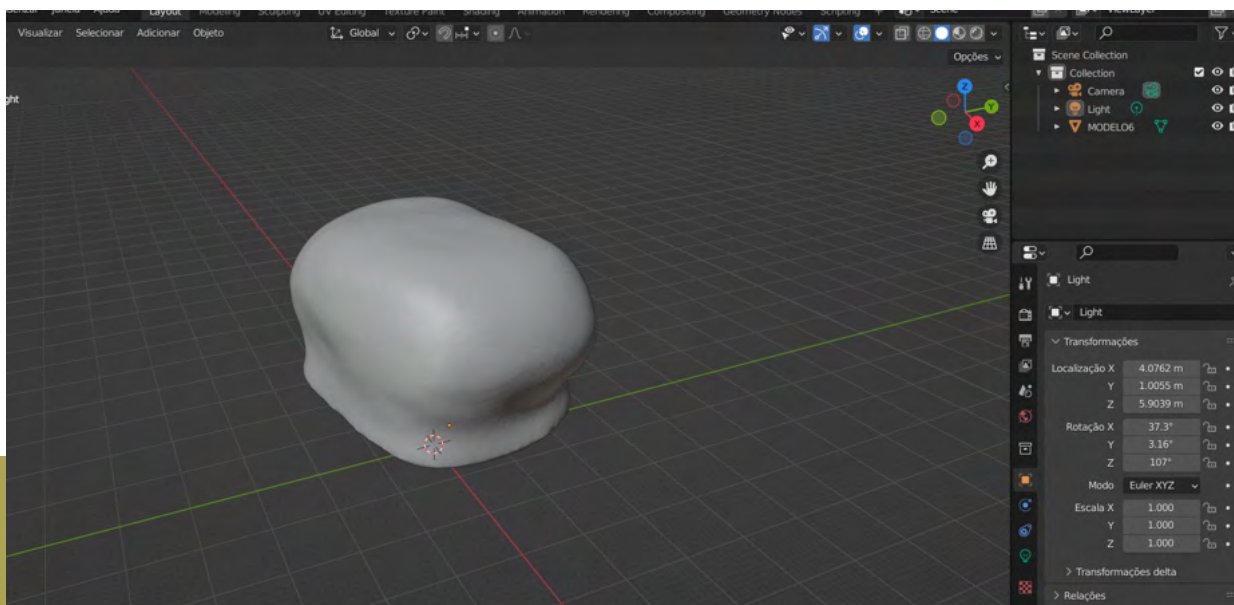


Figura 9: Modelo 6 no software Blender, captura da tela (print screen) da página de modelagem do software Blender 2021. Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

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.

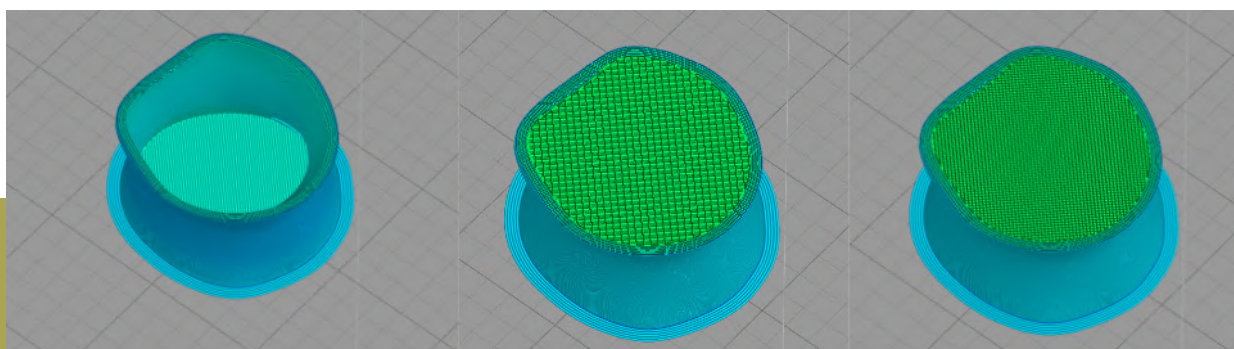


Figura 10: Captura de tela (print screen) do software Simplify3D mostrando a mesma peça com 0%, 50% e 100% de preenchimento. Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.

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).

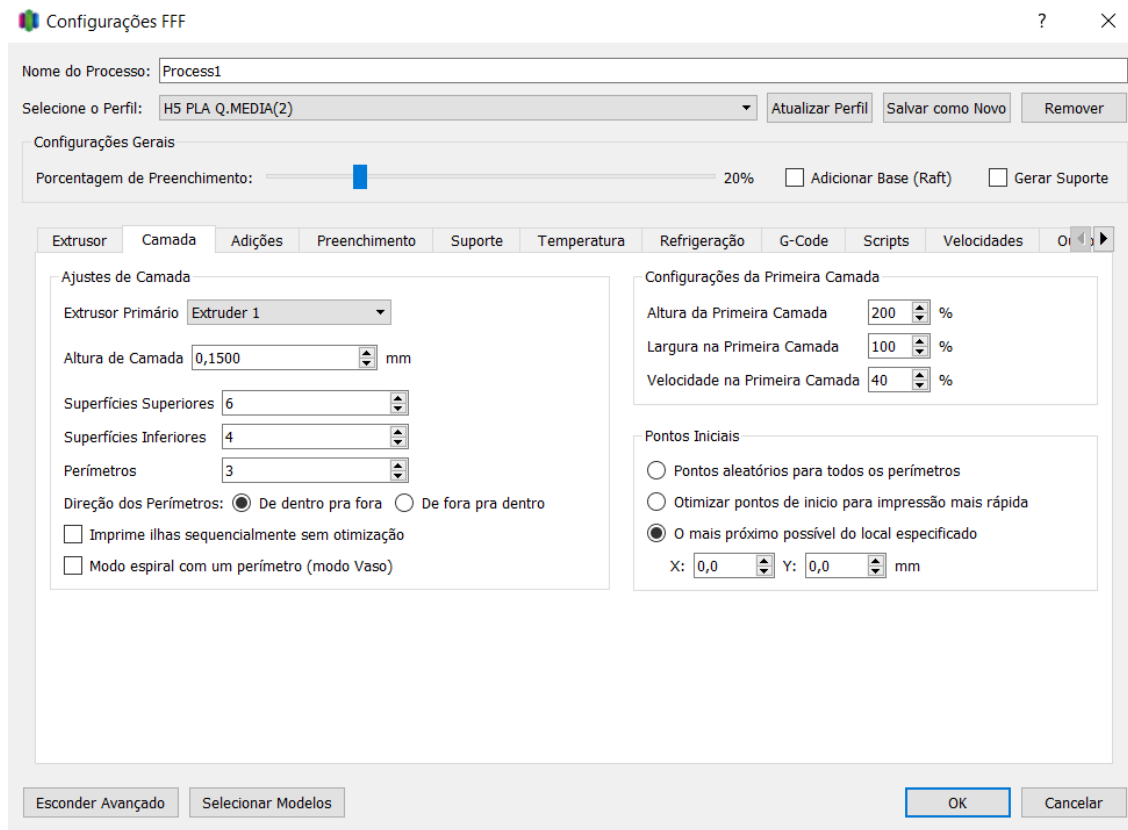


Figura 11: Configuração 1 no software Simplify3D, Captura de tela (print screen) da página de configuração do software, 2021.

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.

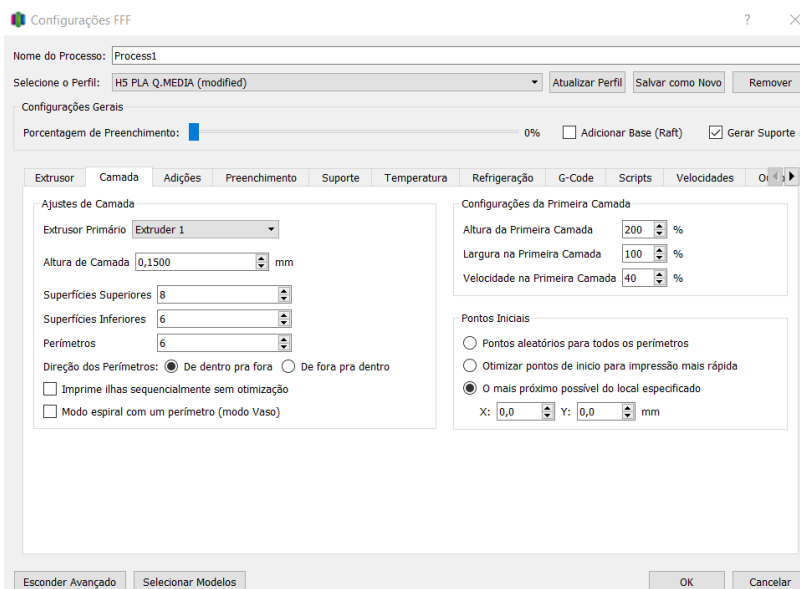


Figura 13: Configuração 2 no software Simplify3D, Captura de tela (print screen) a página de configuração do software, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



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

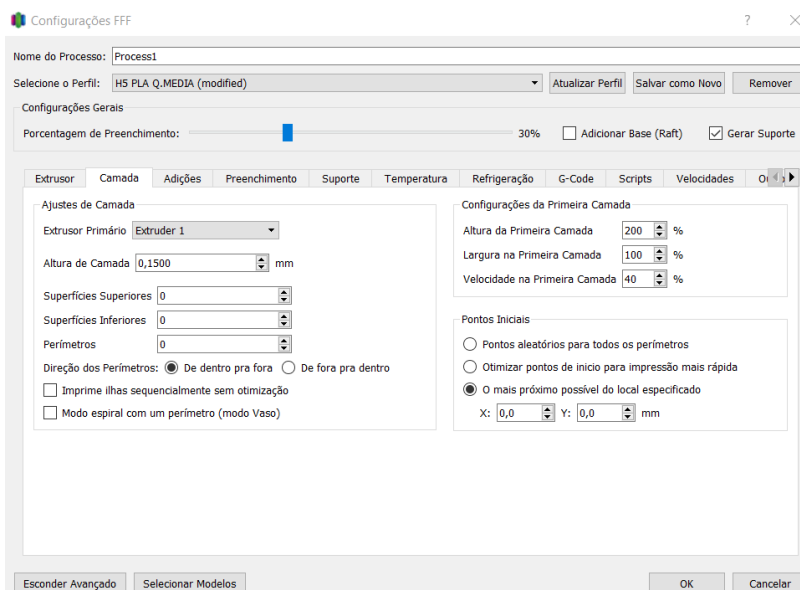


Figura 15: Configuração 3 no software Simplify3D, Captura de tela (print screen) da página de configuração do software, 2021.
Fonte: Realizado pela autora. Acervo pessoal.



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.spacexarch.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 na região de entrada, no bar, nas bilheterias e na barbearia, descaracterizando esses espaços.

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

14 01/01

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 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.]

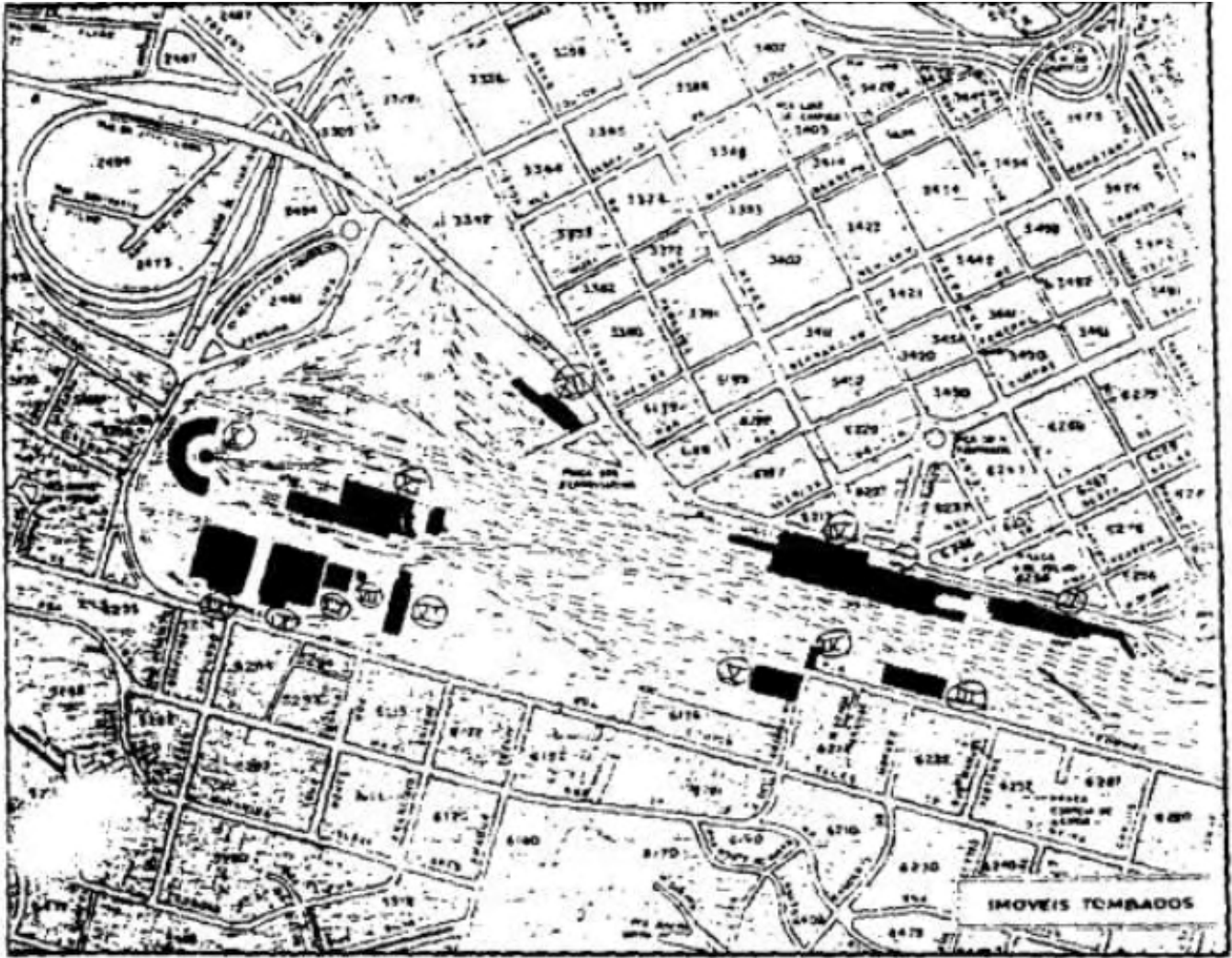


Figura 2: [Polígono englobando os edifícios do Complexo. Autor: Prefeitura Municipal de Campinas, 1990 Fonte: Processo de Tombamento do Complexo Ferroviário de Campinas, vol. 7, p. 41.]

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).

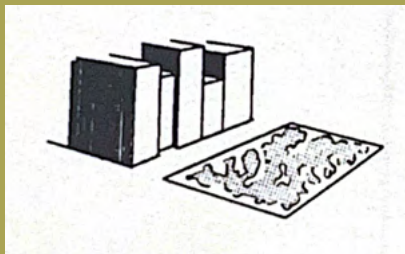


Figura 2: Limite. Autor: Lynch (2011, p.52).

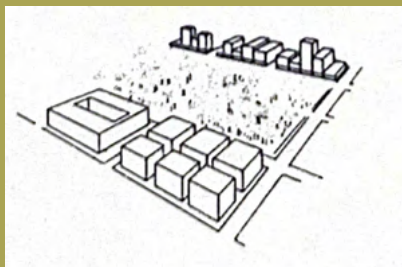


Figura 3: Bairro. Autor: Lynch (2011, p.52).



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

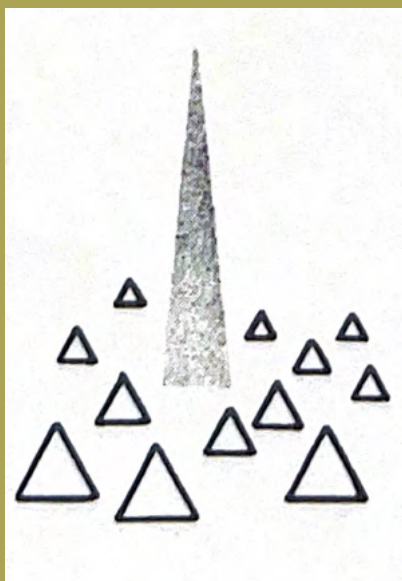


Figura 5: Marco. Autor: Lynch (2011, p.53).

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.

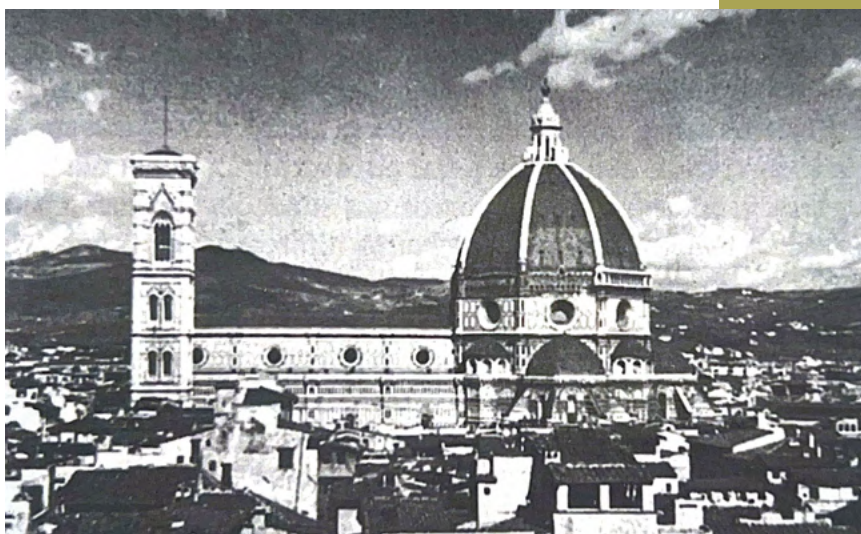


Figura 6: Florença, Itália. Cúpula de Duomo. Autor: Lynch (2011, p.91).



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, afinilamento 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).

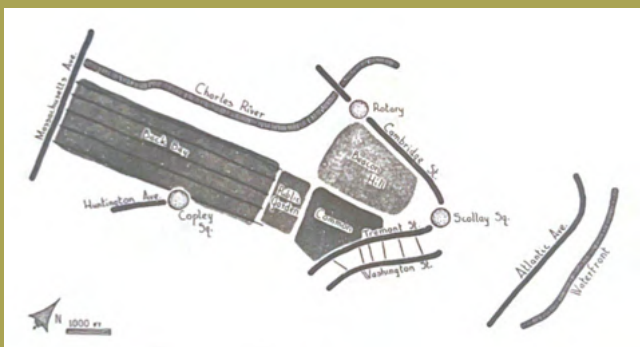


Figura 8: Cidade de Boston, principais elementos. Autor: Lynch (2011, p.23).

freqüência	VIA	LIMITE	PONTO NODAL	BAIRRO	MARCO
acima de 75%					
50-75%					
12%-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).

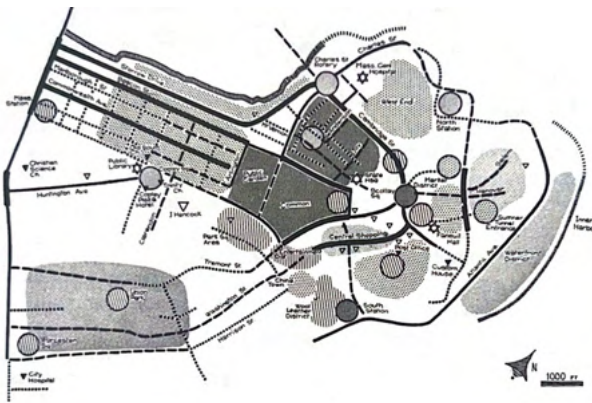


Figura 10: A imagem de Boston derivada das entrevistas verbais. Autor: Lynch (2011, p.168).

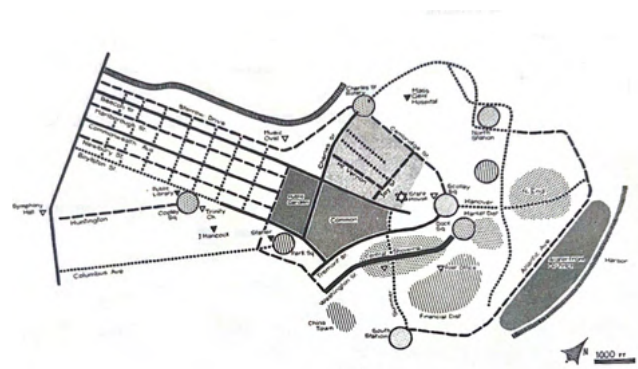


Figura 11: A imagem de Boston derivada dos mapas esquemáticos elaborados pelos entrevistados. Autor: Lynch (2011, p.168).

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).

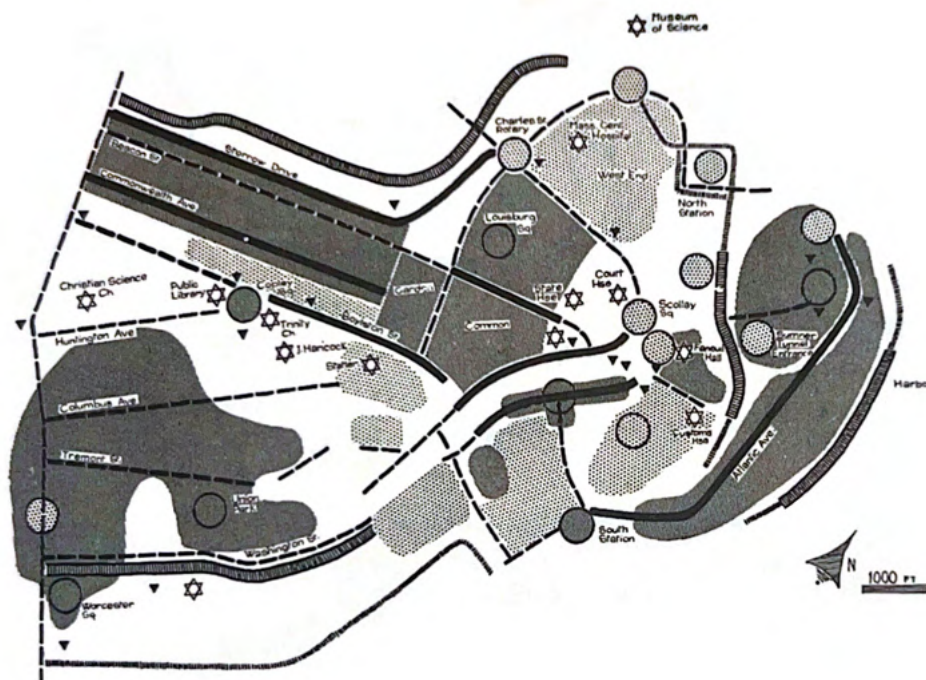


Figura 12: A imagem de Boston analisada por uma pessoa que teve contato com os conceitos. Autor: Lynch (2011, p.169).

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).

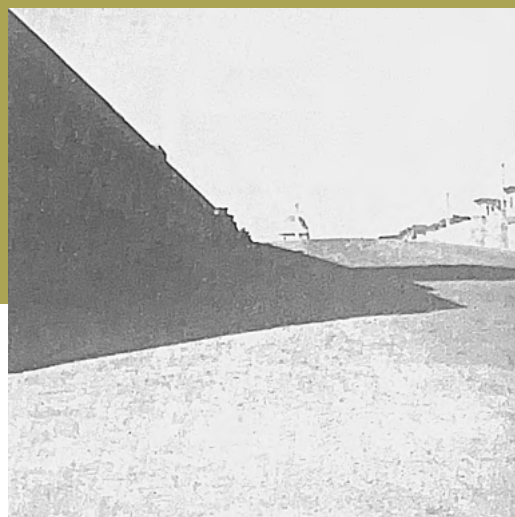


Figura 14: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

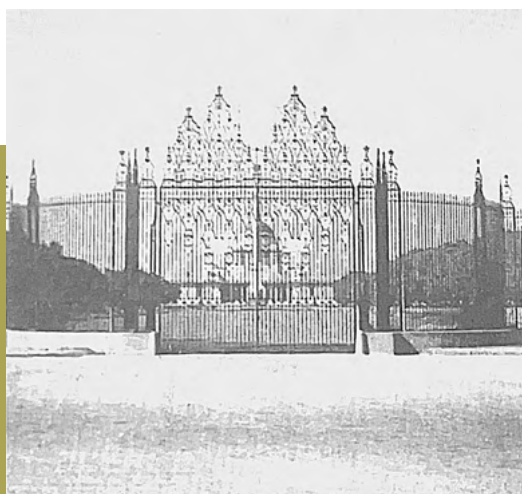


Figura 15: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

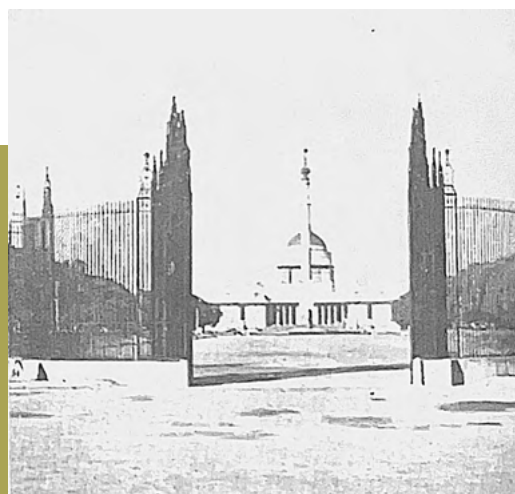


Figura 16: Sequência de imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

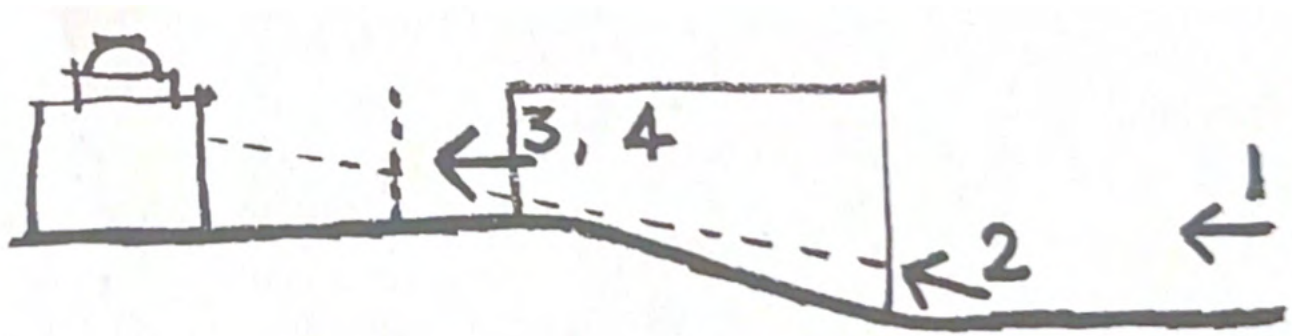


Figura 17: Croqui exemplificando a localização das imagens, Nova Deli. Autor: Cullen (2018, p.22).

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.

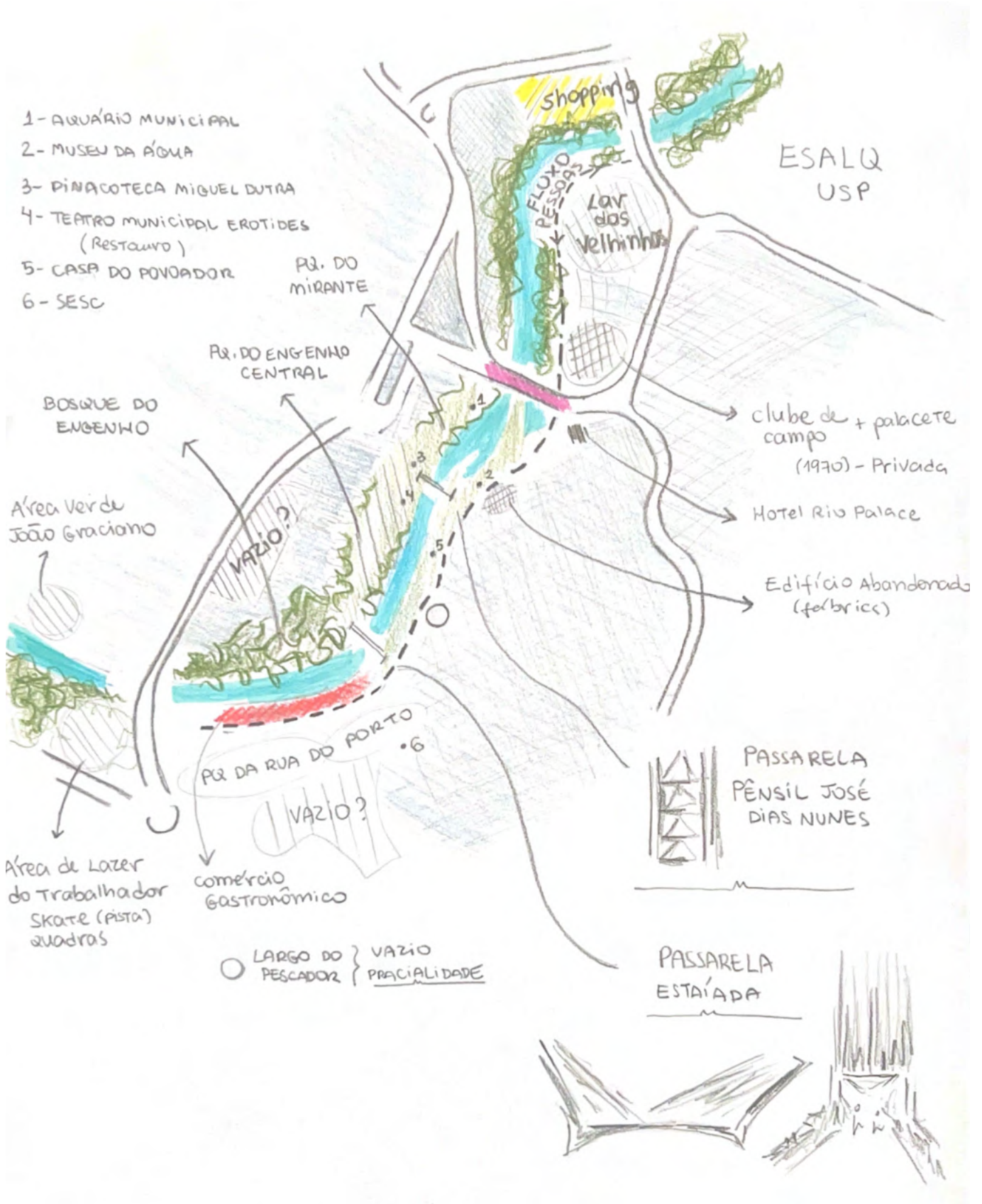


Figura 20: Compreendendo a margem do rio. Autor: Bianca Prado (2023).

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).

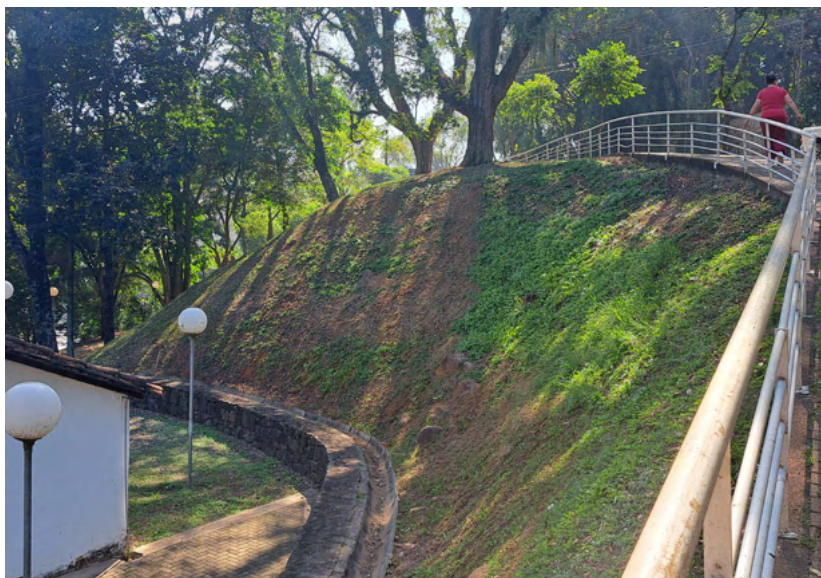


Figura 25: Esquina da Casa do Povoador. Autor: Bianca Prado (2024).

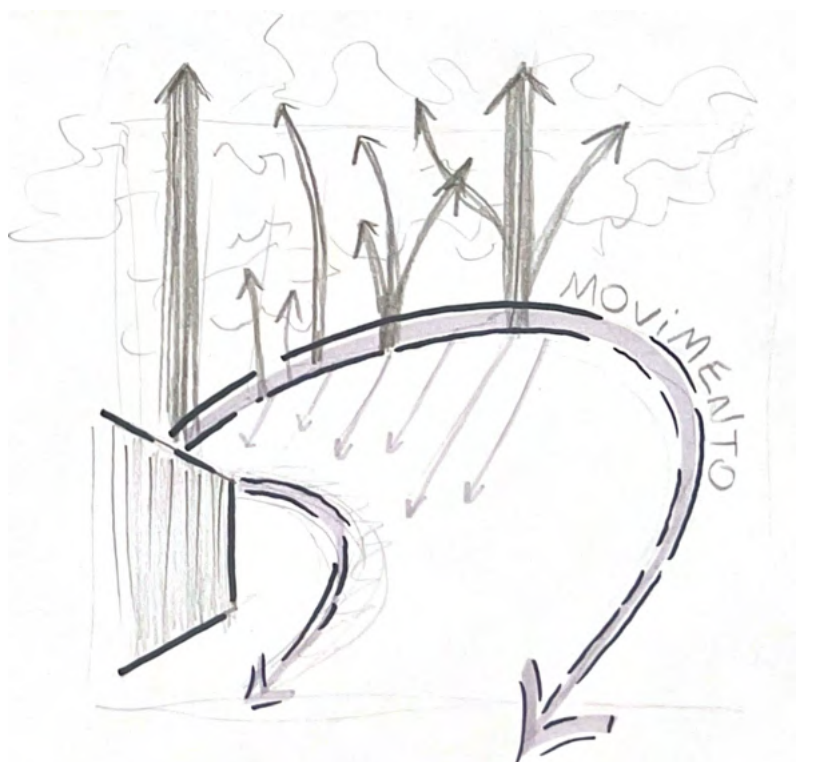


Figura 26: Croqui - Movimento do olhar. Autor: Bianca Prado (2024).

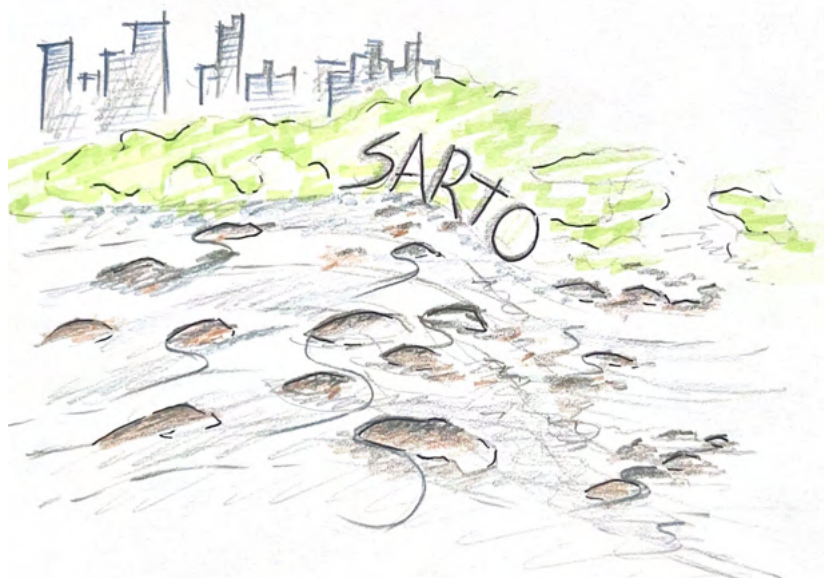


Figura 27: Diagrama autoral - "Sarto" do rio Piracicaba. Autor: Bianca Prado (2024).

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.

