



**ART NOUVEAU E MORADIA:**  
OS PROJETOS DE VICTOR DUBUGRAS EM  
SÃO PAULO (1902-1913)

AMANDA BIANCO MITRE

ORIENTAÇÃO: PROFA. DRA. TELMA DE BARROS CORREIA

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

**ART NOUVEAU E MORADIA:**

---

OS PROJETOS DE VICTOR DUBUGRAS EM SÃO PAULO (1902-1913)

**Amanda Bianco Mitre**

Vol. 1

São Carlos

2024



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

**ART NOUVEAU E MORADIA:**

OS PROJETOS DE VICTOR DUBUGRAS EM SÃO PAULO (1902-1913)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo.

**Versão corrigida**

**Doutoranda: Msc. Amanda Bianco Mitre**

**Orientação: Profa. Dra. Telma de Barros Correia**



São Carlos  
2024



AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,  
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS  
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M684a Mitre, Amanda Bianco  
Art Nouveau e Moradia: Os Projetos de Victor  
Dubugras em São Paulo (1902-1913) / Amanda Bianco  
Mitre; orientadora Telma de Barros Correia. -- São  
Carlos, 2024.  
450 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da  
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de  
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,  
2024.

1. Victor Dubugras. 2. Art Nouveau. 3. Projeto de  
Arquitetura. 4. São Paulo. 5. Arquitetura  
Residencial. I. Correia, Telma de Barros, orient.  
II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:

Bríanda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

**FOLHA DE JULGAMENTO**

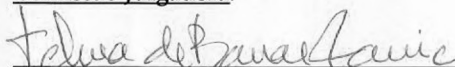
Candidata: Amanda Bianco Mitre

Título da tese: "Art Nouveau e Moradia: os projetos de Victor Dubugras em São Paulo (1902-1913)".

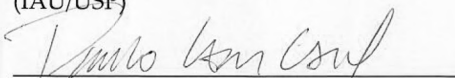
Data da defesa: 16/11/2023

Orientadora: Profª Drª Telma de Barros Correia

**Comissão Julgadora:**



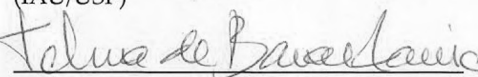
**Profª Drª Telma de Barros Correia**  
(IAU/USP)



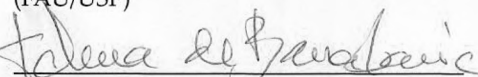
**Prof. Dr. Paulo César Castral**  
(IAU/USP)



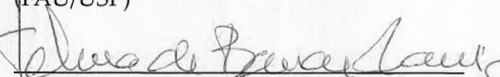
**Prof. Dr. Paulo Yassuhide Fujioka**  
(IAU/USP)



**Profª Drª Monica Junqueira de Camargo**  
(FAU/USP)



**Profª Drª Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno**  
(FAU/USP)



**Prof. Dr. Nilson Ghirardello**  
(UNESP)

**Resultado:**

**Não votante**

Aprovada

Aprovada

Aprovada

Aprovada

Aprovada

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. João Marcos de Almeida Lopes.**



## AGRADECIMENTOS

Agradeço à querida professora Dra. Telma de Barros Correia pela cuidadosa, dedicada e precisa orientação. Obrigada pela confiança, sabedoria e pela leveza na condução dessa pesquisa. Foi um privilégio imensurável percorrer essa trajetória ao seu lado.

Agradeço aos meus pais e minha família por todo amor incondicional, suporte e compreensão. Obrigada pelo incansável incentivo e por sempre acreditarem que eu era capaz de seguir esse caminho.

Agradeço ao Erian, meu companheiro de vida, por estar ao meu lado todos os dias e por ser meu porto seguro nos momentos de incerteza. Obrigada pela paciência, risadas e por ler os textos deste trabalho mesmo quando estava cansado.

Agradeço a todos os amigos e colegas que o IAU-USP me trouxe. Obrigada pelas trocas de experiência e por dividirem comigo as alegrias e dificuldades do mundo acadêmico.

Agradeço aos meus amigos de vida que, em todas as conversas e encontros, me lembraram que não existe preocupação ou angústia que resista a uma boa risada e um bom café.

Meus eternos agradecimentos ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP, sua coordenação, funcionários e corpo docente, por todo o acolhimento, disposição e prontidão. Deixo aqui registrada minha gratidão a Mara Lino, Flavia Macambyra, Cleverci Malaman, Brianda Sigolo e Vilma Coutinho. Aos professores Paulo Yassuhide Fujioka, Paulo César Castral, Tomás Antonio Moreira, Givaldo Medeiros e Maria Ângela Bortolucci, agradeço a generosa contribuição em minha formação como pesquisadora, docente e arquiteta.

Agradeço aos membros da Banca de Qualificação, Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo e Prof. Dr. Paulo Yassuhide Fujioka, pela cuidadosa leitura dos textos pelas valiosas contribuições. As considerações e sugestões foram decisivas para os encaminhamentos da pesquisa.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca da FAU-USP e aos funcionários do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo por me auxiliarem prontamente nas consultas e abrirem os acervos de projetos para esta pesquisa.

Agradeço aos funcionários do Condephatt e do Conpresp pela presteza e atenção nas consultas aos processos de tombamento utilizados neste trabalho.

Agradeço a Lara Dubugras, Magaly Dubugras e Ana Carolina Laraya Glueck por gentilmente dividirem comigo as histórias e fotografias de suas famílias.

Agradeço à FAPESP que, por meio da bolsa de doutorado vinculada ao Processo 2018/04560-4, viabilizou financeiramente o desenvolvimento desta pesquisa.

\* \* \*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo 2018/04560-4 durante o período de 01/2019 a 12/2022.



*[...] A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse: 'Não há mais que ver', sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se viu no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre (José Saramago, Viagem a Portugal, p.387).*



MITRE, Amanda Bianco. **Art Nouveau e Moradia:** Os Projetos de Victor Dubugras em São Paulo (1902-1913). 2024. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2024.

Para a forma assumida pela cidade de São Paulo durante os primeiros decênios do século XX concorreram, entre outras coisas, o intenso crescimento econômico e uma renovação da paisagem inspirada, sobretudo, na arquitetura europeia, fonte de modelos e lugar de origem de vários profissionais que atuaram na cidade. Uma das expressões das alterações da cidade foi as edificações residenciais, que introduziram arranjos espaciais e soluções estéticas e técnicas inovadoras, rompendo com os padrões construtivos até então estabelecidos e cooperando para a difusão de novas linguagens arquitetônicas, entre as quais o *Art Nouveau*. O estilo, apesar da pouca difusão no Brasil, obteve expressiva notoriedade e apuro plástico nos projetos do arquiteto francês Victor Dubugras (1868-1933). Esta tese estuda a arquitetura residencial produzida por Victor Dubugras na cidade de São Paulo, entre 1902 e 1913. Busca verificar de que forma a tipologia e o *Art Nouveau* são tratados em seus projetos, que são investigados em termos de implantação e definição de acessos, programa, articulação entre espaços internos e externos, ordenamento espacial, tratamento formal e detalhes construtivos. A pesquisa também investiga as possíveis referências projetuais mobilizadas na concepção desses projetos, assim como a posição deles na trajetória projetual e profissional de Dubugras.

## PALAVRAS-CHAVE

Victor Dubugras; *Art Nouveau*; Projeto de Arquitetura; São Paulo; Arquitetura Residencial.



## ABSTRACT

MITRE, Amanda Bianco. **Art Nouveau and Dwelling:** The designs of Victor Dubugras in São Paulo (1902-1913). 2024. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2024.

To the form assumed by the city of São Paulo during the first decades of the twentieth century competing, among other things, the intense economic growth and a renewal of the landscape inspired, mostly, by the European architecture, source of models and place of origin of several professionals who worked in the city. One of the expressions of the changes of the city was the residential buildings, which introduced spatial arrangements and innovative aesthetic and technical solutions, breaking with the established building standards and cooperating for the diffusion of new architectural languages, such as the *art nouveau*. The style, in spite of the little appropriation in Brazil, achieved significant notoriety and plastic refinement in the designs of French architect Victor Dubugras (1868-1933). The present research studies the residential architecture of Victor Dubugras intended for the bourgeoisie in the city of São Paulo, between 1902 and 1913. It seeks to verify how a typology and *art nouveau* are addressed in its projects, which are investigated in terms of site plan and definition of access, program, articulation between interior and exterior spaces, spatial planning, formal treatment and constructive details. The research also investigates the possible design references mobilized in the conception of these projects, as well as their position in Dubugras' design and professional trajectory.

## KEYWORDS

Victor Dubugras; *Art Nouveau*; Architectural Design, São Paulo; Residential Architecture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Processo de redesenho do pavimento superior da Villa do Dr. Flávio Uchôa (1902).....	31
Figura 2: Cargos de Victor Dubugras na SOP e no Banco União, respectivamente.....	38
Figura 3: Endereços do escritório de Victor Dubugras.....	39
Figura 4: Assinatura de Victor Dubugras (1), carimbo em projeto (2) e papel personalizado do escritório (3), respectivamente.....	40
Figura 5: Diplomas de medalhas recebidas por Victor Dubugras em premiações.....	41
Figura 6: Notas do embate jurídico envolvendo o arquiteto.....	42
Figura 7: Tributo à Dubugras integrado a desenho do arquiteto para a residência de Arnaldo Guinle.....	44
Figura 8: Acima: O arquiteto, sua filha Victorina e sua esposa, Mary Helen. Ao lado: Victor Dubugras com sua família e casamento de Ernesto Dubugras (Victor Dubugras é o primeiro à esquerda) (1926), respectivamente.....	45
Figura 9: Victor Dubugras e sua esposa, Mary Helen (1932), respectivamente.....	46
Figura 10: Fotografia da Rua XV de Novembro no ano de 1896. Destaque para os ornatos e platibandas das edificações, o calçamento em paralelepípedo, as via mais ampla e a presença de iluminação pública.....	49
Figura 11: Ao lado, acima: Casarões da Avenida Paulista por volta de 1900. Ao lado, abaixo: Panorama de Higienópolis. Em primeiro plano é possível identificar a vila do conde Antônio Álvares Leite Penteado.....	54
Figura 12: Teatro Municipal de São Paulo (1903-1911).....	56
Figura 13: Pavilhão Paulista na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908).....	56
Figura 14: Palácio das Indústrias (1911-1924).....	56
Figura 15: Edifício de Correios e Telégrafo (1911-1924).....	57
Figura 16: Residência de Ernesto Dias de Castro (1935).....	57
Figura 17: Residência de Felisberto Ranzini.....	58
Figura 18: Residência de Maximilian Hehl em Higienópolis e elevação frontal do Teatro Sant'Anna, respectivamente.....	59
Figura 19: Elevação do projeto do Sanatório Santa Catharina (1908), de Maximilian Hehl.....	59
Figura 20: Fachadas para o Palacete Tereza Toledo de Lara e do projeto de uma residência de aluguel, respectivamente.....	60
Figura 21: Escola de Comércio Álvares Penteado e Vila Penteado, respectivamente.....	61
Figura 22: Casa de Numa de Oliveira (1920).....	62
Figura 23: Residência de Ricardo Severo (1924).....	62
Figura 24: Pavilhão das Indústrias de Portugal (1922).....	63
Figura 25: Edifício da Tesouraria da Fazenda (A), palacete de Aguiar Barros (B), residência de Ramos de Azevedo (C), moradia Lacerda Soares (D), moradia de Almeida Prado (E) e de projeto da Villa Macedo (F), respectivamente.....	65
Figura 26: Atelier de Gerônimo Joo (A); Proposta para o novo Mercado São João (B); Duas residências para Luisa Bierbrauer e Gustavo Thiele (C e C'); Casas geminadas para Luisa Bierbrauer e Gustavo Thiele (D), respectivamente.....	69
Figura 27: Desenhos de Victor Dubugras.....	70
Figura 28: Grupo Escolar de Botucatu (A); Estudo para o Grupo de Botucatu (B); Grupo Escolar de Piracicaba (C); Grupo Escolar de Itapira (D); Grupo Escolar de Espírito Santo do Pinhal (E).....	72
Figura 29: Grupo Escolar de Mogi Mirim (1897).....	73
Figura 30: Plantas do Grupo Escolar de Mogi Mirim (1897).....	73
Figura 31: Planta padrão de diversos edifícios de câmara e cadeira elaborados por Dubugras.....	74
Figura 32: Câmara e Cadeia de Araras (1896).....	75
Figura 34: Abaixo e em sequência: Elevação frontal; elevação posterior e corte transversal do edifício de Câmara e Cadeia de São Carlos (1896), respectivamente. Destaque para a estrutura de cobertura do salão do júri no corte transversal.....	75
Figura 33: Câmara e Cadeia de Santa Bárbara d'Oeste (1886).....	75

Figura 35: Implantação da residência de Victor Dubugras na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, nº3. ....	76
Figura 36: Residência de Victor Dubugras na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, nº3. ....	77
Figura 37: Detalhamentos de portas e janelas da residência de Victor Dubugras na Alameda Joaquim Eugênio de Lima. ....	77
Figura 38: Planta e elevações de Victor Dubugras para sua residência na Alameda Lima (1896). ....	78
Figura 39: Matriz de Ribeirão Preto (1901- A), Matriz de Pitangueiras (1908-B), Palácio Legislativo de Montevideu (1904- C) e Residência oficial do governador da Bahia (1906 – D), respectivamente. ....	79
Figura 40: Residências de: Névio Barbosa (A); Maurílio Porto (B); Saturnino de Brito (C); Luiz Franco do Amara (D); David Ribeiro (E); Baronesa de Arari (F). ....	81
Figura 41: Residências: Fazenda “Sertão Grande” (A), Eugênio Gomes Duval (B), Didio Valiego (C), Olivo Gomes (D), Carlos Whately (E), e proposta do Pavilhão brasileiro na Exposição da Philadelphia (F). ....	83
Figura 42: Projeto de uma residência não identificada (A), casa do Dr. Von Broesigke (B), propriedade de Eduardo Cândido de Carvalho (C) e proposta para a Igreja Presbiteriana Independente (D). ....	85
Figura 43: Exemplos de arquitetura <i>Art Nouveau</i> : House for An Art Lover (1901); Palácio Stoclet (1904-1911); Hill House (1902-1904) e Scotland Street School (1903), respectivamente. ....	89
Figura 44: Exemplos de arquitetura <i>Art Nouveau</i> : Entrada da Casa Hout (1902); Entrada do Castel Béranger (1894-1898); Entrada do Metrô de Paris; Casa Calvet (1898-1899); Casa Batlló (1904-1906); Gabinete do Telégrafo do Jornal <i>Die Zeit</i> (1902); prédio para a Exibição da <i>Sezession</i> de Viena (1898); Escola Escola de Artes de Glasgow (1897-1909). ....	90
Figura 45: Exemplos de arquitetura <i>Art Nouveau</i> (interiores): Interior da Humbert de Romans concert hall, concebida por Hector Guimard; sala da residência de Victor Horta (1898-1901); escrivaninha concebida por Henry Van de Velde e sala de jantar da Casa Batlló, respectivamente. ....	91
Figura 46: Projeto da Prefeitura de Santos (1903). ....	93
Figura 47: Projeto da Prefeitura de Santos (1903). ....	94
Figura 48: Estação Ferroviária de Mairinque (1906). ....	94
Figura 49: Fachada das casas de José Lotufo (1908). ....	95
Figura 50: Planta dos andares das casas de José Lotufo (1908). ....	95
Figura 51: Elevação lateral da Villa Breno Muniz de Souza. ....	96
Figura 52: Planta do andar térreo da Villa Vicente Dias (1909). ....	96
Figura 53: Projeto do Escritório Central da Empresa de Força e Luz de Ribeirão Preto (1909-1911) e prédio de Névio Barbosa (1912), respectivamente. ....	97
Figura 54: Edifício Prado (A), “A Previdência” (B), Casa Pierre Duchen (C) e Edifício da família Souza Queiroz (D), respectivamente. ....	98
Figura 55: Perspectiva e plantas, respectivamente, Maison Tassel (1892-1893) de Victor Horta. ....	114
Figura 56: Plantas do andar térreo e superior, respectivamente, da Vila Penteado (1902). ....	115
Figura 57: Implantação da Villa Flávio Uchôa. ....	119
Figura 58: Corte esquemático. ....	119
Figura 59: Plantas do Embasamento, Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, da Villa Flávio Uchôa (1902). ....	121
Figura 60: Divisões em planta da Villa Flávio Uchôa. ....	121
Figura 61: Relações de usos e fluxos da Villa Flávio Uchôa (1902). ....	122
Figura 62: Corte esquemático da estrutura de cobertura da Villa Flávio Uchôa (1902), com a indicação de medidas das peças. ....	124
Figura 63: Esquema do madeiramento da cobertura da Villa Flávio Uchôa (1902). ....	124
Figura 64: Elevação Leste (fachada principal) da Villa Flávio Uchôa (1902). ....	126
Figura 65: Elevação Oeste (fachada posterior) da Villa Flávio Uchôa (1902). ....	127
Figura 66: Esquema do portão da entrada principal da Villa Flávio Uchôa (1902). ....	129
Figura 67: Esquema de linhas do partido arquitetônico. ....	130
Figura 68: Perspectiva da casa, com destaque para o torreão e a entrada principal. ....	131
Figura 69: Villa Uchôa (1902). ....	132
Figura 70: Villa Uchôa, com destaque para a relação de acesso à propriedade. ....	133
Figura 71: Vestíbulo (ao lado) e galeria antecâmara (acima) da Villa Uchôa (1902). ....	134
Figura 72: Detalhe de uma arandela. ....	135
Figura 73: Sala de Jantar e escritório de Flávio Uchôa, respectivamente. ....	135
Figura 74: Cobertura da rampa de automóveis. Destaque para a garagem abaixo da rampa e os módulos de guarda-corpo. ....	137

Figura 75: Alterações do espaço da varanda. Deve-se ressaltar o espaço da varanda e a composição realizada entre as pérgolas. ....	138
Figura 76: Entrada da Villa Uchôa. Na foto é possível visualizar as alterações dos ornatos da porta de entrada. ....	139
Figura 77: Colégio <i>Des Oiseaux</i> . ....	140
Figura 78: Plantas do Pavimento Térreo e Superior. ....	141
Figura 79: Divisões em planta da Villa Flávio Uchôa (1912). ....	141
Figura 80: Relações de usos e fluxos da Villa Flávio Uchôa (1912). ....	142
Figura 81: Corte longitudinal. ....	143
Figura 82: Detalhe do <i>hall</i> do corte longitudinal. ....	143
Figura 83: Implantação da Villa Horácio Sabino (1903). ....	145
Figura 84: Plantas detalhadas do Embasamento, Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, da Villa Horácio Sabino (1903). ....	147
Figura 85: Divisões em planta da Villa Horácio Sabino (1903). ....	147
Figura 86: Relações de usos e fluxos da Villa Horácio Sabino (1903). ....	148
Figura 87: Esquema de cobertura da Villa Horácio Sabino (1903). ....	150
Figura 88: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Alameda Santos. ....	152
Figura 89: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Rua Augusta. ....	153
Figura 90: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Rua Padre João Manoel. ....	154
Figura 91: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Avenida Paulista. ....	155
Figura 92: Linhas verticais e horizontais que compõem a Villa Horácio Sabino (1903). ....	156
Figura 93: Villa Horácio Sabino (1903) com vista da Avenida Paulista. ....	157
Figura 94: Villa Horácio Sabino (1903) com vista da Alameda Santos, esquina com Rua Augusta. ....	158
Figura 95: Villa Horácio Sabino (1903), com vista entre a e Avenida Paulista e Rua Padre João Manoel, abaixo, vista da Avenida Paulista. ....	159
Figura 96: Villa Horácio Sabino (1903), com vista da Avenida Paulista. ....	160
Figura 97: Villa Horácio Sabino, com vista entre a Rua Augusta e a Avenida Paulista. ....	161
Figura 98: Varanda semicircular da sala de jantar. Destaque para os pilares com motivos arbóreos. ....	162
Figura 99: Varanda da entrada principal. ....	163
Figura 100: Detalhamento de janelas da Villa Horácio Sabino (1903). ....	164
Figura 101: Detalhamento de janelas da Villa Horácio Sabino (1903). ....	165
Figura 102: Cristaleira concebida por Eugène Gaillard (1900) ....	166
Figura 103: Projeto da cristaleira integrada com buffet da sala de jantar. ....	166
Figura 104: À esquerda e ao centro: vestíbulo, com vista para a entrada escadaria social. À direita: Vista da escadaria social, com destaque para a luminária no balaústre e pintura estilizada de flores na parede. ....	168
Figura 105: Sala de Visitas. ....	169
Figura 106: Sala de Jantar. ....	170
Figura 107: Portas da Villa Horácio Sabino. A primeira imagem refere-se à uma porta preservada pela família. ....	171
Figura 108: Lambri da Sala de Jantar. Destaque para a porta, com recorte interno trilobado e bandeira decorada. ....	171
Figura 109: Alterações da fachada voltada para a Avenida Paulista. ....	172
Figura 110: Mobiliário da sala de jantar preservado: cristaleira com buffet, detalhes do móvel e relógio, respectivamente. ....	173
Figura 111: Cristaleira integrada com buffet da sala de jantar. ....	173
Figura 112: Vestíbulo, com vista para o escritório (com bandeira decorada) e porta de acesso ao setor de serviço (com ornatos de ferro retorcido). ....	174
Figura 113: Inserção do jardim de inverno na volumetria da Villa Horácio Sabino (1903). ....	175
Figura 114: Seção da Villa sem espaço do jardim de inverno (acima) e a mesma seção já com a inclusão do cômodo (abaixo). ....	175
Figura 115: Composição entre o acesso ao jardim de inverno (à esquerda) e nicho com poltronas no antigo espaço da varanda (à direita). ....	176
Figura 116: Jardim de inverno. Destaque para a estrutura metálica das paredes e cobertura em composição com vitrais. ....	177
Figura 117: Nicho com poltronas e acesso ao jardim de inverno pelo antigo escritório. ....	178
Figura 118: Jardim de inverno visto do exterior. ....	178

Figura 119: Localização do Instituto Paulista na Alameda Jundiahy (A), identificação do Instituto na Alameda Rocha Azevedo (B) e lotes que poderiam conter a Villa Luiz Piza (C), respectivamente.	179
Figura 120: Plantas detalhadas do Entre solo e Pavimento Térreo, respectivamente, da Villa Luiz Piza (1904).	180
Figura 121: Divisões em planta da Villa Luiz Piza (1904).	181
Figura 122: Relações de usos e fluxos da Villa Luiz Piza (1904).	182
Figura 123: Desenho de perspectiva da Villa Luiz Piza (1904).	183
Figura 124: Fachada Nordeste da Villa Luiz Piza (1904).	186
Figura 125: Fachada Sudoeste da Villa Luiz Piza (1904).	187
Figura 126: Fachada Sudeste e Noroeste, respectivamente, da Villa Luiz Piza (1904).	188
Figura 127: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Luiz Piza (1904).	189
Figura 128: Diferença nos desenhos da região central da fachada sudoeste.	190
Figura 129: Implantação da Villa Mário Rodrigues em conjunto com as residências dos outros membros da família Rodrigues.	192
Figura 130: Corte longitudinal esquemático (Corte AA' na planta) da face do quarteirão voltado à Rua Sabará com a indicação de localização dos lotes da família Rodrigues.	192
Figura 131: Implantação da Villa Mário Rodrigues no lote.	193
Figura 132: Plantas detalhadas do Porão e Pavimento Superior da Villa Mário Rodrigues (1909).	194
Figura 133: Divisões em planta da Villa Mário Rodrigues (1909).	195
Figura 134: Relações de usos e fluxos da Villa Mário Rodrigues (1909).	196
Figura 135: Fachada da Villa Mário Rodrigues (1909), voltada à Rua Maranhão.	199
Figura 136: Esquema dos portões e módulos de cerca da propriedade da Villa Mário Rodrigues (1909).	201
Figura 137: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Mário Rodrigues (1909).	202
Figura 138: Fachada da Villa Mário Rodrigues (1909), voltada à Rua Maranhão.	203
Figura 139: Fachada da Villa Mário Rodrigues (1909), voltada à Rua Sabará.	204
Figura 140: Acima: Cristaleira da sala de jantar da Villa Mário Rodrigues (1909). Abaixo: Sala de visitas da Villa Mário Rodrigues (1909), vista de dentro.	205
Figura 141: Modificações da planta do pavimento superior da Villa Mário Rodrigues (1909).	206
Figura 142: Perspectiva da Villa M. de Medeiros (1903).	207
Figura 143: Implantação da Villa Cândido Rodrigues.	209
Figura 144: Planta detalhada do Pavimento Térreo da Villa Cândido Rodrigues (1910).	209
Figura 145: Divisões em planta da Villa Cândido Rodrigues (1910).	210
Figura 146: Relações de usos e fluxos da Villa Cândido Rodrigues (1910).	211
Figura 147: Fachada frontal e posterior, respectivamente, da Villa Cândido Rodrigues (1910).	214
Figura 148: Fachada lateral da Villa Cândido Rodrigues (1910).	215
Figura 149: Esquema de linhas do partido arquitetônico da a Villa Cândido Rodrigues (1910).	216
Figura 150: Villa Cândido Rodrigues (1910). Vale ressaltar que Reis Filho (1997) indica que a fotografia é da residência Horácio Rodrigues (1910). No entanto, pelas características estéticas e técnicas da volumetria, percebe-se que se trata da residência de Cândido Rodrigues. No canto inferior direito da figura é possível visualizar as cercas e um dos portões de entrada da Villa Mário Rodrigues (1909).	217
Figura 151: Nas fotos da Villa Mário Rodrigues (Figura 138 e Figura 139) é possível visualizar ao fundo das imagens a Villa Cândido Rodrigues sendo erguida. Percebe-se que a porção visível da construção mostra grande conformidade com o projeto de Dubugras.	217
Figura 152: Modificação espacial e construtiva da Villa Cândido Rodrigues (1910).	218
Figura 153: Implantação da Villa Horácio Rodrigues.	219
Figura 154: Plantas detalhadas do Pavimento Térreo e Pavimento Superior da Villa Horácio Rodrigues (1910).	220
Figura 155: Divisões em planta da Villa Horácio Rodrigues (1910).	221
Figura 156: Relações de usos e fluxos da Villa Horácio Rodrigues (1910).	222
Figura 157: Fachada frontal e posterior, respectivamente, da Villa Horácio Rodrigues (1910).	225
Figura 158: Fachada lateral da Villa Horácio Rodrigues (1910).	226
Figura 159: Esquema de linhas do partido arquitetônico da a Villa Horácio Rodrigues (1910).	227

Figura 160: Projeto alternativo da Villa Horácio Rodrigues (1910).	228
Figura 161: Implantação da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	230
Figura 162: Plantas detalhadas do Porão e Pavimento Térreo da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	231
Figura 163: Divisões em planta da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	232
Figura 164: Relações de usos e fluxos da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	233
Figura 165: Estudo de elevação da Villa Vicente Soares de Barros (1910), com destaque para as relações de alturas dos pavimentos e para a relação entre a escadaria do pavimento térreo e a escada de acesso ao andar do porão.	234
Figura 166: Esquema da cobertura da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	235
Figura 167: Elevação da Villa Vicente Soares de Barros (1910), no sentido da Rua Piauí.	237
Figura 168: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	238
Figura 169: Villa Vicente Soares de Barros (1910), com vista para a Rua Piauí.	239
Figura 170: Villa Vicente Soares de Barros (1910), vista da esquina entre a Rua Itambé com a Rua Piauí.	240
Figura 171: Villa Vicente Soares de Barros (1910), com vista da entrada principal pela Rua Itambé.	241
Figura 172: Cadeiras da sala de jantar da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	242
Figura 173: Relógio de chão com porta guarda-chuva e cabideiro do vestíbulo da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	243
Figura 174: Mesa da sala de jantar da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	244
Figura 175: Cristaleira integrada com buffet da sala de jantar da Villa Vicente Soares de Barros (1910).	245
Figura 176: Acima: Elevação da Villa Vicente Soares de Barros submetida à aprovação municipal.	246
Figura 177: Ao lado: Detalhe das marcas de lápis que manifestam o estudo de eliminar o volume do torreão.	246
Figura 178: Possível implantação da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910).	248
Figura 179: Planta detalhada do Pavimento Térreo da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910).	249
Figura 180: Divisões em planta da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto. (1910).	250
Figura 181: Relações de usos e fluxos da Augusto Freire de Mattos Barreto (1910).	251
Figura 182: Elevação (voltada para a varanda da sala de jantar) da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910). Destaque para a legenda de localização dos ambientes do pavimento térreo indicada por Dubugras.	254
Figura 183: Elevação (voltada para a área de serviços) da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910). Destaque para a legenda de localização dos ambientes do pavimento térreo indicada por Dubugras.	255
Figura 184: Elevações laterais (que continham a área de entrada e região dos banheiros, respectivamente) da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910).	256
Figura 185: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910).	257
Figura 186: Planta alternativa do andar térreo concebida por Dubugras para a Villa Augusto Freire de Mattos Barreto (1910).	258
Figura 187: Implantação da Villa Alberto Penteado (1911).	259
Figura 188: Projeto de garagem da residência de Alberto Penteado (1915).	260
Figura 189: Planta detalhada do Pavimento Térreo da Villa Alberto Penteado (1911).	260
Figura 190: Divisões em planta da Villa Alberto Penteado (1911).	261
Figura 191: Relações de usos e fluxos da Villa Alberto Penteado (1911).	262
Figura 192: Elevação voltada à Rua Augusta da Villa Alberto Penteado (1911).	265
Figura 193: Elevação voltada à Rua Luís Coelho da Villa Alberto Penteado (1911).	266
Figura 194: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Alberto Penteado (1911).	267
Figura 195: Primeiro estudo de planta para a Villa Alberto Penteado (1911).	268
Figura 196: Segundo estudo de planta para a Villa Alberto Penteado (1911).	269
Figura 197: Implantação da Villa Cássio Prado (1912).	270
Figura 198: Plantas detalhadas do Embasamento, Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, da Villa Cássio Prado (1912).	272
Figura 199: Esquema do sótão da Villa Cássio Prado (1912).	273
Figura 200: Divisões em planta da Villa Cássio Prado (1912).	273
Figura 201: Relações de usos e fluxos da Villa Cássio Prado (1912).	274

Figura 202: Estruturas de cobertura da Villa Cássio Prado. Acima: Esquema do desenho de cobertura e esquema das lajes inferiores, respectivamente. Abaixo: corte do andar do sótão.....	276
Figura 203: Relações de alturas dos pavimentos da Villa Cássio Prado (1912).....	277
Figura 204: Esquema das elevações frontal e posterior, respectivamente, da Villa Cássio Prado.....	279
Figura 205: Esquema das elevações laterais da Villa Cássio Prado.....	280
Figura 206: Esquema dos portões da propriedade da Villa Cássio Prado (1912).....	281
Figura 207: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Cássio Prado (1912).....	282
Figura 208: Villa Cássio Prado (1912). Destaque para o volume envidraçado na lateral do prédio (na primeira foto) e para a definição das aberturas com fechamento folha tipo veneziana (que nas elevações ainda não estavam esboçadas).....	283
Figura 209: Villa Cássio Prado (1912).....	284
Figura 210: Buffet da sala de jantar da Villa Cássio Prado (1912).....	285
Figura 211: Área da chaminé da Villa Cássio Prado (1912).....	286
Figura 212: Porta do pavimento térreo da Villa Cássio Prado (1912), com detalhes ampliados.....	287
Figura 213: Processo de projeto da Villa Cássio Prado (1912): plantas submetidas à análise municipal e plantas do projeto que norteou a construção edificada.....	289
Figura 214: Processo de projeto da Villa Cássio Prado (1912: elevações submetidas à análise municipal e fachadas do projeto que norteou a construção edificada, respectivamente.....	290
Figura 215: Fotografias das modificações realizadas na Villa para atendimento do programa bancário.....	294
Figura 216: Plantas da residência do período que abrigou uma agência bancária.....	296
Figura 217: Villa Cássio Prado atualmente.....	296
Figura 218: Villa Cássio Prado atualmente.....	297
Figura 219: Implantação da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	298
Figura 220: Cruzamento de referências por meio da pesquisa de emplacamento para a identificação do lote da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	299
Figura 221: Entrada da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	299
Figura 222: Planta detalhada do Pavimento Térreo da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	300
Figura 223: Divisões em planta da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	301
Figura 224: Relações de usos e fluxos da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	302
Figura 225: Esquema de cobertura da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	303
Figura 226: Elevação frontal da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	305
Figura 227: Elevação lateral (voltada à sala de visitas e dormitórios) da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	306
Figura 228: Elevação lateral (voltada às áreas de serviço) da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	307
Figura 229: Portões de entrada da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	308
Figura 230: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	309
Figura 231: Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	310
Figura 232: Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	311
Figura 233: Detalhamento de portas da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	312
Figura 234: Experimentação projetual, em termos de plantas, da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	313
Figura 235: Experimentação projetual, em termos de plantas, da Villa Gabriel Dias da Silva (1913).....	314
Figura 236: Villa Gabriel Dias da Silva (1913) após a retirada da cobertura de entrada.....	315
Figura 237: Anúncios de casas de aluguel no periódico A Gazeta.....	321
Figura 238: Implantação da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	323
Figura 239: Plantas detalhadas do Pavimento Térreo, Primeiro Pavimento e Segundo Pavimento, respectivamente, da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	324
Figura 240: Divisões em planta da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	325
Figura 241: Relações de usos e fluxos da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	326
Figura 242: Parecer de aprovação municipal da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	327
Figura 243: Elevação frontal da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	329
Figura 244: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	330
Figura 245: Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).....	331

Figura 246: Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).	332
Figura 247: Detalhe da entrada da Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903).	333
Figura 248: Detalhe da porta do prédio edificado	334
Figura 249: Uso atual do lote.	334
Figura 250: Organização das casas no lote.	335
Figura 251: Localização do lote das Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911) na quadra.	335
Figura 252: Plantas detalhadas do Pavimento Térreo e Primeiro Pavimento, respectivamente, das Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911).	337
Figura 253: Divisões em planta das Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911).	338
Figura 254: Relações de usos e fluxos Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911).	339
Figura 255: Elevação frontal, à Travessa São João, das Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911).	343
Figura 256: Elevação lateral, à Travessa Aurora, das Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911).	344
Figura 257: Esquema de linhas do partido arquitetônico das Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911).	345
Figura 258: Fachada lateral, à Travessa Aurora, da residência de esquina propriedade de Domiciano Campo (1911).	346
Figura 259: Fachada frontal, à Travessa São João, da residência de esquina propriedade de Domiciano Campo (1911).	347
Figura 260: Pranchas submetidas à aprovação municipal.	348
Figura 261: Organização da implantação das casas de aluguel de Luiz Antônio Teixeira Leite (1911) esboçada por Dubugras. Destaque para a indicação da localização dos lotes nas vias, de acordo com a descrição da documentação.	349
Figura 262: Plantas detalhadas do Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, das Villas Propriedade do Sr. Teixeira Leite (1911).	350
Figura 263: Divisões em planta das Villas Propriedade do Sr. Teixeira Leite (1911)	351
Figura 264: Relações de usos e fluxos das Villas Propriedade do Sr. Teixeira Leite (1911).	352
Figura 265: Elevação frontal das Villas Propriedade do Sr. Teixeira Leite (1911).	354
Figura 266: Esquema de linhas do partido arquitetônico das Villas Propriedade do Sr. Teixeira Leite (1911).	355
Figura 267: Implantação das casas de aluguel para João Dente (1912a).	356
Figura 268: Plantas detalhadas do Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	357
Figura 269: Divisões em planta dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	358
Figura 270: Similaridades entre os projetos das casas geminadas para Luiz Teixeira Leite (1911) e João Dente (1912a). Destaque para a adição das toaletes.	359
Figura 271: Relações de usos e fluxos dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	360
Figura 272: Comparação entre os projetos das casas geminadas para Luiz Teixeira Leite (1911), acima, e João Dente (1912a), abaixo. Destaque para as orientações de acessos do pavimento superior.	361
Figura 273: Relações de alturas dos pavimentos dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	362
Figura 274: Perspectiva em aquarela elaborada por Dubugras para os Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	363
Figura 275: Elevação frontal dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	365
Figura 276: Esquema de linhas do partido arquitetônico dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	366
Figura 277: Prédios para o Dr. João Dente (1912a).	366
Figura 278: Estrutura do torreão dos Prédios para o Dr. João Dente (1912a)	367
Figura 279: Elevação de Dubugras do “Cottage Duplo Dr. João Dente”. Destaque para o desenho do guarda-corpo.	368
Figura 280: Plantas de um projeto alternativo para os Prédios para o Dr. João Dente (1912).	369
Figura 281: Elevações (frontal e lateral) de um projeto alternativo para os Prédios para o Dr. João Dente (1912).	370
Figura 282: Implantação na quadra das casas de aluguel para João Dente (1912b), à Avenida Paulista.	371
Figura 283: Implantação no lote das casas de aluguel para João Dente (1912b), à Avenida Paulista.	371
Figura 284: Plantas detalhadas do Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, dos Prédios para o Dr. João Dente (1912b).	373
Figura 285: Similaridades entre os projetos das casas geminadas para Luiz Teixeira Leite (1911) e João Dente (1912a e 1912b).	374
Figura 286: Divisões em planta dos Prédios para o Dr. João Dente (1912b).	375
Figura 287: Relações de usos e fluxos dos Prédios para o Dr. João Dente (1912b).	376
Figura 288: Elevação frontal dos Prédios para o Dr. João Dente (1912b), casas 44a, 44b e 44c, respectivamente.	379



Figura 289: Esquema de linhas do partido arquitetônico dos Prédios para o Dr. João Dente (1912b).....	380
Figura 290: Prédios para o Dr. João Dente (1912b). Vista da casa de aluguel de numeração 44c.....	381
Figura 291: Prédios para o Dr. João Dente (1912b). Vista lateral da casa de aluguel de numeração 44c.....	382
Figura 292: Prédios para o Dr. João Dente (1912b). Vista da casa de aluguel de numeração 44c e 44b. Destaque para o desenho do gradil da propriedade.....	383
Figura 293: Prédios para o Dr. João Dente (1912b). Vistas da casa de aluguel de numeração 44b e 44a, respectivamente.....	384
Figura 294: Prédios para o Dr. João Dente (1912b). Acima: Casa 44c e 44b e Casa 44a, respectivamente.....	385
Figura 295: Fachada da Villa do Dr. Afonso Geribello (1912) e fachada casa de aluguel de numeração 44c de João Dente, à Avenida Paulista, respectivamente.....	386
Figura 296: Perspectiva da Villa do Dr. Afonso Geribello (1912), em Ribeirão Preto.....	387
Figura 297: Plantas da Villa do Dr. Afonso Geribello (1912).....	387
Figura 298: Relações de parentesco entre clientes de Dubugras.....	392
Figura 299: Implantação dos projetos de Villas e casas de aluguel de Victor Dubugras (1902-1913) na cidade de São Paulo.....	394
Figura 300: Relação temporal da concepção dos projetos Villas e casas de aluguel de Victor Dubugras (1902-1913) na cidade de São Paulo.....	402

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Projetos selecionados para análise.....	30
Tabela 2: Relação de projetos de Victor Dubugras consultados no acervo da Biblioteca Da Faculdade De Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).....	439
Tabela 3: Relação de projetos de Victor Dubugras consultados no acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHMSP), “Série Obras Particulares”.....	447
Tabela 4: Relação de ocupações dos clientes de Dubugras cujos projetos são objeto de análise da tese de doutorado.....	448

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Gráfico de formação superior e gráfico de outros campos de atuação dos clientes de Dubugras, respectivamente.....	391
--	-----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AHMSP - Arquivo Histórico Municipal de São Paulo

CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo

CONPRESP - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo

DOP - Diretoria de Obras Públicas

DPH - Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo

EACH - Escola de Artes Ciências e Humanidades

EESC - Escola de Engenharia de São Carlos

EFBM - Estrada de Ferro Bahia e Minas

EFBM - Estrada de Ferro Bahia e Minas

FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo

FAU-USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

FFLCH - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

IAU-USP - Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

PDF - *Portable Document Format*

PRP - Partido Republicano Paulista

S.A.R.A - Società Anônima de Rilevamenti Aerofotogrammetrici

SATO - Serviço de Abastecimento das Tropas em Operação

SOP - Superintendência de Obras Públicas

SPR - São Paulo Railway

UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

W.C - Water Closet



## **INTRODUÇÃO** **25**

---

## **1 – VICTOR DUBUGRAS** **35**

---

- 1.1 FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL 37
- 1.2 A SÃO PAULO ONDE ATUA 46
- 1.3 DUBUGRAS E O MERCADO DE TRABALHO PARA ARQUITETOS ESTRANGEIROS EM SÃO PAULO 55
- 1.4 OBRAS E PROJETOS: DO NEOGÓTICO AO MODERNO (1891-1933) 67
- 1.5 DUBUGRAS E O ART NOUVEAU 87
- 1.6 DUBUGRAS E A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA 99

## **2 – AS VILLAS** **107**

---

- 2.1 TENDÊNCIAS DA MORADIA DA ALTA BURGUESIA 109
- 2.2 VILLA DO DR. FLÁVIO UCHÔA (1902/1912) 118
- 2.3 VILLA DO DR. HORÁCIO SABINO (1903) 145
- 2.4 VILLA DO DR. LUIZ PIZA (1904) 179
- 2.5 VILLA PARA O DR. MÁRIO RODRIGUES (1909) 191
- 2.6 VILLA PARA O DR. CÂNDIDO RODRIGUES (1910) 208
- 2.7 VILLA PARA O DR. HORÁCIO RODRIGUES (1910) 219
- 2.8 VILLA PARA O SR. VICENTE SOARES DE BARROS (1910) 230
- 2.9 VILLA PARA O DR. AUGUSTO FREIRE DE MATTOS BARRETO (1910) 248
- 2.10 VILLA PARA O DR. ALBERTO PENTEADO (1911) 259
- 2.11 VILLA CÁSSIO PRADO (1912) 270
- 2.12 VILLA DO DR. GABRIEL DIAS DA SILVA (1913) 298

<b>3</b>	<b>– AS CASAS DE ALUGUEL</b>	<b>317</b>
3.1	TENDÊNCIAS DA MORADIA BURGUESA DE ALUGUEL	319
3.2	PROPRIEDADE DO DR. NUMA DE OLIVEIRA	322
3.3	PROPRIEDADES DO DR. DOMICIANO CAMPOS (1911)	335
3.4	VILLAS PROPRIEDADE DO SR. TEIXEIRA LEITE (1911)	349
3.5	PRÉDIOS PARA O DR. JOÃO DENTE (1912A)	356
3.6	PRÉDIOS PARA O DR. JOÃO DENTE (1912B)	371
<b>4</b>	<b>– CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>389</b>
<b>5</b>	<b>– REFERÊNCIAS E FONTES</b>	<b>407</b>
<b>6</b>	<b>– ANEXOS</b>	<b>423</b>
	ANEXO A – RELAÇÃO DE PROJETOS CONSULTADO	425
	ANEXO B – RELAÇÃO DE PROFISSÕES DOS CLIENTES DE DUBUGRAS	448

# INTRODUÇÃO

---



A aproximação com o tema da presente pesquisa de doutorado ocorreu de forma orgânica e gradual, através de estudos desenvolvidos em momentos anteriores. Ainda durante a graduação, realizada no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) entre 2008 e 2012, houve interesse em questões envoltas na análise do projeto de arquitetura através de duas pesquisas de iniciação científica<sup>1</sup> orientadas pela Profa. Dra. Telma de Barros Correia. Nelas, foi feita uma aproximação da temática da moradia pelo viés de projetos de conjuntos habitacionais e vilas operárias produzidos na primeira metade do século XX, que permitiu uma primeira compreensão das dificuldades de localização dos registros técnicos e dos encantos de esmiuçar as informações contidas nos desenhos de plantas, cortes e elevações. Nos anos seguintes, já terminada a graduação e colaborando em escritórios de arquitetura e construtoras, houve a oportunidade projetar (através de acertos e erros) casas, edifícios e fábricas em todos os seus estágios de desenvolvimento, desde as apresentações de propostas, aos conteúdos do projeto de submissão à prefeitura até as compatibilizações, detalhamentos e pormenores gráficos requeridos em um projeto executivo. Nesse período, obteve-se confiança no ato de desenhar e entendimento do alto grau de comprometimento e detalhismo envolvidos no ato de projetar. Em 2015, já no Curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP, sob orientação da Profa. Dra. Telma de Barros Correia, tiveram início as investigações acerca da arquitetura de Victor Dubugras, com enfoque no projeto da Estação Ferroviária de Mairinque<sup>2</sup>. O foco inicial da pesquisa era estudar as características do projeto edificado, o uso do *Art Nouveau* e a condição atual da construção. Porém, em meio às investigações do projeto original da Estação, no acervo do arquiteto conservado na Biblioteca da

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), foi localizado um conjunto de desenhos que não correspondiam ao que havia sido construído. A partir dessa constatação, percebeu-se a oportunidade de buscar compreender, além da trajetória do prédio construído, a trajetória de sua concepção, sob suas diferentes dimensões projetuais (de organização em planta, composição volumétrica, modificações entre estudos, entre outros). Ainda nesse acervo, foi possível localizar uma variedade de registros de belíssimas casas burguesas em estilo *Art Nouveau*. Estes projetos, que se conformam como uma tênue confluência entre alguns dos temas estudados anteriormente (arquitetura residencial, arquitetura *Art Nouveau* e produção de Victor Dubugras) foram eleitos como objeto da pesquisa de doutorado que originou esta tese.

Dessa forma, seguindo o método de investigação adotado no mestrado, a presente pesquisa amplia seu escopo – de um objeto isolado para um conjunto de concepções – e tem como objetivo compreender como linguagem, programa e técnica são resolvidos em 16 projetos residenciais de Villas e casas de aluguel em linguagem *Art Nouveau* concebidos pelo arquiteto Victor Dubugras entre 1902 e 1913 na cidade de São Paulo. É sua intenção identificar as estratégias projetuais adotadas em cada projeto em termos de implantação e definição de acessos, acomodação do programa ao ordenamento espacial, articulação entre os espaços internos e entre estes e os externos, tratamento formal, soluções construtivas e desenvolvimento projetual da concepção.

A delimitação temporal estabelecida foi norteadada por dois projetos *Art Nouveau*: a Villa Flávio Uchôa, de 1902, e a Villa Gabriel Dias da Silva, de 1913. A Villa Uchôa é entendida pela historiografia especializada como um dos primeiros

---

<sup>1</sup> Habitação modernista brasileira (1930-1940): Os conjuntos habitacionais operários (IC/ Processo FAPESP 10/01013-0), Habitação Operária em São Carlos: Análise da vila operária da indústria Giometti (IC/Processo FAPESP 11/14264-4).

<sup>2</sup> Ornato e Funcionalismo: Victor Dubugras e a Estação Ferroviária de Mairinque (MS/ Processo FAPESP 15/02470-0).



projetos residenciais de Dubugras que incorpora o *Art Nouveau* em elementos interiores e exteriores. Já a Villa Gabriel Dias da Silva, projetada em 1913, foi uma das últimas concepções do arquiteto a utilizar o estilo na cidade de São Paulo<sup>3</sup>. Nesse universo, optou-se por abranger projetos de moradias unifamiliares de uso próprio e destinadas a aluguel. Com isso, busca-se obter uma leitura mais ampla da tipologia e da prática projetual de Dubugras, uma vez que o período delimitado é de grande importância, não somente na constituição da arquitetura residencial de Dubugras, mas para o delineamento da moradia paulistana e da arquitetura *Art Nouveau* brasileira.

O método de abordagem empregado considerou dois níveis de aproximações. O primeiro qualifica-se pelo uso do método da pesquisa histórica, o qual consiste na coleta e avaliação sistemáticas de informações para descrever, compreender e interpretar artefatos, ações ou eventos que ocorreram durante um determinado período de tempo (Aróstegui, 2006). “A pesquisa histórica depende de uma lógica construída de interpretação, mas essa interpretação é baseada em documentos e evidências de artefatos, e normalmente envolve uma estrutura narrativa” (Wang, 2013, p. 18, tradução nossa)<sup>4</sup>. Os temas historiográficos delimitados para a formulação das questões da pesquisa são: arquitetura residencial burguesa, arquitetura *Art Nouveau* e produção arquitetônica de Victor Dubugras. Em relação às fontes, a pesquisa se apoiou na consulta e análise de documentos, que abrangem jornais, revistas, mapas, legislações da cidade de São Paulo do final do século XIX e início do século XX, obras de História e Arquitetura e Urbanismo, projetos de arquitetura, pareceres técnicos municipais de aprovação de projetos, análises de processos de tombamento, visitas técnicas, entre outros. Contudo, tratando-se de uma pesquisa que alia história da arquitetura e projeto de arquitetura, foi necessário a

instituição de uma metodologia unificada de análise de projeto. Esta apoia-se na utilização de registros técnicos e de uma concepção das construções como objeto de conhecimento privilegiado.

A fim de utilizar as fontes projetuais como elementos de problematizações, formulações e questionamentos, optou-se por não estabelecer entendimentos e conclusões a priori. “Se a fonte participa das perguntas que o pesquisador lhe faz, cai por terra a preocupação com a formulação de hipóteses fechadas prevalecendo a ideia de problematização, ou seja, a formulação de hipóteses sucessivas, evoluindo teoria e fonte” (Vieira; Peixoto; Khoury, 2006, p. 42-43). Considera-se, assim, que as questões geradas pelo objeto de estudo e temas historiográficos trabalhados participam da problematização e enriquecem o trabalho.

Problematizar nesse caso é dar voz aos sujeitos históricos. [...] A partir desse diálogo o pesquisador vai formular ou reformular seus próprios conceitos, verificar que outros agentes deve abordar e, conseqüentemente, que registros buscar. Por isso não é possível compartimentar o processo de investigação em fases estanques (Vieira; Peixoto; Khoury, 2006, p. 43).

A revisão bibliográfica foi encaminhada seguindo as temáticas abordadas pela tese, que incluem: contexto histórico e arquitetônico da cidade de São Paulo entre o final do século XIX e início do século XX; tendências da estruturação da moradia burguesa do período, seu programa de uso e organização espacial; obras que tratam da arquitetura de Victor Dubugras; características da arquitetura *Art Nouveau*, abrangendo suas diferentes vertentes, desdobramentos e difusão em São Paulo. Grande parte dos materiais teóricos consultados foram localizados nas bibliotecas da Universidade de São Paulo, sobretudo nas bibliotecas das seguintes unidades: Instituto

<sup>3</sup> Os levantamentos de projetos arquitetônicos de Dubugras realizados pela autora em acervos públicos corroboraram com os dados apresentados em Reis Filho (1997, 2005), Motta (1957) e Toledo (1985).

<sup>4</sup> *Historical research relies on a constructed logic of interpretation, but this interpretation is based on document and artifact evidence, and typically involves a narrative structure* (Wang, 2013, p. 18).

de Arquitetura e Urbanismo (IAU), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Escola de Engenharia de São Carlos (EESC), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e Escola de Artes Ciências e Humanidades (EACH). Também foram consultados os repositórios digitais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Foram também consultados artigos científicos, anais de eventos e artigos em revistas digitais.

Através de pesquisas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e nos acervos digitalizados dos jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo foram localizadas informações de grande relevância para o presente trabalho, como locais em que Dubugras trabalhou e cargos profissionais que ocupou, endereços de seu escritório, episódios de sua trajetória profissional e envolvimento em sociedades científicas. A pesquisa em periódicos também trouxe valiosas informações acerca dos clientes de Dubugras, cujas encomendas foram objeto de análise da pesquisa, revelando suas atuações profissionais e composições familiares.

A pesquisa de projetos arquitetônicos de Dubugras, que abrangem desde os registros técnicos até fotografias e escritos, foi realizada em diversos tipos de acervos (slides, materiais digitalizados, arquivos, etc.), localizados em arquivos públicos e bibliotecas de unidades universitárias. Foram consultados acervos de projetos da Seção de Materiais Iconográficos da Biblioteca da FAU-USP em busca de registros técnicos de projetos, imagens das residências e de outras obras relevantes de Victor Dubugras. Para tanto, consultou-se o acervo de slides, o acervo de projetos digitalizados e também foi realizado um extenso levantamento nos arquivos de projetos originais doados pela família do arquiteto à Universidade. O conjunto – onde cada projeto é conservado em uma pasta específica – se estabelece como uma das fontes mais ricas e completas sobre a obra de Victor Dubugras, dispondo de uma

ampla gama de desenhos técnicos, estudos, croquis, anteprojetos, detalhamentos, implantações, versões de uma mesma concepção, anotações, etc.

Posteriormente, após as análises e sistematizações dos dados coletados nesse primeiro levantamento, foram empreendidas pesquisas nos projetos mantidos pelo Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHMSP), na “Série Obras Particulares”. Cabe esclarecer que os processos de obras particulares submetidos à aprovação municipal até 1921 são preservados de duas formas. Aqueles datados até o ano de 1906 estão ordenados em volumes encadernados catalogados cronologicamente e organizados internamente em ordem alfabética pelo nome das ruas. Após este período, os projetos estão classificados em pastas individuais arquivadas em caixas de arquivo morto que seguem a mesma lógica de organização cronológica e alfabética. De acordo com Pareto Júnior (2011, p. 27), a relevância dos registros que compõem a Série reside na “[...] historicidade que permitiu sua gênese como documento visceral da burocracia normativa municipal, desde 1870, e sua posterior função como uma das mais importantes fontes de informação sobre as edificações particulares realizadas na cidade [...]”. Um aspecto muito positivo a ser considerado do levantamento cruzado entre os registros dos acervos foi a detecção de disparidades entre os desenhos de um mesmo projeto, as mudanças projetuais apresentadas e as anotações dos pareceres técnicos de aprovação municipal.

No processo de análise e levantamentos de materiais, se apresentaram alguns desafios. Ao passo que as etapas de pesquisa nos projetos originais de Victor Dubugras que integram o acervo da FAU-USP foram relativamente simples, sendo necessário apenas a solicitação de acesso à Congregação e agendamentos prévios, os levantamentos realizados na “Série Obras Particulares” do AHMSP demandaram uma antevisão dos materiais que seriam examinados, visto que para cada consulta se deveria ter ciência prévia da datação dos projetos e em qual rua estes poderiam estar alocados.

De tal modo, ao verificar-se que muitos projetos de interesse da pesquisa – previamente localizados no Acervo da Biblioteca da FAU-USP – estavam implantados em lotes de esquina, constatou-se que era imprescindível a consulta aos repositórios referentes às duas ruas. Vale apontar também que um grande número de projetos não foi encontrado, mesmo quando se ampliava o quadro temporal em que poderia ter se dado a solicitação de aprovação (por exemplo: para um projeto datado de 1903 no arquivo da FAU-USP, verificou-se no AHMSP os livros referentes aos anos de 1902, 1903 e 1904). Portanto, provavelmente muito material deve ter sido perdido.

O sistema digital cadastral interno do AHMSP auxiliou parcialmente na detecção de desenhos e localização de projetos que não faziam parte do arquivo mantido pela FAU-USP. Para tal, eram necessárias pesquisas com diferentes variáveis – como endereço, construtor e proprietário – pois os resultados frequentemente expunham informações desencontradas.

No total foram registrados (na forma de fotografias digitais) 85 projetos da Seção de Materiais Iconográficos da Biblioteca da FAU-USP e 18 projetos da “Série Obras Particulares” do AHMSP. Nas tabelas do “Anexo A” desta tese encontram-se discriminados: quais projetos foram analisados (e, posteriormente, fotografados, sistematizados e arquivados), suas especificidades (proprietário, datação, localização, etc.) e os tipos de desenhos identificados.

A partir desse grande conjunto, constatou-se que havia 27 projetos residenciais que se enquadravam dentro do recorte temporal compreendido pela tese (1902-1913). Para a seleção dos projetos que seriam de interesse de análise, elencamos dois níveis de critérios com diferentes graus de importância. Seria necessário que os projetos: fizessem uso da linguagem *Art Nouveau*; fossem de casas unifamiliares; apresentassem a planta de todos os pavimentos (exceto, eventualmente, o porão) e pelo menos uma elevação; possuíssem a indicação do proprietário. Seria desejável,

mas não excludente, haver: fotografia do prédio construído e registros de detalhamentos.

Utilizando-se desses critérios, chegou-se a 16 projetos, envolvendo: moradias de alto e médio padrão, casas isoladas e geminadas e Villas e casas de aluguel. Na Tabela 1 encontram-se discriminadas os projetos que são objeto de análise nesta tese:

Villas	Casas de Aluguel
1-Villa Dr. Flávio Uchôa (1902 / 1912)	1-Propriedade do Sr. Numa de Oliveira (1903)
2-Villa do Dr. Horácio Sabino (1903)	2- Propriedades do Dr. Domiciano Campos (1911)
3-Villa do Dr. Luiz Pisa (1904)	3- Villas Propriedade do Sr. Teixeira Leite (1911)
4-Villa para o Dr. Mário Rodrigues (1909)	4- Prédios para o Dr. João Dente (1912a)
5- Villa para o Dr. Cândido Rodrigues (1910)	5- Prédios para o Dr. João Dente (1912b)
6- Villa para o Dr. Horácio Rodrigues (1910)	
7-Villa para o Sr. Vicente Soares de Barros (1910)	
8-Villa para o Dr. Augusto Freire de Mattos Barreto (1910)	
9-Villa para o Dr. Alberto Penteado (1911)	
10-Villa Cassio Prado (1912)	
11-Villa do Dr. Gabriel Dias da Silva (1913)	

Tabela 1: Projetos selecionados para análise.  
Fonte: Produzido pela autora (2023).

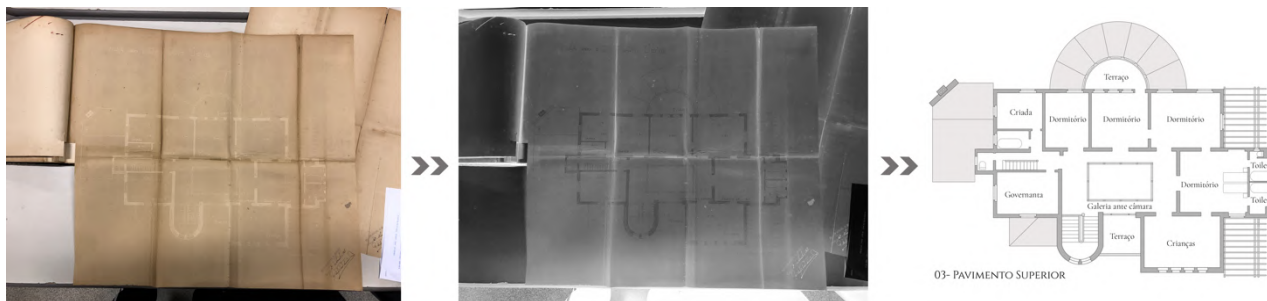


Figura 1: Processo de redesenho do pavimento superior da Villa do Dr. Flávio Uchôa (1902).  
Fonte: Produzido pela autora (2023).

Cada projeto foi armazenado em uma pasta individual identificada pela designação atribuída por Dubugras (indicadas na Tabela 1) e passou pelo tratamento de imagem pelo *software* “Adobe Photoshop”, com o objetivo de melhorar os contrastes entre linhas e eventuais distorções das fotografias. Posteriormente, todos os projetos selecionados foram redesenhados no *software* “Autocad”, inserido nos *layers* padrão de espessura das linhas, compatibilizados entre si (tendo como referência as medidas indicadas nas cotas dos desenhos originais) e armazenados em arquivos individuais no formato *Portable Document Format* (PDF). Em uma última etapa, os desenhos em PDF foram acrescidos de legendas e as paredes foram preenchidas com cores padrão. Cabe indicar que, no caso específico da Villa Flávio Uchôa (1902), as cópias heliográficas presentes na “Série Obras Particulares” do AHMSP sofreram uma intensa despigmentação. Todos os desenhos estavam incompreensíveis e as fotografias destes careceram de diferentes alterações de contraste no *software* “Adobe Photoshop” para a correta identificação dos traços e a subsequente execução dos redesenhos.

A pesquisa adotou o pressuposto de que os projetos não estariam completos, considerando tanto a possibilidade de eventuais perdas de desenhos, quanto a inexistência de algumas documentações uma vez que as exigências burocráticas do período não incluíam conjuntos de registros técnicos mais detalhados. Em várias ocorrências, a planta do pavimento do subsolo não foi identificada e em nenhum caso foram localizados projetos de edículas e garagens.

Todo o material gráfico coletado nos arquivos da FAU-USP e do AHMSP foi analisado e redesenhado. Em números totais, foram executados 160 redesenhos de projetos, que incluem uma vasta variedade de plantas, cortes, elevações, perspectivas, detalhes de mobiliários e de elementos construtivos (como janelas, portões, madeiramentos, etc.), assim como diferentes versões de um mesmo projeto. Devido à grande qualidade gráfica e técnica dos desenhos de Dubugras, foi possível observar com precisão diversas características das construções. Em um período em que os processos municipais eram sumários e exigiam apenas o mínimo de informações para o entendimento da obra e sua adequação aos padrões construtivos, os registros do arquiteto são notáveis.

Além dos levantamentos documentais empreendidos nos acervos da Biblioteca da FAU-USP e do AHMSP, foram realizadas consultas em órgãos patrimoniais. Junto ao Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) foram consultados os processos relativos ao tombamento em nível municipal da Villa Cássio Prado (1912) (Processo 16-008-812-92\*01 e Processo 1994-0-11.910-0). No Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), buscaram-se os processos de tombamento a nível estadual atribuídos à Villa Cássio Prado, por meio dos Processos: 32102/1994, 33239/1995, 51541/2005, 01080/2011, 66152/2012 e 72974/2014.

Para a correta identificação da localização das moradias na cidade de São Paulo, foram aproveitados os dados da plataforma GeoSampa<sup>5</sup>. A partir da identificação dos logradouros das residências (sinalizadas por Dubugras nas legendas dos registros ou presentes na folha de submissão à aprovação municipal) foram conferidos os contornos de lotes e construções presentes nas plantas executadas pela empresa italiana Società Anônima de Rilevamenti Aerofotogrammetrici (conhecido também como projeto S.A.R.A Brasil), entre os anos de 1928 e 1930, a partir de levantamento aerofotogramétrico. Em casos de residências alocadas em lotes de esquina, esse processo usualmente já bastava. Para moradias situadas em lotes de meio de quadra, foi necessária a realização da reconstituição do histórico da mudança de numeração do imóvel via pesquisa nos registros dos livros do Serviço de Emplacamento do Departamento de Obras da cidade de São Paulo, conservados no acervo do AHMSP.

Nos projetos cujos registros técnicos dispunham das dimensões dos lotes (indicadas na forma de anotações em desenhos e pareceres de aprovação municipal) foi possível executar o desenho de corte da topografia do terreno. Estes foram os casos da Villa Flávio Uchôa (1902), Mário (1909), Cândido (1910) e Horácio Rodrigues (1910).

Assim, considerando a diversidade de informações, para que fossem executadas leituras específicas de cada projeto em suas diferentes óticas de constituição, buscou-se instituir uma metodologia de leitura projetual que desse conta de abarcar, de modo unificado, todos os conteúdos dos 16 projetos. Para tanto, foram elencados nove parâmetros gerais de análise: Proprietário; Implantação; Programa e

Planta; Espaços e Fluxos; Materiais e Técnicas; Composição, Fachadas e Volumes; Tratamento Formal Interno; Processo de Projeto e Destino da Construção.

Em “Proprietário” é discriminado quem era o cliente, seu campo de atuação profissional, composição familiar, etc. No item “Implantação” são analisadas as relações da residência com seu lote (topografia, dimensões, afastamentos, proporções e acesso à propriedade). Em “Programa e Planta” são discriminadas as atividades internas da residência, o arranjo dos pavimentos, os tratamentos espaciais dos cômodos, as estratégias de organização da planta, etc. O tópico “Espaços e Fluxo”, por sua vez, se debruça sobre a análise do ordenamento do programa interno, dos arranjos espaciais e agenciamentos entre cômodos e das circulações horizontais e verticais. O item “Materiais e Técnicas” discorre sobre os sistemas construtivos e soluções estruturais implementadas na construção. Em “Composição, Fachadas e Volumes” são analisadas as soluções plásticas e os recursos estéticos aplicados na concepção, possíveis referências projetuais e o desenvolvimento do partido arquitetônico. O tópico “Tratamento Formal Interno” busca desenvolver considerações acerca da linguagem desenvolvida por Dubugras no projeto de interiores, abarcando detalhamento de mobiliários e de elementos construtivos (como janelas, portas e luminárias). Em “Processo de Projeto” é explorada a trajetória de constituição dos projetos de Villas e casas de aluguel. Para tanto, são confrontados os registros de Dubugras para as edificações presentes nos acervos da Biblioteca da FAU-USP e/ou os projetos submetidos à municipalidade arquivados no AHMSP. No caso da presença de fotos da construção, são comparadas as características do prédio edificado com aquelas da concepção. No item “Destino da Construção”, foram

---

<sup>5</sup> A plataforma, desenvolvida pela Prefeitura de São Paulo, funciona como “[...] um portal oficial da prefeitura do município de São Paulo que segue as diretrizes do Plano Diretor Estratégico, reunindo dados georreferenciados sobre o município de São Paulo, dentre eles cerca de 12 mil equipamentos urbanos, rede de transporte público, mapas geotécnicos, mapas de uso e ocupação de solo e importantes dados sobre a população, como densidade demográfica e vulnerabilidade social” (GeoSampa, 2023).

conferidas as atuais condições do projeto (demolições, uso recente, tombamentos, etc.).

O arranjo textual foi estruturado de forma que os seis primeiros critérios de análise estão obrigatoriamente presentes em todas as leituras projetuais. Os temas seguintes (“Tratamento Formal Interno”, “Processo de Projeto” e “Destino da Construção”) decorrem da existência de materiais adicionais como fotos, desenhos suplementares e dados sobre a edificação construída.

O plano de pesquisa também previa a realização de contatos com descendentes de Dubugras e de eventuais clientes de projetos, para a busca de materiais iconográficos e informações. Todavia, a pandemia de coronavírus 2019 (Covid-19) dificultou o desenvolvimento dessa etapa da pesquisa e requereu que todos os contatos fossem simplificados e executados por redes sociais (*Facebook*, *Instagram* e *LinkedIn*) e aplicativos de mensagens instantâneas (*Whatsapp*). Entrou-se em contato com a bisneta de Victor Dubugras, Lara Dubugras, que corroborou algumas informações levantadas em periódicos e compartilhou conosco cópias de fotografias do arquiteto que estão em posse de sua tia Magaly Dubugras (neta de Victor Dubugras). Foram realizadas conversas com a bisneta de Horácio Sabino, Ana Carolina Laraya Glueck, que compartilhou conosco fotografias e materiais da Villa Horácio Sabino (1903). Por meio da rede social *Facebook*, foi localizado um grupo dedicado às ex-alunas do Colégio *Des Oiseaux* (que ocupou o prédio da Villa Flávio Uchôa). Através deste, foi compartilhada conosco uma foto do colégio presente no acervo da ex-aluna Cleonice de Mello Junqueira, cedida por sua filha Heloísa de Queiroz Telles de Arroba Martins.

A tese é organizada em três capítulos. O primeiro capítulo (“Victor Dubugras”) aborda a formação e a trajetória profissional do arquiteto, em conexão com a cidade de São Paulo e com a difusão do *Art Nouveau* e termina com uma leitura do tratamento que recebeu da historiografia. No primeiro item, “Formação e

Trajatória Profissional”, são abordadas questões acerca do desenvolvimento da carreira profissional de Dubugras – como sua formação profissional na Argentina, cargos profissionais ocupados, a estruturação de seu escritório, envolvimento em sociedades, participação em concursos, etc. – e traços pessoais – personalidade, família, etc. O item seguinte, “A São Paulo onde atua”, aborda o panorama arquitetônico da cidade de São Paulo durante o final do século XIX e início do XX, incluindo o surgimento de novos loteamentos (como a Avenida Paulista e Higienópolis), as mudanças nos padrões técnicos e estéticos das edificações e as regulamentações construtivas vigentes. Em “Dubugras e o Mercado de Trabalho para Arquitetos Estrangeiros em São Paulo” toma-se como enfoque as contribuições dos profissionais estrangeiros na diversificação dos parâmetros arquitetônicos e na alteração da paisagem da cidade de São Paulo. Em “Obras e Projetos: do Neogótico ao Moderno (1891-1933)” busca-se realizar um panorama cronológico das transformações da linguagem projetual de Dubugras frente às vertentes arquitetônicas nas quais trabalhou em seus projetos (obras construídas e propostas não realizadas). Já em “Dubugras e o *Art Nouveau*” desenvolve-se uma análise orientada nos desdobramentos da arquitetura *Art Nouveau* no contexto europeu e brasileiro e a abordagem do estilo por Dubugras em suas obras (Estação de Mairinque, propostas de concursos, projetos de prédios comerciais, etc.). Na última parte, “Dubugras e a Historiografia da Arquitetura Brasileira”, buscou-se identificar os esforços de leituras e compreensão do arquiteto e de seus projetos residenciais no estilo *Art Nouveau* na historiografia da arquitetura brasileira.

O segundo capítulo, “As Villas”, dedica-se às análises dos projetos de Villas *Art Nouveau* de Victor Dubugras concebidas em São Paulo, realizando leituras específicas de cada projeto selecionado. Em seu primeiro item, “As Tendências da Moradia da Alta Burguesia”, busca-se compreender a constituição da moradia burguesa, em suas conexões com normas de higiene e valores consagrados pela classe,

assim como sua formulação em tratados de arquitetura do período. Os itens seguintes (“2.2” a “2.12”) debruçam-se sobre a leitura específica de cada projeto, orientadas pelos parâmetros de estudo previamente estabelecidos: clientes, implantação, tratamento formal, vinculação com a linguagem *Art Nouveau*, ordenamento espacial, articulação do programa, soluções técnicas e estruturais, trajetória de desenvolvimento projetual e destino da construção.

O terceiro capítulo, “As Casas de Aluguel”, dá continuidade às análises de projetos residenciais de Dubugras iniciadas no capítulo anterior, mas desloca o enfoque para a tipologia das casas de aluguel. A primeira seção, “Tendências da Moradia Burguesa de Aluguel”, avalia o setor de produção rentista na cidade de São Paulo entre o final do século XIX e início do século XX e os direcionamentos projetuais para as casas de aluguel, apoiando-se nas descrições dos anúncios publicitários veiculados em periódicos da época. Os itens seguintes (“3.2” a “3.6”) são dedicados às análises dos projetos de casas de aluguel selecionados, seguindo os mesmos parâmetros utilizados no segundo capítulo.

Em “Considerações Finais”, busca-se evidenciar as relações projetuais de afinidade e diversidade entre o conjunto de obras estudadas. Assinala-se tendências gerais em termos de clientela e soluções projetuais, assim como particularidades adotadas em alguns projetos.

A relevância e pertinência do estudo desse conjunto de projetos deve-se à pouca atenção que tem recebido o tema do *Art Nouveau* produzido no Brasil e a obra arquitetônica residencial de Victor Dubugras. Apesar de existirem alguns estudos essenciais sobre Dubugras, entre os quais se destacam os de Motta (1957), Toledo (1985) e Reis Filho (1997, 2005), cujos trabalhos oferecem informações essenciais para a compreensão da produção e da trajetória profissional do arquiteto, Dubugras possui um repertório arquitetônico vasto, complexo e ainda pouco explorado, que proporciona um amplo campo de pesquisas sob diferentes óticas. Nesta tese são investigadas facetas ainda pouco conhecidas de suas obras, através do uso de uma metodologia de leitura projetual que investiga as características e particularidades de cada concepção em suas dimensões formal, técnica e espacial, explorando a trajetória de cada projeto e situando-os em um conjunto de projetos, concebidos em um período e segundo uma linguagem, na busca de identificar a gestação das soluções empregadas em um contexto abrangente.

# CAPÍTULO 1

---

VICTOR DUBUGRAS





## 1.1 FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Filho de Ernest Amand J. Baptiste Dubugras (1839-1912) e Marie Anne Amand Dubugras (1847-1884), Victor Jean Baptiste Dubugras (1868-1933) nasceu na comuna de La Flèche, na região administrativa de Sarthe, na França<sup>6</sup>. Ainda criança, mudou-se com sua família para Buenos Aires, na Argentina, e lá conheceu a escocesa Mary Helen MacKay, com quem se casou no ano de 1890. Tiveram juntos nove filhos: Ernesto (1891-1971), Annita (1892-1951), Maria Victorina (1897-1988), Maria Helena (1900-1980), Victor (1902-1962), Duncan (1904-1957), Carolina (1907-1973), Celestine (1911-1970) e Iracema (1913-1998)<sup>7</sup>.

Em Buenos Aires, Dubugras fez sua formação profissional como arquiteto e iniciou sua carreira no escritório do arquiteto italiano Francisco Tamburini (1846-1890)<sup>8</sup>, onde colaborou até meados de 1891 (Toledo, 1985). A passagem pelo escritório certamente foi muito significativa no amadurecimento projetual de Dubugras, visto que Tamburini atuava como inspetor geral de Arquitetura do Município e esteve encarregado de projetos de grande vulto, como o arco central do edifício-sede do Governo (conhecido como Casa Rosada, 1885-1898), o Teatro Colón (1889-1908), o Hospital Militar Central (1889), a *Escuela Normal de Profesores de la Capital* “Mariano Acosta” (1874-1887) e o *Departamento Central de la Policía* (1889).

O partido arquitetônico adotado nas obras do arquiteto mostra uma aproximação com o renascimento italiano, utilizando-se de colunas sulcadas que sobrepõem as diferentes ordens clássicas, volumetrias simétricas e uma divisão dos níveis demarcada por cornijas. Na Casa Rosada, os arcos, as esculturas e uma grande *loggia* foram fortemente valorizados na composição da fachada. Contudo, ao passo que a arquitetura de Tamburini se valia de uma linguagem evidenciada pelos princípios de sobriedade e equilíbrio, tendências ligadas ao Romantismo (que podem ser observadas em locais como o *Palacio de Águas Corrientes* e o *Palacio Haedo*) estavam em voga na arquitetura portenha do período. A difusão de temas relacionados ao medievalismo foi considerada na época como uma ruptura com as correntes classicizantes e como uma fonte de renovação (Toledo, 1985). Sob a confluência destas duas manifestações antagônicas, deu-se o início do desenvolvimento projetual de Dubugras.

Em 1891, Dubugras mudou-se para o Brasil, fixando-se na cidade de São Paulo. Naturalizou-se brasileiro em 1922 e viveu no país até a morte, em 1933 (Foram, 1922). Em São Paulo, em 1891, iniciou atividade profissional intensa e diversificada, atuando como professor e como projetista no setor público, para empresas privadas e como autônomo. Pode-se supor que a transferência da família<sup>9</sup> para a capital paulista

<sup>6</sup> Reis Filho (1997), Toledo (1985) e Lima (2004) indicam Sarthe como local de nascimento de Dubugras, enquanto Motta (1957) e Bruand (2018) informam que o nascimento foi em La Flèche. Na presente pesquisa, optou-se por precisar a estrutura política administrativa.

<sup>7</sup> Os dados coletados e apresentados foram obtidos através de informações da família Dubugras, acessíveis através da árvore genealógica digital iniciada por Magaly Dubugras, neta de Victor Dubugras, no site “Geni”. Utilizou-se também as menções em periódicos como forma de identificação e confirmação do parentesco.

<sup>8</sup> Nascido na comuna de Ascoli Piceno, Tamburini formou-se engenheiro-arquiteto na Universidade de Bolonha no ano de 1872. Foi professor na Real Academia de Belas Artes de Nápoles e na Academia de Belas Artes de Nice. Transferiu-se para Buenos Aires em 1883, após ser contratado pelo governo de Julio A. Roca (Ave; De Menna, 2011).

<sup>9</sup> De acordo com Magaly Dubugras, neta de Victor Dubugras, no ano de 1890 o casal havia passado sua lua de mel em São Paulo pois possuíam amigos na cidade e no ano seguinte decidiram-se mudar para a cidade.

esteja atrelada ao dinamismo urbano e econômico do período e às diversificadas perspectivas profissionais no setor de construção civil. O contexto da cidade é tratado no item “1.2- A São Paulo onde atua” deste capítulo.

Como projetista, logo que chegou à cidade, passou a trabalhar na carteira imobiliária do Banco União, gerenciada por Ramos de Azevedo. Lá, foram executados muitos projetos de palacetes para as camadas urbanas abastadas e fazendeiros de café.

Um relatório publicado no jornal “Correio Paulistano” em 18 de abril de 1892 identifica que Victor Dubugras atuava junto ao corpo de engenheiros na função de “ajudante”. A ocupação revela que, muito provavelmente, ele auxiliava na elaboração dos projetos. Lemos (1993) também registra sua participação apontando que, a despeito de os desenhos do Banco não exporem qualquer autoria, belíssimas aquarelas de Dubugras são facilmente identificáveis, sobretudo pela presença de cavalinhos no cenário, recurso que, de acordo com o autor, surge em outras produções do arquiteto. Na mesma época, Dubugras associou-se ao Escritório Técnico de Ramos de Azevedo.

Como professor, em 1894, foi integrado ao quadro de docentes da Escola Polytechnica, ocupando cadeiras relacionadas a Desenho (como Perspectiva; Perspectiva e Estereotomia; Desenho à Mão Livre e de Ornamentos Arquitetônicos, etc.) para o Curso Geral, na categoria de professor de aula. Registros do Correio Paulistano acerca das atividades da Escola mostram que seu contrato de trabalho era renovado periodicamente. Ressalta-se que o cargo designado ao arquiteto era geralmente reservado a profissionais que não tinham formação acadêmica de nível superior ou que, provavelmente, “[...] tenham cursado uma academia de belas artes ou recebido seu

Figura 2: Cargos de Victor Dubugras na SOP e no Banco União, respectivamente.

FONTE: Monteiro (1896, p.426) e Corpo (1892), respectivamente

aprendizado diretamente em um escritório [...]” (Ficher, 2005, p.75) – o que, no caso de Dubugras, pode indicar que seu aprendizado tenha sido transmitido por intermédio de Tamburini.

[...]. Victor Dubugras proporcionou a essa geração de engenheiros os elementos básicos de estética e composição arquitetônica além de uma técnica primorosa de desenho e aquarela. Suas aulas eram do tipo “atelier”, isto é, essencialmente práticas. Desde os “croquis” do natural (fachadas e interiores) prática salutar para o estudante de arquitetura e que na época constituía o terror dos estudantes de engenharia, até os desenhos de projetos arquitetônicos em grandes pranchas aquareladas, era um verdadeiro curso de arquitetura que completava a formação dos engenheiros construtores. [...] (Neves. 1960, p. 30).

Em 1895, começou a trabalhar na Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, na área da Superintendência de Obras Públicas do Estado de São

Superintendencia das Obras Publicas		Corpo de Engenheiro do Banco União	
Directoria		CATEGORIAS	
<b>Director:</b> Dr. José Pereira Rebouças. <b>Official:</b> Tito Corrêa de Moraes. <b>Amanuense:</b> João do Espirito Santo. <b>Archivista:</b> Marcelliano Curimbaba. <b>Porteiao:</b> Antonio de Arruda Castanho. <b>Continuo:</b> José Gomes.		<b>ESCRITORIO CENTRAL</b> Chefe do Escripatorio . . . . . Maximiliano Hehl Engenheiro Avaliador . . . . . J. P. Washington de Aguiar. Inspector dos trabalhos . . . . . George Krug. Secretario . . . . . Pedro Vicente Sobrinho.	
<b>1.ª Secção</b> <b>Chefe:</b> Dr. Vicente Huet de Bacellar. <b>Engenheiros Ajudantes:</b> Gustavo Rocha — Heitor Gergotich — Antonio By — José de Sá Rocha — Nicolau M. de Queiroz — Luiz Gonzaga Martins — Huscar Pereira — José Idalino A. da Porciuncula.		Ajudantes . . . . . { Victor Dubugras. Alexandre Behmer. Domiciano Rossi. Eugené Raisin. Francis Legé. Augusto Mudel.	
<b>Engenheiros extranumerarios:</b> Victor da Silva Freire Junior — Victor Dubugras — Euclides Cunha.		<b>COMISSÃO DO COXIM</b> Engenheiro Chefe . . . . . Antonio F. Paula Souza. Ajudantes . . . . . { Olavo Hummel. Julio A. da Cunha.	
<b>Engenheiros auxiliares:</b> Oreste Corrêa — Luiz Eugenio Plazalles — Joaquim Oliveira Braga.		<b>LINHA DO VOTURANTIM</b> Chefe . . . . . Galixto de Paula Souza. Ajudantes . . . . . { J. Floriano de Gamargo. J. do Barros Franco.	
<b>Escripuario:</b> Antonio José da Silveira Netto. <b>Amanuenses:</b> João Alfredo B. Borba e Anesio Wiss da Silveira.		<b>USINA DE S. CAETANO</b> Chefe . . . . . Feliciano de Freitas Pinto; Gerente . . . . . Achille Zeppi. Ajudante . . . . . A. Bord.	
		S. Paulo, 31 de Dezembro de 1891.	
		Engenheiro-chefe, F. P. RAMOS DE AZEVEDO	

Paulo (SOP)<sup>10</sup>, elaborando projetos para escolas primárias e prédios de câmaras e cadeias para vários municípios. No anuário do Almanak Historico-Litterario do Estado de São Paulo publicado em 1896, Dubugras é identificado como engenheiro extranumerário da 1ª seção<sup>11</sup>. Em meados de 1898, desligou-se do cargo (Factos, 1898).

Por volta de 1896, Dubugras estabeleceu-se com escritório próprio, concebendo, a partir de então, uma grande diversidade de projetos, provenientes de clientes particulares, empresas e do setor público. Destacam-se, em sua produção, os projetos residenciais construídos em áreas abastadas da Capital Paulista, como Higienópolis e Avenida Paulista (Mitre, 2018).

[...] sempre inovador, como arquiteto independente esteve limitado quase inteiramente às obras particulares, sobretudo às residenciais, as quais revelava uma objetividade e uma racionalidade construtiva, o que o distanciavam dos padrões acadêmicos, de formalismo e monumentalidade. [...] (Reis Filho, 1997, p. 28).

Através de anúncios veiculados em periódicos, nota-se que manteve sua firma no mesmo endereço por longos períodos. Inicialmente, instalou seu escritório na própria residência, na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, nº 3. Com o incremento da demanda de projetos, transferiu-se para o recém-inaugurado edifício comercial Palacete Tereza Toledo Lara, projetado por Augusto Fried. Em meados da década de 1920, associou-se a seus filhos Ernesto (engenheiro civil) e Annita (engenheira geógrafa e industrial) em um escritório no edifício da Bolsa de Mercadorias e Títulos, na Rua São Bento.

É interessante notar a variedade de tratamentos profissionais dedicados a Dubugras. Ao passo que nos órgãos municipais e no mercado imobiliário ele era qualificado como engenheiro, os periódicos da época distinguem-no como arquiteto ou engenheiro-arquiteto. A primeira edição da Revista de Engenharia, datada de 1911, mostra os desenhos da residência para Mário Rodrigues e apontam que o projeto foi concebido pelo “Arquiteto Victor Dubugras” (Architectura, 1911). Na revista francesa La Construction Moderne, o artigo acerca do projeto Estação Ferroviária de Mairinque também caracteriza seu projetista como *architecte* (Gare, 1911). Em texto na

Revista da Semana, de 10 de agosto de 1929, sobre as obras do Caminho do Mar, a autoria é delegada ao “engenheiro-arquiteto Victor Dubugras” (Caminho, 1929). As assinaturas de projetos, carimbos da empresa e anúncios do escritório (Figura 4) atestam que o próprio profissional, no decorrer de sua carreira em São Paulo, sempre se identificou como arquiteto. No projeto para o ateliê de Gerônimo Joo, de 1896, Dubugras

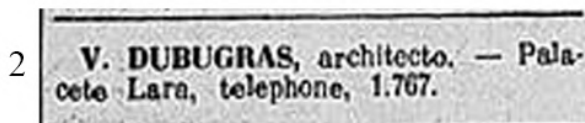
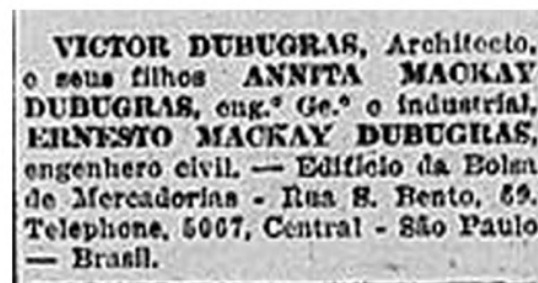


Figura 3: Endereços do escritório de Victor Dubugras.  
FONTE: 1 (Sauer, 1904), 2 (Engenheiros, 1911), 3 (Engenheiros, 1920).

<sup>10</sup> Com a Proclamação da República, o governo provisório estadual, coordenado por Prudente de Moraes, realizou uma reestruturação das repartições públicas (Campos, 2015). Em 1889, por meio do Decreto nº6, de 27 de dezembro de 1889, a Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas instituiu a Superintendência de Obras Públicas em substituição à Repartição de Obras Públicas. No ano de 1901, a Superintendência foi reestruturada em duas seções: Arquitetura e de Estradas e Pontes. Em 1907, a Superintendência foi renomeada como Diretoria de Obras Públicas (DOP).

<sup>11</sup> Vale apontar que o Almanak Historico-Litterario do Estado de São Paulo de 1897 não lista os profissionais da Superintendência de Obras Públicas.

apresenta-se primeiro como arquiteto para, em seguida, indicar, entre parênteses, que tinha o cargo de engenheiro da primeira seção da Superintendência de Obras Públicas. Os papéis personalizados e carimbos utilizados na submissão de projetos à aprovação municipal durante as décadas de 1910 e 1920 também registram o tratamento de arquiteto. Assim, ele se considerava um arquiteto, mas valorizava o cargo de engenheiro que ocupou, como algo a atestar sua competência profissional.

Percebe-se que a multiplicidade de designações na época estava imbricada às ambiguidades relacionadas à atuação dos profissionais da construção. No que se refere a Dubugras, ainda que exista a possibilidade de ele não ter obtido a diplomação na área e seu aprendizado ter se dado na prática em escritório, sua condição de arquiteto era respaldada pela sua atividade prática e habilidade, reconhecidas por associações profissionais, clientes, órgãos públicos, instituições de ensino, imprensa e literatura especializada.

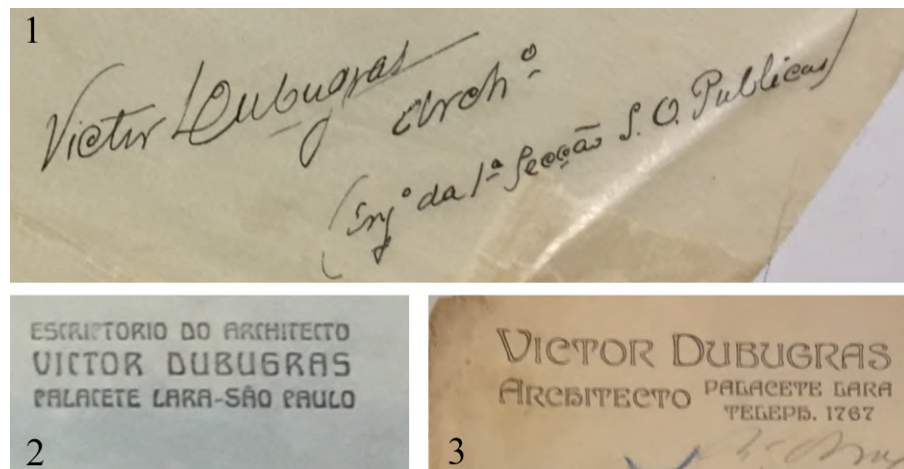


Figura 4: Assinatura de Víctor Dubugras (1), carimbo em projeto (2) e papel personalizado do escritório (3), respectivamente.

Fonte: Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.

Ao longo de sua atuação no Brasil, Dubugras esteve envolvido em sociedades e eventos profissionais e científicos. Foi membro-fundador da Sociedade Científica, da Sociedade dos Arquitetos de São Paulo e do Instituto de Engenharia. Integrou o Comitê Nacional do II e do III Congresso Pan-americano de Arquitetos. Era, ainda, visitante assíduo de exposições de arte, como revelam diversos informes no jornal *Correio Paulistano*.

Manifestou muito empenho em divulgar seus projetos em exposições e periódicos. Enquanto professor da Polytechnica, realizou, em 1905, uma mostra de seus desenhos de projetos e de fotografias de edificações construídas. Em um texto redigido no mesmo ano para a *Revista Polytechnica*<sup>12</sup>, a coletânea dos trabalhos apresentados foi elogiada pela sensibilidade projetual apurada, assinalando-se que as “[...] formas caprichosas têm delicadezas que encantam, poesia que maravilha, fazendo o observador esquecer-se da vida material, falando-lhes vivamente ao sentimento” (S. 1905, p. 159).

Recebemos, com jubilo, a nova de que se tinha inaugurado, em S. Paulo, uma exposição de arquitetura. Corremos a visitá-la; e, gentilmente recebidos pelo distinto artista Victor Dubugras, tivemos ocasião de apreciar admiráveis obras de arte. Sobretudo nos surpreendeu agradavelmente a coragem do arquiteto em expor trabalhos que fogem completamente às formas banais, manifestando uma tendência bem acentuada para um novo método de construção, ainda pouco estudado. E que o artista sendo, antes de tudo, um moço de uma imaginação ardente, a quem as acanhadas regras do classicismo seriam um cilício, preferiu um gênero de construção mais livre, em que pudesse dar expansão franca às suas ideias independentes. E, aproveitando do Românico Francês as formas mais lógicas, e do Gótico o que tem de mais poético, procurou modificá-las, à feição da arte nova, dando-lhes um cunho próprio e individual. Mas chamou, pela novidade de suas concepções, toda a responsabilidade sobre si; apresentou-se isolado no campo da

<sup>12</sup> Em oportunidades posteriores, Dubugras teve outros projetos publicados na *Revista Polytechnica*: ainda em 1905, a edificação da Villa Uchôa foi tema de análise; em 1908, o artigo “Uma Estação Modelo” discorreu sobre o projeto da recém-inaugurada Estação Ferroviária de Mairinque; em 1907, uma publicação tratou de seu projeto não construído para o Congresso Nacional do Brasil.



batalha, afrontando destemeroso a crítica popular. Contudo, apresentou também alguns trabalhos de puro estilo gótico, românico ou renascença (S., 1905, p. 155).

Por diversas vezes participou de concursos e exposições de arquitetura, tendo obtido algumas premiações: medalha de Prata na Exposição Geral de Bellas Artes do Rio de Janeiro, em 1901, e medalha de ouro, em 1916 e 1918; medalha de prata na *Universal Exposition*, de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904; em 1902, ganhou a medalha de prata na Exposição Agrícola, Pastoril e Industrial de São Paulo; no ano de 1927, lhe foi concedida a medalha de prata na III *Exposición Panamericana de Arquitectura, Construcción y Artes Decorativas*, realizada em Buenos Aires.



Figura 5: Diplomas de medalhas recebidas por Victor Dubugras em premiações.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

Entre colegas e alunos, se formou uma visão de Dubugras como um homem disposto a brigar – literalmente, inclusive – pelos seus projetos. Motta (1953), em artigo intitulado “São Paulo e o *Art Nouveau*” para a Revista *Habitat*<sup>13</sup>, qualificou Dubugras como um profissional exigente e possuidor de um temperamento forte, lembrando o boato de que o arquiteto teria rolado no chão com um de seus clientes, o empresário Horácio Sabino, e lhe mordido a orelha devido a divergências no projeto da residência que estava construindo para Sabino. Lemos (1989, p.146), em uma nota de rodapé do livro “Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café”, também lembra essa passagem. Em texto para a publicação “Depoimentos-1” (obra editada pelo Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), intitulado “Mestres da Arquitetura Neo-Clássica, do Estilo Colonial e da Arquitetura Tradicional Brasileira”, Neves (1960, p. 30) – um ex-aluno de Dubugras e professor da Faculdade naquela época – relata o caráter conflituoso de Dubugras e propõe que teria relação com a incompreensão de seu talento e da sua originalidade arquitetônica, comparando-o com o arquiteto catalão Antonio Gaudí. Na visão do autor:

[...]. Mas lembrando, com saudade, as deliciosas aulas do Prof. Dubugras na Escola Politécnica, lembro-me do arquiteto Antonio Gaudí. Como aconteceu ao genial artista catalão, o mestre Dubugras foi incompreendido no meio em que viveu, e que, embora, reconhecendo o seu grande talento, não lhe deu, em vida, a glorificação que merecem os grandes e verdadeiros artistas. [...] Foi assim o genial arquiteto Dubugras. Não poucas foram suas desavenças com clientes e alunos, mas o motivo desses desentendimentos era a incompreensão do meio onde o grande arquiteto oferecia uma arquitetura de elevado padrão artístico. A originalidade em suas criações arquitetônicas, em suas técnicas de construção, foi, por muitos considerado um defeito. Era muito evoluído para a mentalidade medíocre da época em que viveu (Neves, 1960, p. 30)

Contudo, há indícios de que o temperamento irascível do arquiteto podia se manifestar em outros aspectos de sua vida. Uma breve notícia encontrada por entre as páginas do *Correio Paulistano* ratifica esse traço de sua personalidade. O texto, datado de 5 agosto de 1910, diz que Dubugras estava sendo processado, pois havia matado a tiros o cão de caça de um de seus vizinhos, Antônio Duarte, na alameda em que moravam, a pretexto de o animal ter mordido um de seus filhos. Duarte, nesse litúgio, requereu que um perito avaliasse o valor de seu cão e demandava o montante do réu. Em 19 de agosto do mesmo mês, o processo foi anulado pelo juiz da 2ª Vara Criminal de São Paulo.

**Crime de daemno**  
**Morte de um cão de raça — Avaliado em 3:000\$000 — A vistoria dos peritos**  
 Perante o dr. Antonio Nacarato, quarto delegado interino, o sr. Antonio Duarte, residente á alameda Santos, n. 158, requereu hontem vistoria num cão de raça de sua propriedade, morto a tiros pelo engenheiro Victor Dubugras, morador na mesma avenida.  
 Nomeados peritos, estes avaliaram o daimno em 3:000\$000.  
 O engenheiro Dubugras, que anteriormente tinha sido multado, de accordo com o artigo 39 do codigo de posturas municipaes, por ter disparado tiros no meio da rua explicou á autoridade que matára o cão do seu vizinho por ter elle mordido um seu filho menor.

**PROCESSO ANNULLADO. — O dr. Luiz Ayres, juiz da segunda vara criminal, julgou nullo o processo intentado por Antonio Duarte contra o engenheiro Victor Dubugras, por haver morto, a tiros de revólver, um cão de guarda do autor, a 13 de de julho ultimo, á alameda Jahú.**

Figura 6: Notas do embate jurídico envolvendo o arquiteto.  
 Fonte: Ao lado: Crime (1910, p. 3) e abaixo: Processo (1910, p. 5).

<sup>13</sup> Motta, Flávio. **São Paulo e o Art Nouveau**. Habitat, São Paulo, n. 10, p. 3-18, 1953.

Durante os últimos anos da década de 1920, aposentou-se de seu cargo como professor e transferiu sua residência e escritório para o Rio de Janeiro. Consta que, no decurso da mudança, o arquiteto perdeu uma série de esboços de projetos executados, que nunca vieram a ser recuperados: “[...] seus móveis, desenhos e maquetes ficaram, durante um mês, num vagão onde a água se infiltrou. A Central havia esquecido o vagão num subúrbio qualquer do Rio de Janeiro. [...]” (Motta, 1957, p. 51). Faleceu em abril de 1933, na cidade de Teresópolis (O Architecto, 1933; Falecimentos, 1933).

Por ocasião de seu falecimento, foi tratado e homenageado em diversos periódicos. No Boletim do Instituto de Engenharia, Neves (1933) enalteceu a carreira profissional de Dubugras, ressaltando a originalidade e a precocidade de suas obras e seu comprometimento em vê-las edificadas conforme projetadas:

[...] Dubugras com seu talento conseguiu produzir interessantes composições muitas das quais construiu nesta Capital. Nessas construções revelou-se um perfeito precursor do atual modernismo. São atestados flagrantes disso, o jogo simples e proporcionados nas massas, a sua sobriedade de ornamentação e o emprego dos grandes vãos envidraçados. Como todos os precursores causou espanto e provocou críticas. [...]. É que o mestre estava muitos anos adiantado na marcha arquitetônica da época. Esse seu projeto faria hoje a admiração dos atuais modernistas. [...]. Preocupado em realizar seus sonhos de arte, muitas vezes fez demolir à sua própria custa parte do edifício que estava construindo por achar que não correspondia ao que havia sonhado. Isso ocorreu para que fosse algumas vezes mal compreendido e que não conseguisse materialmente a recompensa da sua vida de trabalho, honestidade profissional e arte (Neves, 1933, p. 320).

No jornal carioca A Noite, uma notícia sem indicativo de autoria, datada de 21 de abril de 1933, relatou a trajetória do arquiteto na Capital Paulista, lembrando sua postura profissional e suas obras de cunho neocolonial. Também registra que

Dubugras estava projetando uma residência de veraneio para o empresário Arnaldo Guinle, em Teresópolis. Uma nota de tributo publicada em 19 de abril de 1933 reproduz uma suntuosa perspectiva da referida residência e aponta que arquiteto havia submetido o material ao periódico alguns dias antes de seu repentino falecimento.

Vindo para o Brasil pouco depois da Proclamação da República, identificou-se completamente com nosso país, tendo sido um dos fundadores da Escola Polytechnica de São Paulo. Quer como profissional, quer como professor de arquitetura, impôs-se o Dr. Victor Dubugras pela sua grande competência, pela sua incedível operosidade e pelo seu caráter íntegro.

As medalhas de ouro, as menções honrosas, as suas vitórias em concorrências públicas, as notáveis construções feitas, principalmente na grande capital paulista, colocam o competente engenheiro em lugar de grande relevo.

Foi ele um dos combatentes pelo reestabelecimento do estilo nacional em nossa arquitetura, ou, como se diz, o estilo colonial [...]. Estava para iniciar a construção de um palácio de verão para o Dr. Arnaldo Guinle, em Teresópolis, quando repentinamente lhe sobreveio a morte (O Architecto, 1933).





Figura 7: Tributo à Dubugras integrado a desenho do arquiteto para a residência de Arnaldo Guinle.  
Fonte: O Último (1933).

Já no periódico paulista A Gazeta, um informe – igualmente sem indicação de autoria – registra a contribuição de Dubugras no panorama arquitetônico de São Paulo e o conjunto de suas obras:

O extinto, grandemente relacionado em nossos meios sociais, foi um dos primeiros arquitetos que transformaram São Paulo na cidade-maravilha que é hoje. Figura de grande relevo nos meios artísticos da Paulicéia, o extinto foi um dos propulsores da arquitetura colonial nesta Capital, impondo-se à admiração dos seus colegas, pela feitura dos seus desenhos e pelas linhas severas e artísticas dos prédios que levantou na cidade (Fallecimentos, 1933).

Assim, o envolvimento de Dubugras nas mais variadas frentes da atividade arquitetônica – seja trabalhando em órgãos encarregados de obras públicas, seja lecionando, colaborando em escritórios ou como arquiteto autônomo – revela que foi um profissional diligente e empenhado em expandir seu campo de atuação. Considerando o contexto profissional do período, em que o profissional de arquitetura era tido como “[...] um verdadeiro cumpridor de ordens do patrão, do cliente patrão temporário [...]” (Lemos,1989, p. 146), a autonomia projetual conquistada por Dubugras certamente demandava empenho e uma personalidade tenaz. Seu talento e postura profissional resultaram em obras notáveis, entre as quais várias expressões de *Art Nouveau*, como a Estação Ferroviária de Mairinque e um conjunto de residências na cidade de São Paulo.

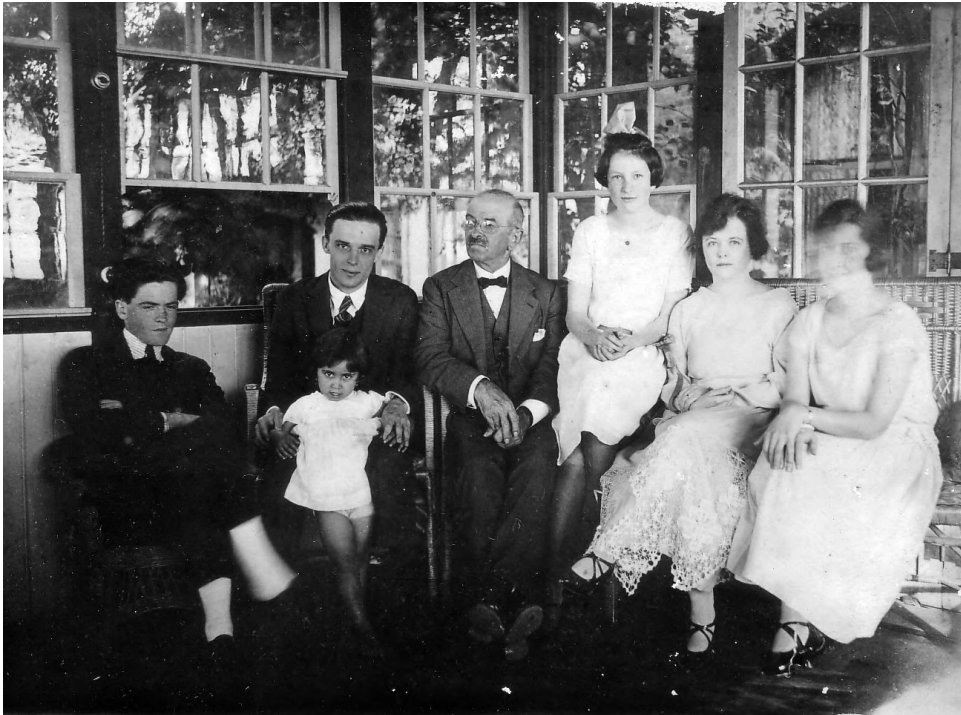


Figura 8: Acima: O arquiteto, sua filha Victorina e sua esposa, Mary Helen. Ao lado: Victor Dubugras com sua família e casamento de Ernesto Dubugras (Victor Dubugras é o primeiro à esquerda) (1926), respectivamente.  
Fonte: Acervo de Magaly Dubugras (2022).

## 1.2 A SÃO PAULO ONDE ATUA



Figura 9: Victor Dubugras e sua esposa, Mary Helen (1932), respectivamente  
Fonte: Acervo de Magaly Dubugras (2020).

Em 1891, Dubugras instalou-se em uma cidade muito afetada pelas transformações trazidas pelo intenso processo de industrialização desencadeado pela Revolução Industrial no território brasileiro. A partir da segunda metade do século XIX, a cidade de São Paulo – que até então mantinha muito de seu aspecto colonial – passou por uma modificação substancial.

Com a prosperidade da cafeicultura e o incremento do transporte ferroviário no sudeste do país <sup>14</sup>, sucedeu uma ampliação considerável dos limites territoriais da capital e de suas ligações com as diversas lavouras e cidades que cresciam ou surgiram no interior da Província. A rentabilidade das exportações promoveu o enriquecimento dos produtores e comerciantes de café e contribuiu para a formação de companhias ferroviárias – como a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (1868), a Companhia Ituana de Estrada de Ferro (1870), Companhia Sorocabana de Estrada de Ferro (1870), etc. De fato, “a expansão da rede ferroviária fez-se sempre paralelamente à expansão do café e os nomes dos grandes fazendeiros do Planalto são os que primeiro aparecem entre os idealizadores e promotores das novas ferrovias” (Matos, 1955, p. 104).

Tais fatores beneficiaram a indústria emergente e contribuíram tanto para a formação de um sistema eficiente de circulação de produtos e matéria-prima, quanto para uma concentração do capital. Concentrando as riquezas provenientes, a cidade de São Paulo passou por um rápido crescimento e ampliou sua importância econômica e política (Finger, 2013, p. 60).

---

<sup>14</sup>Em 1867, foi inaugurada a linha férrea da companhia inglesa São Paulo Railway (SPR), ligando as áreas portuárias de Santos e os centros produtores da região de Jundiá. A estrada de ferro transpassava a cidade de São Paulo de Sudeste a Noroeste e, sendo um ponto de entroncamento obrigatório entre os caminhos de ferro, estabeleceu-se no meio do trajeto uma estação ferroviária de passagem, a Estação da Luz.

Ao longo da primeira metade da década de 1870, além da *São Paulo Railway*, outras empresas puseram a trafegar seus vagões que passaram a transportar pelo território paulista uma expressiva quantidade de pessoas e, principalmente, de mercadorias. [...]. A importância da rubiácea viu-se aumentada nos anos seguintes, em função do prolongamento da malha ferroviária em direção a áreas cafeeiras. [...] praticamente todo o café exportado por São Paulo passou a ser escoado pelo porto santista, cujo acesso dava-se obrigatoriamente pela via férrea que cortava a Capital (Nozoe, 2004, p. 114).

Ao longo dos últimos decênios do século XIX, momento que coincide com o período de chegada de Dubugras à cidade, verificou-se um acelerado crescimento demográfico associado ao aumento das taxas de imigração<sup>15</sup> e à redistribuição populacional em direção a São Paulo. Com a subsequente demanda por serviços urbanos e imóveis residenciais<sup>16</sup>, houve expressivas alterações nas dinâmicas espaciais, sociais e construtivas. Em um curto espaço de tempo, São Paulo “[...] já assumia os ares da ‘Metrópole do Café’” (Segawa, 2004, p. 21) e a mancha urbana irradiou-se rapidamente, de forma que “aquilo que outrora fora toda a cidade, agora se convertera no Centro dela [...]” (Bueno, 2016, p. 161).

Muitas antigas glebas adjacentes ao Centro, até então ocupadas por chácaras e sítios, foram loteadas por seus proprietários e ampliaram-se as ofertas de moradias para aluguel. Bueno (2016, p.144) observa que “para além do Vale do Anhangabaú, concentraram-se as iniciativas voltadas à elite e às camadas médias e altas; além da linha da ferrovia São Paulo Railway e da várzea do Rio Tamanduaté, os empreendimentos destinados aos setores médios e mais pobres da população”. O

surgimento de grande parte dessas áreas, no entanto, ocorreu sem planejamento prévio ou plano de integração. Muitos bairros, principalmente aqueles localizados na extrema periferia e de várzea, eram desprovidos de ordenamento entre si e articulação com o restante da cidade (Bruno, 1984).

Concomitantemente, foram efetuados, tanto pela esfera pública quanto pela iniciativa privada, investimentos em obras de embelezamento e no aparelhamento urbanístico-estrutural, sempre buscando inspiração em metrópoles europeias. Criaram-se jardins públicos, implantaram-se redes de esgoto e de abastecimento de água (1883), diversas áreas foram equipadas com iluminação pública – a gás, em 1873, e elétrica em 1905 -, foram erguidos novos edifícios públicos e ampliou-se o leito carroçável de vias.

Nessa época, ocorreu também a reestruturação do Liceu de Artes e Ofícios (1895) e a instalação de duas instituições com cursos voltados à formação profissional nas áreas de engenharia e arquitetura: a Escola Polytechnica (1893) e a Escola de Engenharia Mackenzie (1896). Como efeito, o panorama evidencia um maior processo de dinamização no ensino e capacitação de mão-de-obra qualificada da construção civil para além de centros formadores, como Rio de Janeiro, Inglaterra, Bélgica, Itália, etc.

Em São Paulo, o surgimento praticamente simultâneo de duas escolas superiores de engenharia e a reforma de seu liceu profissional parece indicar que ocorria então a difusão de uma ideologia de “progresso” que tinha como uma de suas vertentes a institucionalização da formação técnica (Ficher, 2005, p. 20).

<sup>15</sup> A vinda de imigrantes, especialmente de origem europeia, foi impulsionada pelo governo imperial após a desarticulação do tráfico escravocrata na década de 1850 e a posterior necessidade de mão-de-obra alternativa para o trabalho nas lavouras. Em São Paulo, tal iniciativa foi inicialmente articulada por grupos de fazendeiros em cooperação com o governo através da Associação Auxiliadora de Colonização e Imigração (fundada em 1871). No entanto, somente a partir de 1886, com a reformulação do sistema e a criação da Sociedade Promotora de Imigração que passaram a ocorrer aumentos significativos na entrada de estrangeiros no país com a fixação de grandes grupos na Capital.

<sup>16</sup> O crescimento populacional acelerado também agravou os problemas de salubridade e produziu um alastramento de moradias insalubres e cortiços, inclusive no Centro da cidade, visto que o ritmo de construções não acompanhou a demanda de moradias. Setores políticos de elites, adeptos de teorias higienistas, tiveram significativa atuação na realização de procedimentos ligados à higiene pública.

Nesses termos, Dubugras certamente testemunhou a transformação das construções e muito colaborou com o processo. Em substituição aos prédios inspirados na tradição lusa e edificadas em taipa de pilão, as edificações passaram a empregar materiais e contornos variados, oferecendo perspectivas de composição mais complexas e articulações de ornatos mais rebuscados. Arquitetos advindos de países como Inglaterra, Itália e Alemanha, profissionais brasileiros que obtinham sua formação profissional no Rio de Janeiro e na Europa, tratados (sobretudo de origem francesa) e revistas especializadas contribuíram para a introdução de inovações. Entre elas estavam a difusão do uso da alvenaria de tijolos e de estruturas metálicas e a disseminação dos estilos historicistas (como o neoclássico, neorromânico e neogótico) e das novas linguagens arquitetônicas (como o *Art Nouveau*). A introdução do tijolo como sistema construtivo e a presença do ferro propiciaram a caracterização adequada para representação da arquitetura como sendo progressista (Segawa, 2004).

Conforme Lemos (2012), ao passo que, em um primeiro momento, houve a tentativa de conciliação entre as técnicas tradicionais e os elementos formais do ecletismo, as variedades compositivas – como molduras, cimalthas, balastradas e reentrâncias – não se adequavam às possibilidades construtivas da taipa, e, por conseguinte, a utilização da alvenaria de tijolos mostrou-se mais eficiente. “A taipa velha foi definitivamente substituída pelo tijolo. São Paulo foi reconstruída em alvenaria” (Lemos, 1987, p. 73).

Contudo, como o país não possuía um parque industrial expressivo<sup>17</sup> quando comparado aos dos países centrais, elementos metálicos, vitrais, pisos, mobiliários, entre outros, eram largamente importados por navios e transportados no país pelas estradas de ferro.

O trem de ferro trouxe da Europa chapas de zinco e de cobre, arames, pregos galvanizados, cimento, telhas francesas, ardósia, pinho-de-riga, mármore, grades, guarda-corpos, colunas de ferro forjado ou fundido, mosaicos, azulejaria, louças sanitárias, janelas completas, tintas à óleo, serralheria, etc. (Homem, 2010, p. 87).

Os casarios coloniais – majoritariamente térreos ou sobrados com orientações estéticas de inspiração na arquitetura ibérica e que abrigavam comércios de primeira necessidade no térreo e funções residenciais no andar superior – alocados no vetor central<sup>18</sup> foram, progressivamente, concentrando funções de cunho estritamente comercial. Também ganharam destaque na área, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, os prédios de uso misto, destinados a escritórios, repartições oficiais, consultórios de profissionais liberais, bancos<sup>19</sup> e hotéis. Sobre o cenário, Heloisa Barbuy observa que:

Aos poucos, aquele velho panorama de armazéns de secos e molhados, lojas de panos de algodão e hospedarias rústicas, vai sendo transformado pela presença das importadoras das casas de moda, de vinhos, de materiais de construção, e dos hotéis de

<sup>17</sup> A formação do mercado industrial brasileiro remonta à segunda metade do século XIX, tendo maior destaque a partir de meados da década de 1880. A atividade industrial se concentrou, sobretudo, no setor têxtil e era menos expressiva que as atividades agrícolas e exportação de matéria-prima. Durante a maior parte do século XIX a política econômica oscilava entre os interesses agrários e as ambições de industrialização do país.

<sup>18</sup> Composto pelas Ruas Direita, São Bento e XV de Novembro, os melhoramentos realizados no Centro da cidade de São Paulo alavancaram, de acordo com Brito (2016, p.139) “[...] uma extraordinária valorização de propriedades situadas nas áreas que foram objeto de intervenção, beneficiando alguns poucos indivíduos, estreitamente vinculados aos círculos do poder [...]”, tais como as grandes propriedades que o Conde de Prates retinha nos arredores do Vale do Anhangabaú.

<sup>19</sup> A política do Encilhamento promovida pelo ministro da Fazenda, Rui Barbosa, durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca, propiciou condições para a ampliação da atuação de sociedades anônimas e beneficiou as atuações construtoras e hipotecárias de bancos nos anos de 1890, tais como o Banco União de São Paulo, o Banco dos Operários de São Paulo e o Banco de Santos (Segawa, 2004).

porte, a isso correspondendo novas conformações arquitetônicas e urbanísticas (Barbuy, 2006, p. 28).

Os delineamentos ecléticos empregados em edifícios públicos e em suntuosas residências influenciaram a estética das edificações menores. Por meio de reconstruções e reformas, foram aplicadas novas orientações formais e introduzidos elementos decorativos de diferentes características – muitas vezes de forma paulatina ou localizada. “Os programas comerciais cada vez mais variados foram, aos poucos, provocando adaptações [...]. Velhas fachadas tiveram seus beirais arrancados e substituídos por platibandas decoradas e guarnecidas de vasos, estátuas e pinhas de porcelana. [...]” (Lemos, 1989, p. 53).



Figura 10: Fotografia da Rua XV de Novembro no ano de 1896. Destaque para os ornatos e platibandas das edificações, o calçamento em paralelepípedo, as via mais ampla e a presença de iluminação pública.

Fonte: Fotografia de Guilherme Gaensly presente no Acervo da Brasileira Fotográfica.

As rápidas alterações da paisagem da cidade e de sua arquitetura refletiam as regulamentações vigentes. Estas iriam balizar os parâmetros construtivos do período e, certamente, norteariam as obras concebidas por Victor Dubugras.

No ano de 1886, o Código de Posturas<sup>20</sup> foi revisto e ampliado<sup>21</sup>, adotando uma maior austeridade no delineamento das medidas, sobretudo aquelas reservadas

<sup>20</sup> Através do Código de Postura da Câmara Municipal da Imperial Cidade de São Paulo, foi instaurada uma série de diretrizes dedicadas a padronizar e regular determinados aspectos das construções. Campos (1997) considera que as normativas tinham como finalidade estabelecer alicerces e condições minimamente aceitáveis em termos de salubridade, segurança e forma.

<sup>21</sup> O primeiro Código de Posturas foi instaurado em 1873 e, por efeito da impopularidade das medidas e da austeridade de certas normas, dois anos depois os textos passaram pela revisão de uma comissão definida pela Câmara Municipal. Campos (1997) salienta que, devido ao fato de o Código de 1886 ter sido uma recodificação do Código de 1875 e não uma reformulação deste, não houve necessidade de aprovação pela Presidência da Província ou pela Assembleia Provincial. Após a aprovação pela Câmara, a resolução entrou em vigor imediatamente.

aos cortiços (Artigo 20). No Artigo 11, foram sintetizadas as orientações das alturas dos pés direitos dos pavimentos e as dimensões das janelas (a altura das portas, por sua vez, era subordinada às vergas das aberturas das janelas). O gabarito estipulado indicava, ainda que não explicitamente, uma preocupação com a quantidade de luz e ar confinado nos ambientes (Lemos, 1999). Passou-se a exigir também que todas as novas edificações, independente do uso, deveriam incorporar porões com altura mínima de 0,50 metros para que houvesse o afastamento entre o soalho e a umidade do nível do solo.

Art. 11º - A altura dos edifícios e dos seus diferentes pavimentos, bem como as dimensões exteriores das portas e janelas que se abrirem, serão reguladas pelo padrão seguinte:

Para o 1º pavimento terá 5m. (sem contar a soleira)

Para o 2º pavimento terá 4m. 88,

Para o 3º pavimento terá 4m. 56.

Ao todo 14m. 44.

Estas alturas serão as mínimas e podem variar para um edifício de 3 pavimentos até 17m. de altura total.

As janelas terão 2m 20 sobre 1m 10 de largura, sem contar as umbreiras, vergas e peitoris, e as vergas das portas devem acompanhar o nível das janelas.

O soalho do 1º pavimento deverá ficar pelo menos a 0m50 superior do terreno (Codigo, 1886, p. 02-03).

Ao final do documento, foi anexado um texto nomeado “Padrão Municipal”. Segundo Campos (1997), tratava-se de uma resolução enviada para a Câmara em data posterior à divulgação do Código de Posturas de 1886 e permaneceu em tramitação até ser publicado pela presidência da Câmara, em 1889. “[...]. Em leis posteriores, porém, já na República, ambos foram considerados de modo inexplicável um único padrão municipal [...]” (Campos, 1997, p. 737). Nesta compilação, organizada em seis partes, valem ser ressaltadas as considerações acerca da estilística arquitetônica

adotada nas edificações, uma vez que os documentos anteriores não tratavam diretamente do tema.

No tópico V, foram minuciosamente detalhadas as espessuras máximas de elementos de composição tais como cornijas de coroamento, sacadas do pavimento térreo, balcões de andares superiores, etc. Curiosamente, ao passo que as mansardas do classicismo francês “[...] e suas aberturas peculiares” (Codigo, 1886, n.p.) eram permitidas, o item IV decretava que os sótãos com ou sem aberturas – que apresentam certa similaridade de função – eram vetados.

O tópico V também assinalava que todos os estilos arquitetônicos eram admitidos pela Câmara, ainda que ele se distanciasse do padrão. Contudo, em situações que ocorressem esse afastamento, o proprietário ou construtor deveria disponibilizar o plano completo ao órgão, que realizaria a autorização da obra com correções e observações que fossem julgadas pertinentes. Assim, percebe-se que, apesar do indicativo de uma liberdade de linguagem, esta estava submetida a uma análise crítica de caráter subjetivo, muito provavelmente por um engenheiro fiscal da Câmara.

Somente através da lei nº 38, de 24 de maio de 1893, expedida durante os primeiros anos do regime republicano, tornou-se imperativa a submissão de plantas e desenhos técnicos para a aprovação de qualquer nova edificação<sup>22</sup>. A partir da deliberação, sucedeu-se um reordenamento dos mecanismos burocráticos e fiscalizadores da intendência municipal, com a depuração das informações gráficas daquilo que seria construído e a ampliação das metodologias de arquivamentos dos registros de projetos arquitetônicos e obras.

De 1870 a 1893, a documentação refere-se basicamente a pedidos de alinhamentos de terreno com relação à via pública

<sup>22</sup> É interessante apontar que o segundo parágrafo do artigo 2 deixava explícita a preocupação com a salubridade dos cômodos, uma vez que a aprovação das plantas dar-se-ia somente se todos os dormitórios do projeto dispusessem de ampla iluminação e ventilação.

para a realização da construção pretendida. A partir da nova Lei nº38/1893, passou-se a exigir, além da solicitação de alinhamento, a apresentação dos desenhos referentes aos projetos de construção em questão, não sendo ainda obrigatória a indicação de um responsável técnico, exigência que só ocorreria em lei promulgada em 1916 (Lody, 2015, p. 55).

Enquanto isso, o afluxo de capital proveniente da economia agroexportadora, o processo de expansão urbana e a rápida valorização dos terrenos criaram condições para o surgimento de áreas residenciais em que foram concebidos projetos de grande esmero plástico e construtivo. Os principais agentes sociais envolvidos nessas transformações eram os fazendeiros e os membros de camadas urbanas em ascensão (Reis Filho, 1987), burguesia e profissionais liberais. Muitas famílias de fazendeiros e novos empresários enriquecidos transferiram-se para a capital, onde se esforçaram para adotar em suas moradas o que havia de mais moderno e requintado nos quesitos possibilidades tecnológicas e parâmetros compositivos, orientando-as nas demandas higienistas, noções de privacidade e conforto, que incluíam alterações nas condições de iluminação e ventilação dos ambientes.

Inicialmente, as elites fixaram-se nas cercanias do Centro e das Estações da Luz (estabelecida em 1867, pela SPR) e Sorocabana (inaugurada em 1878, como parte da Companhia Sorocabana), formando bairros como Santa Efigênia e Campos Elíseos<sup>23</sup>.

Em razão do desenvolvimento comercial na região durante as duas últimas décadas do século XIX, as atribuições advindas do adensamento populacional (como cortiços e congestionamentos) e a crescente especulação imobiliária, diversas chácaras posicionadas em terrenos elevados e secos nas encostas do Rio Tietê foram loteadas

e transformadas em espaços programados para receber a parcela mais abonada da sociedade. Homem (2010) aponta que os investidores compreendiam as aspirações modernizadoras da burguesia, uma vez que os traços perfilhados nos empreendimentos empregavam grandes lotes, *boulevards* e passeios arborizados. Reis Filho (2004, p. 175), por sua vez, entende que a influência dos padrões europeus era utilizada de forma a criar um cenário “[...] para o desfile de carruagens, bicicletas (chamadas, então, de velocípedes) e automóveis pertencentes às famílias mais ricas [...]”.

Além das moradias de uso próprio, há de se apontar que os rendimentos provenientes da construção civil também estimularam o aparecimento de casas para alugar nestas novas áreas valorizadas da cidade, visto que “o investimento em casas de aluguel era seguro e lucrativo; os riscos eram baixos e certa a valorização imobiliária, sobretudo em cidades de grande crescimento e dinamismo econômico, como São Paulo” (Bonduki, 2017, p. 44). A ocorrência de locatários em regiões prestigiadas demonstra a existência de uma parcela da população – que certamente retinha um poder aquisitivo considerável – empenhada a residir nessas paragens em virtude da infraestrutura ofertada e da legitimação socioeconômica que tal condição produzia<sup>24</sup>. Uma série dessas casas seguia projetos arquitetônicos de profissionais que concebiam as residências de muitos dos investidores, tais como Victor Dubugras, Ramos de Azevedo, Augusto Fried, etc.

Dois loteamentos abertos na última década do século XIX – a Avenida Paulista e Higienópolis – expressaram as novas tendências de São Paulo no âmbito da moradia burguesa e do campo profissional de projetistas de arquitetura. Ambas as

<sup>23</sup> Ainda que esses bairros tenham viabilizado condições para a alocação de grandes palacetes em meio a jardins, os lotes não eram exclusivamente direcionados às elites. Pires (2006) e Marins (2011) salientam que, apesar da notabilidade como um bairro residencial, diversas ruas dos bairros de Campos Elíseos e Santa Efigênia abrigavam pequenas empresas, comércios e moradias coletivas.

<sup>24</sup> Ainda que a construção de moradias de aluguel para a burguesia tenha obtido certo êxito, Bueno (2016) destaca que a prática de casas para arrendatários era comumente utilizada pelas camadas médias como uma forma de economia alternativa.



localidades foram espaços de atuação privilegiada do arquiteto franco- argentino Victor Dubugras.

Em 1891, ocorreu a abertura da Avenida Paulista. A iniciativa, idealizada por um grupo de empresários liderados pelo engenheiro uruguaio Joaquim Eugênio de Lima (1845-1902), articulava uma ampla avenida arborizada, seccionada em três vias de transporte específicos (linha de bonde, carruagens e cavaleiros) e alamedas perpendiculares. Destinado à construção de residências de alto padrão, o loteamento foi situado “[...] sobre um espigão no lugar de uma antiga fazenda e no ponto mais elevado da cidade, a 847 metros de altitude” (Pinto, 1900, p. 251). A topografia relativamente plana do topo do espigão contribuiu para a implantação de uma grande via retilínea e proporcionou às edificações da Avenida uma vista panorâmica de diversos pontos da cidade. “A vista que se desfrutava dessa região motivou o surgimento de muitos torreões nas mansões que ali foram construídas” (Toledo, 1987, p. 16).

Suas características eram então desconhecidas na cidade. Reta, com ligeira inflexão na altura do parque Trianon, larga e plana, tornou-se atração na cidade. Era servida por linhas de bonde, que permitiam o acesso da população ao “parque da Avenida”, em frente à esplanada do Trianon, de onde se descortinava vista privilegiada do centro e das serras no horizonte (Toledo, 2004, p. 56).

Com uma infraestrutura urbana provida por empresas concessionárias de serviços públicos (serviços de iluminação, redes de água e esgoto e linhas de bonde), pouco após sua inauguração foi promulgada uma lei municipal (Lei 111, de 21 de setembro de 1894) específica aos interesses do empreendimento, em que se decretou que as casas teriam de ser erguidas com recuo frontal de, no mínimo, dez metros e afastadas lateralmente em, pelo menos, dois metros. Pode-se observar pelos recuos

estipulados que os lotes favoreciam uma implantação em meio a espaços verdes e prezavam pelo isolamento das casas e privacidade de seus moradores.

Quase todos os terrenos foram adquiridos por proeminentes empresários. Dentre os que residiram ou investiram na localidade estão o conde Francesco Matarazzo (1896), a família Calaf, o político Cardoso de Almeida (1897), o empreendedor imobiliário e taquígrafo Horácio Sabino (1903), a Baronesa de Arary (1916), o banqueiro Numa de Oliveira (1920) e o advogado e empresário João Dente (1920).

O encerramento das casas em grandes lotes possibilitou aos arquitetos uma diversificação das articulações volumétricas e das modalidades de implantação. Aplicando diversas orientações estilísticas, novas técnicas e materiais, a arquitetura empregada nas villas e palacetes projetados na Avenida eram, de acordo com Toledo (1987, p. 14), “[...] símbolos de ascensão social” e se constituíram como “[...] um mostruário da arquitetura *fin de siècle*, às vezes inovadora, às vezes vítima de sobrecarga ornamental [...]”. Nestor Goulart Reis Filho avalia que os arquitetos:

Projetavam edifícios com volumetria rica e diversificada, com alpendres e corpos salientes em alvenaria e estruturas metálicas sobrepostas, muitas vezes cobertas ou arrematadas com vidraças ou vitrais. Destaque especial era dado aos telhados, com frontões salientes e corpos recortados, arremates especiais de peças metálicas e torres, nas quais se instalavam as caixas d’água (Reis Filho, 2004, p. 186)

Quatro anos depois da criação da Avenida Paulista, os empresários alemães Martin Burchard (1861-1903) e Victor Nothmann (1841-1905) adquiriram e lotearam glebas pertencentes ao Barão Joaquim Inácio Ramalho e ao espólio de Joaquim Floriano Wanderley. O empreendimento foi designado como *Boulevard Bouchard*. Compreendido por quadras predominantemente retangulares e duas vias arteriais – as Avenidas Higienópolis e Itatiaia (que seria parte da futura Avenida Angélica) –, o

bairro de alta renda foi dotado dos serviços urbanos disponíveis na época, compatíveis com aqueles encontrados na Paulista, e as ruas foram arborizadas com espécies variadas e recém introduzidas no Brasil (Homem, 2011).

Posteriormente, a denominação do local foi alterada para Higienópolis em deferência às qualidades aprazíveis da região e devido à proximidade com o Hotel de França, da Companhia Higienópolis. Os órgãos municipais já se referiram ao local como Higienópolis por conta de sua integração à sexta seção urbana<sup>25</sup> (Homem, 2011).

De maneira semelhante às estipulações de implantação estabelecidas por Joaquim Eugênio de Lima em concordância com o poder público, a iniciativa dos investidores alemães previa uma baixíssima densidade habitacional e extensas áreas ajardinadas. Com a lei nº 355, de 1898, foi determinado que as casas levantadas nas Avenidas Higienópolis e Itatiaia deveriam manter um afastamento frontal mínimo de seis metros para o plantio de árvores e jardins e serem distanciadas umas das outras em, pelo menos, dois metros de cada lado.

Os ocupantes do bairro foram, sobretudo, pessoas associadas ao mercado de café e profissionais estrangeiros ligados a atividades urbanas como comércio e indústria. Instalaram-se no sítio o empresário alemão Franz Müller (1895), o próprio Martin Burchard (1897), o arquiteto Maximilian Hehl, o conde Antônio Álvares Leite Penteadado (1902) e membros das famílias Rodrigues, Prado, Sousa Queirós e Paes de Barros.

Na Avenida Higienópolis e nas ruas adjacentes “[...] surgem logo nos primeiros anos uma grande quantidade de edificações, umas em estilo neoclássico, outras lembrando pequenos chalés” (Macedo, 2012, p.43). Também despontaram

exemplares que incorporavam outras tendências arquitetônicas que estavam sendo desenvolvidas na Europa, como o *Art Nouveau*.

[...] alteraram-se a cultura e os hábitos dos paulistas. A vida tornou-se mais complexa, perdendo a simplicidade e a austeridade que caracterizavam a maneira de ser e de morar das famílias paulistanas, que passaram a se preocupar com o viver bem, o vestir-se com elegância, além do refinamento das maneiras e do espírito. A cidade remodelara-se em moldes europeus. [...]. O traçado das avenidas, das praças e dos jardins públicos, a arborização das ruas, feitas com espécies importadas como, por exemplo, os plátanos, as *villas* ou casas grandes ajardinadas, e as fachadas das casas de operários, tudo respirava ao Velho Continente (Homem, 2011, p. 82).

Assim, seguindo as tendências do ecletismo, as residências das elites paulistanas foram marcadas pela falta de homogeneidade estética e construtiva, observando-se em uma mesma área (ou até mesmo em uma mesma edificação) a coexistência de diversas correntes e linguagens. A compleição da diversidade de vocabulários nessas encomendas manifestava também a procedência heterogênea de seus proprietários e projetistas.

Dentre os profissionais de arquitetura que trabalharam no período e projetaram nessas localidades, Victor Dubugras foi responsável pela concepção de exemplares residenciais excepcionais em termos de linguagem plástica e técnica. Convertendo-se em um dos principais expoentes do *Art Nouveau* no país, colaborou extensamente para as transformações arquitetônicas da Metrópole do Café.

---

<sup>25</sup> A sexta seção urbana era composta, de acordo com Homem (2011), por: Largo da Consolação, da Rua Caio Prado até os arredores do Cemitério, Rua da Consolação, Rua Itambé, Rua das Palmeiras, Alameda Glette e Largo Santa Cecília

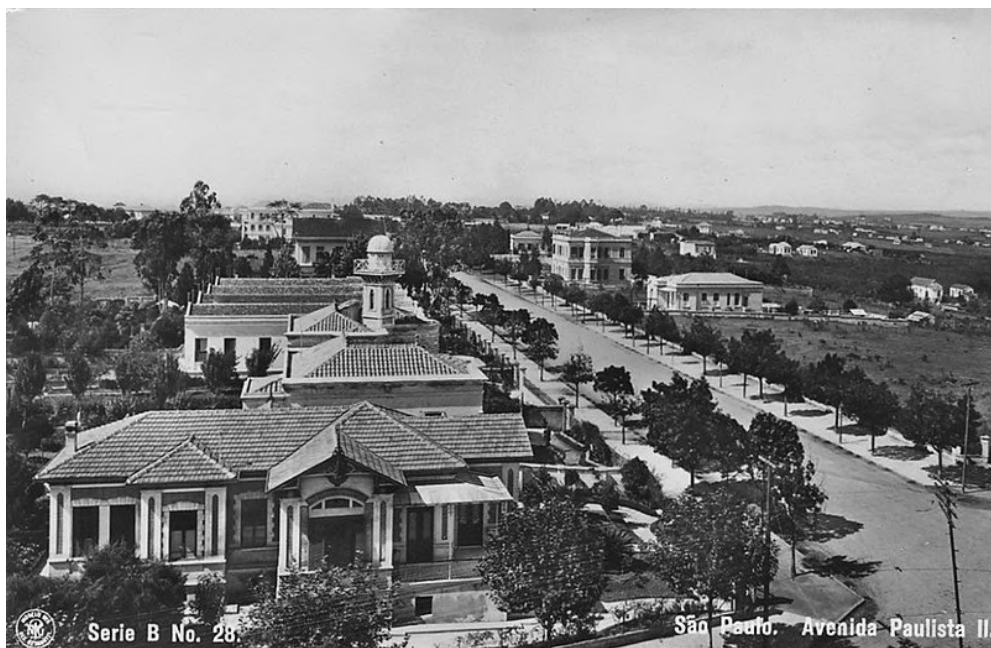


Figura 11: Ao lado, acima: Casarões da Avenida Paulista por volta de 1900. Ao lado, abaixo: Panorama de Higienópolis. Em primeiro plano é possível identificar a vila do conde Antônio Álvares Leite Penteado.  
Fonte: Fotografia de Guilherme Gaensly presente no Acervo da Brasileira Fotográfica.

### 1.3 DUBUGRAS E O MERCADO DE TRABALHO PARA ARQUITETOS ESTRANGEIROS EM SÃO PAULO

No ano de 1890, a população de São Paulo passava dos 60 mil habitantes. Três anos mais tarde, este número havia dobrado e, até a segunda década do século XX, a cidade abrigava cerca de meio milhão de habitantes. Grande parte da população que se estabeleceu na cidade era composta por estrangeiros, cujas circunstâncias de migração estavam associadas a uma multiplicidade de fatores de ordem política, econômica e social, entre as quais pobreza, guerras, crises econômicas, busca de melhores perspectivas profissionais, etc.

Entre esses migrantes, despontavam os profissionais europeus ligados à construção civil, tais como mestres de obras, pedreiros, artífices, engenheiros e arquitetos, cujo trabalho contribuiu para a alteração da paisagem da cidade, o aperfeiçoamento da qualidade das construções e a diversificação dos parâmetros arquitetônicos (Reis Filho, 2005; Lemos, 1989; Bruand, 2018). Frequentemente inseridos nas camadas médias da sociedade em seu país de origem (Lira, 2011), muitos projetistas conseguiram adaptar-se e inserir-se rapidamente no mercado de trabalho da capital paulista. A trajetória de Dubugras, profissional de interesse central no presente trabalho, vincula-se a essa tendência de imigração e de produção arquitetônica. Conforme Toledo (1985, vol.1, p. 42), “São Paulo conhecia um surto

de construção onde se destacavam profissionais estrangeiros de diferentes nacionalidades, cujo trabalho frequentemente revelava, em componentes formais, seu país de origem”.

Na cidade de São Paulo, o trabalho dos profissionais italianos obteve notoriedade<sup>26</sup>. Entre eles está Domiziano Rossi (1865-1920). Nascido na cidade de Gênova, obteve sua formação em arquitetura na Itália<sup>27</sup> e, em meados de 1894, instalou-se em São Paulo. No ano de sua chegada, foi contratado para compor o quadro de professores da Escola Polytechnica, ministrando disciplinas relacionadas a desenho. Em 1896, entrou para o corpo docente do Liceu de Artes e Ofícios. Concomitantemente, passou a atuar no Escritório Técnico Ramos de Azevedo, onde rapidamente se estabeleceu como responsável pela seção de projetos. Tornou-se sócio no ano de 1911 e permaneceu como encarregado do setor até a ocasião de seu falecimento. Ficher (2005) assinala que a atuação profissional de Rossi esteve estreitamente ligada à de Ramos de Azevedo, tanto pela participação ativa do arquiteto italiano em grande parte das concepções do escritório, quanto pelos encaminhamentos classicizantes presentes na linguagem estética de ambos<sup>28</sup>. Rossi cooperou no desenvolvimento de projetos como o edifício principal do Colégio Sion

<sup>26</sup> Dentre a vasta produção realizada pelos profissionais de origem italiana (onde inserem-se também os construtores não diplomados), convém apontar as contribuições de Tommaso Gaudenzio Bezzi, Luigi Pucci, Giulio Micheli, Giovanni Baptista Bianchi, Giuseppe Chiappori, Giulio Saltini. Para maiores considerações acerca do desenvolvimento da arquitetura italiana em São Paulo, consultar: MACAMBIRA, Yvoty. **Os italianos e a arquitetura paulistana**. In: Revista Italinística, ano III, n. 3, pp. 57-72, 1995; SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 2007; SALVADORE, Waldir. **Italiano e nosso: Felisberto Ranzini e o “estilo florentino”**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

<sup>27</sup> Não há um consenso quanto à formação superior de Domiziano Rossi em arquitetura. Ficher (2005) sugere que o profissional tenha recebido sua educação formal em uma academia de arte ou em um curso técnico equivalente àquele administrado no Liceu de Artes e Ofícios, uma vez que na Polytechnica ele ocupava um cargo que não requeria formação de nível superior (como “professor de aula”).

<sup>28</sup> Lemos (1993, p. 62) aponta que Rossi e Azevedo tinham personalidades muito distintas e não tinham uma boa convivência. No entanto, “[...]. Toleravam-se, talvez, porque um precisasse do outro, tanto no escritório, quanto na Politécnica ou no Liceu.”

(1904) o Teatro Municipal (1903-1911, este em coautoria com Ramos de Azevedo e Claudio Rossi) e o edifício dos Correios e Telégrafo (1920). Nestes, os contornos adotados exploravam atributos do classicismo, com volumetrias que prezavam pela simetria e equilíbrio entre os elementos de composição. Esteve envolvido também na construção do Pavilhão Paulista na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908) – que conciliava, em uma planta octogonal, características ligadas à *Sezession* vienense –, em diversos projetos residenciais na região de Higienópolis e na elaboração do Palácio das Indústrias (1911-1924), considerado uma de suas obras mais emblemáticas (Ficher, 2005; Salmoni; Debenedetti, 2007).



Figura 12: Teatro Municipal de São Paulo (1903-1911).  
Fonte: Ficher (2005, p. 70).



Figura 13: Pavilhão Paulista na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908)  
Fonte: Lemos (1993, p. 65).



Figura 14: Palácio das Indústrias (1911-1924)  
Fonte: Ficher (2005, p. 73).

Sucessor de Rossi na chefia da seção de projetos, o também italiano Felisberto Ranzini (1881-1976) trabalhou como arquiteto, aquarelista, decorador e professor do Liceu de Artes e Ofícios e da Escola Polytechnica. Iniciou sua carreira como colaborador de Ramos de Azevedo em meados de 1904 e logo tornou-se um dos principais responsáveis pelos desenhos de detalhamentos dos ornatos (Salmoni; Debenedetti, 2007). Ainda que tenha obtido sua licença de arquiteto somente na década de 1930, cooperou nos projetos dos prédios dos Correios e Telégrafo e do Palácio da Justiça (ambos desenvolvidos em conjunto com Domiziano Rossi); nas

obras neogóticas destinadas ao complexo da Santa Casa da Misericórdia (SALVADORE, 2015) – Instituto Radium (1928) e Ambulatório Conde de Lara (1930); no palacete de Ernesto Dias de Castro na Avenida Paulista (1935) – que incorporava traços do classicismo francês; e no Mercado Municipal (1933). Sobre a obra do Mercado, Carlos Alberto Cerqueira Lemos expõe o papel de Ranzini na definição plástica da construção e na sua adequação com a estrutura pré-fabricada:

[...] Cerca de 1923 a ideia do mercado definitivo tomou corpo e, em 1924/25, Ranzini enfrentou o problema. Não sabemos bem, e isso nem nos interessa neste momento, como foram as démarches levadas a cabo para concretizar a ideia. Sabemos que a estrutura de uma planta modulada veio da Alemanha, ou pelo menos, o seu projeto. Coube a Ranzini “vestir” o edifício, lhe dando a “dignidade” arquitetônica que o ecletismo tardio estava a exigir. Houve-se bem o projetista, pois o prédio é de uma nobreza exemplar (Lemos, 1993, p. 96).

No decênio de 1920, Ranzini projetou para si uma residência à Rua Santa Luzia, no bairro da Liberdade, que chama a atenção pelo arrojado formal. A edificação, cuja implantação segue o alinhamento da calçada, desenvolve-se em dois pavimentos e implementa uma ornamentação complexa, dispondo de elementos comumente presentes na arquitetura da região da Toscana, na Itália (Salvadore, 2015). A estrutura é consolidada na alvenaria de tijolos aparentes, as janelas retangulares foram bem demarcadas por molduras e fazem uso de fechamentos em venezianas. O discreto torreão emprega amplos beirais e contornos discretamente acastelados (denotando uma certa afinidade com aqueles encontrados em edifícios como o *Palazzo dell'arte della Lana*, em Florença). Uma grande abertura rebuscada na fachada principal concilia uma *trifora* com arremates em arco pleno que, intermediada por um discreto beiral, desdobra-se em um arco ogival. Todo esse conjunto é circundado por uma moldura decorativa de pedras polidas.



Figura 15: Edifício de Correios e Telégrafo (1911-1924)  
Fonte: Salvadore (2015, p. 62).



Figura 16: Residência de Ernesto Dias de Castro (1935).  
Fonte: Ficher (2005, p. 202).



Figura 17: Residência de Felisberto Ranzini.  
Fonte: Ficher (2005, p. 203).

As construções concebidas pelos alemães Maximilian Emil Hehl (1861-1916) e Augusto Fried (1857- 1912<sup>29</sup>) também ganharam proeminência no período. Hehl transferiu-se, em 1888, de Hannover – onde havia se formado em engenharia – para Minas Gerais, para trabalhar na empresa encarregada da construção das linhas da Estrada de Ferro Bahia e Minas (EFBM). Alguns anos mais tarde, mudou-se para São Paulo e tornou-se colaborador na empresa de Ramos de Azevedo e catedrático da Polytechnica. Na virada do século, consolidou-se em seu escritório próprio e projetou sua residência na Avenida Higienópolis, entre as Ruas Itacolomi e Sabará. Perfilhando uma ornamentação rebuscada de inspiração francesa, uma torre com feições acasteladas destacava-se no conjunto. No ano de 1906, projetou o Sanatório Santa Catharina, na Avenida Paulista e, em 1908, sua expansão; em 1912, concebeu um convento de características neogóticas na Rua Dona Ignacia, no bairro de Vila

Mariana; idealizou, sob encomenda do Conde Sílvio Álvares Penteado, o Teatro Sant’Anna (1912-1921), localizado na Rua 24 de Maio. Neste, fica evidenciado um tratamento arquitetônico de referência clássica: um grande frontão triangular distinguia a porção central do conjunto, utilizava tripartição entre embasamento, corpo e coroamento, simetria e ritmo de aberturas. Ainda em 1912, Hehl iniciou a concepção da Catedral Metropolitana de São Paulo. Situada na região central, a edificação, em estilo neogótico e planta em formato de cruz latina, extraía inspiração das catedrais medievais europeias. Uma expressiva abertura em desenho de rosácea com fechamentos em vitrais coloridos encomendados da Itália favoreceu a demarcação da entrada principal. As grandes proporções dos pináculos das torres frontais e da cúpula que recobre o cruzeiro evidenciam a monumentalidade da verticalidade do conjunto<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> A literatura especializada não oferece dados acerca do falecimento do arquiteto Augusto Fried. Uma nota do Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, datada de 20 de julho de 1912, consultada pela autora, determinou que o profissional veio a óbito em julho de 1912.

<sup>30</sup> Após o falecimento de Maximilian Hehl, em 1916, coube ao arquiteto Alexandre Albuquerque a direção e o prosseguimento da obra. Por volta de 1940, ficam incumbidas ao arquiteto e engenheiro Luís Inácio de Anhaia Melo as finalizações e inauguração da Catedral, que se deu somente em 1954, na ocasião do quarto centenário da cidade. Para Lemos (1987), a complexidade do projeto demandou um vasto orçamento e um canteiro de obras fortemente especializado, o que acarretou no atraso da completude da Catedral.

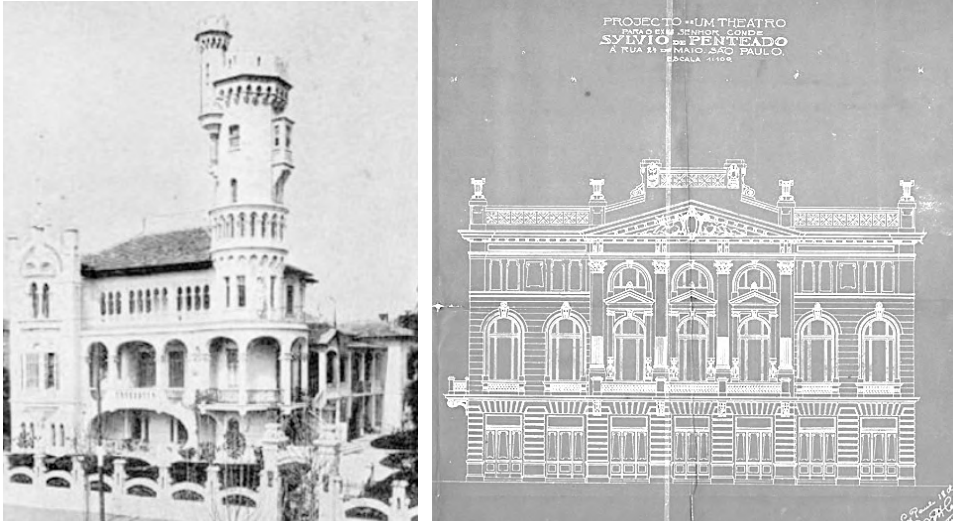


Figura 18: Residência de Maximilian Hehl em Higienópolis e elevação frontal do Teatro Sant'Anna, respectivamente.

Fonte: Macedo (2012, p. 67) e acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP, respectivamente.

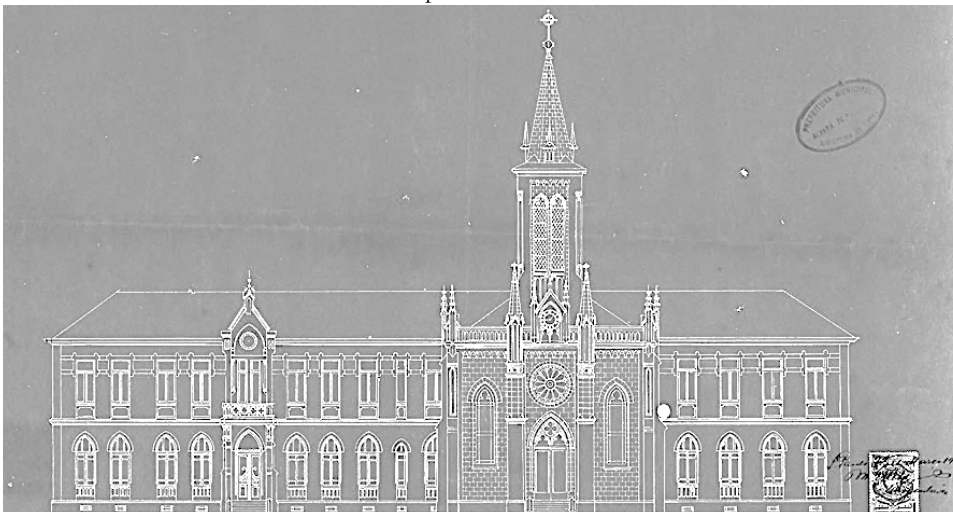


Figura 19: Elevação do projeto do Sanatório Santa Catharina (1908), de Maximilian Hehl.

Fonte: Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.

Contemporâneo de Hehl, Fried teve suas obras de maior repercussão atreladas a encomenda do Conde Antônio de Toledo Lara<sup>31</sup>. O edifício comercial Palacete Tereza de Toledo Lara (1910), localizado no terreno de esquina entre a Rua Quintino Bocaiuva e a Rua Direita, perpassa ao longo de seus três pavimentos uma multiplicidade de ornatos rebuscados (estátuas, pináculos, esculturas, guirlandas, medalhões, etc.) de inspiração eclética. Ainda que cada pavimento empregue em sua orientação horizontal uma variação de tipologias de aberturas (grandes portas no térreo, janelas em arco pleno no segundo andar e janelas retangulares no terceiro), o prédio obedece a uma cuidadosa regularidade bilateral no sentido vertical. Ao longo do período entre 1908 e 1912, Fried concebeu para o Conde Lara cinco obras: um galpão para a Companhia Antártica (1908), uma edificação residencial de três pavimentos na Rua São Bento (1909), uma residência com térreo comercial também na Rua São Bento (1909) e duas residências com térreo comercial e ornamentação de influência *Art Nouveau* – uma à Rua Álvares Azevedo (1910) e outra na Rua Boa Vista (1912).

Em 1912, elaborou duas moradias destinadas a aluguel para o empresário Adolfo Thiele em um terreno na prestigiada Alameda Santos (perpendicular à Avenida Paulista). Idealizadas como casas geminadas, apresentavam características idênticas e se diferenciavam somente pelo espelhamento da planta. As soluções plásticas são notadamente geometrizadas e ornamentadas, combinando linhas estilizadas *Art Nouveau* nos delicados frisos verticais da fachada, no guarda-corpo do terraço e em dois elementos aparentemente metálicos, aplicados à face do frontão. O arquiteto também projetou o Banco Alemão (1910), a Escola Alemã (1911) – é interessante notar que os desenhos técnicos submetidos à aprovação municipal de ambos

<sup>31</sup> Foi um empresário do ramo imobiliário, sendo detentor de uma grande quantidade de edificações na cidade de São Paulo durante as primeiras décadas do século XX. Também investiu na cafeicultura e foi um dos acionistas fundadores da fábrica de bebidas Antártica. Entre 1871 e 1873, exerceu o cargo de procurador da Câmara de São Paulo.



apresentavam legendas em alemão – e um dos primeiros palacetes da Avenida Paulista, pertencente ao empresário dinamarquês Adam Ditrik von Bülow (1895).

Ainda nessa Avenida, concebeu as moradias de Abrão Andraus (1896 – em colaboração com Carlos Ekman), Alexandre Thiollier (1903), Otávio Mendes (1905) e outras duas residências de aluguel para Adolpho Thiele (1907)<sup>32</sup>. Sua trajetória mostra uma importante clientela composta de empresas e indivíduos procedentes da mesma região da Europa de origem do projetista.

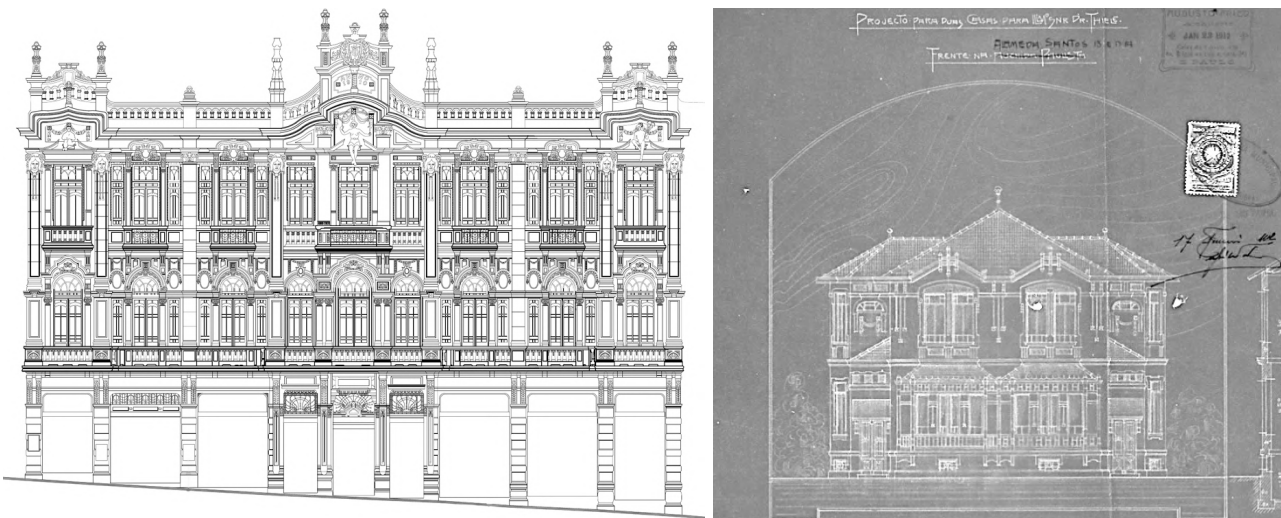


Figura 20: Fachadas para o Palacete Tereza Toledo de Lara e do projeto de uma residência de aluguel, respectivamente.  
Fonte: Nascimento (2012) e Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP, respectivamente.

Fried, que já se encontrava estabelecido em São Paulo na última década do século XIX, favoreceu a mudança do arquiteto sueco Carlos Ekman (1866-1940)<sup>33</sup> para a cidade. Entre os anos de 1895 e 1900, ambos se associaram na firma Fried & Ekman, localizada na Rua Direita, nº 07 (Thorman, 1897). Durante os anos de atuação da empresa, realizaram os projetos dos palacetes de atributos clássicos de José Borges de Figueiredo (1897) na Avenida Paulista) e Hermann Burchard (1896) na Rua Arthur Prado e diversas reformas e modernizações de edificações da área central, como a Casa Fuchs. Projetaram um viaduto que ligava o Largo de São Bento à Rua Santa

Ifigênia (1899) – integrava funções comerciais cuja concessão de 20 anos pela construção foi adquirida em 1901 através da lei municipal nº 503 – e propuseram um grande teatro no Largo do Arouche (1900), os quais, no entanto, não foram construídos. Após o fim da sociedade<sup>34</sup>, Ekman consolidou sua carreira autônoma em São Paulo, produzindo uma arquitetura muito comprometida com os progressos técnicos da construção civil da época. O arquiteto sueco concebeu, sob encomenda do Conde Antônio Álvares Leite Penteados<sup>35</sup>, um elegante palacete pautado no vocabulário *Art Nouveau*. Ainda para o Conde Álvares Penteados, lhe foi incumbido o projeto da Escola de Comércio Álvares Penteados (1907), igualmente em linguagem *Art Nouveau*. Também foi responsável pelo delineamento arquitetônico de diversos estabelecimentos

comerciais, como a Casa Alemã (1910) e a Casa Bamberg (1910), nos quais indicava o

<sup>32</sup> Neste projeto, o arquiteto também se utiliza de elementos metálicos na face do frontão. Porém, eles adquirem proporções maiores que aqueles das residências da Alameda Santos.

<sup>33</sup> Nasceu em Estocolmo, sua formação profissional se deu inicialmente na Escola Técnica de Copenhague e foi concluída no curso de Arquitetura e Ornamentação da Escola Politécnica de Estocolmo. Após a conclusão, morou e trabalhou como desenhista técnico nas cidades de Nova Iorque, Buenos Aires e Rio de Janeiro, antes de fixar-se em São Paulo.

<sup>34</sup> Apesar de terem desmanchado a firma, continuaram colaborando profissionalmente, como atestam as autorias das obras do palacete de Henrique Schaumann (1906 – era cunhado de von Bülow) e as sedes da Herm Stoltz & Cia (1905) e da Casa Johan Hasenclever & Sohne (1905).

<sup>35</sup> Foi um grande cafeicultor e empresário industrial brasileiro. Atuou no ramo têxtil e foi um dos precursores no estabelecimento do ensino comercial no país.

uso de estruturas metálicas importadas da Europa e de grandes painéis envidraçados. No que diz respeito aos projetos de cunho público, Ekman edificou a Cadeia Pública de São José do Rio Pardo (1900), o novo Teatro São José (1909) – considerada uma das principais casas de espetáculos da cidade antes da inauguração do Teatro Municipal – e recebeu o primeiro lugar no concurso para a construção da Igreja Matriz de Ribeirão Preto (1901).



Outro arquiteto estrangeiro com atuação relevante em São Paulo foi Ricardo Severo da Fonseca Costa (1868-1940). Nascido em Lisboa e com formação nos campos de engenharia, arquitetura e arqueologia, exilou-se na cidade de São Paulo no ano de 1892, em virtude de sua associação política ao movimento republicano português. Durante sua estadia no país, trabalhou como auxiliar no escritório de Ramos de Azevedo e como chefe da seção construtora do Banco União (Mello, 2006). Três anos mais tarde, regressou a Portugal e dedicou-se à disseminação da atividade arqueológica, à frente da Revista Portugália. Por volta de 1908, emigrou novamente ao Brasil devido a dificuldades financeiras (Kessel, 2008) e voltou ao escritório de Ramos de Azevedo, tornando-se seu sócio em 1910. De acordo com Mello (2007) e Lemos (1993), Severo teve um maior envolvimento nas questões organizacionais e administrativas da empresa do que nas áreas ligadas às construções. “O arquiteto transformara o escritório em uma empresa de projeto e de construção que funcionava como núcleo central de um verdadeiro conglomerado de negócios imobiliários, produção e comércio de materiais de construção, agenciamento e intermediação de contratos e encomendas” (Mello, 2006, p. 82). Dedicou-se por quase 20 anos ao Liceu como inspetor escolar e secretário e assumiu o cargo de diretor da instituição após o falecimento de Ramos de Azevedo, em 1928. Ativo no debate intelectual, proferiu, em 1914, uma conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, nomeada “A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo”. Nela, propôs alguns elementos para servirem de base ao desenvolvimento de um estilo neocolonial no Brasil<sup>36</sup>: enalteceu as tradições artísticas e arquitetônicas do país e enfatizou “[...] a contribuição portuguesa à arquitetura brasileira [...]. Falou da nossa arquitetura colonial e abordou

Figura 21: Escola de Comércio Álvares Penteado e Vila Penteado, respectivamente.  
Fonte: Fotografia de Guilherme Gaensly presente no Acervo da Brasiliana Fotográfica e Junqueira (2016), respectivamente.

<sup>36</sup> Para outras considerações acerca do estilo neocolonial ver “Obras e Projetos”, p. 81.

a problemática dos variados programas” (Lemos, 1989, p. 161). Na fala, foram valorizados os elementos construtivos de tradição luso-brasileira e sua adaptabilidade local, destacando os telhados de quatro águas com beirais salientes, as rótulas (ou gelosias), cornijas, pináculos, volutas, azulejos, etc.

Suas considerações acerca do neocolonial ganharam notoriedade na época e voltaram a serem tratadas em ensaios que produziu nos anos posteriores, tais como uma versão ampliada de “A Arte Tradicional” (publicada na Revista do Brasil, em 1916), “Arquitetura Velha” (veiculado no periódico A Cigarra, em 1916) e “Da Arquitetura Colonial no Brasil: arqueologia e arte” (artigo para o jornal O Estado de S. Paulo, de 1922). Dentre suas obras em estilo neocolonial, encontram-se os projetos para a residência de Numa de Oliveira (edificado na esquina da Avenida Paulista com a Alameda Campinas, em 1920) e para sua própria moradia (projetada em 1924 e localizada no bairro da Liberdade). Em ambas foram implementadas volumetrias assimétricas, extensos painéis de azulejos decorados, telhados em quatro águas com amplos beirais e estruturas aparentes, balcões e poucos ornatos. Acerca desse aspecto, Pinheiro (2002), Homem (2010) e Bruand (2018) assinalam que a assimilação das características da arquitetura tradicional nas obras residenciais de Severo se restringia a alguns pontos das construções, principalmente em elementos de composição, e não se estendia ao partido projetual do conjunto, uma vez que eram empregados esquemas de programa e de organização espacial modernos. Neves (1960, p. 29-30) pontua, de forma elogiosa, a questão:

Sua cultura, sua preciosa experiência técnica não lhe permitia projetar com a deliciosa ingenuidade dos antigos mestres de obra da colônia. Suas concepções eram requintadamente fidalgas, sua técnica perfeita e por isso, sua arquitetura “tradicional brasileira” nada mais era do que um maravilhoso barroco português modernizado (Neves, 1960, p. 29-20).

A mesma linguagem transparece nos projetos do Pavilhão das Indústrias de Portugal do Centenário da Independência do Rio de Janeiro (1922), na residência de José Moreira (1926), na Beneficência Portuguesa de Campinas (1926), na nova Faculdade de Direito de São Paulo (1932) e na casa de Rui Nogueira (1939).



Figura 22: Casa de Numa de Oliveira  
(1920)  
Fonte: Mello (2007, p. 204).



Figura 23: Residência de Ricardo Severo  
(1924)  
Fonte: Azevedo (1994, p. 254).

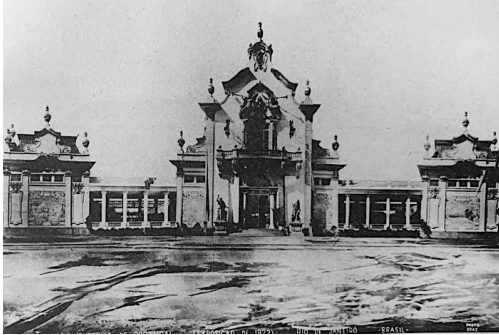


Figura 24: Pavilhão das Indústrias de Portugal (1922)  
Fonte: Azevedo (1994, p. 257).

A atuação do brasileiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) no cenário arquitetônico de São Paulo insere-se nesse quadro por sua instrução profissional ter sido adquirida no exterior, por seu papel na difusão de tendências arquitetônicas e por ter congregado em seu escritório uma heterogeneidade de projetistas estrangeiros. Nascido no interior do estado de São Paulo, estudou brevemente na Escola de Artilharia Militar no Rio de Janeiro e, em 1875, mudou-se para a Bélgica para cursar engenharia e arquitetura na *École du Génie Civil et des Arts et Manufactures*, da Universidade de Gante. Ao retornar a Campinas, em 1879, envolveu-se em comissões ligadas a melhoramentos urbanos, trabalhando com Antônio Francisco de Paula Souza (1843-1917)<sup>37</sup> em projetos de saneamento e de edifícios públicos, como igrejas e monumentos (Lemos, 1993). Projetou na cidade algumas residências burguesas e a Escola Ferreira Penteadado (1880), obteve o segundo lugar no concurso para o Matadouro Municipal (1884) e foi encarregado da conclusão das obras da Igreja Matriz de Campinas (1880-1883). Em 1886, já na cidade de São Paulo, formou seu escritório e logo lhe foi solicitado pelo presidente da província, Antônio de Queiroz Telles, um projeto para o prédio da Tesouraria da Fazenda. A orientação formal adotada tirou proveito da linguagem da arquitetura clássica a fim de atrelar ao

edifício público uma certa monumentalidade e solidez. Este caráter foi traduzido na rígida simetria, na divisão volumétrica entre embasamento, corpo e coroamento e no destacado pórtico central que integra um frontão adornado sustentado por colunas coríntias. No hall central, apropriou-se dos novos progressos materiais e técnicos, empregando uma cobertura translúcida apoiada por estruturas metálicas.

As subseqüentes construções para a Secretaria da Agricultura (1892-1896) e para Secretaria da Polícia (1896) conformam uma linguagem similar à do edifício da Tesouraria. Concomitantemente, empenhou-se na coordenação de instituições educacionais voltadas ao ramo da construção civil. Participou da fundação da Escola Polytechnica, planejada pelo engenheiro Antônio Francisco de Paula Souza, e da reestruturação do Liceu de Artes e Ofícios. Na Escola, uma de suas principais atribuições foi a criação do curso de engenheiro-arquiteto (Carvalho, 2000). Lecionou disciplinas relacionadas à prática da construção, como geometria descritiva e elementos de arquitetura. Desempenhou a função de vice-diretor de 1900 a 1917 e, com a morte do professor Paula Souza, fundador da Escola, assumiu o cargo de diretor até o ano de 1928. “Mas a grande realização de Ramos de Azevedo, a seu próprio ver, foi a administração do Liceu de Artes e Ofícios, que dirigiu de 1895 a 1928” (Ficher, 2005, p. 57). Após tornar-se encarregado da direção geral, efetuou uma remodelação do ensino, introduzindo novos cursos com oficinas práticas, como marcenaria e serralheria, e contratando mestres e artífices estrangeiros para compor o quadro docente (Loureiro, 1981).

Dessa época em diante sua atividade foi intensa e, apesar de participar de empreendimentos das mais diversas naturezas, nunca deixou de lado sua condição de construtor. Inicialmente chefiou a carteira imobiliária do Banco União; com a falência

<sup>37</sup> Foi um engenheiro e político brasileiro. Trabalhou na Companhia Ituana de Estrada de Ferro como engenheiro-chefe. Foi o idealizador e fundador da Escola Polytechnica e dedicou-se ativamente à carreira docente. Permaneceu no cargo de diretor da instituição até seu falecimento.

deste em 1896, concentrou suas atividades no Escritório Técnico Ramos de Azevedo (Ficher, 2005, p. 53).

Sob sua coordenação, o Escritório Técnico foi responsável pelos projetos de edifícios culturais, como o do Teatro Municipal (1911); educacionais, como a sede do Liceu de Artes e Ofícios (1897-1905) e o prédio da Escola Polytechnica (1912-1920); ferroviários, em que se destacam a Estação de Piraju (1906) e o segundo edifício para a Estação da Estrada de Ferro Sorocabana na cidade de São Paulo (1914); além de diversas construções governamentais, como o Palácio da Justiça (1920-1933) e o Edifício dos Correios e Telégrafos (1920-1922).

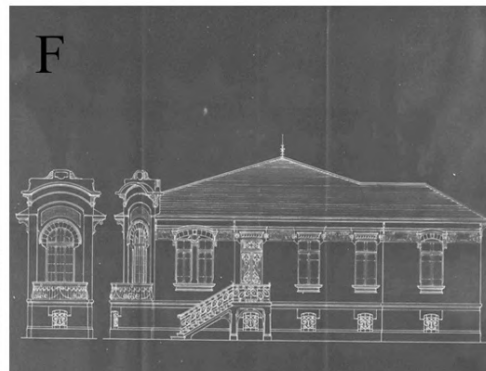
O Escritório também projetou um grande número de residências para a burguesia paulistana, nos quais adotou as mais diversas linguagens. Linhas clássicas são encontradas nas casas de Almeida Prado e José Paulino (1896); tendências renascentistas são vistas no palacete de Antônio Paes de Barros (1891); o neogótico está presente na moradia de Lacerda Soares (1892); o neo-renascimento flamenco pode ser identificado no projeto de sua residência no bairro da Liberdade (1891) (Carvalho, 2000); tendências mouriscas aparecem no palacete de Aguiar Barros (1895); e o *Art Nouveau*<sup>38</sup> é adotado na Vila Macedo à Avenida Brigadeiro Luiz Antônio (1909). Nesse sentido, “a variedade de estilos encontrada entre os projetos de Ramos de Azevedo demonstra a flexibilidade e a liberdade possíveis para o programa habitacional na visão arquitetônica que ele abraçou” (Carvalho, 2000, p. 352). A empresa de Ramos de Azevedo, de modo geral, sobressaía-se por “[...] sua capacidade de produção, assinando em torno de 4.000 projetos na capital e fora dela [...]” (Bueno, 2016, p. 197).

Surpreende o fato de apenas quatro anos depois de ter chegado a São Paulo Ramos de Azevedo já contar com 500 colaboradores. [...].

Com seu carisma e sensibilidade ímpares, soube arregimentar o que havia de melhor, encabeçando desde o início uma equipe de talentosos profissionais (Bueno, 2016, p. 198-199).

---

<sup>38</sup> Ressalta-se que a presença do *Art Nouveau* no conjunto da produção do escritório de Ramos de Azevedo é muito pontual.



Na trajetória de alguns desses projetistas estrangeiros, chama atenção a intensa conexão profissional que estabeleceram, a ampla atividade projetual que tiveram, a diversidade de encomendas públicas e privadas que atenderam e a variedade de vocabulários arquitetônicos que utilizaram.

Devido às oportunidades de inserção no mercado associadas à expansão urbana e às transformações econômicas de São Paulo, eles desempenharam atividades nas mais diversas frentes de atuação, tais como órgãos estaduais de obras públicas, recém-inauguradas instituições educacionais, mercado imobiliário e no setor privado, inclusive para clientes europeus.

Essa atuação projetual se fez na condição de autônomos ou de colaboradores em escritórios e, em vários casos, esteve articulada com atividades de ensino.

Neste ambiente, instituíram vínculos profissionais ou tiveram suas carreiras atreladas em determinados períodos. Em suas primeiras décadas de operação, o Escritório Técnico de Ramos de Azevedo contou com a cooperação dos projetistas estrangeiros Domiziano Rossi, Felisberto Ranzini, Maximilian Hehl, Ricardo Severo e Victor Dubugras. Todos eles foram catedráticos na Escola Polytechnica ou no Liceu de Artes e Ofícios. O arquiteto Augusto Fried, por sua vez, estabeleceu, por alguns anos, uma sociedade com Carlos Ekman.

É interessante assinalar que, embora muitos projetistas atuassem na carreira acadêmica e demonstrassem grande desenvoltura na área da construção, nem todos tinham formação superior. Considerando que, na época, os limiares entre os campos de atuação da construção civil e a clivagem entre diplomados e não-diplomados eram tênues no que diz respeito à regulamentação da profissão, percebe-se que havia uma

Figura 25: Edifício da Tesouraria da Fazenda (A), palacete de Aguiar Barros (B), residência de Ramos de Azevedo (C), moradia Lacerda Soares (D), moradia de Almeida Prado (E) e de projeto da Villa Macedo (F), respectivamente.

Fonte: A, B e E (Carvalho, 2000, p. 133, 284 e 282), C e D (Lemos, 1989, p. 111 e 140), F (Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP).

diversidade nas formas de fazer arquitetura. “Ao lado do profissional especializado destaca-se a presença de um grupo crescente de autodidatas, que transpõem o debate e a prática da arquitetura para fora do círculo restrito da academia” (Fabris, 1993, p. 134). Dentre os arquitetos mencionados ao longo do texto, este foi o caso, por exemplo, de Felisberto Ranzini até a década de 1930 e, provavelmente, de Domiziano Rossi e Victor Dubugras.

Em suas concepções, lançaram-se a utilização de novas linguagens arquitetônicas, contribuindo na difusão das diferentes vertentes do ecletismo, *Art Nouveau* e neocolonial. Merece destaque a amplitude das tipologias arquitetônicas com que trabalharam, que abarcava desde novos programas, como hotéis, estações ferroviárias, teatros e edifícios comerciais, até projetos de uma variedade de edificações públicas, religiosas e residenciais.

Dentro dessa perspectiva, observa-se que uma das facetas mais imponentes das transformações da cidade de São Paulo e da contribuição dos arquitetos estrangeiros que nela trabalharam foi a moradia unifamiliar destinada à burguesia. A tipologia e seus projetistas obtiveram significativa influência na redefinição das novas tendências da arquitetura em termos de escalas, formas, orientações arquitetônicas e técnicas construtivas.

Nesse conjunto de arquitetos estrangeiros atuante em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, Dubugras se situa e se destaca tanto em termos de número de projetos concebidos, quanto na diversidade e originalidade da produção.

## 1.4 OBRAS E PROJETOS: DO NEOGÓTICO AO MODERNO (1891-1933)

A pluralidade e a amplitude das construções projetadas por Dubugras no Brasil demonstram grande sintonia com os desdobramentos arquitetônicos ocorridos no final do século XIX e início do século XX. Ao longo de sua trajetória, o arquiteto lançou-se à utilização dos repertórios arquitetônicos que se sucederam no Ocidente, percorrendo os vocabulários Neogótico, Neorromânico, Neoclássico, *Art Nouveau*, Neocolonial e do Estilo Internacional de Arquitetura Moderna. Manifestou um grande domínio da linguagem e uma profícua compreensão do programa de necessidades de diferentes tipologias, projetando habilmente igrejas, edifícios públicos, escolas, estações ferroviárias, monumentos, mercados, palacetes e moradias populares, entre outros.

Suas obras revelam uma notável inquietação e sensibilidade projetual, explorando as tecnologias construtivas e os materiais em composições de estéticas despojadas, que tiram proveito, inclusive, dos novos materiais industriais. Em sua abordagem, as soluções adotadas, muitas vezes, não encobriam os elementos estruturais e os ornatos eram frequentemente comprometidos com as demandas funcionais (Reis Filho, 1997; MITRE, 2018). “Rompeu com a tradição procurando e realizando com rara felicidade novas formas arquitetônicas, novas técnicas, aplicando e trabalhando com os materiais de maneira diferente da rotina” (Neves, 1960, p. 30).

Nesse sentido, observa-se que o desenvolvimento do partido arquitetônico em Dubugras apoiava-se em um intenso processo de experimentação e aprimoramento das possibilidades de projeto em suas diferentes dimensões; implantação, volumetria, espacialidade e detalhamentos, etc. Seu trabalho foi “[...] um

dos mais vastos, ousados e sortidos catálogos da melhor arquitetura produzida no Brasil até hoje” (Miyoshi, 2009, p. 97).

Dubugras não optou por um ‘vocabulário’ restrito. Não há fórmulas nem soluções prontas ou repetidas à exaustão; tampouco há uma marca que atravessasse a sua carreira. Se alguma constante é verificável, esta é a busca incessante por inovações. Cada projeto consiste numa pesquisa específica que engloba as técnicas, as formas e a sensibilidade do arquiteto no momento da criação (Miyoshi, 2009, p. 91).

Durante seus primeiros anos de atuação no Brasil, desenvolveu algumas pequenas obras e propostas de edificações em linguagem neogótica. O estilo, que tinha como inspiração as manifestações da arquitetura medieval<sup>39</sup>, incorporava ao seu vocabulário elementos como: aberturas em forma de rosáceas e lóbulos; arcos ogivais; estruturas arcobotantes; torres verticalizadas arrematadas por pináculos; esculturas de gárgulas; ornamentações complexas e geometrizadas (tais como tracerias, florões em formato de flor-de-lis); e vitrais coloridos.

No ano de 1896, Dubugras concebeu um ateliê para o escultor Gerônimo Joo, localizado na Rua da Liberdade, n. 66. O projeto, resolvido em dois pavimentos, dispunha o estúdio do artista no térreo e o dormitório no pavimento superior – sendo este acessado por uma entrada independente posicionada ao lado do acesso principal. Adotando inspiração medievalista, a fachada integrava uma pequena varanda com portas duplas arrematadas em arco pleno, uma abertura superior com contorno em quadrilóbulo e dobradiças das portas de madeira em formato de flor-de-lis. Uma

<sup>39</sup> De acordo com Bruand (2018), grande parte das obras de inspiração neogótica construídas no Brasil careciam de conhecimento arqueológico acerca do estilo e resultavam em soluções arbitrárias.



destacada platibanda com reentrâncias escalonadas conferia certo dinamismo à composição.

Em 1898, elaborou, juntamente com F. Henszler<sup>40</sup>, dois projetos de residências de aluguel para Luisa Bierbrauer e Gustavo Thiele – duas casas na Rua Major Diogo, esquina com a Rua Santo Antônio, e outras duas moradias geminadas localizadas na Rua Major Quedinho. Em ambos os projetos foram empregadas feições simplificadas e desprovidas de ornatos, volumetrias assimétricas com os acessos recuados e guarda-corpo e estrutura de cobertura em madeira. O projeto alocado no terreno de esquina demonstra um arranjo espacial mais complexo: os prédios são diferentes, os acessos se dão em pontos diferentes do terreno e a fachada voltada à Rua Santo Antônio é decorada com discretas flores-de-lis.

No mesmo ano, idealizou, novamente em colaboração com Henszler, a proposta de um novo prédio para o Mercado São João. Circunscrita em um volume regular de quatro pavimentos, a edificação apresentava um vocabulário formal que trabalhava a alvenaria de tijolos aparentes, a simetria e o espelhamento das fachadas. Foram utilizadas estruturas metálicas junto a uma linguagem neogótica apurada, marcada pela presença de grupos de arcos ogivais, tracerias, rosáceas, pináculos e esculturas. Enquanto as faces do conjunto eram compostas por uma série de frontões com desenhos escalonados, os corpos de extremidade foram demarcados com arremates arredondados e torreões adornados. Chama atenção também a ausência de definição de uma fachada principal. Internamente, criou-se, na porção central do edifício, um grande pátio coberto circundado pelas áreas de circulação vertical e cômodos fechados.

Se construída, a edificação teria sido, de acordo com Toledo (1985, vol.1, p. 49), “[...] a mais volumosa obra pública de Dubugras, integralmente expressa em um neogótico bem equilibrado que emprestaria feição inteiramente nova à área central da cidade”. Já para Reis Filho (1997), as soluções plásticas apresentam um formalismo acentuado que presumivelmente seriam resultantes da coautoria com outro profissional.

Dois desenhos sem identificação de destinação arquivados na pasta “Miscelânea”<sup>41</sup>, do acervo do arquiteto na FAU-USP, mostram que Dubugras voltou a aventurar-se no vocabulário neogótico em outras oportunidades. Um primeiro esboço desvela a perspectiva de uma pequena igreja (1899) de volumetria recortada, que combinava uma linguagem despojada e uma torre proeminente. Nela, foram inseridas uma espécie de frontão com relógios, gárgulas, uma lanterna terminada em ameias e um pináculo alongado.

No segundo desenho, também de uma igreja, foram desenvolvidos traçados pautados pela solidez, ritmo e deslocamentos formais. Uma série de aberturas ogivais e frontões triangulares foi regularmente disposta.

---

<sup>40</sup> Através da leitura cuidadosa da grafia de desenhos de Dubugras no acervo da FAU-USP, acredita-se que o nome pertença ao alemão Francisco Henszler – profissional que trabalhou na SOP no mesmo período que Dubugras. É possível identificar essa grafia em outros desenhos. Toledo (1985), ao discorrer sobre o projeto do Mercado São João, em que ambos colaboraram, identifica “Heuszler” como coautor.

<sup>41</sup> Nesta pasta estão agrupados os desenhos que não apresentam uma clara referência de destinação ou apontamento de clientes.

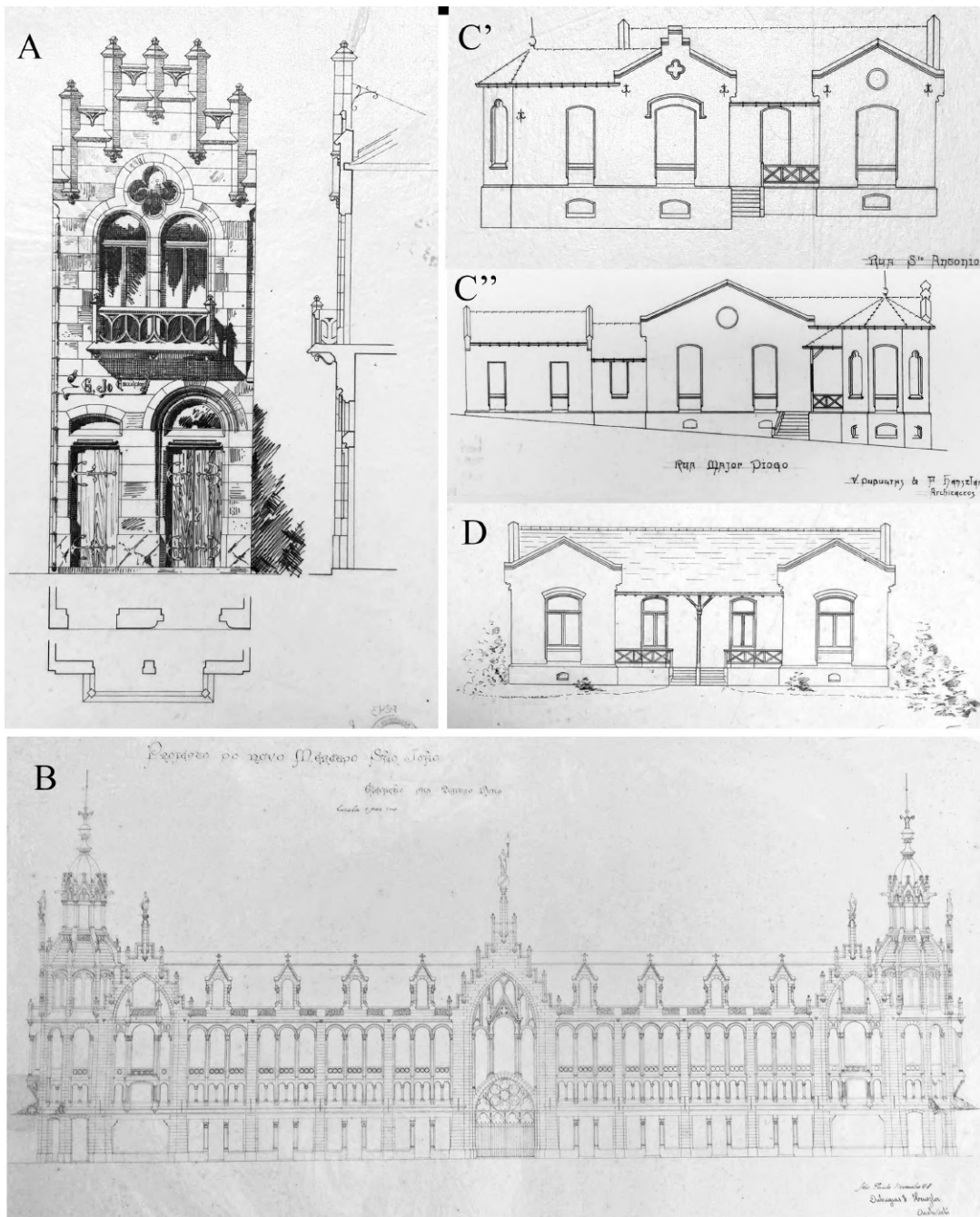


Figura 26:Atelier de Gerônimo Joo (A); Proposta para o novo Mercado São João (B); Duas residências para Luisa Bierbrauer e Gustavo Thiele (C' e C''); Casas geminadas para Luisa Bierbrauer e Gustavo Thiele (D), respectivamente.  
 Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.



Figura 27: Desenhos de Victor Dubugras.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

Deste referencial estético também se destacam uma série de edificações para grupos escolares e casas de câmaras e cadeias por ele projetadas enquanto trabalhava na Superintendência de Obras Públicas do Estado de São Paulo (SOP). Edificadas na capital e no interior do estado de São Paulo durante os primeiros anos do regime

republicano, os projetos seguiam agenciamentos organizacionais pré-estabelecidos e deveriam atender a uma série de diretrizes formais<sup>42</sup>.

O tratamento espacial e plástico proposto por Dubugras diferia-se dos projetos apresentados pelos demais arquitetos atuantes no órgão. Toledo (1985) assinala que em muitos casos as atividades do programa foram prejudicadas por prevalências estilísticas. As obras de Dubugras, em contrapartida, demonstravam grande preocupação com os aspectos funcionais do programa, de forma que os espaços edificados eram integralmente utilizados e frequentemente organizados em torno de uma única circulação estruturadora. Reis Filho (1997) nota que as edificações concebidas pelo arquiteto eram resolvidas com poucos ornatos, realçando as linhas das construções através de elementos de composição, como estruturas de coberturas e aberturas de portas e janelas. “Com os poucos elementos sobre os quais podia interferir, estabelecia um esquema arquitetônico claro e elegante” (Reis Filho, 1997, p. 40).

Os projetos para essas tipologias beneficiavam-se de volumetrias sóbrias que nem sempre prezavam pela simetria e de técnicas construtivas simples e sem revestimentos, usualmente consolidadas em alvenaria de tijolos aparentes e embasamentos em pedras. “No projeto de seus colegas, o neogótico era resolvido quase sempre como se fosse apenas um novo repertório de estilos decorativos. Para Dubugras, seguindo os preceitos do francês Viollet-le-Duc, as soluções tinham caráter evidentemente construtivo” (Reis Filho, 2005, p. 19).

<sup>42</sup> Como forma de evidenciar a função pública da construção e garantir certa distinção e monumentalidade de sua inserção na paisagem urbana, os edifícios eram geralmente isolados nos lotes. As construções distinguiam-se entre si através de abordagens formais de fachadas e ornamentações aplicadas pelos projetistas.

São registrados como de autoria de Dubugras os grupos escolares de Botucatu (1895), Espírito Santo do Pinhal (1895), Itapira (1896), São Manoel do Paraíso (1896), Mogi Mirim (1897) e os estudos para os edifícios de Taubaté (1895) e Amparo (1897); e os edifícios de câmaras municipais e cadeias de Araras (1896), Avaré (1896), Franca (1896), Santa Bárbara d'Oeste (1896), Santa Cruz do Rio Pardo (1896), São Carlos (1896) e São João do Curralinho. Outros exemplares dessas duas tipologias podem ter sido concebidos pelo arquiteto em razão de suas características formais, embora não existam registros documentais que permitam verificar a autoria. Este é o caso dos grupos escolares de Araraquara, Jaboticabal, Tietê e Piracicaba e das câmaras municipais e cadeias de Agudos, Capivari, Itu, Piracaia, Ituverava, São José do Rio Pardo, São Manoel e Tatuí, entre outros (Toledo, 1985).

No projeto para o grupo escolar de Botucatu (1895), por exemplo, o conjunto foi composto por três blocos retangulares interligados por galerias cobertas. O corpo central, de dois pavimentos, foi marcado por duas entradas posicionadas nas extremidades – uma solução adotada em coerência com os costumes da época que visava à separação dos gêneros – e pela presença de janelas dispostas regularmente. Contudo, enquanto as aberturas acima das entradas eram arrematadas em arcos ogivais de inspiração neogótica, as janelas centrais foram terminadas em arcos abatidos. “As coberturas íngremes com uma série de mansardas demarcadas por pináculos e os frontões triangulares, também coroados por pináculos, reforçam a verticalidade da edificação” (Mitre, 2018, p. 44). Os pavilhões laterais perfilhavam a mesma linguagem, porém utilizavam somente janelas em arco abatido.

Uma aquarela de Dubugras para o grupo de Botucatu (Figura 28B)<sup>43</sup>, indica que o prédio foi idealizado, em um primeiro momento, sem as passagens de estrutura metálica, os pavilhões laterais e as mansardas da cobertura. A redução das proporções e a simplificação da organização espacial mostram similaridades de tratamento com

os prédios dos grupos escolares de Espírito Santo do Pinhal (1895), Itapira (1896) e Piracicaba (1895): disposição do programa em um volume único, janelas em arcos ogivais e arcos abatidos, telhados de várias águas e frontões triangulares coroados por pináculos. Vale ressaltar que em Itapira, “[...] devido à locação do grupo em um lote de esquina, Dubugras tirou proveito da disposição, através de uma fachada com corte em bisel de tratamento diferenciado” (Mitre, 2018, p. 44).

No grupo escolar de Mogi Mirim (1897), a volumetria foi subdividida em três partes, adotando um corpo central mais alto, justaposto a blocos rebaixados. Um grande arco ogival determina o acesso principal e marca o eixo de simetria. Na cobertura da porção intermediária foram implementadas platibandas escalonadas com desenhos em baixo relevo. O emprego do escalonamento assemelha-se aos recursos adotados para projeto do Mercado São João e no ateliê de Gerônimo Joo. A rígida simetria bilateral auxiliou a definição de duas alas de planta espelhada, “[...] correspondendo cada uma delas às seções masculina e feminina” (Corrêa *et al.*, 1991, p. 37). O programa foi disposto seguindo a ordem de operações: no pavimento térreo, um vestíbulo separa os gêneros e distribui os fluxos, conduzindo-os às salas de aulas e às circulações verticais. No pavimento superior foram alocadas salas de aulas e salas dos professores. Os sanitários, como em outros projetos desenvolvidos na SOP, foram locados em áreas anexas, tais como o ginásio e áreas de recreio.

---

<sup>43</sup> Corrêa *et al.* (1991) assinala que o partido arquitetônico do prédio do grupo escolar de Taubaté foi visivelmente influenciado neste estudo de Dubugras para o grupo escolar de Botucatu.



Figura 28: Grupo Escolar de Botucatu (A); Estudo para o Grupo de Botucatu (B); Grupo Escolar de Piracicaba (C); Grupo Escolar de Itapira (D); Grupo Escolar de Espírito Santo do Pinhal (E).

Fonte: A e B (Acervo da Biblioteca da FAU-USP), C, D e E (Corrêa *et al.*, 1991, p. 10, 34 e 14, respectivamente).

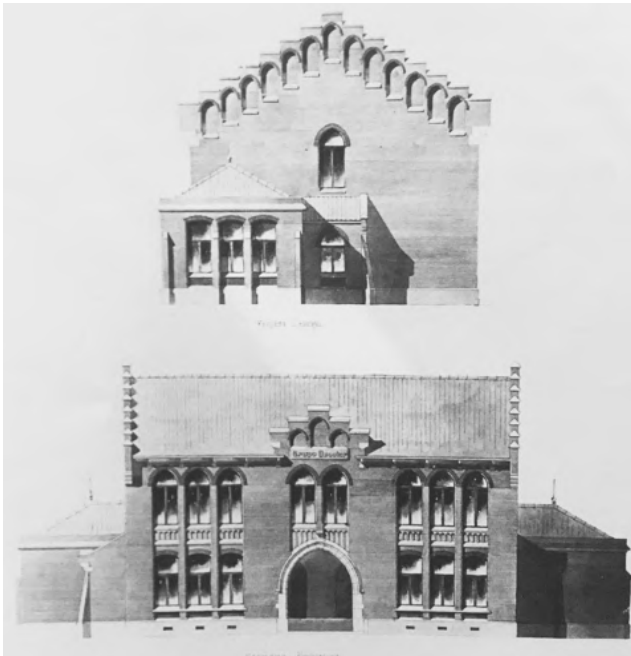


Figura 29: Grupo Escolar de Mogi Mirim (1897).  
Fonte: Reis Filho (2005, p.22)

Já nas construções de câmaras e cadeias elaboradas por Dubugras, é interessante observar que diversas edificações tiveram seu arranjo espacial pautado por um “projeto padrão”. Conforme Benedito Lima de Toledo:

Foi o caso do Fórum de Franca, Araras, Avaré e Santa Cruz do Rio Pardo. O programa era simples: o térreo ficava para os cárceres e funcionários. Ao lado do vestíbulo de entrada localizava-se a sala do Engenheiro e Fiscal, destacada no corpo do edifício, com entrada própria dando para o vestíbulo. No pavimento superior, além de quatro salas destinadas ao presidente do júri, corpo do júri, advogados e testemunhas, há o grande salão do júri, a peça mais notável do edifício. [...]. Os dois pavimentos são unidos por uma escada que se destaca do edifício formando um volume próprio. Este volume se alteia assumindo a forma de torreão cujo caráter não é apenas ornamental pois abria a caixa d’água (Toledo, 1985, vol. 1, p. 44-45).

A estruturação da circulação interna tem um aspecto determinante na organização programática e volumétrica dessa tipologia, pois além das escadas estarem confinadas em corpos salientes no edifício, assemelhando-se a torreões, os pavimentos geralmente tinham acessos independentes, “[...] garantindo a sustentação da hierarquia, além da funcionalidade operacional do seu programa básico” (Cordido, 2007, p. 96).

A especialização das funções também influía no delineamento estético das fachadas. Em linhas gerais, ao passo que no andar térreo (que acomodava as atividades públicas e de carceragem) a linguagem era mais simplificada, no pavimento superior (onde eram desenvolvidas as funções legislativas e judiciárias), o repertório estético era mais rebuscado, com a presença de balcões, aberturas mais altas e em arcos, janelas adornadas com molduras e bandeiras (Mitre, 2018). De fato, as janelas definiam um ritmo à composição, dispondo-se regularmente duplas de janelas no térreo que correspondiam a uma janela mais larga no pavimento superior. O acesso dedicado ao

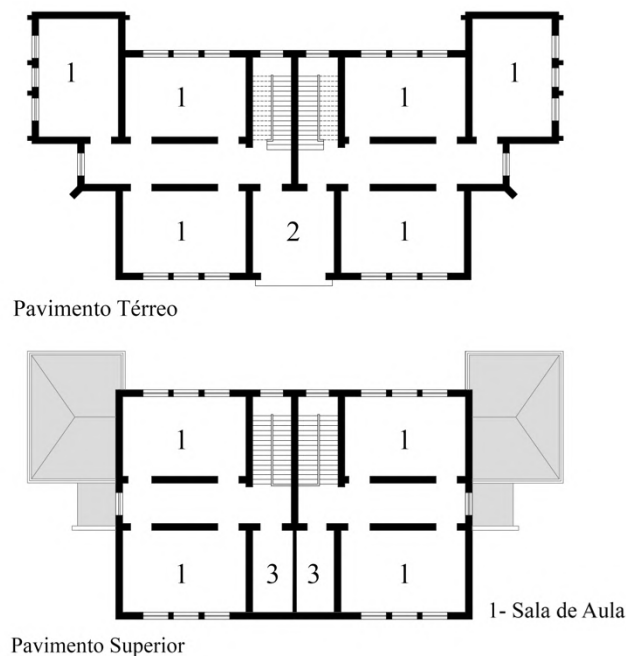


Figura 30: Plantas do Grupo Escolar de Mogi Mirim (1897).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) com base em desenho presente em Corrêa *et al.* (1991, p. 37)

Legenda  
1- Sala de Aula 2- Vestíbulo 3- Sala dos Professores



pavimento da câmara municipal era usualmente posicionado nas faces laterais do prédio e demarcado por elegantes alpendres, enquanto a entrada da carceragem era menor e situada no centro da face longitudinal. Tal arranjo pode ser identificado nas edificações de Araras (1896), Avaré (1896), Santa Bárbara (1896) e Santa Cruz do Rio Pardo (1896).

Os acabamentos mais requintados eram empregados no pavimento superior, sobretudo no salão do júri. Nele, o forro é resultado do cuidadoso madeiramento do telhado com o tensor metálico exposto (Toledo, 1985).

Há sem dúvida elementos de inspiração gótica, como janelas com ogivas. Mas há numerosas janelas, grandes e pequenas, arrematadas com arcos plenos ou abatidos, sem maiores preocupações com a questão estilística [...]. Nesse sentido, o arquiteto estava mais próximo de uma solução neorromânica do que neogótica (Reis Filho, 1997, p. 40-41).

O projeto para a câmara e cadeia de São Carlos (1896) assume um partido diferenciado. Considerado por Toledo (1985) como uma das soluções mais elaboradas desse gênero na obra de Dubugras, o prédio desenvolve-se em três níveis. O subsolo tem acesso independente e abriga funções como celas de isolamento, depósito, autópsia, salas de médicos e de delegado. No andar térreo, foi utilizada a mesma distribuição em planta do subsolo e foram dispostos as celas e o corpo de guarda. No pavimento superior, assim como nos outros edifícios do gênero, foi disposto o programa jurídico e legislativo<sup>44</sup>.

O torreão que engloba a caixa de escadas assemelha-se ao de Franca e Avaré (Toledo, 1985), porém com dimensões maiores. As aberturas também assumem variações de acordo com os pavimentos: no subsolo e no térreo são mais singelas e menores e, no pavimento superior, são maiores e mais elaboradas. No salão do júri, o

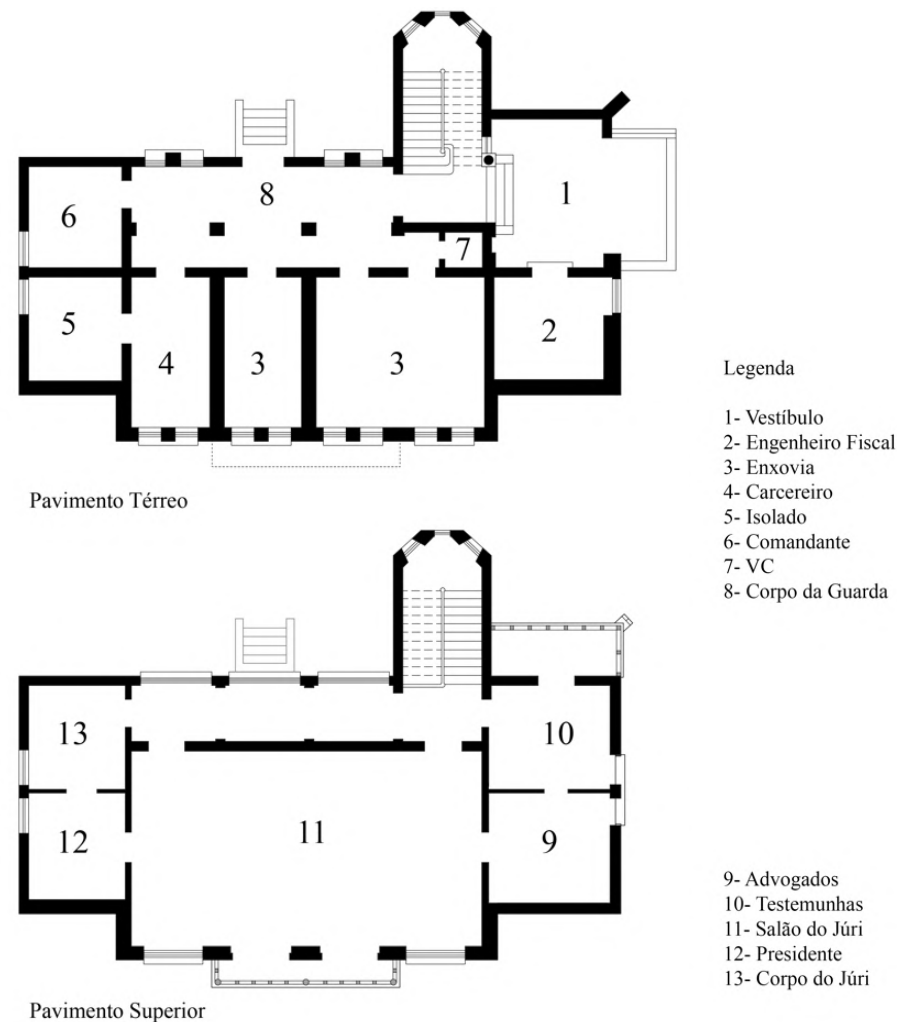


Figura 31: Planta padrão de diversos edifícios de câmara e cadeia elaborados por Dubugras.

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras presente em Toledo (1985, vol.1, p. 61).

<sup>44</sup> A sala de julgamentos era utilizada também para reuniões dos vereadores.

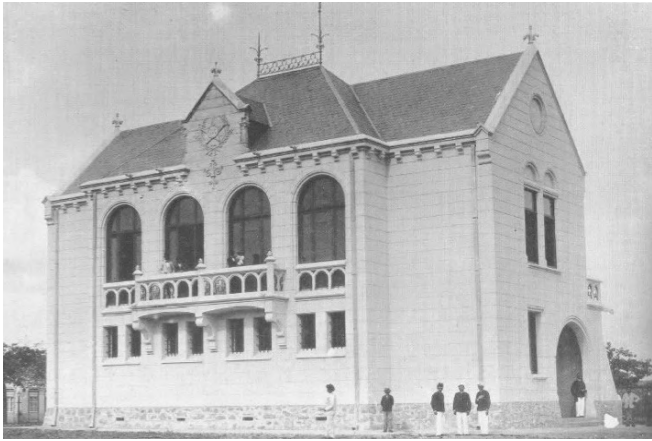


Figura 32: Câmara e Cadeia de Araras (1896).  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.



Figura 34: Câmara e Cadeia de Santa Bárbara d'Oeste (1896).  
Fonte: Ficher (2005, p.33).

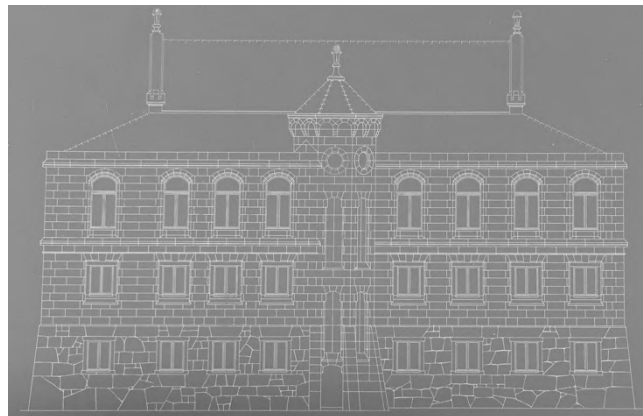
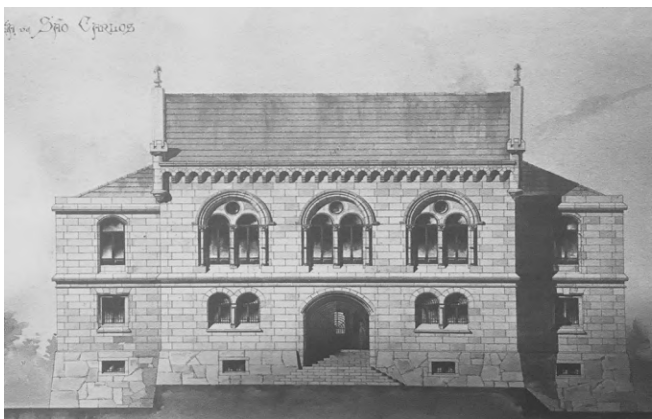


Figura 33: Abaixo e em seqüência: Elevação frontal; elevação posterior e corte transversal do edifício de Câmara e Cadeia de São Carlos (1896), respectivamente. Destaque para a estrutura de cobertura do salão do júri no corte transversal.

Fonte: Reis Filho (2005, p.25) e Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

forro foi formado por uma abóboda e o tensor metálico sustentava um elegante lustre. Era através dos componentes estruturais que singelas soluções plásticas se sobressaíam.

A edificação de Santa Bárbara (1896), por sua vez, faz uso de um tratamento arquitetônico de linhas mais austeras que as outras câmaras e cadeias concebidas por Dubugras. Construído em alvenaria de tijolos aparentes, o conjunto tirava proveito de janelas amplas no pavimento superior e subdivididas no pavimento térreo. Todavia, diferentemente dos outros exemplares, todas eram dotadas de arcos abatidos arrematados por tijolos assentados verticalmente. Uma série de molduras brancas destacava elementos de composição – chaminés, platibanda lateral do telhado, alpendre, janelas e calhas horizontais. De acordo com Reis Filho (1997, p. 41) “Esse exemplo certamente não pode ser enquadrado como neogótico, nem como neorromânico. Em sua combinação de modéstia, austeridade e elegância, lembra a arquitetura de H. P. Berlarge, na Holanda, que nessa época realizava o projeto da bolsa de Amsterdam”.



Algumas características presentes no prédio de câmara e cadeia de Santa Bárbara têm similaridades com outra obra concebida pelo arquiteto no mesmo ano: sua residência na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, nº 3. Curiosamente cognominada nos desenhos técnicos como “Casa para Jardineiro no bairro da Bella Cintra”, a moradia também se utilizava de uma volumetria regular despojada de ornatos, com uma chaminé proeminente e verticalizada e cobertura recortada. No entanto, na moradia, o telhado apresentava beirais. Construída em alvenaria de tijolos à mostra e com singelos detalhes neogóticos na fachada, trazia algumas associações com o *Arts and Crafts*<sup>45</sup>. “Lembra muito a *Red House*, a residência de William Morris, com os tijolos aparentes, a grande chaminé e as janelas com arcos abatidos [...]” (Janjulio, 2009, p. 173). O estilo<sup>46</sup> também prezava pela utilização de materiais locais e métodos tradicionais de construção, de forma a destacar a estrutura e a maneira que o edifício foi construído (JANJULIO, 2009). No *Arts and Crafts*, a casa, seu interior e os jardins externos deveriam demonstrar uma coerência entre si, cujos limites eram atenuados e marcados por uma fluidez inerente.

No caso da residência de Dubugras, a implantação se deu transversalmente à via e o ingresso era realizado por uma escada de madeira justaposta à edificação. Um pequeno “jardim de inverno”<sup>47</sup> de estrutura de madeira, sustentado por mãos francesas oferecia leveza ao conjunto<sup>48</sup>. Três janelas escalonadas e retangulares (maiores em altura do que em largura) transpareciam a localização da escada na fachada e acentuavam a verticalidade da obra. O recurso é similar àquele proposto

pelo arquiteto neerlandês Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) para o prédio da companhia *De Algemeene* (1904-1905), situado na esquina da *Hobbemastraat* e *Jan Luijkenstraat*. Foram detalhados os pormenores construtivos, como janelas, portas e o corrimão da escada interna. Os ambientes foram organizados em três pavimentos – solo, térreo e pavimento alto – de forma que a maioria das funções se desenvolvia nos dois primeiros andares. As instalações do sanitário se resumiam a um cômodo no entre solo. Era uma casa de dimensões reduzidas, cercada por um amplo jardim. “É um modelo de concisão e funcionalidade” (Toledo, 1985, vol. 2, p. 64). Registros do projeto presentes no acervo da Biblioteca da FAU-USP mostram que, durante o processo de desenvolvimento, foram elaboradas outras

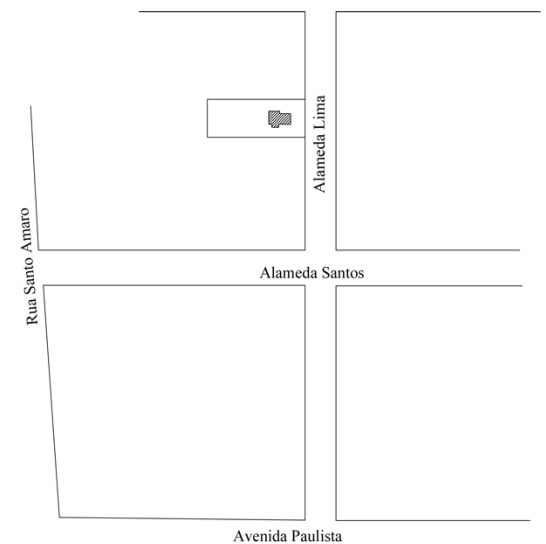


Figura 35: Implantação da residência de Victor Dubugras na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, nº3.

Fonte: Redesenho da autora (2023) com base em desenho de Victor Dubugras presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>45</sup> Vale apontar que o projeto do prédio da câmara e cadeia de Santa Bárbara d'Oeste (1896) também traz certas aproximações com o *Arts and Crafts* no que diz respeito à exploração dos processos construtivos e de materiais tradicionais.

<sup>46</sup> O estilo desenvolveu-se na Inglaterra durante o século XIX e teve suas origens pautadas pelos escritos do artista, artesão e escritor William Morris (1834-1896) e do escritor e filósofo John Ruskin (1819-1900). “[...]. Morris era inimigo mortal da máquina. Atribuía todos os males da época à mecanização e à divisão do trabalho. [...] Reconhecia o historicismo como sendo o perigo que de fato era. O que fez foi apoiar-se nos princípios estéticos e na atmosfera da Idade Média, criando algo novo, mas com sabor e princípios semelhantes. [...]” (Pevsner, 2015, p. 405). Na arquitetura, o *Arts and Crafts* teve ampla inspiração nas obras do arquiteto Augustus Pugin (1812-1852) e obteve notoriedade através dos projetos de Philip Webb (1831-1915), Charles Voyse (1857-1941) e Charles Robert Ashbee (1863-1942).

<sup>47</sup> A designação parte da noção de que era um espaço interno cuja ventilação e iluminação eram garantidas por uma sucessão de grandes janelas de vidro.

<sup>48</sup> Vale apontar que a escada construída não corresponde à escada projetada. Nos desenhos ela aparenta ser de alvenaria.

duas versões do projeto dessa residência. No primeiro estudo, o delineamento da fachada principal traz algumas soluções compatíveis às implementadas em outros projetos da SOP, como a varanda em arco que demarcava a entrada principal, o pináculo e o balcão do primeiro pavimento. Contudo, o prédio desenhado apresenta uma assimetria mais acentuada, aparenta utilizar-se de revestimento nas paredes e as janelas incorporam duas folhas de fechamento de madeira com pequenos detalhes entalhados. Uma única gárgula – elemento representativo da simbologia da arquitetura gótica – foi adicionada à composição. Ainda que espaços internos do pavimento térreo e do entre solo não tenham sido identificados com legendas, nota-se que eram orientados ao redor da circulação vertical, com um ou dois cômodos de cada lado. Não foi possível localizar nenhum desenho de planta do pavimento superior.

O segundo estudo é uma variante do projeto construído. Nele, foi acrescentada uma grande varanda de estrutura de madeira com fechamentos em vidro, que compõe com o pequeno jardim de inverno. O seu acesso seria realizado por uma escada independente à residência.



Figura 36: Residência de Victor Dubugras na Alameda Joaquim Eugênio de Lima, nº3.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

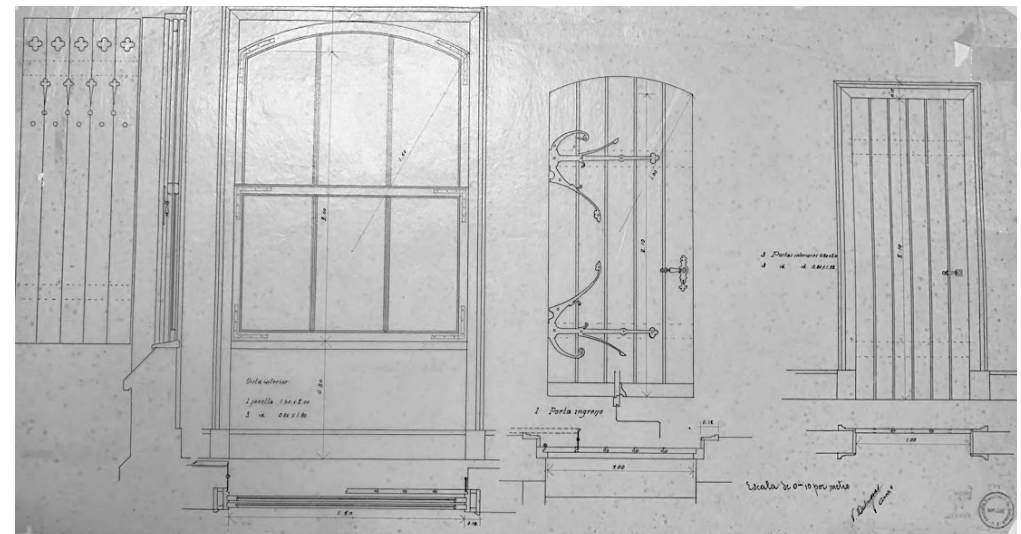
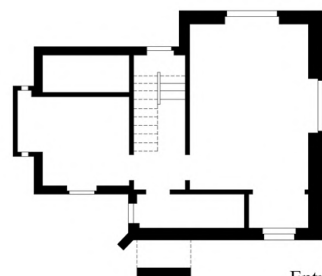
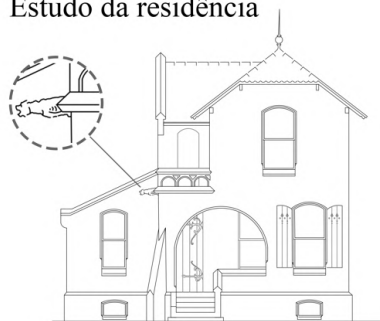
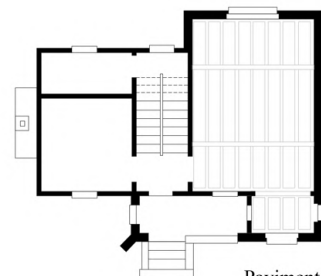


Figura 37: Detalhamentos de portas e janelas da residência de Victor Dubugras na Alameda Joaquim Eugênio de Lima.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

### Estudo da residência

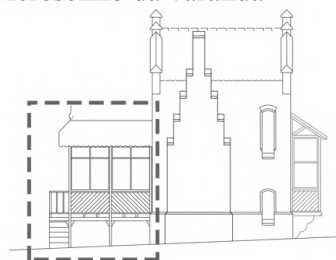


Entre solo

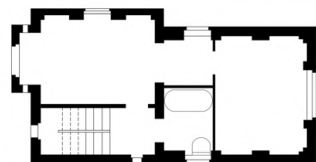


Pavimento térreo

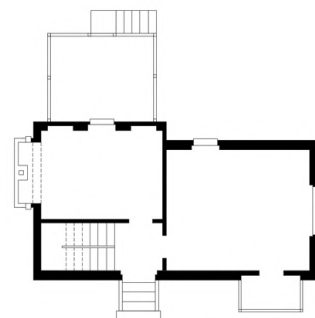
### Acréscimo da varanda



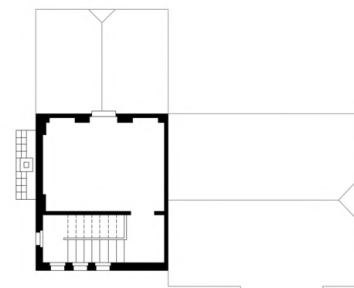
Elevação Lateral



Entre solo

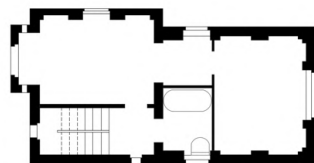


Pavimento térreo

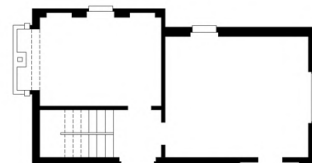


Pavimento alto

### Residência de Victor Dubugras



Entre solo



Pavimento térreo



Pavimento alto

Figura 38: Planta e elevações de Victor Dubugras para sua residência na Alameda Lima (1896).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) com base em desenhos de Victor Dubugras presentes no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

Na virada do século XX, Dubugras participou da competição para a Matriz de Ribeirão Preto (1901) com um projeto de linhas rígidas, simétricas e ornamentações de inspiração clássica, porém trazendo algumas reminiscências neogóticas como as aberturas em rosácea nas faces laterais. Sobressaem-se as grandes dimensões da cúpula central e do frontão que recobre o pórtico da entrada principal. “Estruturalmente, era um edifício bem resolvido dentro da linguagem escolhida” (Reis Filho, 1997, p. 56). Nesse concurso, o arquiteto conquistou o segundo lugar, enquanto o sueco Carlos Ekman foi autor do projeto vencedor.

Entre 1905 e 1906, projetou as novas instalações da Faculdade de Medicina da Bahia. Essas foram determinadas por uma série de pavilhões conectados entre si por galerias cobertas, enquanto a integração com a estrutura existente deu-se através da adoção de características clássicas. Empregaram-se técnicas construtivas tradicionais em pedra e tijolos em concomitância a processos modernos como estruturas metálicas (Toledo, 1985). Em uma descrição do próprio arquiteto em artigo para o Anuário da Escola Polytechnica de 1907:

Demos preferência às linhas conhecidas do clássico, por serem aquelas à que mais habituado está o grande publico e para lhe conservar o tom local, recorreremos á cobertura de telhas comuns, curvas, levadas até o primeiro membro da cornija, isto é, fora do prumo dos muros exteriores, conforme muito racionalmente o fizeram, sempre, os velhos construtores nacionais (Dubugras, 1907, p. 228).

Na mesma época, concebeu também a nova residência oficial do governador da Bahia (1906), José Marcellino (1848-1917), que articulava, através da estética neogótica, um torreão verticalizado que abrigava a caixa de escadas. Também projetou a Matriz de Pitangueiras (1908), que associava um traçado despojado de ornatos,

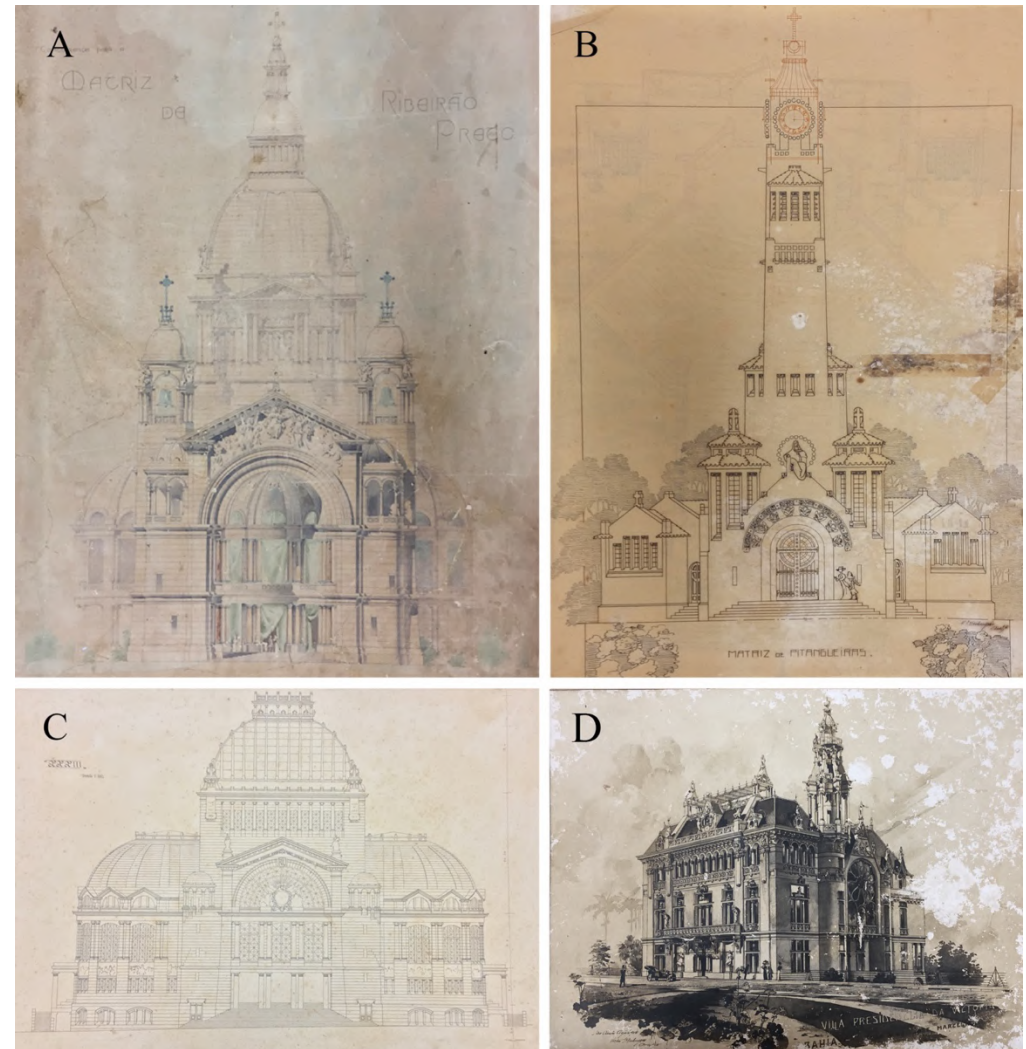


Figura 39: Matriz de Ribeirão Preto (1901- A), Matriz de Pitangueiras (1908-B), Palácio Legislativo de Montevidéu (1904- C) e Residência oficial do governador da Bahia (1906 – D), respectivamente.

Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

beirais com telhas capa-canal, uma torre muito alongada e duas marcantes naves laterais em ângulos de 45 graus<sup>49</sup>. No entanto, nenhum desses projetos foi construído.

Paralelamente, ao longo das primeiras décadas do século XX, o vocabulário arquitetônico manejado por Dubugras passou a demonstrar uma gradual aproximação com o *Art Nouveau*, em suas diferentes vertentes. A temática será explorada e aprofundada no próximo item (1.5- Dubugras e o *Art Nouveau*) e nos capítulos 2 (As Villas) e 3 (As Casas de Aluguel).

Por volta de 1914, a arquitetura de Dubugras passou a aproximar-se do estilo neocolonial, em um momento em que ainda não havia rompido completamente com a linguagem *Art Nouveau* em seus projetos. No Brasil, a arquitetura neocolonial começou a ganhar espaço através da conferência proferida por Ricardo Severo na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 1914. O estilo norteava-se no enaltecimento da arquitetura tradicional brasileira e difundiu-se pelo país como uma manifestação da nacionalidade, enobrecendo o valor simbólico da arquitetura produzida pelos lusos na época da colonização e retomando o ideário romântico de uma obra comprometida com o contexto nacional. Dentro de seus elementos característicos, são destacados os telhados de quatro águas, beirais amplos, cornijas e painéis de azulejos, etc.

A interpretação do neocolonial por Dubugras, assim como sua leitura dos estilos neogótico e *Art Nouveau*, adquiriu aspectos muito singulares (Mitre, 2018). Em sua incorporação do estilo, o arquiteto não procurou resgatar e reproduzir o repertório da arquitetura colonial, mas realizar novas experimentações dos processos construtivos, formais e volumétricos congregando elementos inerentes ao estilo. Bruand (2018, p. 53) assinala que “[...] seu espírito ao mesmo tempo eclético e inovador levava-o a pesquisar todas as fontes, para delas extrair o que considerava

melhor”, sem preocupação de “[...] reproduzir sistematicamente um repertório decorativo fiel, limitando-se a um certo parentesco formal, sem jamais se ater ao respeito de princípios absolutos”. Os projetos passaram a adotar uma maior simplicidade material, retomando o uso de paredes de alvenaria de tijolos aparentes que, apesar de não ter associação com a arquitetura colonial, foi muito valorizado por Dubugras em diferentes projetos do final do século XIX, afastando-se dos perfis metálicos amplamente utilizados em sua fase *Art Nouveau* e incorporando técnicas com pedras (Mitre, 2018). Passou a empregar em suas obras amplos beirais, telhas capa-canal, pináculos, azulejos e frontões. Em muitos projetos foram inseridas, na parte superior das coberturas, pequenas faixas de venezianas horizontais como recurso de ventilação.

[...] a tudo isso junta outras formas que já vinha utilizando anteriormente com frequência (arcos plenos de coloração romana, curvas dos degraus da escada ou das muretas das varandas que lembram o *Art Nouveau*); finalmente e acima de tudo, usava pedra bruta muito escura disposta de modo irregular, o que dava a seus edifícios um aspecto bruto e pesado, em violento contraste com a cor clara do reboco empregado sistematicamente na arquitetura portuguesa (Bruand, 2018, p. 53).

---

<sup>49</sup> O projeto para a Matriz de Pitangueiras tem soluções estruturais e plásticas muito interessantes e inovadoras. Vale apontar que não era comum a adoção de ângulos agudos no partido projetual de Dubugras.



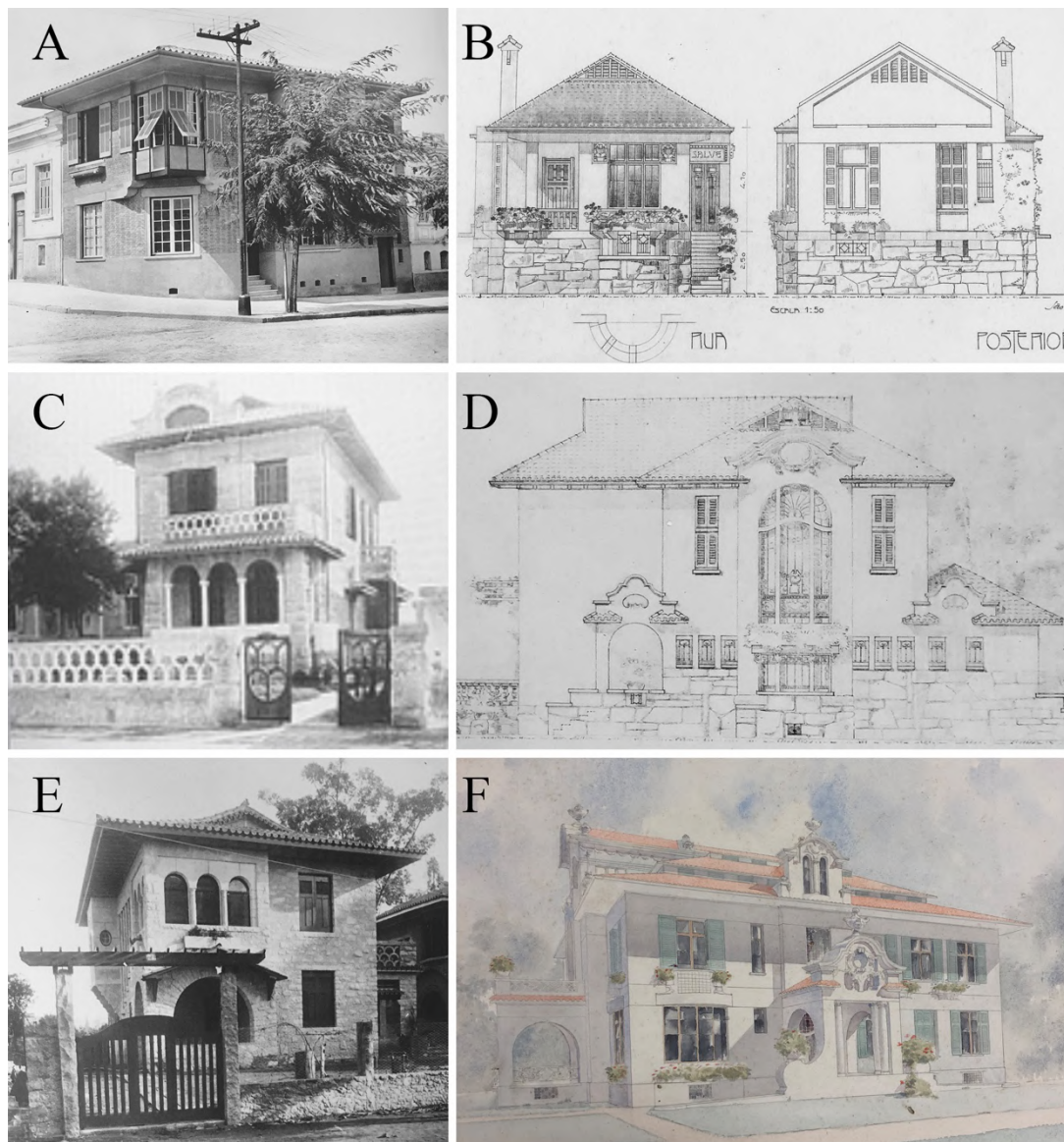


Figura 40: Residências de: Névio Barbosa (A); Maurílio Porto (B); Saturnino de Brito (C); Luiz Franco do Amara (D); David Ribeiro (E); Baronesa de Arari (F).  
 Fonte: A e C (Reis Filho, 1997, p. 184 e 76) e B, D, E e F (Acervo da Biblioteca da FAU-USP).

Os primeiros projetos de Dubugras que apresentam inspirações no estilo neocolonial foram as residências de Maurílio Porto (1914), Luiz Franco do Amaral (1915), Miguel Presgrave (1915) e Saturnino de Brito (1915), construídas na cidade de Santos, e a casa de Névio Barbosa (1914), em São Paulo.

A moradia projetada para Maurílio Porto atrelava uma série de ornatos *Art Nouveau* – como nas grades de ventilação, vitrais das janelas e serralheria da porta de entrada – com embasamento em pedras e discretos beirais<sup>50</sup>. A residência de Barbosa fazia uso, em uma composição muito sóbria e sem ornamentações, da alvenaria de tijolos aparentes e de um telhado com largos beirais. Em ambas as casas eram empregadas janelas com uma folha de fechamento com veneziana. Na construção para Barbosa, devido à implantação em um lote de esquina (entre as Ruas Condessa de São Joaquim e Bororos), criou-se uma situação muito interessante: enquanto no pavimento térreo a quina era resolvida através de uma leve curvatura, no pavimento superior criou-se no vértice um pequeno volume regular com um conjunto de janelas basculantes. No mais, era um agenciamento essencialmente construtivo que ofereceu distinção plástica à obra.

Nos projetos para Amaral e Presgrave também se notam algumas características de gosto neocolonial associadas a elementos *Art Nouveau* (Reis Filho, 2005). Dentro dessa perspectiva, vale apontar que, no projeto para Luiz Franco do Amaral, um volume curvo que avançava os limites do prédio e continha o bloco de escadas recebeu um tratamento *Art Nouveau* cuidadoso, com vitrais decorados com linhas orgânicas, um medalhão e uma grande floreira.

Já o projeto para Saturnino de Brito foi construído em alvenaria de pedras aparentes, com um alpendre com aberturas em arcos e colunas delgadas, azulejos, beirais pronunciados e, no peitoril do balcão do pavimento superior, foram aplicadas fileiras de arcos vazados, com prumadas desencontradas. A residência

<sup>50</sup> O projeto para esta residência mostra que a fachada frontal utilizava beirais, enquanto a fachada posterior encobria a cobertura com um frontão de linhas geometrizadas.

para o Coronel Bento de Carvalho (1916), também na cidade de Santos, reúne algumas soluções encontradas na casa de Saturnino.

Considerando a trajetória do arquiteto, nota-se que uma série de características presentes em seus projetos iniciais se configuraram como elementos recorrentes em suas obras posteriores (Mitre, 2018). Diversas residências projetadas por Dubugras expõem certa coesão construtiva entre si. É o caso, por exemplo, daquelas destinadas à Fazenda Sertão Grande (1916), à Baronesa de Arari (na Avenida Paulista, esquina com a Peixoto Gomide, 1916-1918), a Eugênio Gomes Duval (Rua Albuquerque Lins, 1918), a Ruggieiro Fioravanti (Rua 13 de Maio, 1919), a David Ribeiro (Alameda Joaquim Eugênio de Lima, 1920), a Heitor Ferreira de Carvalho (Alameda Joaquim Eugênio de Lima, esquina com Alameda Santos, em 1920)<sup>51</sup>, a Olivo Gomes (1922, na Rua Itapeva) Didio Valiego (Rua Pernambuco) e a Carlos Whately (no Jardim América). À exceção do casarão da Baronesa de Arari<sup>52</sup>, todos os projetos utilizam-se de alvenaria de tijolos aparentes e de embasamento de pedras. Também foram empregadas as janelas retangulares com dimensões maiores em altura do que em largura, com folha de fechamento em veneziana.

As volumetrias assimétricas e assobradadas – que em algumas construções, como na moradia da Baronesa de Arari, estabeleciam volumetrias mais complexas – eram combinadas com alpendres em arco pleno e balcões com peitoris de elementos cerâmicos ou granito. Os telhados adotavam, geralmente, as mesmas soluções presentes na residência de Saturnino de Brito, contudo, sobre as coberturas, o arquiteto incluía ornatos e pináculos pintados em cores claras e de forma simplificada [...]” (Mitre, 2018, p. 54)

É possível observar que no decorrer do decênio de 1920 as espacialidades curvas e as operações de avanços e recuos – presentes nas casas de Amaral (1915), Baronesa de Arari (1916-1918) e Miguel Presgrave (1915), por exemplo – foram perdendo força para linhas mais regulares, resultando em prédios contidos em volumes simples, retangulares e cujo dinamismo plástico era orientado por telhados recortados e amplos terraços – como em Ruggieiro Fioravanti (1919), David Ribeiro (1920) e Olivo Gomes (1922).

Entre 1919 e 1922, Dubugras concebeu seus projetos de maior vulto em estilo neocolonial. Sob encomenda do governo de Washington Luiz (enquanto prefeito e depois como governador de São Paulo), lhe foi delegado o projeto paisagístico de remodelação do Largo da Memória, no Centro de São Paulo, e uma série de pousos e monumentos comemorativos ao Centenário da Independência: o Cruzeiro Quinhentista, o Padrão de Lorena, o Pouso de Paranapiacaba e o Pouso da Maioridade, todos construídos no trajeto entre São Paulo e Santos, conhecido como Caminho do Mar<sup>53</sup>. No Largo da Memória, um obelisco do início do século XIX foi enquadrado na paisagem e fez-se a reforma de um chafariz de mesma época. Atrás do obelisco e ao centro da composição, Dubugras estruturou uma grande fonte dotada de colunatas com volutas que sustentavam um frontão de características barrocas. O frontão trazia também um painel de azulejos em homenagem aos tropeiros, concebido pelo pintor Wash Rodrigues. Uma suntuosa escadaria incorporava áreas de descanso em seus patamares e era equipada com bancos. “Os muros de arrimo laterais,

<sup>51</sup> As residências e demais projetos que procedem à de Heitor de Carvalho já contavam com a colaboração dos filhos de Dubugras, como atestam os carimbos da empresa nos desenhos.

<sup>52</sup> Estudos cogitaram que a residência seria construída em alvenaria de pedras, porém ela acabou sendo construída em alvenaria de tijolos e revestimento branco. Motta (1957) diz que as finalizações do projeto foram feitas por um de seus antigos alunos, Hippolyto Gustavo Pujol Junior (1880-1952).

<sup>53</sup> Para maiores considerações da autora acerca desses projetos, ver: MITRE, Amanda Bianco. **Victor Dubugras e a Estação Ferroviária de Mairinque: a trajetória de um projeto**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2018, p. 57-60.

arrematados em pedra na parte superior e em azulejo na parte inferior, demarcam e favorecem a unidade do conjunto” (Mitre, 2018, p. 57).

Sobre as construções do Caminho do Mar, Lemos (1989, p. 173-175) escreve:

Em todas essas construções, Dubugras teve a oportunidade de pormenorizar à minúcia detalhes de acabamento, particularizar perfis de esquadrias, desenhar azulejos padrões e, enfim, criar um repertório somente seu de elementos de composição que, em conjunto, permitiam uma vaga ideia de uma arquitetura colonial originária não se sabia de onde. É verdade: usou azulejos, empregou telhas de canal muito parecidas com as antigas, projetou largos beirais, alguns pináculos e só (Lemos, 1989, p. 173- 175).

Já em 1926, Dubugras participou do concurso do pavilhão brasileiro para a *Sesquicentennial International Exposition*, na Filadélfia. Dentre as diretrizes do concurso, lançado em 1925, definiu-se a utilização da arquitetura neocolonial. No anteprojeto que concebeu, a volumetria era complexa, com feições monumentais e o estilo incorporado de forma singela. O partido arquitetônico tirou proveito de uma rígida simetria bilateral externa e interna. Uma série de torreões – uma solução claramente plástica – se sobressai na obra. Elementos decorativos de gosto neocolonial foram inseridos pontualmente, como azulejos dispostos na porção inferior da fachada principal e na parte superior do torreão frontal, o arremate em volutas da escadaria central, os frontões recurvados dos blocos laterais, os medalhões e os pináculos acima das coberturas. Da linguagem fez-se a utilização de telhas capa-canal. Verifica-se que as soluções sugeridas nesse projeto são dissonantes dos trabalhos que havia realizado anteriormente. Enquanto nas residências a linguagem neocolonial associava-se harmonicamente aos métodos construtivos, na concepção para o pavilhão da *Sesquicentennial* as escolhas estéticas eram mais gratuitas, aparentando que os ornatos neocoloniais foram sobrepostos ao volume com o intuito de cumprir as regras do concurso.

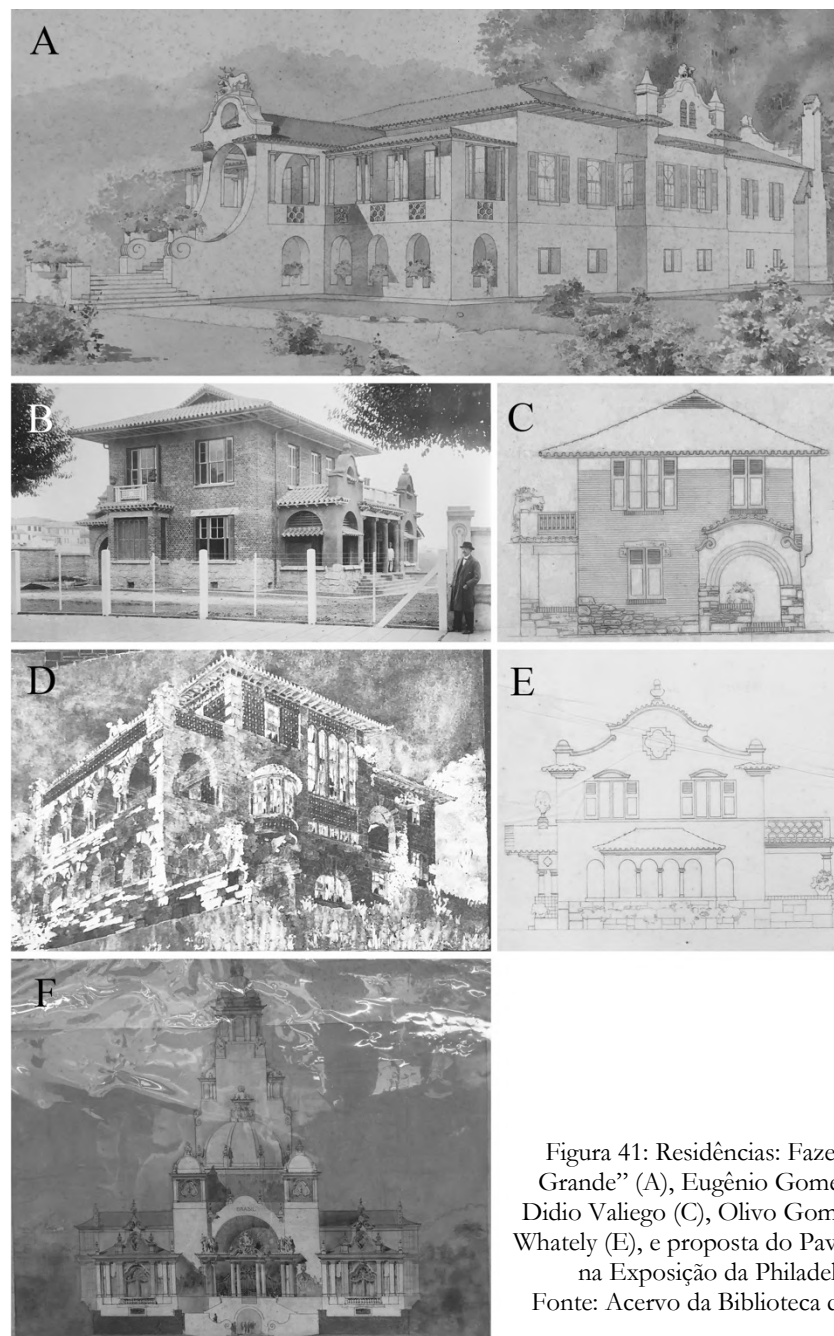


Figura 41: Residências: Fazenda “Sertão Grande” (A), Eugênio Gomes Duval (B), Didio Valiego (C), Olivo Gomes (D), Carlos Whately (E), e proposta do Pavilhão brasileiro na Exposição da Philadelphia (F).  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.



Vale apontar que a apropriação do neocolonial por Dubugras foi tema de duras críticas por parte do estudioso José Marianno Filho em artigos para o periódico carioca O Jornal. Em texto publicado no dia 9 de setembro de 1925, Marianno Filho, então presidente da Sociedade Brasileira de Bellas Artes, analisa o Salão Anual de Bellas Artes e discorre sobre as características que norteiam a arquitetura tradicional brasileira. Indica que a inobservância de seus conceitos básicos resultaria na produção de uma arquitetura caricata, utilizando como exemplo a maquete do projeto de uma residência submetida por Dubugras.

Uma semana depois, em 16 de setembro de 1925, O Jornal publicou a um artigo especial que dava prosseguimento às impressões de Marianno. O texto inicia-se de forma elogiosa a Dubugras, apontando que ele era dono de uma vasta cultura arquitetônica e detentor de um espírito curioso e observador. Todavia, na sequência, sugeria que sua abordagem do neocolonial tinha uma sobrecarga decorativa:

Independente por temperamento, insubmisso por índole, o sr. Dubugras não é um fetiche do passado como não é do presente. A sua arte é pessoal e rebelde. Nas suas mãos privilegiadas as mais rígidas formas arquitetônicas perdem algo da sua própria força para se submeterem docilmente aos seus caprichos e fantasias (Marianno Filho, 1925).

Marianno aponta que o vocabulário utilizado pelo arquiteto fizera sucesso: “[...] despertou em pouco tempo a curiosidade dos jovens arquitetos paulistas que passaram a adotá-las nas novas composições arquitetônicas” (Marianno Filho, 1925). Porém, para o autor, as obras de Dubugras, em especial as residenciais, não tinham comprometimento com aquilo que representaria a arquitetura tradicional brasileira. Uma das justificativas para tal seria sua origem estrangeira:

É bem de ver que o Sr. Dubugras não sente a nossa casa como nós outros brasileiros a sentimos. Ele apenas a aceita como uma espécie de partido artístico propício ao desenvolvimento

decorativo dos motivos que estudou. Daí a profunda discordância entre sua arquitetura, chamada ‘brasileira’, e aquela que de fato se inspira na arte tradicional do país.

A casa brasileira é, em geral (excetuadas algumas raras construções urbanas do século XVIII) extremamente simples e discreta na sua fisionomia exterior. Enquanto outras arquiteturas se fazem caracterizar por excessiva preocupação decorativa das fachadas (Manuelino, Gótico, Renascimento Florentino, etc.), nós outros mantivemos uma linha de severa distinção nas fachadas de nossas casas. [...]

Pouco importa dizer – à guisa de argumento – que obtivemos essa noção à revelia da cultura europeia. Isso apenas viria provar que possuímos uma individualidade arquitetônica nacional, resultante de uma perfeita adaptação às condições histórico-sociais do povo.

A arquitetura do passado, nobre, acolhedora e sincera é a arquitetura da raça que nela reflete as qualidades principais de seu próprio caráter. Ora, o sr. Dubugras francês de origem e de cultura está no direito de se rebelar contra a lealdade das nossas casas, em cujas fachadas se inscrevem monótonos os miradores árabes, as janelas de guilhotina e os alpendres sorridentes [...].

O Sr. Dubugras não se contenta com a casa brasileira de bom tom, simples, discreta, mas confortável, com os grandes lenços de parede branca, os telhados graciosamente lançados, os grandes coruchéus plantados nas pilastras dos cunhais, o pátio central alpendrado, à moda do Alentejo, abrindo-se sobre o claustro amplo, decorado de azulejos policromos.

Ele trata as fachadas como um decorador trataria uma vitrine. Modifica-lhe ‘*de fond en comble*’ a fisionomia ingênua; enriquecendo-lhe as paredes nuas, e distribuindo a mancheias os detalhes do estilo tradicional, subverte-lhe a própria intenção artística, tão claramente afirmada (Marianno Filho, 1925).

Em novo artigo redigido em 1929 sobre a mesma temática, Marianno cita novamente Dubugras, afirmando que o arquiteto era “[...] um decorador perigoso, ao colonial almofadinha dos mestres de obra, o curioso em geral, é simplesmente deplorável. Um estilo forte, incisivo, másculo como o nosso não precisa se empomadar de *rouge* para ser estimado” (Marianno Filho, 1929).

Ao observar-se a trajetória projetual de Dubugras no Brasil, sua assimilação do neocolonial não poderia nem deveria ser apreendida como uma reprodução arqueológica de esquemas da arquitetura tradicional. A linguagem do arquiteto, apesar de estar subordinada às demandas de clientes, era distinguida por sua intensa experimentação compositiva, formal e técnica em busca de novas formas e agenciamentos e pela habilidosa conciliação entre os estilos.

A partir de 1925, Dubugras dedicou-se ao projeto de uma residência para Arnaldo Guinle, que nunca chegou a finalizar. Os estudos traziam uma composição complexa e excessivamente decorativa, visto que “A cada viagem que realizava à Europa, Guinle resolvia alterar os planos de sua residência” (Toledo, 1985, vol. 2, p. 78)<sup>54</sup>. Motta (1957) sugere que o arquiteto tenha se mudado para o Rio de Janeiro por causa dessa obra e a convite de Eduardo Guinle, pai de Arnaldo<sup>55</sup>.

De todo modo, após seu desligamento da Escola Polytechnica e posterior transferência para o Rio de Janeiro, por volta de 1928 (Reis Filho, 1997), os projetos de Dubugras passaram, gradativamente, a adotar traçados mais austeros. Projetos dessa época, que não têm registro de construção, trazem algumas formas associadas ao Estilo Internacional de Arquitetura Moderna.

É o caso da casa do Dr. Von Broesigke (1932), da proposta para a Igreja Presbiteriana Independente (1932), do projeto de uma residência não identificada (1932) e de outra para Eduardo Cândido de Carvalho (1932). Em todos esses projetos são esboçadas volumetrias marcadas por ângulos retos e ausência de ornamentação nas fachadas. Na moradia sem identificação, chamam atenção também os panos envidraçados contínuos e a estrutura de cobertura, que aparenta ser de laje plana.

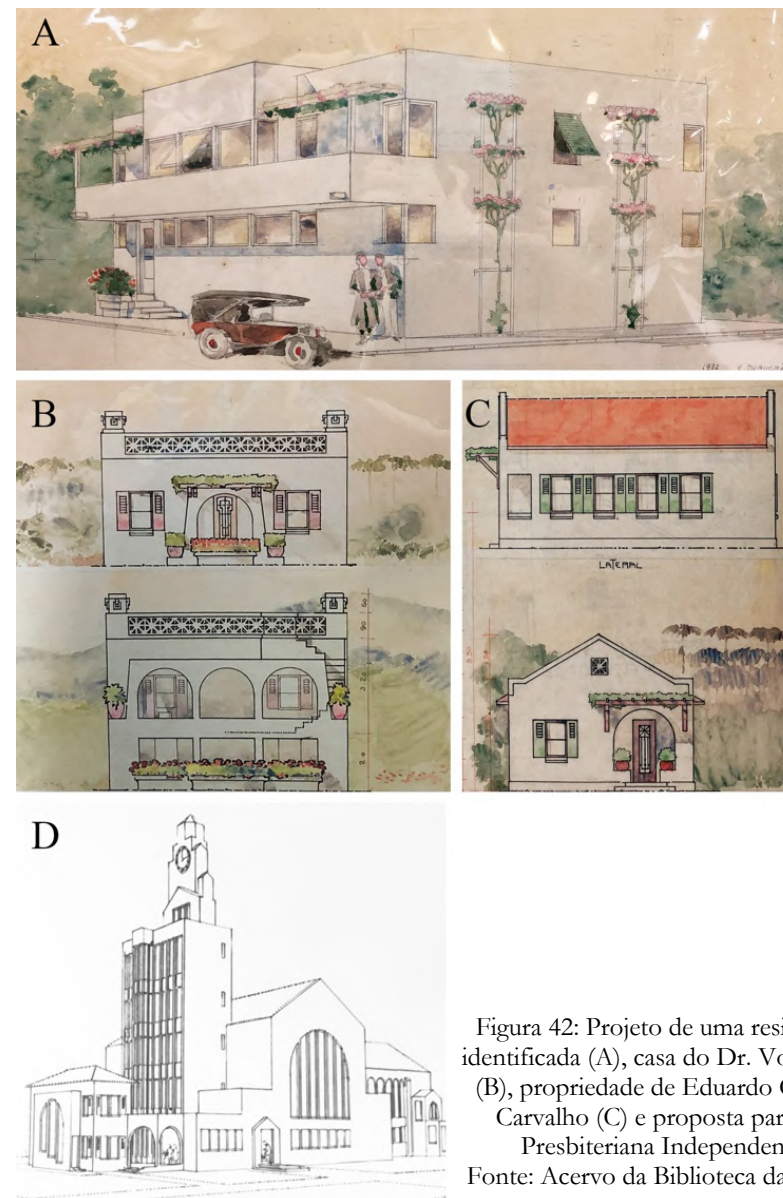


Figura 42: Projeto de uma residência não identificada (A), casa do Dr. Von Broesigke (B), propriedade de Eduardo Cândido de Carvalho (C) e proposta para a Igreja Presbiteriana Independente (D).  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>54</sup> O autor escreve sobre a incompletude da obra: “O projeto para o sr. Guinle exigiu muita paciência do arquiteto face aos caprichos do proprietário. Parece, então, que o arquiteto se permitiu uma solução lúdica. Morreu em uma dessas viagens à Teresópolis” (Toledo, 1985, vol. 2, p. 78).

<sup>55</sup> Cabe indicar que, segundo Magaly Dubugras (neta de Victor Dubugras), a mudança para o Rio de Janeiro deu-se tendo em vista uma maior proximidade da família com Ernesto (filho mais velho do casal), que estava residindo na cidade.

Em alguns projetos desenvolvidos em décadas anteriores, Dubugras já havia demonstrado enfoques funcionalistas que resultavam em volumes puros com poucos ornatos e uso de modulação, como na Estação Ferroviária de Mairinque (1906), nas residências de Cassio Prado (1912) e Afonso Geribello (1912) e no projeto de um Sanatório Popular para Saturnino de Brito (1915) (Reis Filho, 1997; Mitre, 2018).

O conjunto da obra de Dubugras registra um elegante e sugestivo diálogo com os rumos da arquitetura do período. Seus trabalhos foram “[...] um complexo laboratório de arquitetura, envolvendo intensamente desde os pormenores construtivos até a implantação na paisagem” (Miyoshi, 2009, p. 91). Nesse amplo conjunto de obras e referências, algumas das contribuições mais relevantes de Dubugras estiveram associadas ao *Art Nouveau*.

## 1.5 DUBUGRAS E O ART NOUVEAU

A arquitetura *Art Nouveau* desenvolveu-se durante os anos finais do século XIX e meados do século XX e distinguiu-se pela tentativa de congregar os novos materiais e processos construtivos na promoção de uma requalificação e congregação das artes, abrangendo desde a pintura até o design mobiliário e conformando-as com a realidade urbano-industrial.

O *Art Nouveau* incidiu, simultaneamente, em diversos países da Europa e da América e auferiu diferentes terminologias: na Inglaterra, ficou conhecido como *Liberty Style*; *Jugendstil* na Alemanha; *Sezession* na Áustria; *Style Nouille* ou *Art Nouveau* na França; *Arte Nova* em Portugal; *Stile Liberty* ou *Flo reale* na Itália; Modernismo na Espanha; e *Modern* na Rússia. Tal disparidade demonstra, inclusive, a heterogeneidade de experimentações desenvolvidas. De acordo com Barilli (1991) e Duncan (1994), o estilo deu origem a uma profusão de variedades nacionais com características específicas, cujas inclinações plásticas e teóricas decorriam das técnicas disponíveis e da localidade em que eram concebidas. Champigneulle (1984) também pontua a questão, propondo que os desenvolvimentos multiformes eram resultado da ausência de regras pré-estabelecidas e de subsequentes leituras subjetivas:

[...]. As suas formas de expressão refletiam profundamente o individualismo dos autores. Partiam à aventura, cada um segundo as técnicas pessoais, temperamento, sensibilidade, reflexões, tendências espirituais e meios próprios de expressão. Ao criar uma arte moderna aplicada à sua época entregavam-se às proezas sem futuro, crendo-se que faziam de propósito para desconcertar o público (Champigneulle, 1984, p. 89).

No campo da arquitetura, apoiando-se em pesquisas formais e de materiais frequentemente empregados no ambiente fabril (como estruturas metálicas, concreto

e vidro), o *Art Nouveau* qualificou-se como uma das primeiras tentativas de ruptura com os sistemas arquitetônicos revivalistas ou históricos que o precederam. Numerosos arquitetos vinculados ao *Art Nouveau* exploraram as possibilidades de composição presentes nas linhas. Estas podiam ser tanto retorcidas e entrelaçadas, quanto geométricas e pautadas por esquemas paralelos e perpendiculares. Utilizavam-se também de contornos referenciados na natureza, inspirando-se nas curvaturas das flores e folhas e nos elementos mais estruturantes, como caules e hastes. Os componentes eram alongados, torcidos e modificados de acordo com as demandas de seus projetistas (Champigneulle, 1984). A leveza, a ductilidade e o controle de modelagem conferidos pelo ferro eram aproveitados, inclusive para o delineamento dos padrões intrincados.

Também eram muito empregadas as esculturas estilizadas embasadas na forma feminina, os vitrais coloridos com motivos florais, os grafismos geometrizados, os arcabouços aparentes e as manipulações volumétricas obtidas através de assimetrias, relações de avanços e recuos, relevos e formatos abaulados. “Uma das qualidades marcantes da arquitetura *Art Nouveau* consiste na capacidade de pôr em prática a teoria estrutural ao expor os elementos construtivos da edificação, especialmente o ferro, de forma a torná-los visíveis (frequentemente integrados, decorativamente, na fachada)” (Tschudi, 1967, p. 106). Todavia, vale assinalar que, a despeito do uso de materiais e processos industriais que, teoricamente, favoreceriam a reprodutibilidade em série, a complexidade e o caráter dispendioso das estruturas dificultavam a sua disseminação para os setores populares da sociedade, tornando, assim, a arquitetura *Art Nouveau* fortemente associada às camadas mais abastadas. Sob esse aspecto, Pevsner (2002, p. 102) pondera que “Como revolução é suspeitamente

sofisticada e refinada”. Já Argan (1992, p. 204) avalia que “[...] o *Art Nouveau* nunca teve o caráter de uma ‘arte popular’, e sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte [...]”.

Entre os principais expoentes do *Art Nouveau* têm-se os trabalhos realizados pelos profissionais belgas Victor Horta (1861-1947), do qual destaca-se uma série de residências que conciliavam perfis metálicos sinuosos, como a Maison Tassel (1892-1893), Maison van Eetvelde (1895-1897), Maison Solvay (1894-1898) e a casa do próprio arquiteto (1898-1901); Paul Hankar, do qual referenciam-se a Maison Hankar (1893), a Maison Zegers-Regnard (1894-1895) e o Chemiserie Niguet (1896); e Henry Van de Velde (1863-1957), com os projetos do teatro para a Exposição do Deutscher Werkbund (1914) e a Maison Bloemenwerf (1895).

Na França, o estilo obteve notoriedade através das composições de ferro em contornos abstratos e ondulantes de Hector Guimard (1867-1942), tais quais aquelas observadas nas entradas do Metrô de Paris, o Castel Béanger (1894-1898) e a Villa La Sapinière (1907), e os projetos mobiliários de Émile Gallé (1846-1904). Cabe ressaltar também o projeto de Emile André (1871-1933) para a Casa Hout (1902).

Já na Espanha, o estilo ganhou proeminência na linguagem singular de Antonio y Cornet Gaudí (1852-1926). Suas concepções, como a Casa Batlló (1904-1906), Casa Calvet (1898-1899) e La Pedrera (1906-1912), promoviam, muitas vezes em combinação com a estética neogótica, volumetrias audaciosas, adotando, por vezes, “[...] engenhosas soluções estruturais com efeitos decorativos atraentes [...]” (Duncan, 1994, p. 51-52, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Na Grã-Bretanha, Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) foi um dos principais arquitetos do *Art Nouveau*. Com a maior parte de seus projetos edificadas na cidade de Glasgow e suas cercanias, suas composições elaboradas pautavam-se na valorização das linhas verticais e horizontais, nas estruturas delgadas e volumes assimétricos. O espaço interno constituía-se como parte integrante da linguagem do conjunto, verificando-se que “[...] partia de uma necessidade do arquiteto de dar continuidade a suas construções, harmonizando o interior com o exterior até nos detalhes pormenores” (Mitre, 2018, p. 65). Entre seus projetos de maior destaque, estão a Escola de Artes de Glasgow (1897-1909), a Hill House (1902-1904), a Scotland Street School (1903), a Willow Tea Rooms (1903-1904) e The House for An Art Lover (1901). Um dos precursores da *Sezession*<sup>57</sup> vienense foi Otto Wagner (1841-1918). Em numerosos trabalhos do arquiteto as fachadas dos prédios retilíneos eram articuladas com ornamentos bidimensionais. Estes eram instituídos na forma de azulejos cerâmicos e pinturas, principalmente referenciados no grafismo geométrico ou *Floreal*. Os elementos construtivos em ferro e alumínio eram integrados ao partido arquitetônico. Os projetos para os edifícios residenciais Majolikahaus (1898-1899) e Linke Wienzeile (1898), o Gabinete do Telégrafo do Jornal *Die Zeit* (1902), a Estação de Karlsplatz (1897) e o Sanatório de Lúpus (1908) expõem essas características. Joseph Maria Olbrich (1867-1908) e Joseph Hoffmann (1870-1956) – que foram discípulos de Wagner – também exploraram o uso de superfícies planas, ornatos despojados e linhas geométricas. Ao passo que, no projeto do prédio para a Exibição da *Sezession* de Viena (1898), Olbrich conduziu o conjunto como um bloco simétrico, distinguido pela aplicação parcimoniosa de pinturas inspiradas em folhagens e o

<sup>56</sup> “[...] ingenious structural solutions with eye-catching decorative effects [...]” (Duncan, 1994, p. 51-52)

<sup>57</sup> De acordo com Barilli (1991, p. 30-31), a arquitetura desenvolvida em Viena tinha grande influência na arquitetura da Grã-Bretanha. De acordo com o autor: “Após o estudo da obra de Mackintosh e da Grã-Bretanha em geral, o caminho natural é conhecer a situação em Viena, já que os artistas austríacos foram profunda e diretamente influenciados por ideias emanadas do outro lado do canal da Mancha. Apesar da longa distância, esse relacionamento tornou-se possível pelo fato de os artistas vienenses do *Art Nouveau*, qual seus colegas britânicos, não sucumbirem aos atrativos da “linha belga”. Em vez de trabalhar com linhas curvilíneas ondulantes, eles preferiram compor padrões verticais [...]”.

coroamento por uma cúpula esférica perfurada por folhagens douradas. Hoffmann organizou o Palácio Stoclet (1904-1911) como um volume austero e assimétrico, cujas arestas eram ressaltadas por meio de molduras em cobre (Duncan, 1994).

Madsen (1967) considera que os vocabulários desenvolvidos pelos arquitetos do *Art Nouveau* europeu ramificavam-se em quatro correntes: Abstrato e Simbólico Estrutural (representada nas obras de Horta e Guimard); Floral e Orgânico (apontada principalmente nos trabalhos de Émile Gallé); Simbólica e Linear, Bidimensional (desenvolvida, sobretudo, na Escola de Glasgow, por Mackintosh) e Construtiva e Geométrica (também presente na obra de Mackintosh, na *Sezession* vienense e nos projetos de Van de Velde). Para o autor, essas tendências sucederam-se em duas fases:

[...] a arquitetura do *Art Nouveau* apresenta uma dicotomia que se revela estilística, cronológica e geográfica. A uma fase inicial, corresponde uma arquitetura com preocupações plásticas, por

vezes abstrata, simbólico-estrutural, com recursos ao ferro e ao vidro, e que é mais abundante na Bélgica e na França; numa segunda fase, aparece uma concepção mais austera, retilinear, bidimensional, desinteressada das linhas ondulantes com preferência pela ornamentação geométrica e que se difundiu mais largamente pela Alemanha e pela Áustria (Madsen, 1967, p. 109).

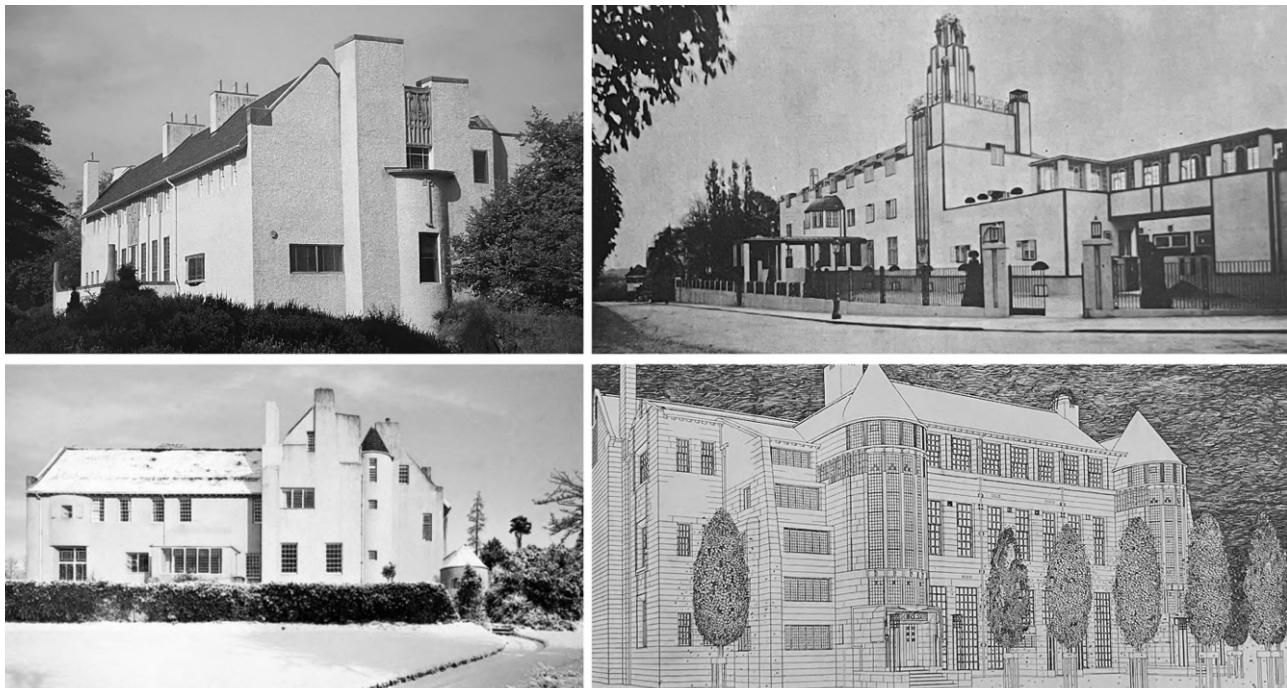


Figura 43: Exemplos de arquitetura *Art Nouveau*: House for Art Lover (1901); Palácio Stoclet (1904-1911); Hill House (1902-1904) e Scotland Street School (1903), respectivamente. Fonte: Fiell (1995, p. 87); Pevsner (2002, p. 199); Benton (1979, p. 19) e Hackney (2004, p.41), respectivamente.



Figura 44: Exemplos de arquitetura *Art Nouveau*. Entrada da Casa Hout (1902); Entrada do Castel Béranger (1894-1898); Entrada do Metrô de Paris; Casa Calvet (1898-1899); Casa Batlló (1904-1906); Gabinete do Telégrafo do Jornal *Die Zeit* (1902); prédio para a Exibição da *Sezession* de Viena (1898); Escola Escola de Artes de Glasgow (1897-1909).  
 Fonte: Champigneulle (1984, p. 183); Lahor (2012, p. 138); Pevsner (2001, p. 99); Benton (1979, p. 60); Pevsner (2001, p. 107); Sarnitz (2005, p. 56 e p. 74, respectivamente); Hackney (2004, p.94) e Pevsner (2002, p. 169).



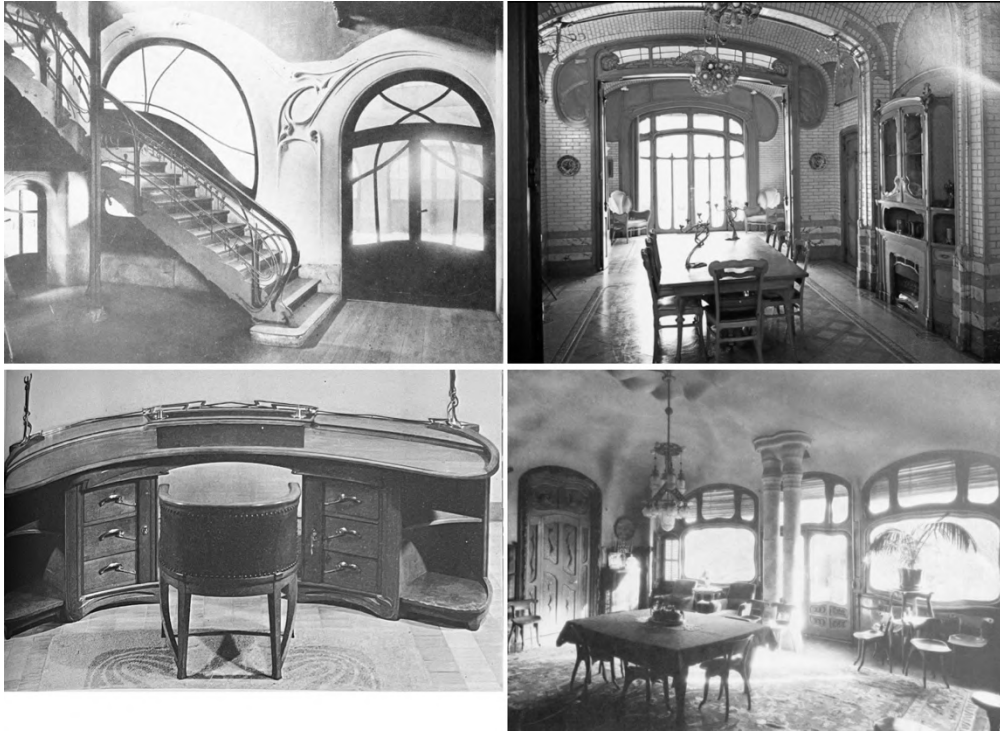


Figura 45: Exemplos de arquitetura *Art Nouveau* (interiores): Interior da Humbert de Romans concert hall, concebida por Hector Guimard; sala da residência de Victor Horta (1898-1901); escrivaninha concebida por Henry Van de Velde e sala de jantar da Casa Batlló, respectivamente.

Fonte: Loyer (1979, p.116); Culot (1979, p. 83); Pevsner (2001, p. 85); Benton (1979, p. 73), respectivamente.

especializadas, por viagens realizadas pela burguesia na Europa e pela presença de profissionais estrangeiros emigrados. A presença do *Art Nouveau* nas Exposições Universais de 1900 (em Paris) e 1902 (em Turim) certamente impulsionou a repercussão do repertório *Art Nouveau* para além dos limites dos países industrializados centrais.

O emprego do estilo se deu sem dispor de um aparato de uma produção industrial e materiais locais que o dessem suporte. Assim, ora adotava um teor mais decorativo, ora uma forma parcial. Variadas obras que incorporavam o *Art Nouveau* em São Paulo o faziam de maneira limitada, aplicando-o frequentemente em detalhes construtivos, como caixilhos, grades e guarda-corpos. Lemos (1989) registra que, em variadas situações, o *Art Nouveau* era singelamente associado a outros vocabulários arquitetônicos sem contemplações “[...] e, passamos a presenciar exemplares neoclássicos, neogóticos ou neoqualquercoisa, mostrando também pormenores *Art Nouveau* distraidamente aplicados aqui e ali [...]” (Lemos, 1989, p. 148). Daher (2012) considera, inclusive, que o empobrecimento do estilo tem ligações diretas com sua abrangência diversificada, que permitia, mais que busca por coerência de linguagem, a atribuição de *status* nas fachadas. Motta (1965), em sua avaliação sobre o *Art Nouveau* no país, escreve:

O *Art-Nouveau* representa, pois, para nós aquilo que não se representou para a Europa. Lá estava ligado às origens do liberalismo e do nacionalismo. Aqui, aportou como mercadoria

No cenário brasileiro, o *Art Nouveau* foi difundido de forma limitada em projetos completos. Contudo, foi muito empregado na forma de mobiliários, detalhes ornamentais, peças de iluminação e objetos decorativos (tais como jarras, esculturas, jóias, etc). O estilo obteve expressivas manifestações em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza e Manaus. Neste trabalho nos ateremos a tratá-lo no âmbito da cidade de São Paulo, local onde Dubugras atuou durante o período temporal estabelecido para o estudo.

Inspirado nas construções europeias, o estilo foi adotado na capital paulista, principalmente pelas camadas abastadas como uma tendência em voga e uma “arte exótica”<sup>58</sup>. Sua difusão se deu, entre outras coisas, pela leitura de revistas

<sup>58</sup> Bruand, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018, p. 45.



exótica. Acompanhou a insegurança da nossa industrialização, nos primeiros anos da República. Acabou por sofrer completa revisão e se incorporou a nossa vida, dentro daquilo que Oswald de Andrade chamou a nossa ‘capacidade antropofágica’. Foi, portanto, uma espécie de condimento do repasto indígena. Sem deixar um acervo de monumentos consagrados, conseguiu: preparar a paisagem modernista e o culto às origens nacionais; de democratização do ensino artístico; restabelecer a confiança no tratamento nas chamadas ‘artes menores’, nas relações de arte com a indústria; preparar o terreno para configurar, em termos brasileiros, a Revolução Industrial que aqui se processa. Ganhamos uma etapa para aquilo que Morris anunciou: ‘uma concepção ampla porque abraça todo o ambiente da vida humana’. E ainda mais: ‘a reunião e a colaboração das artes, de modo que cada coisa seja subordinada à outra e, com essa, em harmonia’ (Motta, 1965, p. 63).

Entre os primeiros exemplares construídos do gênero em São Paulo estava a Vila Penteados, projetada por Carlos Ekman, em 1902. Localizado em Higienópolis, a obra, segundo Bruand (2018, p. 46), revelava um nítido conhecimento do estilo por seu projetista, posto que teria atingido uma feliz síntese na implementação da austera simetria da *Sezession* e “[...] a audácia e a liberdade dos mestres belgas”, que seria “uma prova da segurança de sua escolha, de seu talento para a assimilação, e de sua criatividade [...]”. No interior, a decoração também se beneficiava do *Art Nouveau*, combinando figuras femininas e formas orgânicas referenciadas na natureza que exploravam o “[...] labirinto de vegetais e de outras curvas desenhadas pelo arquiteto, em que se predominam as begônias” (Homem, 2010, p. 215).

Estudiosos como Motta (1957, 1965), Toledo (1985), Lemos (1987, 1989) e Bruand (2018) apontam o arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) como um dos principais representantes do estilo em terras brasileiras.

Na obra de Dubugras, essa aproximação com o estilo se deu através de uma significativa produção de projetos residenciais para a burguesia paulistana – que serão tratados nos Capítulos 2 (As Villas) e 3 (As Casas de Aluguel) – e de outras tipologias,

a partir de alguns projetos contratados pelo setor público ou por empresas e de projetos elaborados para concursos.

Em 1903, entregou uma proposta para o concurso do prédio da Prefeitura de Santos que mesclava, em um edifício assimétrico, características neogóticas com alguns elementos de gosto *Art Nouveau* – na área semicircular avarandada com arcadas destinada às atividades do Conselho e na porção superior da torre lateral.

No ano de 1904, participou da concorrência para o Palácio Legislativo de Montevidéu, no Uruguai, no qual Dubugras fez uso de uma volumetria marcada pela rigorosa regularidade estrutural e plástica e pelas grandes proporções horizontais e verticais, sentidas principalmente na cobertura e nas duas alas laterais curvas. O superdimensionamento fundamenta-se na intenção de dotar o prédio público com uma visualidade monumental, porém “[...] perturba o jogo volumétrico, no qual o arquiteto geralmente saía com brilho [...]” (Reis Filho, 1997, p. 56).

No mesmo ano, disputou o concurso do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Resolvido em quatro andares, o projeto para o teatro implementava algumas soluções inovadoras, tais como a geometria elipsoidal do vestíbulo e da sala de espetáculos e a entrada frontal coberta para veículos. O conjunto tirava proveito, de forma harmoniosa, da arquitetura *Art Nouveau*. Com contornos arrojados e simétricos, as delimitações espaciais das funções eram externadas através de relações de corpos salientes e reentrantes. O tratamento formal adotava traçados orgânicos, sendo aplicados frontões recortados em curvas estilizadas, galerias de arcadas, esculturas alegóricas inspiradas na forma feminina e uma série de balcões convexos. Este projeto foi classificado em segundo lugar no concurso que selecionou como vencedor aquele elaborado pelo engenheiro Francisco Oliveira Passos, filho do então prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Franco Pereira Passos. Sobre este projeto, Bruand escreveu:

[...] o movimento das escadarias, o desenho sinuoso da abóbada, a decoração floral estilizada do piso, contrastando com as linhas

geométricas, porém dinâmicas, dos corrimões e balaustradas de ferro forjado, finalmente a original ideia de agrupar as luminárias em torno das colunas como se fossem capitéis, todos esses elementos combinados teriam criado um conjunto sem precedentes, homogêneo, moderno, muito avançado para a época (Bruand, 2018, p. 48).

Em 1906, Dubugras concebeu a que talvez tenha sido a obra mais relevante de sua carreira: a Estação Ferroviária de Mairinque, patrocinada pela Companhia União Sorocabana Ituana. Segundo Miyoshi (2009, p. 94) “[...] na produção de Dubugras – e mesmo na de seus contemporâneos – não houve nada semelhante a ela”. Posicionada no entroncamento das linhas férreas da empresa, o projeto da estação-ilha aglutina em um único prédio as atividades para as funções operacionais, administrativas e de embarque e desembarque. A Estação assumiu a forma de um volume simétrico e subdividido em três partes – dois corpos análogos e curvos mediados por uma porção intermediária de altura mais elevada. Incorporou em sua linguagem a arquitetura *Art Nouveau* em soluções despojadas e associadas aos elementos construtivos, tal como nos quatro torreões superiores e na ampla cobertura metálica de proteção das plataformas que circunda toda a edificação. Os ritmos dos pilares e dos condutores pluviais dos blocos laterais denotam a modulação da estrutura, reforçam a verticalidade da obra e “[...] revelam a presença de um domínio completo da linguagem plástica, decorrentes do uso da técnica e do concreto armado” (Reis Filho, 1997, p. 65-66). O projeto foi tema de dissertação de mestrado da autora desta tese. Na dissertação, considerou-se que o partido arquitetônico adotado na edificação:

[...] tira proveito dos motivos formais, adotando, harmonicamente, tanto contornos retilíneos quanto sinuosos na composição da volumetria. Essa relação pode ser observada na sensível contraposição da forma regular do corpo central com sua cobertura em abóbada e grandes panos envidraçados em arco, em contraste com as alas laterais semicirculares e com a linearidade das aberturas moduladas. Na fachada, o grande painel

envidraçado dialoga com o relógio fixado no seu centro, através do jogo de curvas.

Expressivas linhas verticalizadas reforçadas pelo ritmo de composição dos pilares, dos tirantes e dos condutores pluviais (integrados à estrutura de sustentação da cobertura) dialogam com a série horizontal representada pelos bancos de concreto – restritos a uma laje e engastados entre os pilares – e pequenos frisos desenhados nas colunas.

Na área dos torreões, a horizontalidade das lajes planas, dos letreiros e dos frisos dialoga com a extensão vertical das lanternas e dos pilares. O conjunto esboça um equilibrado sistema de linhas paralelas e perpendiculares, de diferentes materiais e espessuras. Na confrontação precisa entre linhas e formas o projeto encontra sua força (Mitre, 2018, p. 152-153).



Figura 46: Projeto da Prefeitura de Santos (1903).

Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

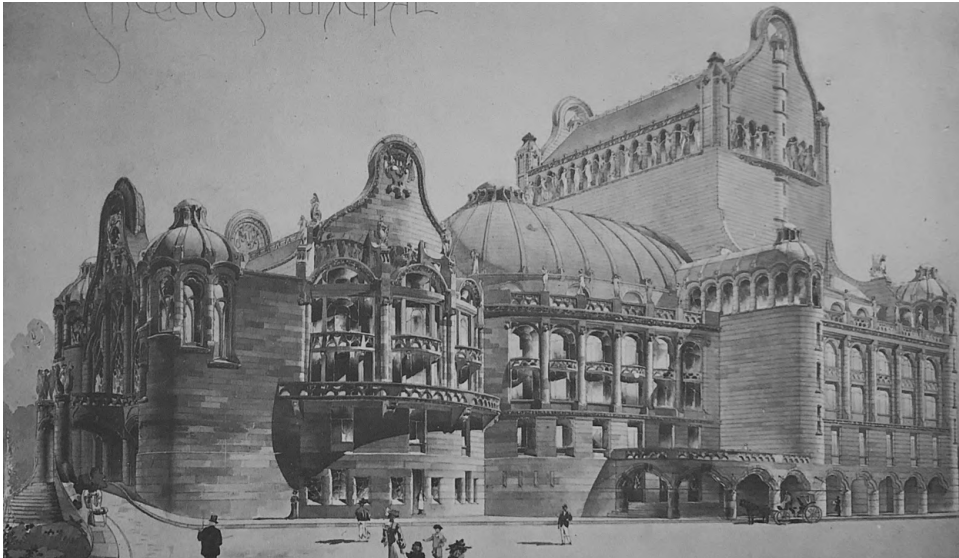


Figura 47: Projeto da Prefeitura de Santos (1903).  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

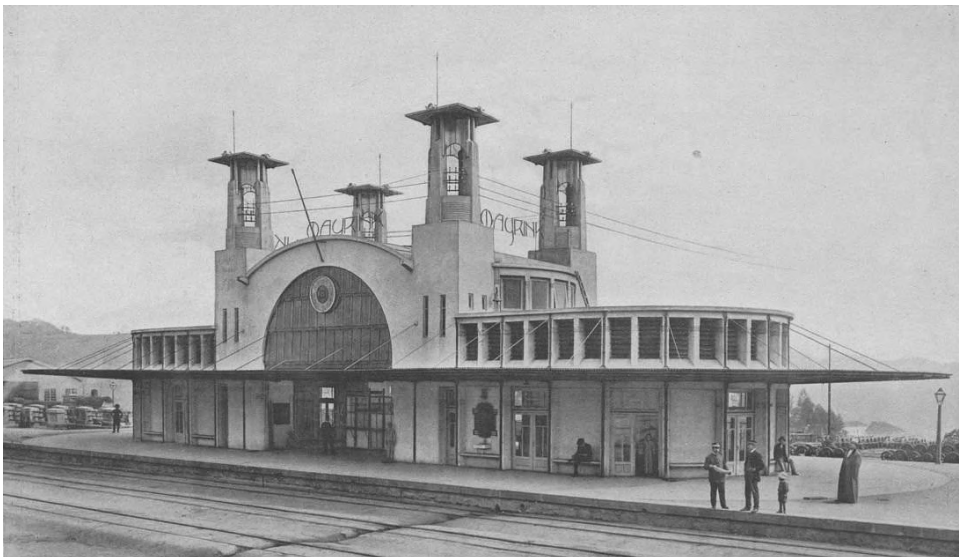


Figura 48: Estação Ferroviária de Mairinque (1906).  
Fonte: La Construction Moderne (1911).

Em 1908, Dubugras realizou um projeto de prédio para abrigar a Prefeitura de Niterói. De acordo com Ficher (2005), a proposta adotava a mesma disposição espacial do projeto para a Prefeitura de Santos (1903), porém delineava uma linguagem estética *Art Nouveau* mais contida.

No mesmo ano, efetuou um projeto para um conjunto de seis casas geminadas para José Lotufo (1908), a serem construídas na cidade de São Paulo, à Rua São João. O terreno era irregular e isso refletia-se no contorno tortuoso das edificações. As duas duplas de casas de extremidade concentravam grande parte das atividades cotidianas dos moradores no andar térreo. O nível superior aproveitava a laje plana de cobertura para o desenvolvimento de um terraço. As duas residências de localização central por sua vez, tinham uma organização distinta. A parte da frente do pavimento térreo dispunha de uma área para comércio. Na parte posterior havia uma sala de jantar, uma cozinha e um sanitário. No andar superior (que era acessado por uma escada localizada entre as duas casas), desenvolvia-se o programa residencial. Havia um terceiro nível, que também era aproveitado como terraço e era dotado de uma pérgola. O conjunto era bastante ortogonal e econômico nos ornatos. As aberturas triangulares do guarda-corpo dos terraços organizavam-se de forma concêntrica e lembravam o contorno de uma flor. O bloco central tinha uma faixa decorada com desenhos geometrizados.

Na década de 1910 o arquiteto realizou também os projetos das Villas Vicente Dias (1909) e Breno Muniz de Souza<sup>59</sup>. Vicente Dias era genro de Cândido Rodrigues e cunhado de Mário e Horácio Rodrigues, cujos projetos de residências comissionados à Dubugras são objeto de análise desta tese. No projeto para a residência de Vicente Dias (1909), localizada na esquina entre as Ruas Sabará e Piauí, o acesso era realizado por uma comprida escadaria disposta na quina frontal da construção. O programa de necessidades era concentrado no andar térreo. Nele, as funções sociais (sala de visitas,

<sup>59</sup> Os registros não indicam a data que o projeto foi concebido

escritório e sala de jantar) e o quarto de hóspede era organizadas na parte da frente da casa, o setor de serviços (copa, cozinha e o espaço de rouparia) ficava concentrado em uma pequena seção, ao lado da sala de jantar. Os recintos de repouso dos moradores ficavam aos fundos da volumetria e eram acessados pelo espaço de rouparia, que fazia conexão com uma varanda coberta. Os registros técnicos do projeto, armazenados no AHMSP, na “Série Obras Particulares” não incluíam o desenho da fachada.

Já a moradia para Breno Muniz de Souza, localizada em um terreno estreito à Rua Vitalis, articulava em uma volumetria sóbria e com ornatos despojados, amplos panos envidraçados. A moradia tinha dois acessos, um pela fachada frontal e outro pela lateral. O programa integrava, à frente da volumetria, uma sala de visitas com *bow-window* e uma sala de consultas – que sugere que o proprietário era um médico. Ao centro da composição ficava um dormitório e a sala de jantar. Aos fundos havia a copa, cozinha e os aposentos da criada. No andar superior ficavam dois dormitórios, um cômodo de toilette e o quarto de hóspedes. Na parte posterior do andar havia um amplo terraço dotado de uma pérgola de madeira.



Figura 50: Planta dos andares das casas de José Lotufo (1908).  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

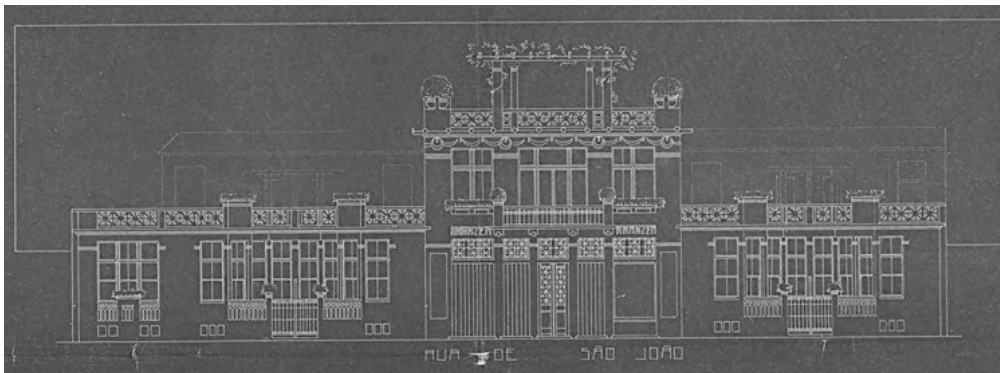


Figura 49: Fachada das casas de José Lotufo (1908).  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.





Figura 53: Projeto do Escritório Central da Empresa de Força e Luz de Ribeirão Preto (1909-1911) e prédio de Névio Barbosa (1912), respectivamente.

Fonte: Lima (2004, p. 73) e Acervo da Biblioteca da FAU-USP, respectivamente.

No decurso dos primeiros anos da década de 1910, Dubugras concebeu alguns prédios com características *Art Nouveau* no centro de São Paulo, que provavelmente não chegaram a ser construídos. Não foi possível, na pesquisa que deu origem a esta tese, encontrar registros da construção de nenhum desses prédios.

Um desses projetos, de 1910, foi contratado por Augusta Fleury de Souza Queiroz e seu filho Frederico. Tratava-se de um edifício de cinco pavimentos em terreno de formato irregular na Rua 15 de Novembro. Nomeado de “Atelier Photographico”, o programa dispunha de salas de escritório e apartamentos residenciais. A cobertura abrigava um amplo terraço adornado com luminárias redondas. Utilizava estruturas metálicas aparentes e as áreas frontais dedicadas ao primeiro ao terceiro andares (de uso exclusivamente comercial) foram acrescidas de estruturas tipo *bow-windows* em balanço, feitos de ferro e fechamento de vidro. Acima destes, foram incorporadas duas aberturas em formato de “cauda de pavão”. O prédio

da Casa Franklin, construído à mesma época no Rio de Janeiro, também empregava, em sua parte superior, vitrais com contornos de “cauda de pavão”.

No mesmo ano, projetou para a família Prado um edifício de sete pavimentos valorizado por uma série de balcões e janelas, uma ampla marquise de cobertura no térreo e uma torre lateral coroada por um grande relógio.

Em 1911, concebeu um prédio de oito andares para a sede social da companhia de seguros A Previdência, na Rua 15 de Novembro, esquina com a Praça da Sé. Neste, foram utilizadas diversas soluções semelhantes àquelas empregadas nos projetos para as famílias Souza Queiroz (1910) e Prado (1910), tais como fachadas marcadas por panos de balcões e janelas envidraçadas;

marquise do térreo; e terraço superior cercado por luminárias. Uma grande torre central verticalizada com decorações requintadas continha as caixas de escada e elevadores (Reis Filho, 1997).

Dessa mesma época é o edifício Casa Pierre Duchen. Assim como o prédio comissionado pela família Souza Queiroz (1910), esse tinha arcabouços metálicos e congregava dois corpos laterais proeminentes de *bow-windows*, onde foram penduradas luminárias. A parte superior do edifício e o térreo utilizava marquises de cobertura ligeiramente inclinada e sustentadas por tirantes engastados no corpo da edificação.



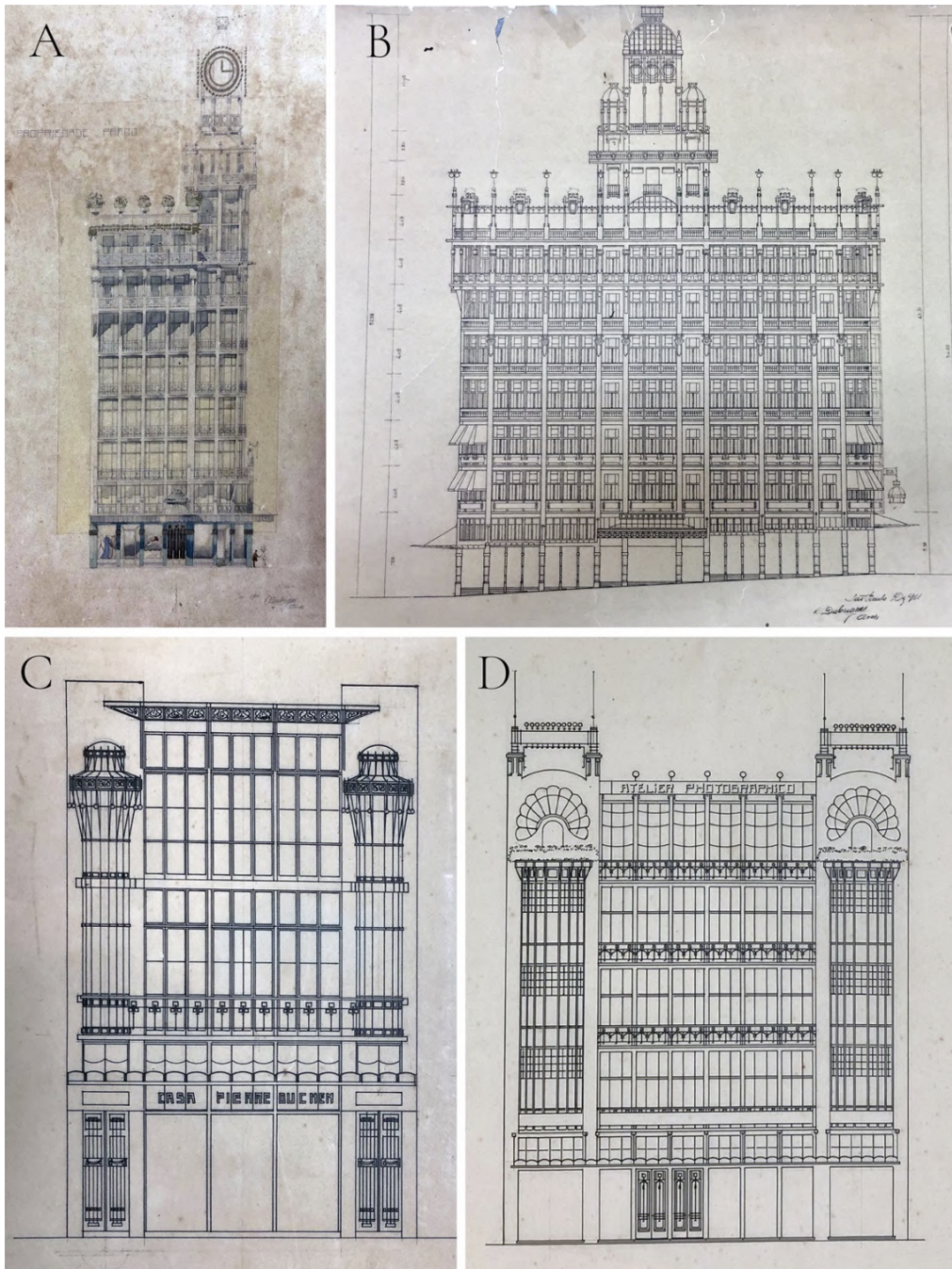


Figura 54: Edifício Prado (A), “A Providência” (B), Casa Pierre Duchon (C) e Edifício da família Souza Queiroz (D), respectivamente.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

## 1.6. DUBUGRAS E A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA

No delineamento das narrativas historiográficas da arquitetura brasileira produzidas entre o final do século XIX e início do XX<sup>61</sup>, as inclusões do arquiteto Victor Dubugras e suas obras são abrangentes e diversificadas. Em virtude de sua intensa carreira profissional e pela postura transitiva frente às diferentes tipologias e correntes estéticas trabalhadas no período, Dubugras é uma personalidade “[...] de posição singular na historiografia especializada, fazendo-se presente em diferentes temáticas” (Mitre, 2018, p. 32). Contudo, na abordagem de seus projetos residenciais em estilo *Art Nouveau*, percebe-se a reincidência de alguns tratamentos e a convergência de enfoque em algumas obras.

Um dos primeiros estudos a abordar a arquitetura de Victor Dubugras foi o trabalho de Flávio Lichtenfels Motta “Contribuição ao estudo do ‘Art Nouveau’ no Brasil”, de 1957. Ao analisar as procedências do estilo *Art Nouveau* e seus desdobramentos em solo brasileiro, o autor dedica um tópico de análise para as obras de Dubugras, oferecendo grande destaque para o projeto submetido ao concurso do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1904). Apesar de seus projetos residenciais estarem devidamente pontuados dentro de sua carreira profissional, somente a residência do Dr. Horácio Sabino (1903) recebeu uma descrição mais detalhada. São enfatizadas determinadas qualidades construtivas e a utilização de elementos ligados

ao *Art Nouveau*: “A casa confundia-se com o parque e a luz penetrava por grandes vitrais, ornamentados com desenhos de rosas, dando a impressão que o jardim penetrava no interior” (Motta, 1957, p. 51). Na Villa Uchôa (1902), por sua vez, o autor salienta o cuidadoso projeto de interiores idealizado por Dubugras, ressaltando o contraste entre os materiais utilizados (ferro, madeira e concreto) e a inclusão da concepção na exposição do Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1902, no Rio de Janeiro. A residência para Numa de Oliveira (1903), à Rua General Jardim, é também brevemente mencionada, sendo lembrada por seus balcões em ângulos convexos, que, para Motta, remetiam à tradição neobarroca. Uma série de outros projetos é rapidamente mencionada sugerindo-se algumas aproximações com as vertentes *Art Nouveau* de origem europeia:

Passando paulatinamente para outros trabalhos, como a residência do fazendeiro Vicente Soares de Barros, na Rua Itambé, esquina com Maranhão (já destruída), a residência do fazendeiro Cândido Rodrigues, na Rua Sabará, a residência de dona Angélica de Barros, na Alameda Barros, verificamos que Dubugras abandonou o ornamento, e como Van de Velde, combinou, na construção elementos curvilíneos com sólidas soluções geométricas. Pouco antes da guerra, a influência austro-alemão parece ter prevalecido. Neste período, Victor Dubugras também construiu além da Estação de Mairink, na Sorocabana, as casas conhecidas como As três Marias, que o advogado João

---

<sup>61</sup> BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018. HOMEM, Maria Cecília Naclério. **Palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café**. São Paulo: Nobel, 1989. \_\_\_\_\_. **Eclétismo em São Paulo**. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). **Eclétismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Ed. Nobel/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 68-101. MITRE, Amanda Bianco. **Victor Dubugras e a Estação Ferroviária de Mairinque: a trajetória de um projeto**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2018. MOTTA, Flávio Lichtenfels. **Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil**. Tese (Cátedra). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo. 1957. \_\_\_\_\_. **Art nouveau, modernismo, eclétismo e industrialismo**. In: ZANINI, Walter. (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales. Vol.1. 1983. REIS FILHO, Nestor Goulart. **Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1997. \_\_\_\_\_. **Victor Dubugras: Precursor da arquitetura moderna na América Latina**. São Paulo. Edusp, 2005. TOLEDO, Benedito Lima de. **Victor Dubugras e as atitudes de renovação em seu tempo**. Tese (Livre-docência). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Vol. 1 a Vol. 4. 1985.



Dente encomendou ‘para aluguel’. Estão, algumas delas na esquina da Avenida Paulista com a Rua Augusta. Ali ele tirou partido do uso do ferro em evidência, estudou um gradil com arame e chumbo, num processo semi-industrial, combinou o uso do azulejo com ferro e deu preferência ao ornamento retilíneo (Motta, 1957, p. 52).

Em texto sobre o desenvolvimento do *Art Nouveau*, intitulado "*Art nouveau*, modernismo, ecletismo e industrialismo", para o livro "História Geral da Arte no Brasil", de 1983, com coordenação editorial do historiador e crítico de arte Walter Zanini, Motta (1983) elenca alguns projetos residenciais de Dubugras como aporte visual ilustrativo da arquitetura *Art Nouveau* instituída no Brasil. Foram exibidas fotos da volumetria e detalhes da Villa Flávio Uchôa e da Villa Horácio Sabino. Também foi incluída uma imagem em perspectiva da Villa Mário Rodrigues (1909) e de parte da fachada da propriedade de João Dente à Avenida Paulista (unidade 44B – 1912). Contudo, a despeito das referências, não foi realizado nenhum tratamento mais aprofundado dos projetos.

No trabalho "Arquitetura Contemporânea no Brasil, de Yves Bruand (2018), a produção arquitetônica brasileira do final século XIX e início do XX é reunida no primeiro capítulo da obra, intitulado "De um ecletismo sem originalidade à afirmação internacional da nova arquitetura brasileira" (Bruand, 2018, p. 31). Dubugras, inserido neste capítulo, é referido como um profissional que continha acentuada cultura arqueológica e técnica e que claramente "[...] mantinha contínuo contato com a Europa através de revistas especializadas de arte ou de caráter científico [...]" e conservava "[...] um equilíbrio entre o aspecto formal e o aspecto construtivo [...]" (Bruand, 2018, p. 50). No entanto, para o autor, as obras de Dubugras, apesar de sua originalidade compositiva, careciam de uma apropriação mais ampla dos preceitos do *Art Nouveau* em razão da acentuada difusão das tendências arquitetônicas revivalistas no Brasil e da conseqüente "[...] incompreensão que teria acompanhado toda tentativa mais audaciosa de libertar desse contexto" (Bruand, 2018, p. 50). Dentro desta

perspectiva, o único projeto residencial de Dubugras que obtém maior destaque no trabalho é a Villa Uchôa. Esta é assinalada como a primeira aproximação do arquiteto com o *Art Nouveau* e é descrita por suas orientações plásticas. Enquanto o exterior é caracterizado pela utilização do ecletismo – com algumas introduções pontuais *Art Nouveau* em componentes como as marquises –, a parte interior, em especial o vestíbulo, é evidenciada pelas pinturas influenciadas pela flora brasileira. Bruand (2018) também enfatiza na Villa Uchôa a liberdade das disposições internas, porém não clarifica ou demonstra quais seriam os atributos do projeto para tal. O autor sinaliza, resumidamente, que os projetos residenciais de Dubugras foram progressivamente tornando-se menos austeros, com traçados mais orgânicos empregados em soluções funcionais.

[...] constata-se uma crescente libertação das formas romanas e góticas, mas também uma depuração daquilo que o *Art Nouveau* tinha de gratuito, com procura de soluções arquitetônicas, ao mesmo tempo estéticas e funcionais, baseadas no emprego correto dos materiais de construção; originalmente uma das preocupações essenciais do movimento europeu e que Dubugras foi dos poucos a preservar no Brasil (Bruand, 2018, p. 50).

No estudo de Carlos Alberto Cerqueira Lemos "Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café" (1989), a arquitetura residencial em estilo *Art Nouveau* de Dubugras auferiu um importante reconhecimento na historiografia especializada. Em tópico intitulado "Art Nouveau: Eckman e, principalmente, Victor Dubugras", o arquiteto é caracterizado como detentor de enorme talento e "[...] chegamos mesmo a acreditar que foi o maior arquiteto que passou por esta cidade de São Paulo até hoje, se considerarmos as condições de trabalho daquela época" (Lemos, 1989, p. 146). O autor assinala que a arquitetura de Dubugras era composta por espaços fluidos, que instigavam as pessoas a adentrar aos interiores. Para tanto, o autor evidencia a Villa

Uchôa e a Villa Horácio Sabino, sendo esta última qualificada como uma das obras mais notáveis de Dubugras. Para Lemos (1989), após a construção dessas residências, o *Art Nouveau* ganhou repercussão popular na cidade de São Paulo, tornando-se uma tendência decorativa de fachadas que careciam dos agenciamentos espaciais idealizadas pelo arquiteto.

Já em “Ecletismo na Arquitetura Brasileira” (1987), organizado pela historiadora Annateresa Fabris, Carlos Lemos, em ensaio sobre o panorama arquitetônico eclético na cidade de São Paulo, intitulado “Ecletismo em São Paulo”, faz referência a Dubugras, destacando novamente seu talento e a precocidade de suas concepções: “[...] percebeu logo a potencialidade expressiva do *Art Nouveau* e com maestria conseguiu espaços realmente magníficos [...]” (Lemos, 1987, p. 86). Todavia, pelo trabalho não se propor a dissertar de forma mais minuciosa sobre a arquitetura de Dubugras, a única menção de seus projetos residenciais *Art Nouveau* se deu pela presença de uma foto da Villa Horácio Sabino. O segmento do texto que trata do arquiteto se conclui com a seguinte consideração: “É uma pena que toda a produção *Art Nouveau* de Dubugras tenha sido demolida na cidade autofágica. Mas restaram boas lembranças e poucas fotografias” (Lemos, 1987, p. 86).

Na construção de uma narrativa acerca do estabelecimento dos arquétipos, costumes e características das moradias da elite paulistana, Maria Cecília Naclério Homem, na obra “O Palacete Paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira” (2010), avalia que as residências projetadas por Dubugras “[...] pareciam buscar uma conciliação entre nossas tradições, a etiqueta e o refinamento afrancesado da nossa elite, ao lado das novas tendências da arquitetura” (Homem, 2010, p. 205). A autora realiza um exame cuidadoso da Villa Horácio Sabino, distinguindo sua localização na cidade de São Paulo e seu programa de atividades internas nos pavimentos. Sua análise centra-se na constituição dos espaços domésticos,

evidenciando que muito do requinte e luxo aplicados na decoração estavam intimamente associados à origem importada da mobília.

Com exceção da sala de visitas, mobiliada com móveis dourados nos estilos dos Luíses de França, toda a mobília, os lustres e os vitrais eram *Art Nouveau*, importados diretamente desse país. Os móveis, as escadas e os lambris eram entalhados com motivos vegetais, em especial as folhas e os frutos do carvalho. A tapeçaria era Aubusson. Nas paredes, telas acadêmicas como naturezas-mortas e temas pastoris, adquiridas nos salões parisienses ou de artistas portugueses (Homem, 2010, p. 219).

Em “Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo”, de Sylvia Ficher (2005), Dubugras é contextualizado dentro da formação do ensino da Escola Polytechnica, organizando, no decorrer do período em que foi professor da instituição, um panorama de suas construções. Seus projetos residenciais, da mesma forma que em Motta (1957), são descritos em termos gerais e conectados por seu vocabulário estético.

Dubugras fez outras residências em variações do *Art Nouveau*: a residência M. de Medeiros, a residência Numa de Oliveira, na Vila Buarque, e a residência Horácio Sabino, na Avenida Paulista, todas de 1903; a residência Luiz Piza, à Alameda Jundiaí, esquina da Alameda Santos, de 1904; a residência Cândido Rodrigues, à Rua Sabará, de 1910; a Vila Nenê, à Rua Maranhão, de propriedade de Mario Rodrigues; as casas de propriedade de João Dente, construídas em 1913 à Avenida Paulista, em estilo *Floreal* [...] (Ficher, 2005, p. 77)

No texto “Victor Dubugras, arquiteto dos caminhos”, de Alex Miyoshi (2009), é elaborada uma linha de exposição dos projetos de Dubugras de forma a demonstrar o viés experimentalista do arquiteto frente às diferentes correntes arquitetônicas do período em que atuou. Da mesma forma que nas análises propostas por autores anteriormente citados, Miyoshi (2009) direciona a explanação residencial

em seus projetos iniciais em estilo *Art Nouveau*, como a Villa Uchôa e a residência de Horácio Sabino. Suas considerações pontuam, primordialmente, os aspectos exteriores: “A volumetria da Villa Uchôa impressiona, se comparada aos palacetes da época: pouco equivaliam a ela em ortogonalidade. As janelas retangulares, excepcionalmente austeras, possuíam venezianas e vidros” (Miyoshi, 2009, p. 92).

Já nos trabalhos de Benedito Lima de Toledo (1985) e Nestor Goulart Reis Filho (1997, 2005) o conjunto da obra de Dubugras é tomado como foco de investigação e são empreendidas leituras mais complexas e detalhadas de uma ampla gama de seus projetos. Ambos os autores efetuam estudos primorosos no resgate da carreira profissional de Dubugras, ponderando sobre a inserção do arquiteto e de suas concepções no panorama arquitetônico brasileiro, o pioneirismo na utilização de novos materiais e técnicas e seu papel precursor na introdução de procedimentos que viriam a ser utilizados nas décadas seguintes.

Toledo (1985), em sua tese de livre-docência obtida pela FAU-USP, “Victor Dubugras e as atitudes de renovação em seu tempo”, avalia os projetos de Dubugras no decurso de sua atuação no Brasil, através de levantamentos criteriosos e descrições (Mitre, 2018). A tese é organizada em quatro volumes e cada capítulo decompõe-se em duas partes: uma primeira que dispõe as análises textuais e outra que abriga as fotos e desenhos dos temas tratados. Em seus apontamentos, o autor considera que, embora as concepções de Dubugras “[...] possuam orientações formais e construtivas heterogêneas, a postura que perpassa seu conjunto de projetos apresenta uma coerência interna, principalmente no que se refere à exploração das técnicas construtivas” (Mitre, 2018, p. 36).

Ao abordar os projetos residenciais em estilo *Art Nouveau* de Dubugras, Toledo (1985) reserva, no primeiro volume, dois tópicos de análise para a Villa Uchôa e um para a residência de aluguel de Numa de Oliveira. As primeiras menções à

moradia de Flávio Uchôa (2.3 - A Villa Uchôa) fazem alusão ao atrelamento do estilo neogótico aos avanços tecnológicos implementados na casa, como a introdução da rampa de acesso e cobertura de automóveis e da iluminação artificial interna. De acordo com o autor, a “arquitetura medieval” praticada por Dubugras não continha caráter saudosista ou retrógrado, visto que a linguagem estava harmonicamente conformada às inovações da época. Na abordagem seguinte da Villa (3.1 - Villa Uchôa Residências Art Nouveau), são descritas especificidades do projeto que continham relação com a arquitetura *Art Nouveau*, a exemplo do desenho de mobiliário, caixilharia e vidraçaria. “Estes elementos eram inteiramente *Art Nouveau*, desde a porta de entrada, peça de notável originalidade onde essa linguagem era percebida” (Toledo, 1989, vol. 1, p. 108).

Após as explicações, são introduzidos e agrupados no tópico – em razão da articulação de contornos curvos em uma das paredes da sala de jantar – os projetos das Villas para Horácio Sabino<sup>62</sup>, M. de Medeiros (1903), Cândido Rodrigues (1910), Luiz Piza (1904) e Mário Rodrigues (1909):

Dessa fase extremamente rica há um conjunto de residências que revelam um partido arquitetônico com uma gênese comum. Podemos destacar a Vila Horácio Sabino, a Vila M. de Medeiros, a Vila Cândido Rodrigues, a Vila Luiz Piza e a Vila Mário Rodrigues, todas com uma sala de jantar que se projeta em semicírculo para o exterior. Essa parede curva é envolvida por uma varanda, igualmente curva [...]. Esse é o cômodo mais destacado da casa e dele Dubugras tira um notável efeito plástico (Toledo, 1985, vol. 1, p. 110).

É importante ressaltar que em outras ocasiões ao longo do trabalho o autor volta a discorrer sobre aspectos estéticos e construtivos – principalmente pormenores construtivos e peças de mobiliário – das Villas Horácio Sabino e Flávio Uchôa. No

---

<sup>62</sup> Vale apontar que no Volume 3, Toledo (1985) pondera sobre as possíveis inspirações estéticas da entrada da residência.

estudo da moradia comissionado por Numa de Oliveira (3.3 - Residência Numa de Oliveira), Toledo (1985) empreende uma exposição detalhada do projeto em seus quesitos compositivos e de circulação interna. Na seção de imagens foi incluído um levantamento, realizado no ano de 1962, da organização dos espaços internos da construção. No Volume 2 da obra, são lembrados pela utilização de novas técnicas construtivas e pelo emprego de linhas mais geométricas os projetos elaborados para João Dente (1912) à Avenida Paulista e para Cassio Prado (1912) em Higienópolis:

[...] vemos Dubugras realizar novas pesquisas formais com a utilização dos perfis metálicos, com exploração de uma potencialidade de concreto desconhecida entre nós, ou pelo menos pouco explorada, obtendo liberação de maiores áreas para as aberturas, do que tira partido de uma caixilharia já agora geometrizada e com um ritmo na disposição dessas aberturas. Uma inovação são as coberturas planas em alguns cômodos, os cubículos envidraçados nas coberturas cercados por terraços (Toledo, 1985, vol. 2, p. 09).

Uma residência erguida à Av. Higienópolis de meados da década de 10 [...]. Nela podemos identificar os ornatos com motivos geométricos dispostos com ritmo. Da mesma forma a textura da massa de revestimento tem destaque na composição. [...] (Toledo, 1985, vol. 2, p. 13).

Desenvolvida a partir de uma exposição dos trabalhos de Dubugras para a 3ª Bienal Internacional de Arquitetura, em 1997, a obra “Racionalismo e Protomodernismo na obra de Victor Dubugras”, de Reis Filho (1997), realiza uma revisão cronológica das concepções do arquiteto, explorando, por meio de análises centradas em aspectos construtivos e formais, orientações definidas pelo autor como protomodernas<sup>63</sup>. Seus projetos de residências *Art Nouveau*, nesse contexto, são notados como “[...] a primeira tentativa de criação de uma linguagem tipicamente

moderna”, enquanto considera-se que a vinculação de Dubugras com o estilo se deu “[...] com sobriedade. Enfatizava as questões de projeto: racionalidade construtiva, implantação e volumetria. Com a liberdade conquistada, criou soluções depois muito repetidas pelos modernistas” (Reis Filho, 1997, p. 47). Assim, tendo em vista a proposição da pesquisa, ainda que as residências paulistanas do período de 1902 a 1913 sejam reconhecidas pela incorporação da linguagem *Art Nouveau*, o que é enfatizado nos projetos são as decisões projetuais julgadas de caráter racionalista e moderno.

Enquanto os projetos para Villa Uchôa, Villa Horácio Sabino, Villa Mário Rodrigues e para Numa de Oliveira receberam alíneas de leituras específicas, destacando-se aspectos volumétricos, técnicos e estéticos, as concepções das Villas Luiz Piza, Cândido Rodrigues, Augusto de Matos Barreto (1910) e Alberto Penteado (1911) foram reunidas em um único tópico de análise por apresentarem, de acordo com o autor, partidos similares. “O modelo da residência Medeiros-Mário Rodrigues foi reelaborado e aperfeiçoado entre 1904 e 1910, numa série de projetos com características semelhantes. Eram todos para casas em terrenos não muito amplos, a pouca distância dos limites laterais, desenvolvendo-se ao redor de um eixo longitudinal maior” (Reis Filho, 1997, p. 50). Já os projetos para a Villa Gabriel Dias da Silva (1913), para a propriedade de Domiciano Campos (1911) e a de Vicente Soares de Barros (1910) foram reunidos e identificados em um item denominado “projetos especiais”. A alcunha deve-se aos atributos julgados modernos e precoces das construções, tais como linguagem geometrizada das fachadas, definições volumétricas retilíneas, sobriedade dos elementos decorativos e o uso de grandes aberturas envidraçadas.

<sup>63</sup> Reis Filho (1997, p. 34) caracteriza o protomodernismo como sendo: “Não é ainda o Modernismo, mas é o processo de sua formação no quadro da cultura local”.

Um desenho retilíneo foi usado também na residência de Gabriel Dias da Silva, conhecida como “Vila Maria Angélica”. Era uma casa isolada no centro do terreno mas com uma solução de acesso pelo centro da fachada, que lembrava as primitivas casas de frente da rua. No mais, era um projeto de linhas sóbrias, decorrentes diretamente dos processos construtivos, sem preocupações decorativas.

[...]. O último projeto dessa fase, a ser comentado de forma especial, é o da residência de Vicente Soares de Barros, de 1910 [...]. A fachada do lado da Rua Piauí era resolvida com dois corpos salientes, arrematados com estruturas de madeira e janelas de alto a baixo, com um tipo de solução que só seria retomada pelo modernismo, nos anos 40. [...] (Reis Filho, 1997, p. 52-53).

Um terceiro bloco de análise justapõe os projetos das residências de João Dente à Rua Augusta e Avenida Paulista (ambos de 1912) e a Villa Cássio Prado (1912) pela precocidade de introdução de técnicas e linguagem que seriam adotadas pelos profissionais nas décadas seguintes, tais como o uso de concreto armado, lajes planas e vedações em vidraças. “Era, afinal, a introdução em São Paulo de uma linguagem protomodernista, no mesmo momento em que surgia na Europa” (Reis Filho, 1997, p. 62). As residências para João Dente são descritas em termos volumétricos e de soluções técnicas, tais como o emprego de lajes planas, colunas metálicas e a inserção das caixas d’água nas torres. Também foram evidenciadas pela linguagem despojada das fachadas e pela conciliação de poucos elementos decorativos. Sobre as moradias na Rua Augusta, Reis Filho (1997, p. 68) escreve:

[...] o que chama atenção era a existência de alpendres à frente, cobertos com lajes de concreto, que funcionavam como pisos para terraços, no andar superior. Nas laterais, as duas casas eram dotadas de torreões, como as da Avenida Paulista, que abriam para amplos terraços, em toda a cobertura. Nesse caso, os torreões também eram cobertos por lajes planas, sustentadas apenas por pilares, em casa uma das extremidades, sendo o resto envidraçado. Os torreões envidraçados lembravam nitidamente os da estação de Mayrink.

O exame da Villa Cássio Prado acompanha a mesma estruturação, mas chama atenção a desvinculação da residência com o *Art Nouveau* sugerida pelo autor:

[...] no que se refere ao domínio sobre as técnicas construtivas e sua integração ao projeto, é um exemplo significativo de modernização e adoção de soluções que seriam amplamente divulgadas nos anos seguintes. [...] Já não tem bandeiras sobre as janelas, nem elementos de linguagem que a vinculem ao *Art Nouveau* simplificado, da linha floreal. De certa forma, essa residência abre uma série que se estenderia até o final da vida do arquiteto. Uma peculiaridade desse projeto é que as fachadas foram tratadas com painéis de argamassa com estrias horizontais, que é uma generalização do tratamento ensaiado em outros projetos, pouco anteriores. [...] (Reis Filho, 1997, p. 69).

O subsequente trabalho de Reis Filho, intitulado “Victor Dubugras: Precursor da arquitetura moderna na América Latina” (2005), apresenta-se, neste sentido, como um prosseguimento dos esforços de análise sobre as convergências, que determina como racionalistas, da arquitetura de Dubugras e sua qualidade de precursora frente à constituição da arquitetura moderna brasileira.

Na pesquisa de mestrado que desenvolvi no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU- USP), “Victor Dubugras e a Estação Ferroviária de Mairinque: a trajetória de um projeto” (Mitre, 2018), foram realizadas análises preliminares dos projetos residenciais *Art Nouveau* de Dubugras, de forma a situá-los em sua trajetória profissional e no período de elaboração da Estação Ferroviária de Mairinque. Constataram-se certas aproximações com diferentes referências europeias e a presença de algumas similaridades quanto a soluções espaciais, linguagem e estruturação do programa entre os projetos. No estudo da Estação de Mairinque, buscou-se construir uma leitura abrangente da concepção sob distintas óticas (formais, construtivas, espaciais, referenciais e intervenções sofridas) e se pesquisou a própria constituição do projeto através de análises aprofundadas de

estudos de Dubugras para a edificação, presentes no acervo da Biblioteca da FAU-USP e de redesenhos do projeto final. A pesquisa centrada em um único projeto permitiu uma análise aprofundada do método e das soluções projetuais adotadas.

Assim, percebe-se que, no plano historiográfico, os projetos residenciais de Dubugras concebidos entre o período de 1902 e 1913 são objeto de apreciação em variadas temáticas, incluindo de estudos do *Art Nouveau* e do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira até investigações sobre os modos de morar da burguesia paulistana. Contudo, a despeito desse conjunto de obras e idealizações de Dubugras ser valorizado e reconhecido pela desenvoltura compositiva e criativa nas formas adotadas e na implementação do estilo *Art Nouveau*, observa-se o uso frequente de descrições parciais e pautadas em aspectos formais e construtivos, não havendo como propósito a realização de análises aprofundadas dos projetos considerando suas múltiplas possibilidades de leituras, tais como processo de elaboração das concepções e o método de trabalho do arquiteto.

Ainda que em Reis Filho (1997, 2005) e Toledo (1985), haja um enfoque no repertório projetual de Dubugras e um maior esforço de identificação de diferentes características das residências *Art Nouveau*, muitas das leituras desenvolvem-se no intuito de identificar precocidades projetuais (lajes planas, linhas planas e retilíneas, poucos ornatos, etc.) que viriam a ser atreladas ao Modernismo. Miyoshi (2009, p. 91) chega a pontuar a questão, sugerindo que quiçá “[...] devido a esse purismo e, quem sabe, para tornar a obra de Dubugras palatável ao gosto moderno, seu raciocínio precursor foi colocado acima de todas as qualidades”. Deve-se apontar também que, dentro dos trabalhos distinguidos, há uma perceptível convergência de abordagem em alguns projetos de Dubugras, como a Villa Uchôa e a Villa Horácio Sabino. Uma série de outros projetos de Dubugras, igualmente complexos e ricos, é somente perpassada nominalmente dentro do conjunto da obra do arquiteto.

Esta tese busca contribuir para a compreensão da obra de Dubugras, pelo método e abordagem que adota. Nesta perspectiva, Carvalho (1996a, p. 26), assinala que “por mais evidente que possa parecer, a chave para o amplo entendimento dos procedimentos metodológicos do projeto arquitetônico” é verificada pelo “exame exaustivo dos edifícios, projetos e escritos que orientaram os métodos projetuais, das fotografias que documentam edifícios e espaços públicos, da literatura e crônica de costumes da época”. Logo, embora existam diferentes estudos que abordam obras e temas que são alvo do presente trabalho, este tem a particularidade de buscar centrar sua análise na leitura de cada projeto em suas diferentes dimensões – formal, técnica, distribuição espacial, etc. –, verificando como os projetos finais foram construídos a partir de eventuais versões anteriores, como os projetos dialogam entre si e como se situam na trajetória projetual do arquiteto. Portanto, se o tema não é inédito, julga-se serem o enfoque e o método utilizados.



# CAPÍTULO 2

---

## AS VILLAS





## 2.1 TENDÊNCIAS DA MORADIA DA ALTA BURGUESIA

As intensas modificações técnicas e socioeconômicas ocorridas no Brasil entre meados do século XIX e início do XX (como expansão das linhas férreas, incremento da imigração, densificação das cidades, avanço da cafeicultura e da indústria) incluíram também alterações nos programas de necessidades, métodos construtivos e equipamentos das residências urbanas.

As grandes aglomerações, o alastramento de moradias insalubres e as precariedades sanitárias favoreceram a proliferação de doenças. Correia (2004, p.13) expõe o panorama, apontando que

A grande cidade, onde essas habitações se multiplicavam em números inéditos, era vista como local perigoso, que degradava os costumes e ameaçava a própria vida em termos de saúde – doenças e debilidades – e de segurança – crime, vícios e desordens. O crescimento das cidades era visto como algo que teria agravado suas condições sanitárias, aumentando o volume de lixo e de dejetos produzidos e, sobretudo, acentuando o amontoamento de edificações e indivíduos, que impedia uma ampla circulação de ar, das coisas e pessoas, e a penetração da luz e dos raios solares nas ruas e casas.

Tanto na Europa quanto no Brasil disseminou-se entre a população letrada a crença de que cidadãos residentes das grandes cidades eram altamente susceptíveis a contrair doenças e tinham sua saúde debilitada pelo afastamento da natureza (Correia, 2004). Foram colocados em pauta também novos preceitos relacionados à defesa da privacidade, de modo que a casa passou a ser apreendida como referencial físico da representação das individualidades e de promoção do conforto. A casa passou a ser atrelada ao conceito de “lar”, de espaço de fortalecimento da família nuclear. Como efeito, a generalização da concepção de que atributos funcionais e tipológicos das

residências estavam associados a condicionantes sociais e ambientais ganhou ênfase em diversas proposições relacionadas à engenharia e medicina, na finalidade de intervir e modificar as dinâmicas espaciais, sociais e construtivas da moradia, a fim de torná-la mais higiênica, salubre e regrada.

As alterações do programa e da planta das casas dirigem-se sobretudo no sentido de compatibilizá-los com os preceitos de salubridade e com a busca de privacidade, através de recursos como a criação de áreas internas, recuos laterais e jardins, que permitiam a abertura de janelas nos diversos cômodos e que afastem a casa da rua e dos vizinhos. As modificações no uso de materiais e nas técnicas construtivas voltam-se especialmente para combater a umidade e garantir o arejamento. A ideia da necessidade de ventilação dos ambientes conduzia a críticas à alcova e à recomendação de sua substituição por quartos com janelas. Entre os recursos técnicos então difundidos para garantir o arejamento dos cômodos situam-se as venezianas, as grades nas portas e janelas, os forros perfurados e as claraboias (Correia, 2004, p.48-49).

A moradia burguesa constituída no século XIX expõe uma profunda assimilação das alterações culturais e das novas projeções da remodelação dos espaços domésticos. De acordo com Perrot (2012), o modelo da residência burguesa assimilava, ainda que de forma simplificada, questões das residências aristocráticas, como conforto e manifestações de luxo, mas buscava uma racionalidade funcional dos ambientes. Nele, atingiu-se um grau de especialização dos ambientes inexistente até o período e estabeleceram-se limites nítidos entre os espaços privados, coletivos e públicos.

Em São Paulo, os generosos lotes dos novos bairros destinados às famílias abastadas possibilitaram a conciliação de amplas volumetrias implantadas em meio a áreas verdes e afastadas dos vizinhos. “A casa recuou do alinhamento da rua em vista da proposta de isolamento dos moradores, dificultando a audição dos ruídos e a propagação dos odores. Os porões foram utilizados como recurso contra a umidade. Ao mesmo tempo, a elevação do imóvel desestimulava os olhares indiscretos [...]” (Homem, 2010, p.25).

No interior da moradia burguesa, ampliou-se a compartimentalização e a especialização dos cômodos, designando-se cômodos correspondentes às diferentes atividades cotidianas – salas de visitas, sala de jantar, sala de música, sala de bilhar, sala de costura, escritório, etc. –, associado a uma intensificação progressiva das noções de privacidade e de isolamento dos membros da família, reforçada também pela separação de gêneros. Os projetos passaram a prever recintos exclusivos para cada gênero: aos homens foram destinados os escritórios, salas de bilhar e o *fumoir*. “À mulher reservou-se um cômodo exclusivo, a sala da senhora, situada entre a zona de serviços, a sala de jantar e a sala de visitas” (Homem, 2010, p. 27).

A residência também se sobressaía pela profusa decoração, em especial nas de recepção de visitas, evidenciando que “vivia-se ali em grande estilo, com refinamento e requinte, procurando imitar o modo de vida das metrópoles europeias” (Homem, 2010, p.129).

Nos interiores acumulou-se uma massa de objetos caros, de prata, bronze, porcelana e cristã, frequentemente misturados ao excesso de tecidos que revestiam as paredes: cortinas, reposteiros

e toldos de renda e seda, além de papéis ou pinturas nas paredes. Coleções de peças raras, de valor histórico ou arqueológico, recolhidas durante viagens internacionais feita pelo proprietário, eram exibidas em vitrines colocadas nas salas de visitas ou de jantar (Homem, 2010, p. 29).

Tais mudanças auferiram significativa influência dos delineamentos da casa burguesa europeia, sobretudo a francesa. Para isso contribuiu a circulação e popularização de estudos produzidos no século XIX por autores como Louis Cloquet (1900), ao qual se recorre por ser muito representativo do tipo de discussão que se fazia sobre a casa burguesa durante o período em que Dubugras projetava as moradias analisadas nesta tese.<sup>64</sup> Publicado em 1898, o “Tratado de Arquitetura: elementos da arquitetura, tipos de edifícios, estética, composição e prática da arquitetura” é formado por cinco volumes<sup>65</sup>. No capítulo de abertura do quarto volume as análises centram-se em definir e sintetizar as possíveis funções, organizações e composições constituintes da moradia privada.

O autor inicia seus apontamentos distinguindo o programa de necessidades completo da moradia privada urbana considerando as exigências e os costumes da época. Considera composto por quarenta e seis funções subdivididas entre áreas de recepção e estar (vestíbulo, sala de jantar, sala de bilhar, biblioteca, jardim de inverno, etc.), ambientes privativos (quartos, *toilettes*, banheiros, berçários, etc.) e setor de serviço (lavanderia, cozinha, despensa, sala de jantar dos criados, sótão, etc.). As residências mais luxuosas (como palácios e *bôtels*) apresentavam uma maior concentração e especialização de serviços e as moradias das demais classes (burguesas,

<sup>64</sup> CLOQUET, Louis. *Traité d'architecture: éléments de l'architecture. Hygiène, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture*. Paris/Liege: Béranger, 1900. 4v. De acordo com Impe (2008), a organização do compêndio foi motivada pelo seu potencial de utilização na instrução dos estudantes de arquitetura e engenharia da Universidade de Gante. No Brasil, Carvalho (2000) lembra que o estudo de Cloquet era recomendado como bibliografia para os alunos de arquitetura da Escola Politécnica, onde Dubugras foi professor.

<sup>65</sup> O primeiro e o segundo volume tratam dos processos construtivos de uma grande variedade de elementos da arquitetura – tais como muros, portas, telhados, pisos. No terceiro tomo foram abordadas questões de higiene, aquecimento e ventilação. No quarto volume são analisadas diferentes categorias de edificações. No último livro são expostas considerações acerca de estética, decoração e composição arquitetônica.

casas de aluguel, casas operárias, entre outras) iam exibindo gradativamente uma menor complexidade dos serviços incorporados.

Cada cômodo do programa foi cuidadosamente detalhado pelo autor, expondo-se recomendações de dimensões, orientação espacial, iluminação, ventilação e acabamentos. Por vezes, Cloquet (1900) detalha os ambientes em seus pormenores, chegando à escala da indicação dimensões e localização dos mobiliários que deveriam ocupar o espaço. Esse cenário pode ser observado, por exemplo, na caracterização de uma sala de jantar. Nela, são recomendadas até mesmo as cores das paredes que melhor realçariam as louças:

**Sala de jantar.** Dimensões. - Para determinar as dimensões da sala de jantar, é necessário ter uma ideia do número máximo de convidados que pode ter à mesa. Na borda da mesa, aproximadamente 0,60m deve ser dado a cada pessoa. As mesas oblongas têm cerca de 1,30m de largura: deve haver pelo menos 1,00m de espaço livre atrás dos convidados, e ocupam no mesmo sentido 0,50m entre a mesa e a passagem. Uma largura de 4,30 m será, portanto, mais do que suficiente, a menos que você queira colocar duas mesas lado a lado. Nas pequenas casas burguesas, a sala de jantar tem 4,00m a 4,50m de largura e cerca de 5,00m de comprimento. Um certo excedente pode ser fornecido para os móveis ao longo das paredes. Nos *hôtels* burgueses as dimensões são maiores, ou seja, 5,00m x 8,00m. Nos salões de banquetes, nos refeitórios dos hotéis dos viajantes, nos refeitórios das comunidades, hospícios, etc., são utilizadas mesas estreitas e compridas. A largura útil é de 0,90 m. O comprimento de desenvolvimento das mesas é calculado a uma taxa de 0,60m por passageiro, no mínimo. Deve-se deixar 1,00m

de passagem em todo o perímetro, 2,50m a 3,00m de espaço entre as mesas, incluindo o espaço ocupado pelos convidados; chegamos assim a uma largura de aproximadamente 8,00m.

Os pisos ladrilhados ou de pacote nas salas de jantar são cobertos com tapetes ou linóleo; as paredes são forradas a lambris ou penduradas com tapeçarias, não em tons escuros, mas fortes, para realçar a louça.

A comunicação entre a sala de jantar e uma cozinha subterrânea é consideravelmente melhorada com o uso de um monta-carga [...] (Cloquet, 1900, vol. 4, p.13-14, tradução nossa, grifos do autor)<sup>66</sup>.

Como lembra Homem (1996, p. 27), “a zona destinada ao estar da casa burguesa transformou-se na parte mais bem cuidada tanto do ponto de vista arquitetônico quanto decorativo. Era o local onde se exibiam a riqueza, a opulência e a educação da família e dos convivas”.

As varandas e jardins de inverno eram espaços privilegiados na composição residencial. Cloquet (1900, vol. 4, p. 12, tradução nossa) relata que eram uma espécie de anexo à sala de estar “[...] quase desconhecida no passado, e muito difundida nas casas de hoje em dia [...]” e “[...] respondem tão bem as necessidades do luxo e às delícias do gosto moderno”<sup>67</sup>.

A distribuição interna do programa também foi cuidadosamente caracterizada no tratado. O autor recomendava que os cômodos fossem dispostos de acordo com sua ordem de utilização. A circulação interna deveria ser organizada de modo a facilitar a movimentação entre os diferentes setores. As áreas de recepção e entretenimento

<sup>66</sup> *Salle à manger. Dimensions.* — Pour déterminer les dimensions de la salle à manger, il faut se faire une idée du nombre maximum de convives qu'on peut avoir à placer à table. Il faut donner, au bord de la table, environ 0,60m à chaque personne. Les tables oblongues ont une largeur de 1,30m environ : il faut 1,00m au moins de place libre derrière les convives, et ceux-ci occupent dans le même sens 0,50m entre la table et le passage. Une largeur de 4,30m sera donc largement suffisante, à moins qu'on ne veuille mettre deux tables de front. Dans les petites maisons bourgeoises on donne à la salle à manger 4,00m à 4,50m de largeur, et environ 5,00m de longueur. Un certain surplus peut être prévu pour les meubles longeant les murs. Dans les hôtels bourgeois les dimensions sont plus larges, soit 5,00m x 8,00m. Dans les salles de banquet, dans les salles à manger d'hôtels de voyageurs, dans les réfectoires de communautés, d'hospices, etc., on fait usage de tables étroites et longues. La largeur utile est de 0,90m. La longueur de développement des tables se calcule à raison de 0,60m par convive au minimum. Il faut laisser 1,00m de passage au pourtour, 2,50m à 3,00m d'espace entre les tables, compris l'espace occupé par les convives ; on arrive ainsi à une largeur de 8,00m environ. Le sol carrelé ou parqueté des salles à manger est recouvert de tapis ou de linoléum ; les murs sont garnis de lambris ou tendus de tapisseries, de tons non pas sombres mais soutenus, pour faire ressortir la vaisselle. La communication entre la salle à manger et une cuisine souterraine est considérablement améliorée par l'usage d'un monte-plat [...] (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 13-14).

<sup>67</sup> [...] Il presque inconnu autrefois, qui est très répandu de nos jours dans les habitations [...] répondent si bien aux besoins de luxe et aux délicatesses du goût moderne (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 12).

estariam agrupadas na frente da casa. Os recintos de serviço, recomenda Cloquet (1900), deveriam ser dispostos em volumes anexos e no porão e as áreas privativas da família seriam agrupadas em andares superiores, afastadas dos outros ritos cotidianos. O vestíbulo, dentro desse agenciamento organizacional, ocuparia uma posição central no conjunto e seria responsável pela distribuição dos fluxos para as diferentes alas.

Havia uma clara demarcação e segregação entre os espaços destinados a convívio social, repouso e serviços que se apoiava em deslocamentos horizontais e verticais funcionais. A circulação das funções voltadas aos serviços deveria ocorrer separadamente daquela relacionada às atividades sociais, e, para tanto, era aconselhado o estabelecimento de duas escadas com direcionamentos distintos. Alguns recintos careceriam de estar próximos visando uma maior fluidez dos procedimentos das tarefas diárias: a cozinha ficaria ao lado da despensa e da lavanderia; o escritório estaria próximo de uma sala íntima e da biblioteca; a sala de jantar tinha de estar situada nas cercanias tanto da sala de visitas, quanto da cozinha. Era recomendável que recintos como os dormitórios, sala de visitas e sala de jantar previssem aberturas independentes e isoladas de outros cômodos.

A utilização de corredores compridos era desaconselhada, pois estes seriam áreas desperdiçadas e pouco acolhedoras.

Para obter a independência dos quartos e fácil acesso a cada um separadamente, às vezes é necessário fazer uso de corredores. A característica de um plano bem concebido é reduzir ao máximo o desenvolvimento destes; os longos corredores são tristes e perdem um tempo valioso, a limpeza é um expediente que sempre traz um certo constrangimento na distribuição (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 8, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Mais adiante no texto, são distinguidas algumas especificidades da moradia burguesa. Cloquet (1900) explica que a tipologia, ainda que luxuosa e confortável, é considerada mais modesta do que o palácio ou *hôtel*<sup>69</sup> pois não dispunha de áreas externas para o desenvolvimento de espaços ajardinados e estufas. É importante observar que essa caracterização norteava-se considerando o contexto urbano de grandes cidades francesas.

Desse modo, o autor segue suas explanações apontando que a volumetria da casa burguesa se organizava em dupla profundidade, com a ala principal voltada para a rua e uma área posterior acrescida de um pátio. Recomendava-se que nesses pequenos espaços externos fossem incorporadas áreas verdes e, como em muitas casas burguesas utilizavam-se carruagens e cavalos, era interessante a manutenção de uma marquise de cobertura para que o acesso dos moradores aos meios de transporte se mantivesse protegido contra as intempéries.

O programa interno auferia uma ampla gama de funções: as áreas de recepção contavam com vestíbulo, antessala, salões, galerias, sala de jantar, etc. As áreas repouso e íntimas compreendiam os dormitórios, os banheiros, as toaletes e o escritório. As atividades de serviço integravam a cozinha, despensa, compartimentos dos criados (dormitórios e banheiro) e outros. Para Cloquet (1900), a manutenção do salão social era inseparável da vida burguesa. A sala de visitas e o escritório, por sua vez, caracterizavam a casa do acadêmico, do empresário e do estudante e estavam usualmente localizados na porção frontal da volumetria. O estilo de vida burguês incorporava também os avanços da ciência aplicada, como iluminação elétrica, aquecedores, dutos de água e gás, sistema de escoamento de esgoto, etc.

<sup>68</sup> *Pour obtenir l'indépendance des pièces et un accès facile à chacune d'elles séparément, il est parfois nécessaire d'utiliser des couloirs ou des dégagements. La caractéristique d'un plan bien conçu est de réduire au maximum le développement de ces derniers ; les longs couloirs sont tristes et font perdre un temps précieux, le nettoyage est un expédient qui apporte toujours une certaine contrainte dans la distribution* (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 8).

<sup>69</sup> Segundo Cloquet (1900), o *hôtel* se constitui como uma moradia urbana rodeada de jardins e dispõe de uma ampla gama de serviços. Comumente era implantada de maneira isolada no terreno. A casa burguesa diferia-se do *hôtel* pelo número e tamanho de quartos e pela riqueza da decoração. Contudo, o autor argumenta que, durante o século XIX, as distinções tornaram-se mais tênues visto que a casa burguesa passou a auferir maior requinte e proporções.

O esquema de arranjo interno era análogo ao distinguido para a casa urbana com programa de necessidades completo: as áreas de serviço ficavam no porão, os cômodos sociais organizavam-se no piso térreo e as alas íntimas estavam concentradas nos andares superiores. Como consequência da necessidade de ventilação e iluminação trazida pela locação de atividades no porão, o piso térreo era elevado e sua entrada acrescida de uma pequena escada. Nas casas térreas “[...] a divisão não é feita de forma tão clara. Em geral, as salas de recepção são colocadas na frente; os aposentos são colocados atrás; e os espaços de servir são colocados nas laterais (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 08, tradução nossa)<sup>70</sup>.

Como forma de ilustrar as possíveis disposições dos espaços internos, Cloquet (1900) apoia-se em uma série de projetos já construídos. No entanto, grande parte das concepções não apresenta a designação de seus projetistas. Um dos únicos projetos cujo arquiteto é mencionado é a Maison Tassel (1892-1893) de Victor Horta (identificada no texto pelo logradouro na cidade de Bruxelas, “Casa da Rua Turim, n. 12). O projeto, que utiliza arquitetura *Art Nouveau*, tem sua distribuição interna detalhada, demonstrando um ordenamento similar àquele sugerido pelo autor:

[...] o piso térreo é largamente organizado exclusivamente para as recepções, um alpendre entre a sala de estar e o vestiário dá acesso a um grande vestíbulo de forma octogonal, que dá acesso às duas salas anteriores, ao sanitário, a estufa e a escada principal [...] um corredor amplo e claro conduz em vários graus a uma sala de estar, seguida de uma espaçosa sala de jantar [...]. Os serviços são largamente instalados no porão, graças à elevação do piso térreo, [...]. O primeiro andar é dedicado à vida privada: por um lado, na frente, o escritório, e atrás, a pequena sala de

estar e a sala de jantar [...]. O segundo inclui uma grande sala de estudo ou quarto para crianças e três quartos para alugar. (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 47- 48, tradução nossa)<sup>71</sup>.

Considerada uma solução arquitetonicamente coerente e de grande originalidade, a residência burguesa projetada por Horta teve sua linguagem elogiada, sinalizando-se que “[...] o arquiteto se esforçou acima de tudo para deixar de lado as formas antiquadas de estilos de empréstimos, os motivos de um caráter comum, os detalhes decorativos supérfluos” (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 48, tradução nossa)<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> [...] *la division ne se fait pas aussi nettement. En général les pièces de réception se placent devant (vers la façade ou la rue) ; les pièces d'habitation se placent derrière ; et les pièces de service se placent sur les côtés* (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 08).

<sup>71</sup> [...] *le rez-de-chaussée est largement organisé exclusivement pour les réceptions, un porche entre le salon et le dressing donne accès à un grand vestibule octogonal, qui donne accès aux deux pièces précédentes, les toilettes, la serre et la principale escalier [...] un couloir large et clair mène en plusieurs degrés à un salon, suivi d'une spacieuse salle à manger [...]. Les services sont en grande partie installés au sous-sol, grâce à l'élevation du rez-de-chaussée, [...]. Le premier étage est dédié à la vie privée : d'une part, devant, le bureau, et derrière, le petit salon et la salle à manger [...] Le second comprend une grande salle d'étude ou chambre d'enfants, et trois chambres à loyer.* (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 47- 48).

<sup>72</sup> [...] *l'architecte s'est efforcé surtout d'écarter les formes surannées des styles d'emprunt, les motifs d'un caractère banal, les détails décoratifs superflus* (Cloquet, 1900, vol. 4, p. 48).

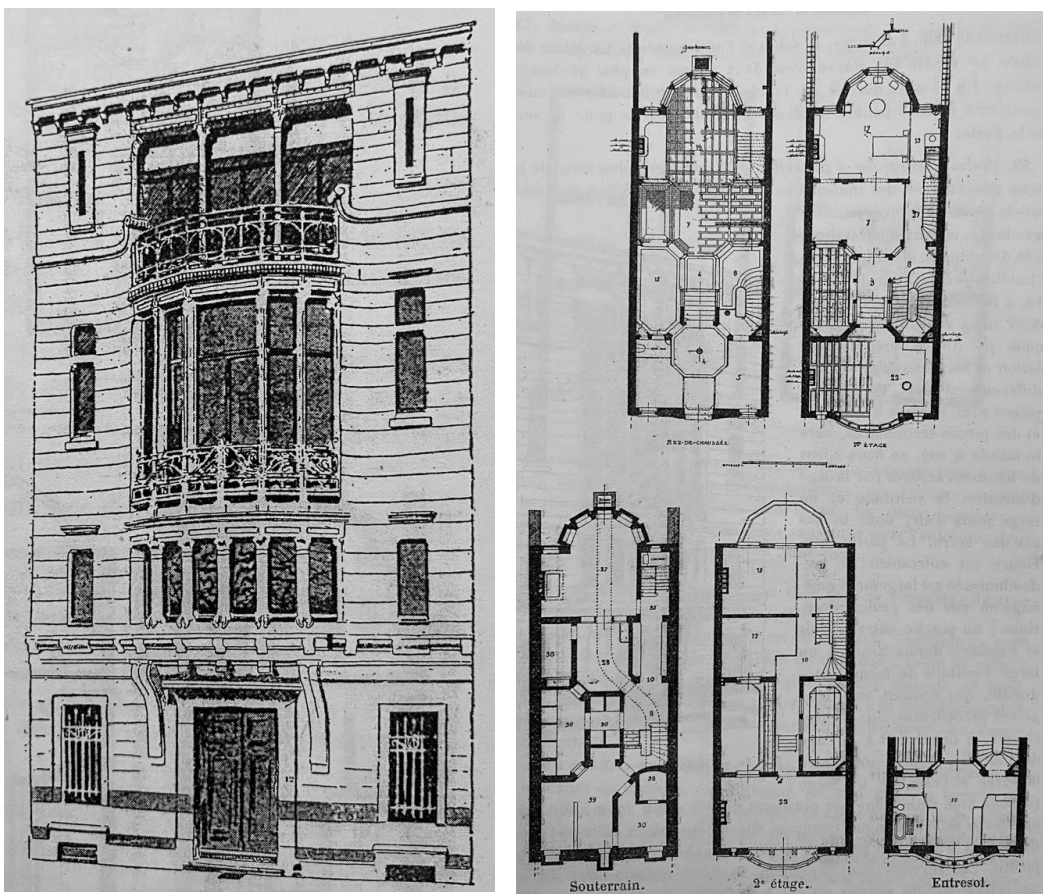


Figura 55: Perspectiva e plantas, respectivamente, Maison Tassel (1892-1893) de Victor Horta.  
 Fonte: Cloquet (1900, vol.4, p. 47 e 48, respectivamente).

No Brasil, o projeto de Ekman, em vocabulário *Art Nouveau*, para a residência do Conde Antônio Álvares Leite Penteadó (1902) reflete em seu agenciamento espacial uma série de orientações de Cloquet (1900). A casa foi implantada na quadra delimitada pela Avenida Higienópolis e as Ruas Itambé, Maranhão e Sabará. O lote era recoberto por áreas ajardinadas e contava com espaços para horta, quadra de tênis e cocheira. A volumetria era quase simétrica, sendo conformada por um corpo central retangular ladeado por dois volumes mais alongados. Cada ala lateral era destinada a

uma família: de um lado ficava a família de Antônio Álvares (com sua esposa e filhos solteiros) e, do outro, sua filha Eglantine e seu marido Antônio Prado Jr. O programa de necessidades era profuso e sem superposição de funções. À frente das moradias ficavam as áreas sociais, que integravam recintos como o pequeno e o grande salão, sala de jantar, sala de bilhar, entre outros. Havia dois quartos no térreo que, possivelmente, eram destinadas às visitas. Aos fundos ficavam os espaços de serviço, como despensa, cozinha, compartimentos das criadas, copeiro e copa. Ao centro havia um grande *hall* e um amplo escritório. No andar superior ficavam os dormitórios, sala de estudo, *toilettes* e banheiros. Na face frontal da volumetria ficavam as entradas principais, destinadas às visitas e aos moradores. Na face posterior, foram alocadas estreitas escadarias para os funcionários.

A sala de jantar ficava próxima à cozinha e as duas salas de visitas, conjugadas entre si, são decoradas com móveis dourados nos estilos Luís XV e Maria Antonieta.

Além desses cômodos, existiam no térreo, terraço fronteiro, dois dormitórios, dois w.c., bilhar, *boudoir* (tocado), corredor lateral, escada de serviço, copa, cozinha, escritório da governante, dois banheiros, saguão, sala de estar, quarte de vestir e saleta. Todos os cômodos citados compunham a ala esquerda, destinada ao casal de proprietários e a dois filhos solteiros.

A residência de Antônio Prado Jr. [...] ficava na ala direita e era menor. No térreo, possuía salão, entrada principal, saleta, saguão, escritório, sala de jantar, toilette, despensa, duas dependências de empregados, lavanderia, copa e cozinha. No primeiro andar ficavam três dormitórios, dois banheiros, dois quartos de vestir, quarto de estudos, quarto de empregada e da governante, mais a rouparia. No porão, as adegas e depósito de móveis (Homem, 2010, p. 215).

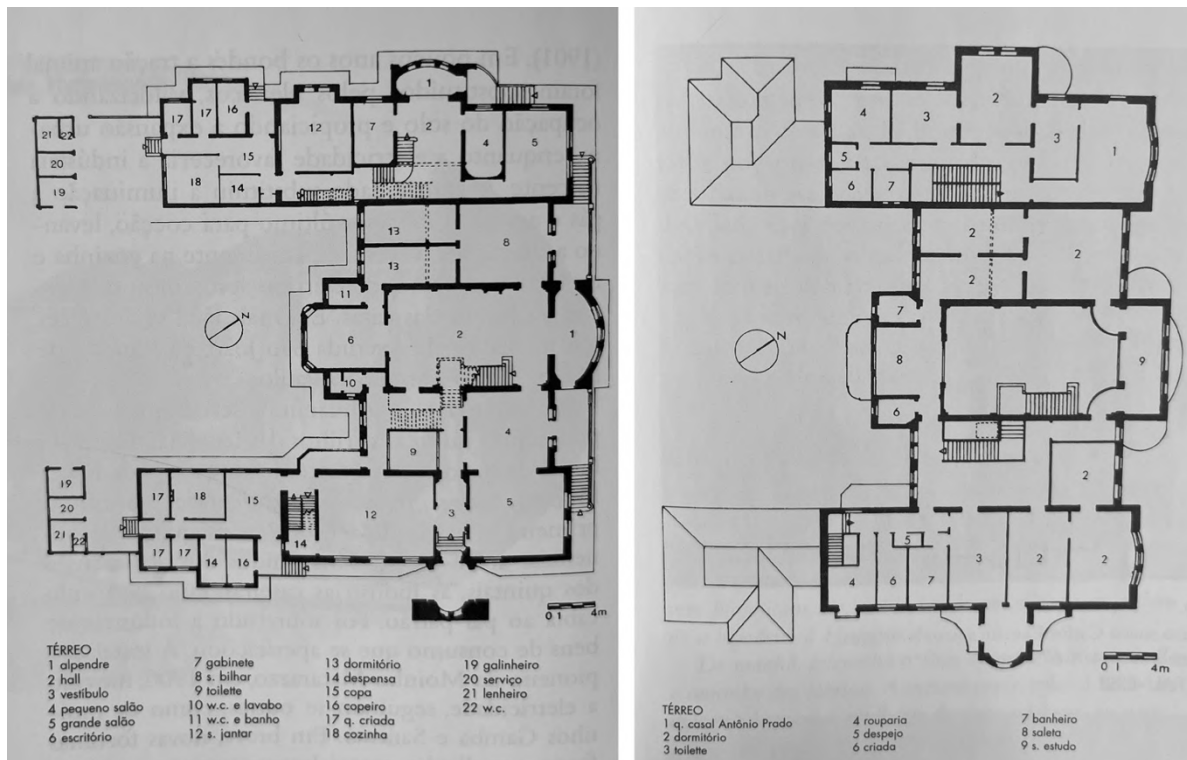


Figura 56: Plantas do andar térreo e superior, respectivamente, da Vila Penteadó (1902).  
 Fonte: Homem (2010, p. 190).

Em paralelo às mudanças programáticas, ocorreram também alterações na estética, nos materiais e nas técnicas das construções domésticas paulistanas, que incorporaram novos agenciamentos compositivos. Os arquitetos, engenheiros e mestres de obras estrangeiros exerceram uma destacada influência na diversificação dos parâmetros arquitetônicos. Procurando uma maior sintonia e atualização com os edifícios da época de países centrais, a arquitetura foi utilizada como elemento de representação física do prestígio econômico e gosto pessoal de seus moradores. Como sintetiza Fabris (1987, p. 285), tratava-se da necessidade de “[...] buscar na arte os símbolos da promoção visível”.

A arquitetura doméstica possui um significado simbólico. Ela se apresenta representando a condição social de seus moradores e materializando um código de valores a serem exibidos e divulgados. Ela caracteriza uma forma de poder, seja ele político, econômico ou da tradição. O palacete ao final do século XIX possuirá os atributos que o colocarão à frente, na vanguarda do “bem-morar”, e funcionará como uma vitrina das aspirações civilizatórias da sociedade. Ele mostrará, doravante, como seu proprietário se situa profissionalmente, algo de sua posição e de seus valores (Carvalho, 1996b, p. 173).

Assim, a linguagem arquitetônica e a ornamentação adotadas nas fachadas das casas das elites paulistanas passaram a incorporar elementos formais dos repertórios classicizantes, historicista e vocabulários novos, como o *Art Nouveau*. Este último teve uma relevante assimilação nas construções que buscavam replicar as inovações e tendências que estavam em voga na Europa, sendo utilizada como um gesto de “coroamento espiritual na vida daquela gente que se enriquecia com o café e se iniciava na vida industrial” (Motta, 2012, p. 25).

As obras residenciais de Dubugras e dos profissionais apresentados no item “1.3- Dubugras e o Mercado de Trabalho para Arquitetos Estrangeiros em São Paulo” – como Domiziano Rossi, Maximilian Emil Hehl, Carlos Ekman, Augusto Fried e Ramos de Azevedo – revelam a diversidade e heterogeneidade arquitetônica do período.



Dentro dessa perspectiva, cabe assinalar que Cloquet (1900), no volume cinco de seu tratado, reflete sobre a composição arquitetônica e a estilística das fachadas <sup>73</sup>. Para o autor, a arquitetura desenvolvida no século XIX era desprovida de originalidade e de um estilo próprio de seu tempo e a adoção de diferentes linguagens em uma mesma construção era fortemente desaconselhada:

Um edifício não deve ser considerado uma colagem, uma reunião de motivos, de elementos fixados. Ao contrário, deve ser entendido como um corpo orgânico, como um tronco de onde nascem galhos, como um todo que se subdivide em partes solidárias. Ele é concebido, já de início, como conjunto, em que os detalhes se deduzem ulteriormente. Toda composição, diz M. F. Osborn, deve ser estudada do geral ao particular, do todo ao detalhe antes do que do detalhe ao todo (Cloquet, 1900, vol.5, p.161-162, tradução nossa) <sup>74</sup>.

De tal modo, a adoção das correntes estilísticas, para o autor, deveria ser pautada por um estudo minucioso dos princípios construtivos e regras dos diferentes métodos do passado, para depois “[...] fazer uma aplicação livre e racional das formas nacionais e tradicionais [...]” (Cloquet, 1900, vol.5, p. 134, tradução nossa)<sup>75</sup>. O emprego simultâneo e imponderado de estilos distintos (com sistemas de formas singulares e criados em tempos e necessidades diferentes) produziria construções excêntricas.

Para o autor, era preciso compreender as origens e fundamentos de utilização dos componentes do vocabulário arquitetônico, para que, através de seu uso racional, se pudesse produzir novas formas.

Estamos, em alguns aspectos, em uma posição privilegiada. Temos liberdade absoluta em relação aos estilos. Além disso, pertencemos a uma época erudita. Temos um conhecimento profundo dos monumentos de todos os povos. Graças aos nossos poderosos meios de investigação, graças às viagens, publicações ilustradas, pesquisas habilidosas, reproduções fotográficas fiéis, estudos arqueológicos, os tesouros inestimáveis da ciência moderna, a erudição paciente de nossos predecessores imediatos, todos os processos antigos são familiares às nossas mentes e os recursos de todos os tempos estão ao nosso alcance. Proporcionam-nos um maravilhoso conjunto de processos técnicos que já não podemos rejeitar, desenvolvidos até ao limite da perfeição e que constituem a arte do construtor.

Com esses novos recursos faremos algo novo, mas necessariamente enxertado na velha tradição (Cloquet, 1900, vol.5, p. 134, tradução nossa) <sup>76</sup>.

No entanto, em razão dos progressos técnicos ocasionados pela Revolução Industrial, o autor mostra-se favorável à necessidade de incorporação racional dos novos processos e materiais industriais e à familiarização com os novos programas e tipologias decorrentes das necessidades surgidas na industrialização (hospitais,

<sup>73</sup> Ainda que essa porção do texto à não traga diretrizes específicas para a moradia burguesa e não haja qualquer apontamento sobre quais vocabulários seriam mais apropriados para uso (uma vez que o autor apontava que essa decisão recaía sobre o arquiteto e o cliente), os ensinamentos propostos também se aplicavam a elas.

<sup>74</sup> *Un bâtiment ne doit pas être considéré comme un collage, une collection de motifs, d'éléments fixes. Au contraire, il doit être compris comme un corps organique, comme un tronc d'où naissent les branches, comme un tout subdivisé en parties solidaires. Il est conçu, dès le départ, comme un ensemble, dans lequel les détails sont déduits ultérieurement. Toute composition, dit M. F. Osborn, doit être étudiée du général au particulier, du tout au détail plutôt que du détail au tout* (Cloquet, 1900, vol. 5, p.161-162).

<sup>75</sup> [...] *faire une application libre et rationnelle des formes nationales et traditionnelles [...]* (Cloquet, 1900, vol.5, p. 134).

<sup>76</sup> *Nous sommes, à certains égards, dans une situation privilégiée. Nous jouissons d'une liberté absolue vis-à-vis des styles. En outre, nous appartenons à une époque savante. Nous possédons à fond la connaissance des monuments de tous les peuples. Grâce à nos puissants moyens d'investigation, grâce aux voyages, aux publications illustrées, aux habiles relevés, aux fidèles reproductions photographiques, aux études archéologiques, aux inestimables trésors de la science moderne, à la patiente érudition de nos devanciers immédiats, tous les procédés anciens sont familiers à notre esprit et les ressources de tous les temps sont à notre portée. Ils nous fournissent un ensemble merveilleux de procédés techniques que nous ne pouvons plus rejeter, développés jusqu'au voisinage des limites de la perfection, et qui constituent l'art du constructeur. Avec ces ressources nouvelles nous ferons du neuf, mais greffé nécessairement sur la tradition ancienne* (CLOQUET, 1900, vol.5, p. 134).

bancos, estações, etc.). Julga que “a indústria trabalha muito com seus novos processos e meios metalúrgicos que, em certa medida, mudarão o estilo do futuro [...]” (Cloquet, 1900, vol. 5, p. 138, tradução nossa)<sup>77</sup> e que “não devemos hesitar, se necessário, em corrigir a fórmula histórica adotada, em curvá-la aos usos modernos” (Cloquet, 1900, vol. 5, p. 136, tradução nossa)<sup>78</sup>. Pode-se supor, levando em consideração os comentários elogiosos à Maison Tassel, que a arquitetura *Art Nouveau* se encontrava inserida nestas reflexões do autor, uma vez que a linguagem fazia parte desse período de inquietação projetual e de experimentações das relações entre as novas práticas construtivas e exigências programáticas.

---

<sup>77</sup> *L'industrie apporte au grand œuvre ses nouveaux procédés métallurgiques et des moyens qui modifieront dans une certaine mesure le style de l'avenir [...]* (CLOQUET, 1900, vol. 5, p. 138).

<sup>78</sup> *On ne doit pas hésiter, au besoin, à corriger la formule historique adoptée, pour la plier aux usages modernes* (CLOQUET, 1900, vol. 5, p. 136).

## 2.2 VILLA DO DR. FLÁVIO UCHÔA (1902/1912)

### PROPRIETÁRIO

Flávio de Mendonça Uchôa foi um engenheiro civil formado pela Escola Polytechnica do Rio de Janeiro (Festas, 1890). Trabalhou como engenheiro e diretor na Superintendência de Obras Públicas (SOP) da cidade de São Paulo em fins do século XIX e, durante os primeiros anos do século XX, assumiu diversas obras de infraestrutura urbana, tais como calçamentos e o saneamento do Porto de Santos (Lima, 2014; Silva, 2018; Saneamento, 1903). Também trabalhou como engenheiro para a Cia. Paulista na implementação de prolongamentos de estradas de ferro (Trabalhadores, 1902). Ao longo de sua carreira profissional participou do desenvolvimento de diversos empreendimentos na cidade de Ribeirão Preto, como a Companhia de Águas e Esgoto de Ribeirão Preto, a Companhia de Força e Luz de Ribeirão Preto e a companhia exploradora Morro do Ferro (Lima, 2004; Seccao, 1919). Esteve envolvido na criação e direção da Companhia Metalúrgica Brasileira (Telegramma, 1923). Foi casado com Maria Evangelina da Silva Prado<sup>79</sup> e, com ela, teve sete filhos: Flávio, José, Raul, Afonso, Maria Sílvia, Amélia e Martinho. Após o falecimento de Maria Evangelina (Carmo, 1915), em 1915, casou-se, anos depois, com Caterina Mussato, com quem teve mais um filho, Jorge.

Um pequeno artigo do periódico O Commercio de São Paulo, do ano de 1905, traz uma descrição do engenheiro e assinala que a residência em que morava no período era vista como uma das mais belas da cidade.

Não se pode dizer que seja, em absoluto, um belo rapaz; mas é muito simpático. Usa óculos de ouro, é moreno, traz sempre nos lábios carnudos um sorriso engatilhado. Seu traje habitual: costume de caxemira de cor, sapatos de bezerro, chapéu cor marrom. Não é um dândi, mas é um elegante.

Sua profissão: engenharia. E nela descobriu um filão de ouro, pois, sendo relativamente jovem, já conta não diminuto número de trabalhos, concluídos com êxito para ele em todos os sentidos. Pudera!

O dr. Flavio Uchôa é um tipo irrequieto, um gênio ativo, um empreendedor indefesso, que parece ter o do de ubiquidade. Quando se pensa que ele está em S. Paulo dirigindo o trabalho de calçamento que contratou com a Câmara Municipal, o homem já esteve no Ribeirão Preto em serviço de sua profissão, partiu para o Rio, e já voltou de novo à capital.

Reside numa das mais belas vivendas de S. Paulo, que se distingue pelo seu feito arquitetônico, de outras, que apesar de serem maiores, não denunciam gosto estético.

Tem uma paixão...(Não se assustem, leitores!) é pelo seu automóvel, que uma vez na rua, ele conduz, através da cidade, rápido como um relâmpago, com que inebriado com a vertigem do ar, que vai deslocando.

Seu defeito...É coisa que não conhecemos; e a nossa bisbilhotice não chega até aí.

Quer isso dizer que ele seja um santo? Absolutamente não. Aquele sorriso...Por isso, não pomos por ele a nossa mão no fogo. Atrás daquele sorriso ha...dente de coelho (Dr. 1905, p.1).

### IMPLANTAÇÃO

O projeto da Villa Flávio Uchôa remonta do ano de 1902, reflete a pujança de seu proprietário e pode ser considerado uma das primeiras concepções privadas de grande vulto do arquiteto Victor Dubugras na cidade de São Paulo. Como visto,

<sup>79</sup> De acordo com o obituário de Albertina da Silva Prado (Fallecimentos, 1912), Maria Evangelina era filha de Albertina com Martinho Prado (político e empresário brasileiro) e foi irmã de Cassio Prado. O projeto de Dubugras para a residência de Cassio Prado é objeto de estudo da pesquisa no tópico 2.11 – Villa Cassio Prado).

Dubugras estava atuando na cidade há cerca de dez anos e na ocasião já havia concebido, no Brasil, um grupo expressivo de projetos em linguagem neogótica e com referências ao *Arts and Crafts*. O projeto da Villa Flávio Uchôa sinalizou o início de sua aproximação com o *Art Nouveau*.

A residência estava situada em um grande lote retangular de esquina, entre as Ruas Augusta e Caio Prado, cujas dimensões, de acordo com as anotações dos pareceres técnicos da aprovação municipal, eram cerca de 80 e 150 metros, respectivamente. O cruzamento entre os dados presentes no levantamento aerofotogramétrico do projeto S.A.R.A Brasil (1930) e nos levantamentos topográficos da cidade de São Paulo contidos na plataforma GeoSampa revelam que a quadra que continha o lote da Villa apresenta um declive acentuado no sentido da Rua Augusta, com a cota mais elevada na altura da Rua Marquês de Paranaguá e a mais baixa no cruzamento com a Rua Caio Prado.

Nota-se que enquanto nas proximidades da Rua Augusta a inclinação do terreno é de cerca de cinco metros, a parte oposta do lote conta com uma declividade de cerca de 12 metros (ver cortes esquemáticos da Figura 58<sup>80</sup>). Dada as condições topográficas da área, o arquiteto realizou a locação da casa na porção mais plana do terreno, nas proximidades da intersecção entre as vias. O arranjo tirava proveito das grandes extensões do lote e favoreceu a privacidade dos moradores, mantendo a residência a uma distância de 16 metros do calçamento. Eliminava também a distinção entre jardins frontais e posteriores, de modo que toda a área se articulava como um único

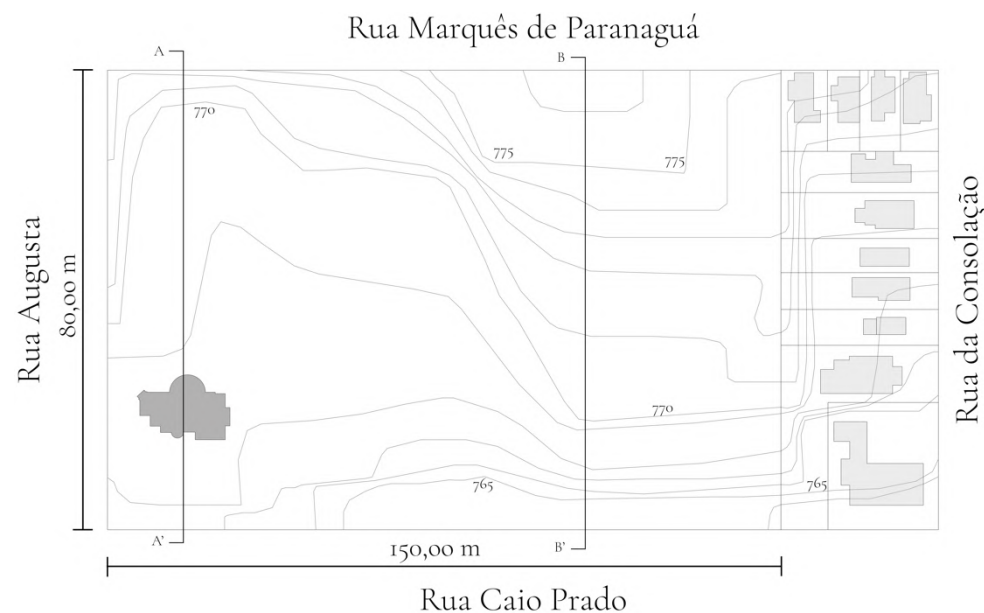


Figura 57: Implantação da Villa Flávio Uchôa.

Fonte: Desenho da autora (2022) utilizando como base planta cartográfica do projeto S.A.R.A Brasil (1930) e dados topográficos da plataforma GeoSampa (2023).

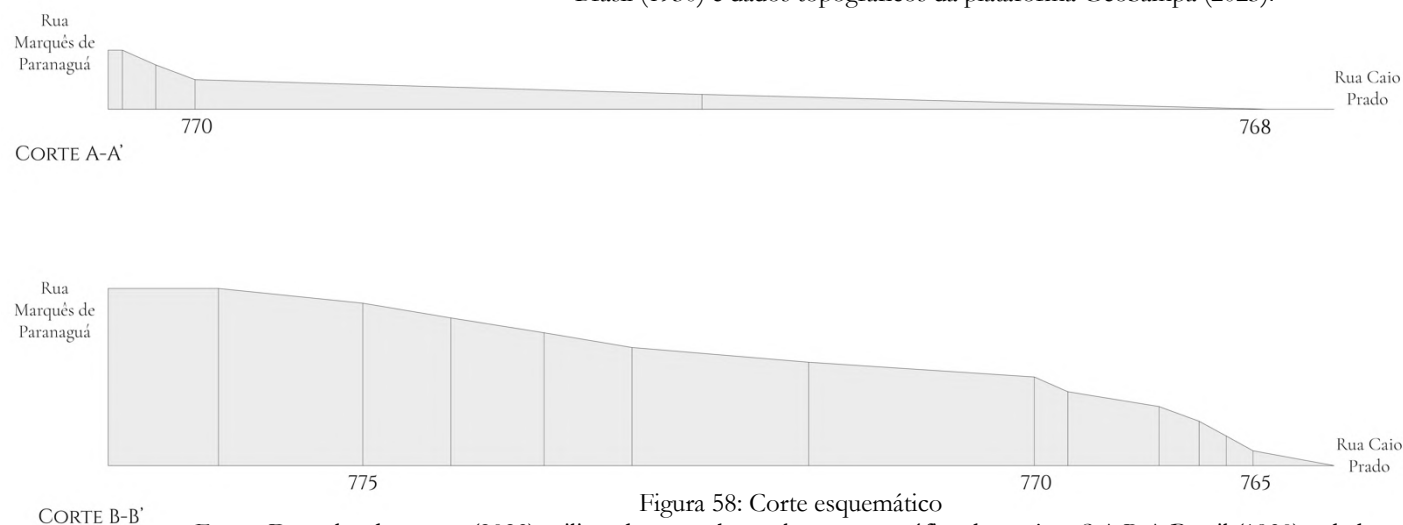


Figura 58: Corte esquemático

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como base planta cartográfica do projeto S.A.R.A Brasil (1930) e dados topográficos da plataforma GeoSampa (2023).

<sup>80</sup> O corte foi executado utilizando como base os dados apresentados na Figura 57. Utilizou-se como medida referencial de escala para o desenho as dimensões do terreno do parecer técnico.

e amplo espaço ajardinado. De acordo com Reis Filho (1997), este tipo de implantação remete às disposições empregadas nas chácaras rurais.

O acesso principal ocorria pela Rua Caio Prado e o portão que mediava o ingresso à propriedade foi desenhado por Dubugras. As características da estrutura podem ser conferidas no item “Composição, fachadas e Volumes”.

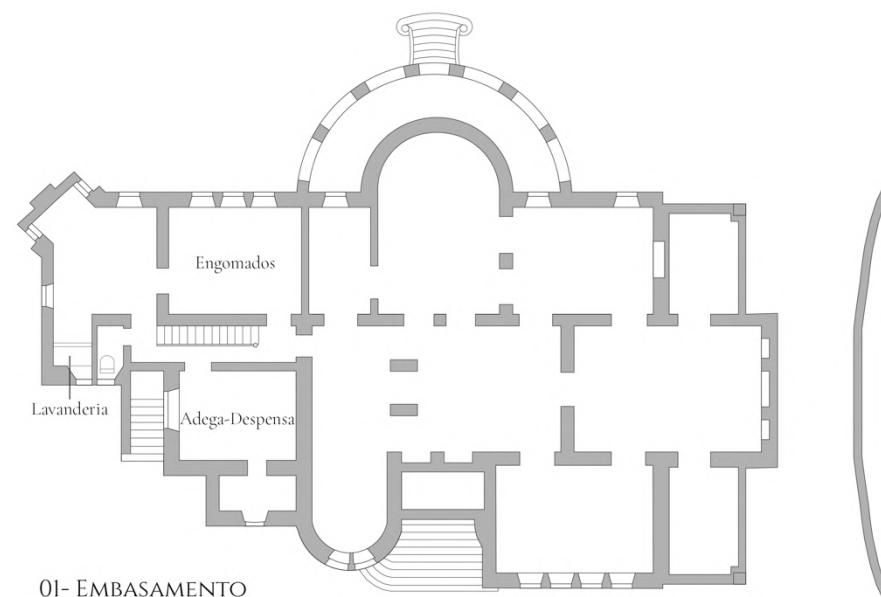
### PROGRAMA E PLANTA

O programa de necessidades da Villa foi distribuído em três pavimentos: embasamento (porão elevado), pavimento térreo e pavimento superior.

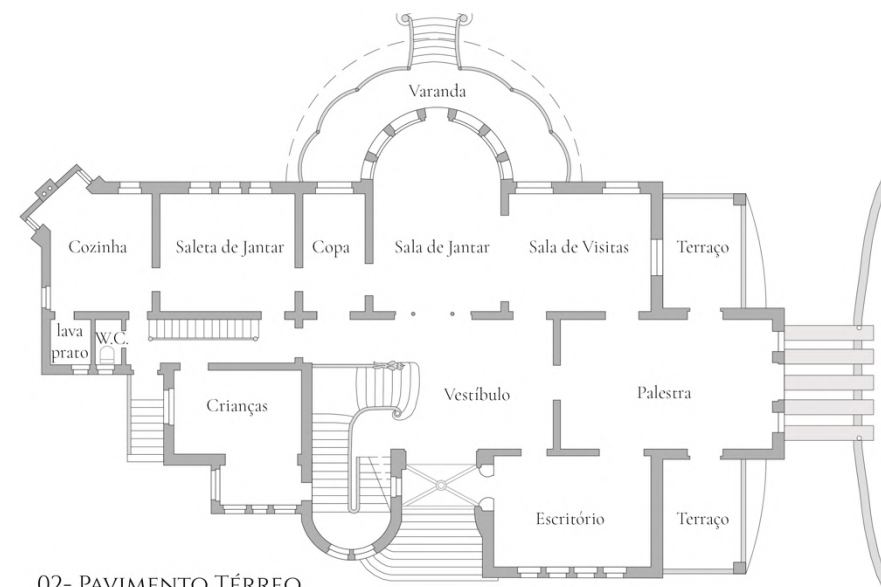
O porão era ocupado por alguns serviços e depósitos, como uma adega, despensa, lavanderia e sala para engomar roupas, e dispunha de diversos outros cômodos que não são indicados no desenho. É possível que alguns deles fossem quartos de empregados (cozinheira, copeira, arrumadeira, motorista, etc.) No térreo, há uma separação entre áreas franqueadas a visitas, íntimas e de serviços. Em uma extremidade foram dispostos o escritório, a sala de jantar, a varanda, a sala de visitas e a sala de palestra<sup>81</sup>. De acordo com numerosos artigos publicados em periódicos do período da construção da Villa Uchôa, “palestra” significava longas conversas e trocas de ideias. No programa residencial, provavelmente, seguia-se essa caracterização e finalidade. Para a presente tese, será utilizado esse significado. Ao lado desta sala foi situada a rampa de parada de automóveis.

Do lado oposto, foram alocados ambientes como cozinha, lava pratos, *water closet* (W.C), copa, sala das crianças e saleta de jantar. A atribuição de W.C por Dubugras servia para caracterizar o cômodo que compreendia o vaso sanitário.

Ao centro e em frente ao vestíbulo, Dubugras posicionou a sala de jantar, articulada à sala de visitas por uma porta larga. O requinte do tratamento plástico



01- EMBASAMENTO



02- PAVIMENTO TÉRREO

<sup>81</sup> O desenho do pavimento térreo arquivado no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP e exibido no catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes do Rio de Janeiro de 1902 designam o cômodo como “palestra”.

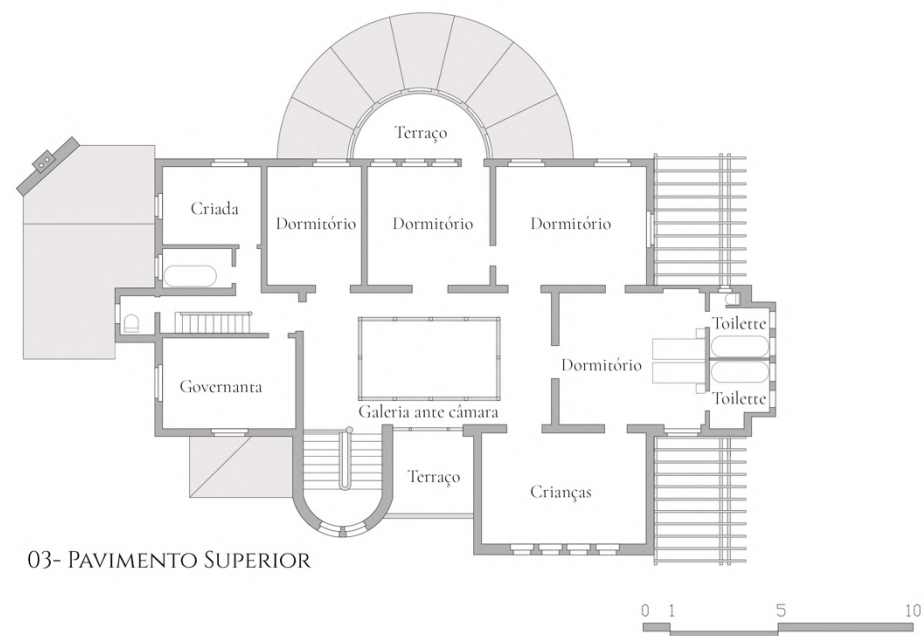
desses espaços sugere que eram destinados a visitas e a ocasiões mais solenes. A sala de jantar tinha uma parede em forma de semicírculo, dotada de porta e de janelas encadeadas, que se abriam para uma extensa varanda, de planta em semicírculo com arremates no formato de “pétalas”. O aspecto leve e descontraído da varanda fazia a transição entre as casas e os vastos jardins que a circulavam, que eram acessados a partir da varanda por uma escada também dotada de formas sinuosas e delicadas.

No pavimento superior, por sua vez, foram ordenadas as áreas de repouso dos moradores. O andar contava com o dormitório principal e dois *toilettes* do casal, quatro quartos, dos quais um tinha a especificação para as crianças menores, um cômodo para a governanta e outro para a criada, que eram mediados pelo *toilette*, e o sanitário. Todos os recintos foram posicionados ao redor de uma galeria antecâmara.

Valendo-se dos deslocamentos volumétricos determinados pelo nível inferior, foram conformados dois terraços. Na parte frontal da casa, ao lado do torreão e acima da entrada principal, a galeria antecâmara incorporava uma passagem para um pequeno terraço retangular; aos fundos, o dormitório central compreendia o segundo terraço. Perfilhando as mesmas linhas curvas da sala de jantar, esta estrutura estava acima da cobertura da varanda.

No arranjo espacial da casa, chama atenção o modo como que os diversos pavimentos replicam, com frequência, os mesmos arranjos espaciais: no andar superior, dois dormitórios seguem os contornos da sala de jantar e sala de visitas e o dormitório principal mantém os contornos da sala de palestra. No porão, principalmente pela incumbência estrutural de suportar e distribuir homogeneamente o peso da construção sobre o terreno, são seguidas praticamente as mesmas distribuições do térreo.

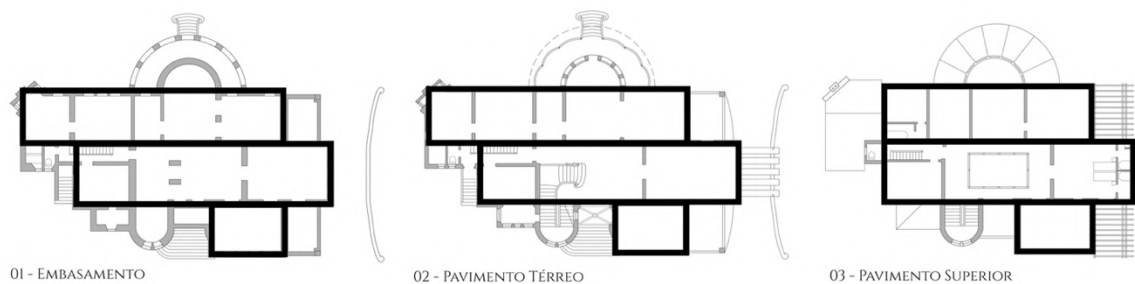
O projeto valia-se de uma planta de base ortogonal que se subdividia longitudinalmente em três partes. O embasamento e o pavimento térreo adotavam a mesma estruturação. O pavimento superior,



03- PAVIMENTO SUPERIOR

Figura 59: Plantas do Embasamento, Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, da Villa Flávio Uchôa (1902).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.



01 - EMBASAMENTO

02 - PAVIMENTO TÉRREO

03 - PAVIMENTO SUPERIOR

Figura 60: Divisões em planta da Villa Flávio Uchôa.

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.

em razão da cobertura da área de cozinha, contava com duas seções de proporções reduzidas. Elementos justapostos ao volume principal como a varanda, a lareira, o terraço do pavimento superior, as escadas e as pérgolas prestavam-se na dinamização da fachada e rompiam com a regularidade geométrica estabelecida pelo arquiteto.

### ESPAÇOS E FLUXOS

O acesso principal à residência era realizado pelo pavimento térreo. Uma escadaria a partir do jardim conduzia a um amplo vestíbulo e, ao redor deste, eram organizados os fluxos e funções da casa. No ordenamento das atividades havia um claro zoneamento vertical e horizontal que perpassava todo o projeto e decretava uma rígida separação das circulações destinadas aos moradores e funcionários. Os diferentes tipos de usos eram agrupados entre si e dispostos nos mesmos setores nos diferentes pavimentos. Esse cenário pode ser exemplificado na organização dos ambientes de serviço: eles foram reunidos em um grande núcleo (na porção esquerda dos desenhos das plantas) que se replicava nos diferentes pisos.

O andar térreo da Villa concentrava, de modo geral, dois tipos de funções: em um extremo foram concentradas as atividades voltadas ao serviço e, no outro, as áreas sociais e de uso cotidiano dos moradores. Pode-se observar, nesse sentido, que a sala de jantar adquire na composição uma configuração programática de destaque por auferir uma localização central e por partilhar uma passagem sem portas com o vestíbulo.

Já a sala de palestra provavelmente era uma sala de estar usada pela família e por visitas íntimas. Tinha uma entrada independente e era ligada a dois terraços e ao acesso de veículos, a denunciar seu uso frequente.

O porão integrava, de forma geral, funções complementares aos serviços do pavimento térreo. Já o pavimento superior, por se tratar de uma área de circulação mais restrita, mantinha somente os espaços privativos da família e os recintos das empregadas de maior convívio (criada e governanta).

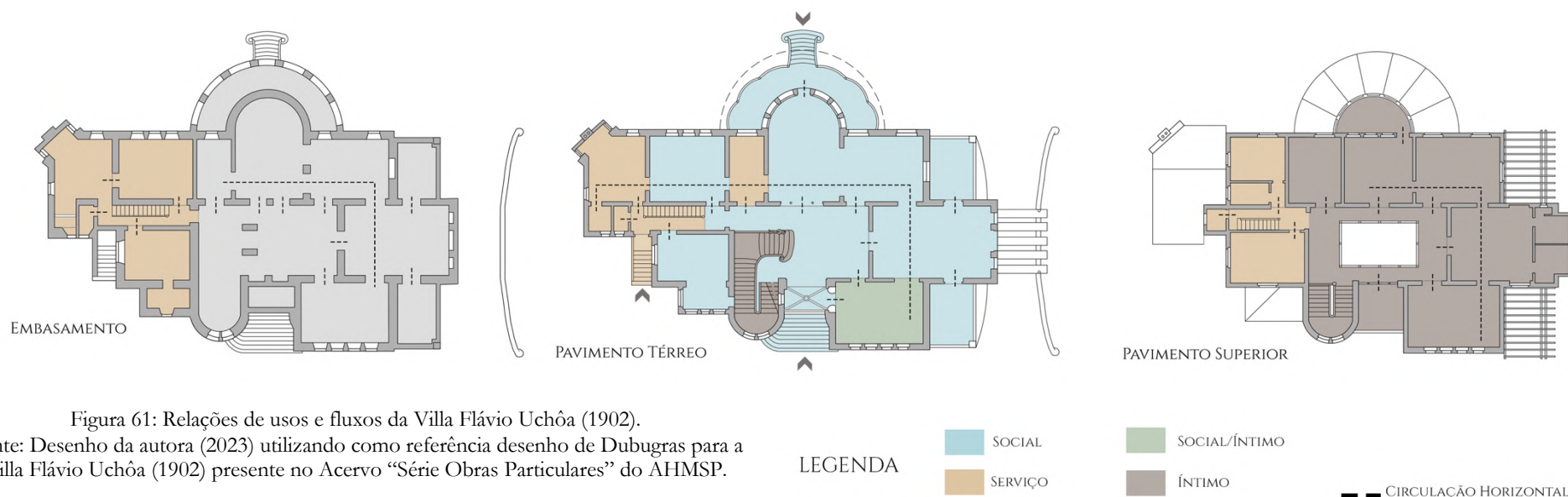


Figura 61: Relações de usos e fluxos da Villa Flávio Uchôa (1902).

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.

Há, no entanto, situações singulares que valem ser mencionadas. O escritório de Flávio Uchôa proporcionava uma dualidade de usos. Enquanto tinha, em certa medida, atribuições sociais por ser um espaço de recepção de clientes, funcionários e colaboradores, o local também era uma área privada por ser o recinto de trabalho e recolhimento intelectual do engenheiro. Mantido na parte frontal da residência, o escritório podia ser acessado por uma porta no *hall* de entrada externo, separando, dessa forma, o tempo do trabalho da vida doméstica e preservando a privacidade da família. Esse recurso será amplamente explorado por Dubugras em projetos posteriores.

A saleta de jantar, onde deviam ser realizadas as refeições diárias da família, e a sala das crianças – cômodos de convívio íntimo – foram situadas nas imediações da copa e da cozinha. É possível que as refeições dos funcionários fossem realizadas na cozinha ou em um cômodo não especificado do porão. A sala das crianças ficava assim, no local do térreo, mais distante das visitas e mais próximo dos espaços de trabalho dos criados.

Verifica-se que, a despeito de cada cômodo acomodar uma única atividade, o agenciamento organizacional estabelecido no projeto permitia uma circulação horizontal bastante fluida. No térreo, portas interligavam sequencialmente: cozinha - saleta de jantar – copa - sala de jantar - sala de visitas - palestra - escritório. Todos os cômodos foram arranjados ao redor de uma única circulação estruturadora, formada pelo vestíbulo em conjunto com um corredor.

Já no primeiro pavimento, apesar de terem entradas independentes, o dormitório principal possuía conexão com o quarto das crianças e dois dormitórios (que possuíam abertura entre si). O dormitório localizado ao lado do cômodo da criada, por outro lado, era mais isolado e não tinha ligação com nenhum outro aposento. Pode-se imaginar que se tratava de um recinto para hóspedes.

O primeiro andar espelhava a divisão social do espaço do térreo: os quartos dos criados do primeiro andar estavam dispostos sobre as áreas de serviço do térreo. Tal solução auxiliaria na definição dos deslocamentos verticais destinados aos criados.

De fato, com relação às circulações verticais, constata-se uma pluralidade de deslocamentos. Estes convergiam-se no térreo e tinham direcionamentos específicos. Uma majestosa escada em “L” dupla contida no volume do torreão conectava a área social com o acesso aos quartos do primeiro pavimento. A circulação vertical das funcionárias entre os três pavimentos fazia-se por um conjunto distinto de escadas estritas, que interligava o porão, o corredor junto à cozinha e a antecâmara entre os quartos da governanta e da criada, no pavimento superior. Uma pequena escada externa posicionada ao lado do sanitário (que, pela localização, destinava-se ao uso dos funcionários) denota um grau de especialização de fluxos e de separação dos espaços, uma vez que todas as movimentações ligadas aos serviços não se sobrepunham àquelas direcionadas ao entretenimento e convívio social.

## **MATERIAIS E TÉCNICAS**

A Villa Uchôa foi edificada com estruturas mistas, utilizando-se de embasamento em granito e paredes em alvenaria de tijolos revestido de argamassa e pintura branca (Toledo, 1905). Conciliava um amplo telhado principal – uma vez que os volumes menores tinham coberturas independentes – consolidado na estrutura de madeira: tesouras apoiadas em suas extremidades por mãos francesas sustentavam e dissipavam as cargas das telhas, terças, caibros e ripas nas paredes. A parte inferior do madeiramento da estrutura era visível na volumetria, visto que, nos desenhos de elevação, era possível distinguir os componentes.



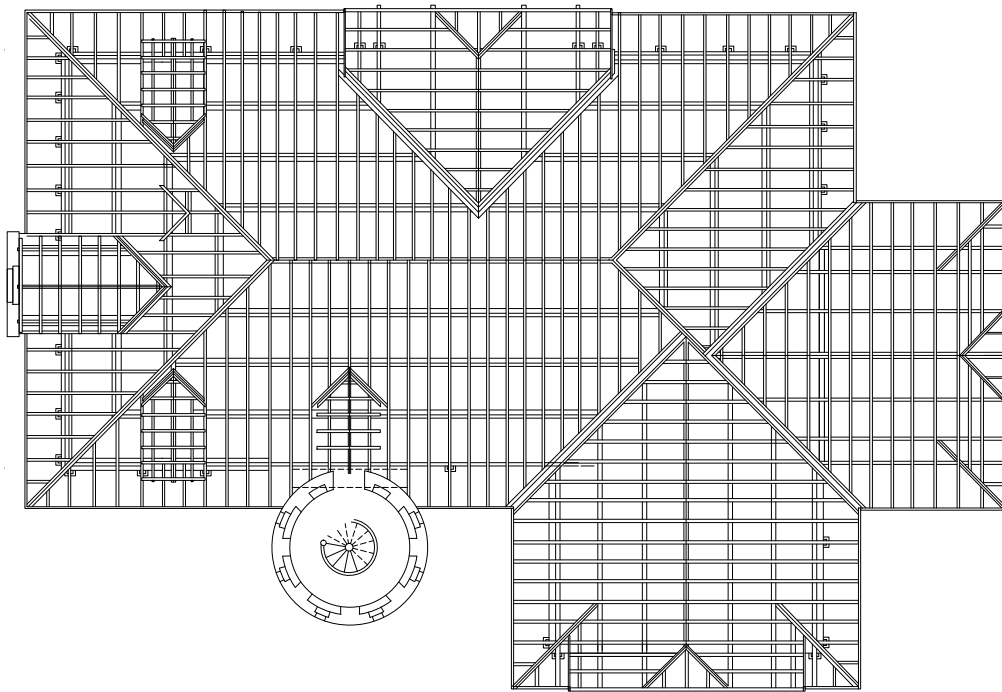


Figura 63: Esquema do madeiramento da cobertura da Villa Flávio Uchôa (1902).  
 Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

As telhas eram de fabricação nacional tipo marselha e tinham uma coloração amarronzada (Toledo, 1905) que contrastava com a clareza das paredes. Anotações de Dubugras nos desenhos de estudos da construção mantidos no Acervo da Biblioteca da FAU-USP mostram que a cobertura foi concebida com uma inclinação de 45 graus, compatível com o tipo de telha utilizada. Os condutores de água pluvial eram aparentes e fixados rentes ao corpo do prédio.

A rampa de acesso aos veículos utilizava uma cobertura metálica, sustentada por uma estrutura treliçada. A varanda posterior também integrava estruturas metálicas na definição dos pilares, que eram alicerçados em ângulo oblíquo na estrutura de alvenaria da varanda.

Em sua avaliação sobre a obra, Toledo (1905), em artigo dedicado à Villa Uchôa para a Revista Polytechnica, destacava a integridade construtiva e racional empregada, que não ocultava os materiais utilizados nem sobrepunha artifícios decorativos ao corpo da edificação, como mármore e frontões, com o intuito de simular opulência. De acordo com o autor:

Em toda a construção, o sr. Dubugras deu inteira preferência às formas de estrutura real.

As disposições construtivas e a natureza dos materiais são francamente acusadas, lealmente postas em evidência: o que é suporte está efetivamente caracterizado como suporte; o que parece parte suportada funciona verdadeiramente como tal; o granito é granito mesmo; os revestimentos de argamassa não iludem; e toda peça de madeira lá está com sua cor própria, tendo apenas uma camada protetora de verniz (Toledo, 1905, p. 77).

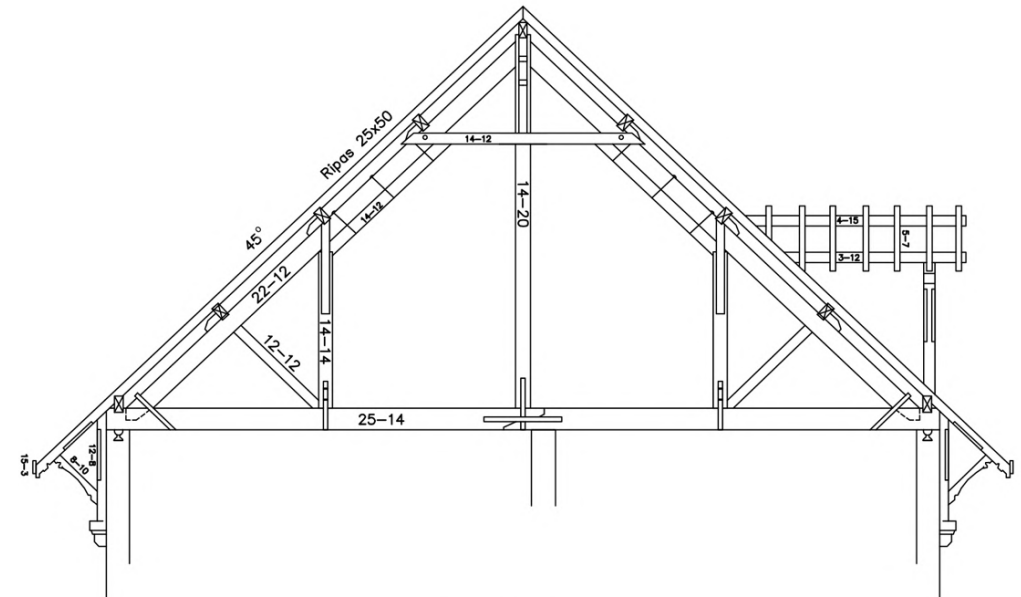


Figura 62: Corte esquemático da estrutura de cobertura da Villa Flávio Uchôa (1902), com a indicação de medidas das peças.

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

Tal racionalidade também foi transposta pelo arquiteto no projeto de iluminação artificial interna. Ele previa cerca 250 lâmpadas estilo Edison com os cabamentos protegidos por tubos (Toledo, 1905), tendo em vista uma rápida e eficaz manutenção das instalações.

### COMPOSIÇÃO, FACHADAS E VOLUMES

O projeto da Villa Uchôa foi resolvido através de uma volumetria assimétrica e complexa, em que uma sequência de blocos se sobressaía, tanto no sentido vertical como no horizontal, e imprimia um elegante dinamismo compositivo.

A porção intermediária da Villa Uchôa foi estabelecida com altura mais elevada e empregava uma profusa gama de soluções plásticas. Os volumes regulares que compõem esta seção tinham alturas variadas e foram arrematados por telhados recortados e proeminentes, de feições francesas. A inserção de aberturas no formato de mansardas em diferentes pontos da cobertura reforçava o comprometimento com a linguagem. Nos vértices das cumeeiras de todos os telhados foram inseridos pináculos.

Na fachada frontal (elevação leste), no centro e em lugar de destaque, um expressivo torreão sobressaía-se. Nele, apoios escalonados (sem aparente função construtiva) cooperavam na definição de uma espécie de belvedere – para contemplação panorâmica da área – com aberturas em arco pleno e um parapeito com desenhos rendilhados. O conjunto era acrescido de uma ornamentação suntuosa e diversificada, dispondo de colunas jônicas, esculturas, gárgulas, frisos, pináculos e um lanternim. Um comprido mastro coroava o torreão e fortalecia sua verticalidade.

Locada ao lado do torreão, a entrada principal agregava contornos referenciados no *Art Nouveau* de inspiração floreal. Uma escadaria dava acesso a um pequeno hall coberto, demarcado por arcos esculpidos com desenhos de folhagens

“[...] que nascem do flanco do torreão e morrem de encontro à face lateral de um corpo avançado” (Toledo, 1905, p. 76). A porta exibia ornatos simétricos e regularmente posicionados de ferro retorcido. Logo acima da entrada, duas gárgulas laterais eram responsáveis pelo escoamento de água de um pequeno terraço superior e conferiam “[...] uma nota pitoresca a essa entrada” (Toledo, 1985, vol. 3, p. 13).

Já na porção central posterior da volumetria (elevação oeste), a cobertura de proteção da varanda foi atrelada à construção com destacado arrojado formal. Alicerçada por oito pilares angulados fixados rente ao corpo do prédio, a cobertura abaulada – que lembrava um dossel – engastava-se na estrutura de um pequeno terraço superior. Todo o perímetro foi adornado por uma espécie de borla e por luminárias suspensas em níveis variados. Aberturas circulares presentes na alvenaria do terraço indicam que essa cobertura também se prestava na captação e dispersão de água da chuva. É interessante notar que os motivos formais da cobertura da varanda não remetiam ao contorno do parapeito.

Nas alas laterais da edificação, de menor altura, verifica-se uma maior sobriedade das soluções aplicadas. Enquanto um extremo distinguia-se pela rampa de entrada de carruagens e automóveis – que era protegida por uma cobertura metálica em treliça – flanqueada por terraços com pérgolas, no outro uma chaminé rotacionada em ângulo de 45 graus em relação ao restante da edificação e evidenciava a diligência de Dubugras em congregar, de forma harmoniosa, procedimentos construtivos na linguagem estética.

Figura 64: Elevação Leste (fachada principal) da Villa Flávio Uchôa (1902).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

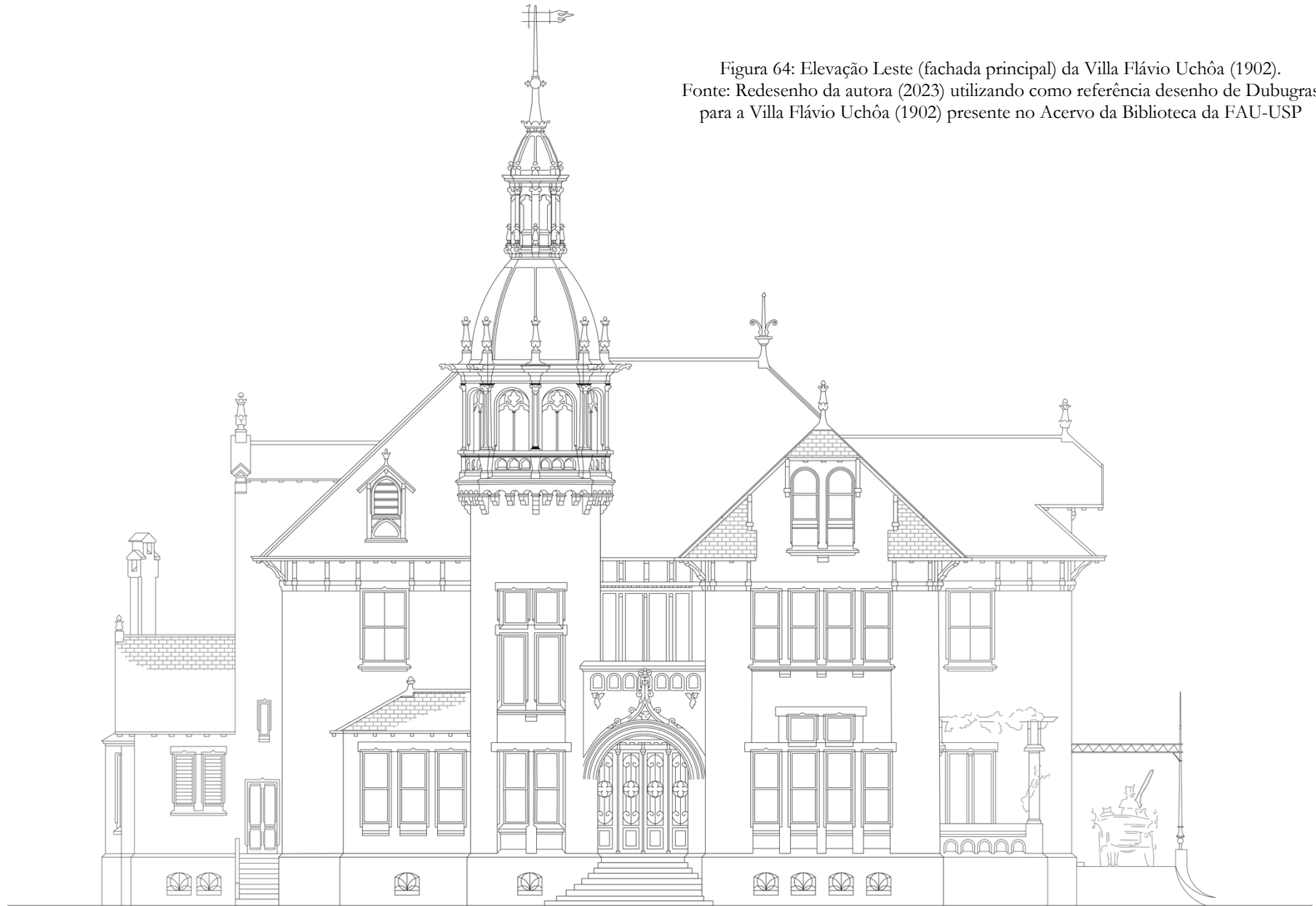
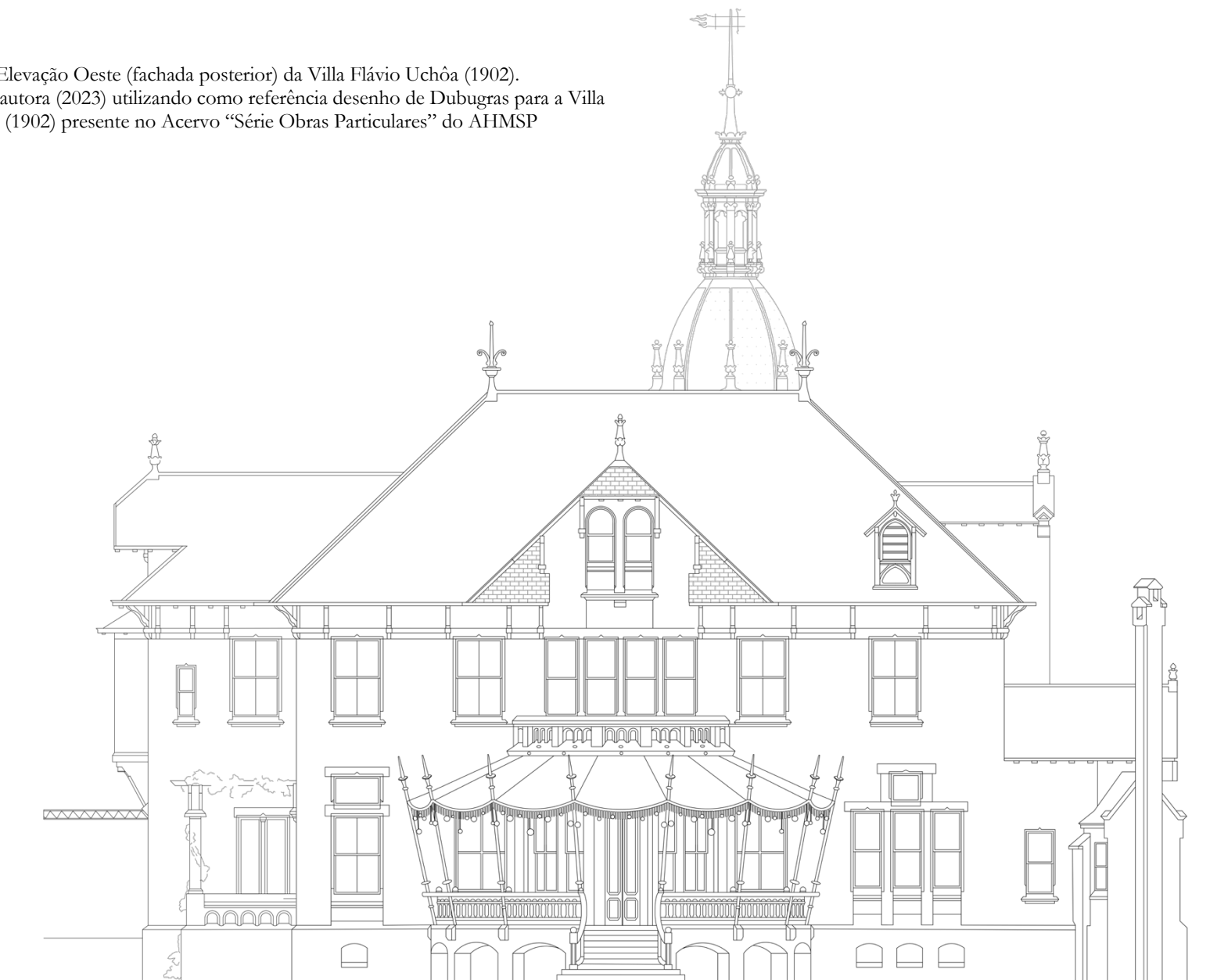


Figura 65: Elevação Oeste (fachada posterior) da Villa Flávio Uchôa (1902).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP



No portão de entrada da propriedade projetado por Dubugras, o embasamento da estrutura era composto por três apoios de concreto arrematados em formato de meia esfera e travessas horizontais de ferro posicionadas regularmente. De acordo com o desenho de estudo de Dubugras para o portão, presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP e datado de 1902, as junções entre as peças de ferro eram feitas por chapas, parafusos e porcas.

No sentido horizontal, o primeiro vão metálico foi esboçado por uma sequência de quadriláteros partidos ao meio, que trazem uma singela associação com o repertório neogótico. Já no último foram trabalhados perfis de ferro em sentidos paralelos e diagonais.

Entre os intervalos dos apoios de concreto foram posicionadas duas aberturas com puxadores: uma menor destinada à entrada de pedestres e outra, de dimensões maiores, dedicada aos automóveis e carruagens. Barras entrepostas no sentido diagonal interrompiam a simetria horizontal inicial do conjunto e serviam para formar letreiros nos acessos. Ao passo que o de pedestres abrigava as iniciais do proprietário (F.U.), o segundo mostrava a saudação “SALVE”. Na seção inferior do portão, Dubugras propôs perfis de ferro dobrados.

Coroando os três suportes de concreto, foram estabelecidos arcabouços, quase escultóricos, de ferro retorcido. Naqueles localizados nas extremidades, que eram de menor altura, foram atrelados elementos de representações floreal (com as pétalas mais baixas e o estigma ressaltado). O apoio intermediário, de altura mais elevada e de destacada expressão plástica, articulava em sua porção superior uma esfera, que provavelmente tratava-se de uma luminária. Esta composição demonstra certa afinidade, ainda que de forma mais simplificada, com o repertório *Art Nouveau* desenvolvido pelas correntes belga e francesa.

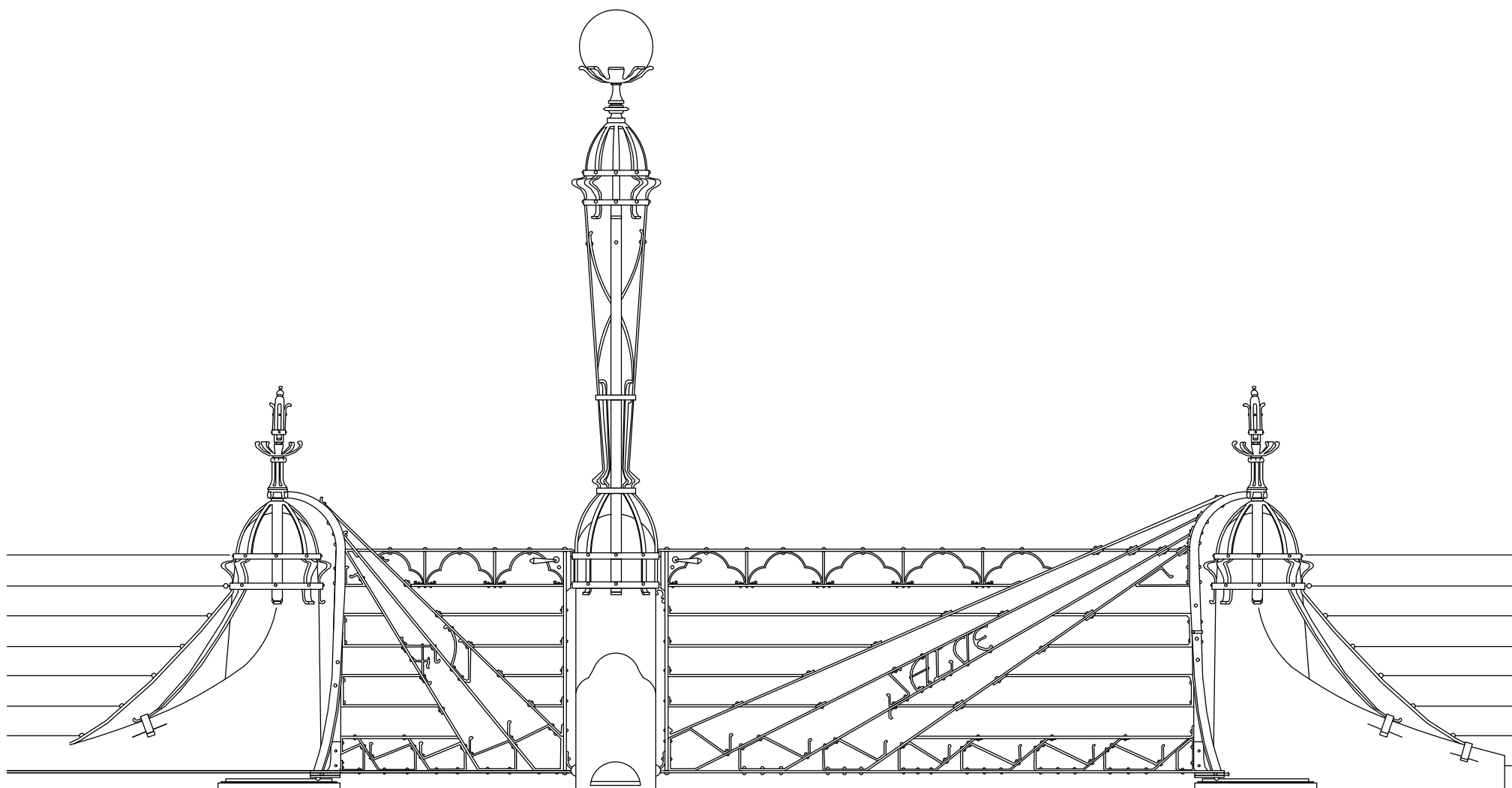


Figura 66: Esquema do portão da entrada principal da Villa Flávio Uchôa (1902).

Fonte: Redesenho da autora (2022) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

O partido arquitetônico era favorecido por um equilíbrio entre as relações de linhas horizontais e verticais. As linhas horizontais eram assinaladas pelas sequências de janelas, vãos do embasamento, pela linha do beiral e a coberta da entrada de automóveis. As linhas verticais eram fortalecidas pelo expressivo torreão, pelo acesso principal, pelo movimento da coberta do volume frontal, pelas mansardas, pela chaminé da cozinha, pelos pináculos e pelas silhuetas das janelas altas retangulares. A delicada estrutura levemente inclinada da varanda introduziu elementos transversais, estabelecendo um componente de contraste com o resto da composição, norteado por linhas verticais e horizontais. O traçado serpenteante da coberta da varanda também cooperava com o rompimento da ortogonalidade. Esses contrastes e suas graciosas formas tornam a varanda o elemento mais interessante e ousado do conjunto.

A mesma busca de equilíbrio é averiguada na composição cromática, na qual “telhas de fabricação nacional, tipo marselhês, pelo colorido quente contrasta de modo agradável com a brancura dos muros e o tom escuro da cabreúva dos consolos e das latadas” (Toledo, 1905, p. 76).

A percepção de unidade era acentuada pela constância de uma sequência de sutilezas projetuais que perpassa toda a concepção: as aberturas de ventilação e iluminação que circundam o porão elevado usavam esquadrias fixas de ferro em linhas *Art Nouveau*, e na regularidade da linguagem das janelas, que também eram dotadas de persianas automáticas de aço ou madeira.

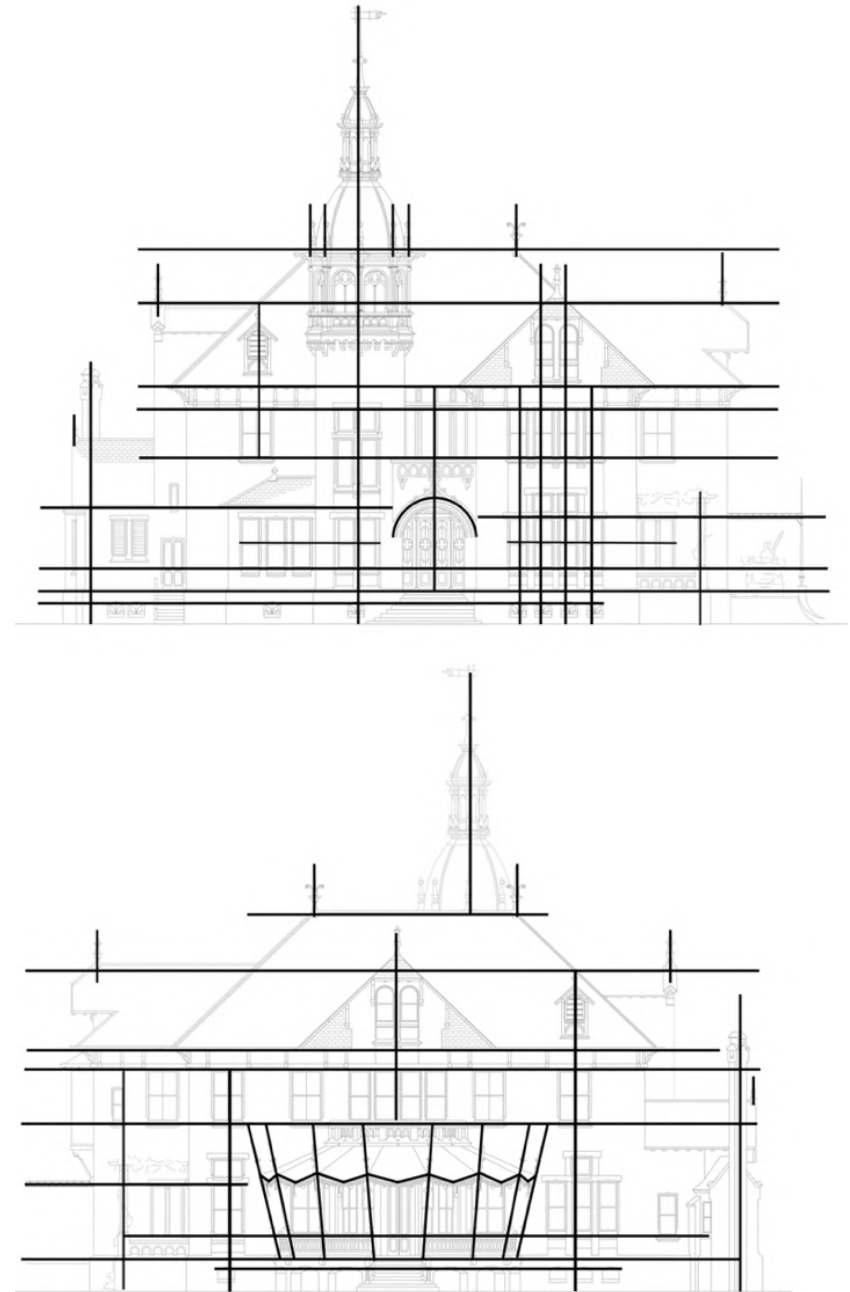


Figura 67: Esquema de linhas do partido arquitetônico.

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1902) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP e Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP, respectivamente.

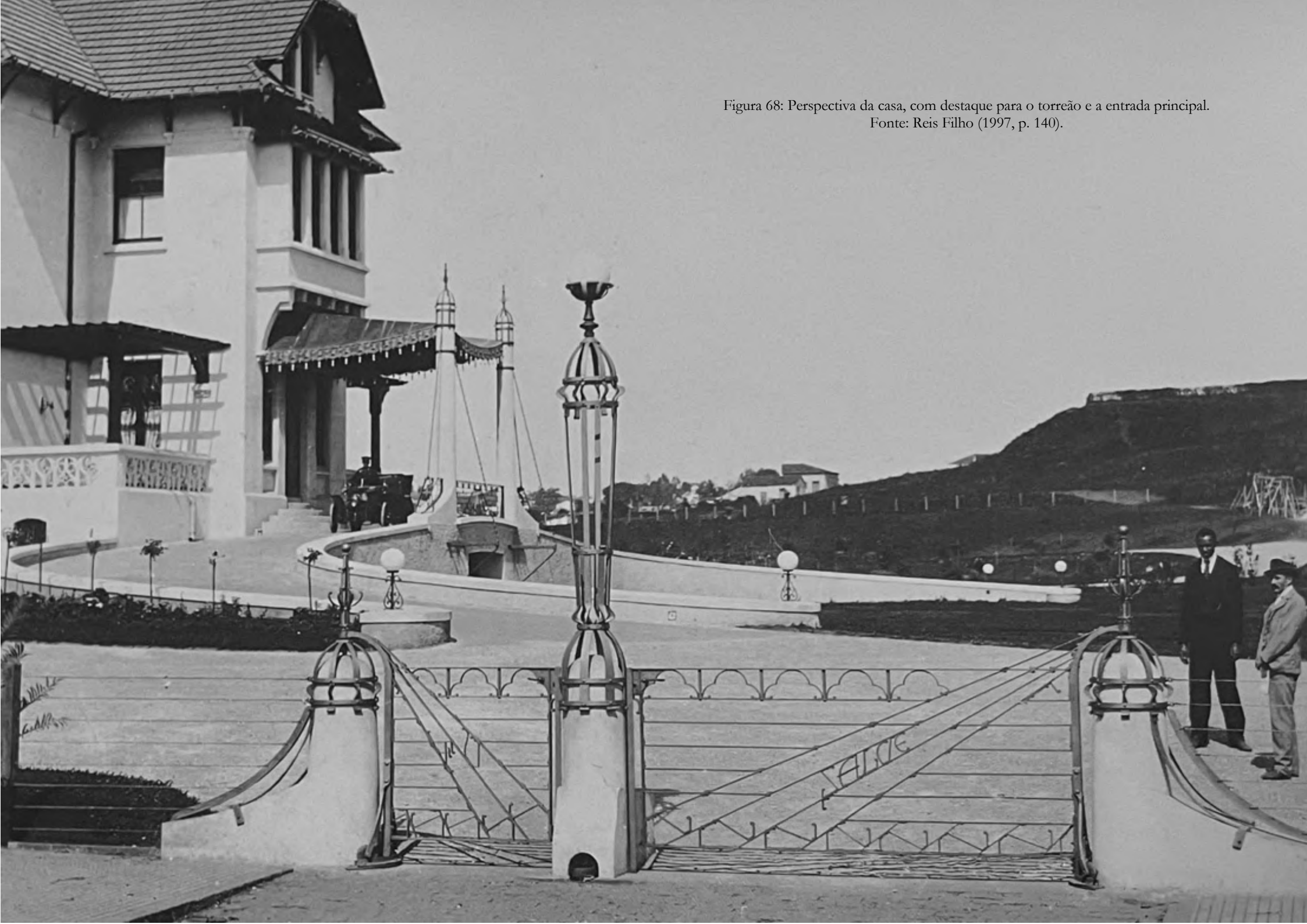


Figura 68: Perspectiva da casa, com destaque para o torreão e a entrada principal.  
Fonte: Reis Filho (1997, p. 140).





Figura 69: Villa Uchôa (1902)  
Fonte: Reis Filho (1997, p. 138).



Figura 70: Villa Uchôa, com destaque para a relação de acesso à propriedade.  
Fonte: Toledo (1905, n.p).

## TRATAMENTO FORMAL INTERNO

Sabe-se que era uma prática comum entre os arquitetos do *Art Nouveau* europeu o detalhamento do projeto em seus pormenores, chegando à escala do mobiliário e descrição dos materiais (Mitre, 2018). Em consonância com essa prática, há nesse projeto de Dubugras atenção e esmero na integração entre as diferentes partes constituintes da concepção.

O vestíbulo teve suas paredes e teto adornado por pinturas elaboradas a partir de esboços produzidos por Dubugras. De gosto *Art Nouveau*, tomavam como referência a flora brasileira (Toledo, 1905). Traziam retratos femininos ao centro de molduras de rosáceas. O forro de estuque do primeiro pavimento, que era visível do vestíbulo graças à abertura da galeria antecâmara, trabalhava uma geometria complexa, com diversos nichos e reentrâncias, onde eram incorporados afrescos também de



temática floreal e de representações femininas. O piso foi revestido com mosaicos venezianos (Toledo, 1905). Tais mosaicos integravam alguns desenhos de linhas curvas e estilizadas, remetendo, novamente, ao *Art Nouveau*.

O balaústre e o corrimão de madeira do primeiro lance de escadas do vestíbulo eram fartamente decorados por desenhos em baixo relevo de

folhagens. Uma escultura de madeira de um exuberante dragão substituiu parte de um dos corrimãos. No balaústre oposto, a figura esculpida de uma ave e um dragão entrelaçados sustentava uma luminária.

Grande parte do mobiliário da sala de jantar e do escritório de Flávio Uchôa foi projetado por Dubugras, “com linhas que lembravam os trabalhos de Van de Velde” (Reis Filho, 1997, p. 43). Fabricada em madeira, a



mobília era luxuosa e sólida, desenvolvendo em sua ornamentação e acabamentos linhas sinuosas, folhagens esculpidas e cantos angulosos. Motta (1957) nota que, dentre as pinturas do escritório, três faixas traziam os sobrenomes Dubugras, Mauá e Weinscheck.

Outros componentes internos projetados por Dubugras foram as luminárias e arandelas. As peças, concebidas em ferro com motivos formais de inspiração *Floreal*, deixavam os cabeamentos aparentes por dentro de hastes espiraladas, manifestando o caráter técnico do objeto e incorporando-o no delineamento estético. Os bocais das lâmpadas portavam-se como as pétalas de flores. Para Toledo (1985, vol. 3, p. 16),

Figura 71: Vestíbulo (ao lado) e galeria antecâmara (acima) da Villa Uchôa (1902).

Fonte: Reis Filho (1997, p. 142).



essas soluções precoces, se considerada a data de execução, remetiam àquelas desenvolvidas em obras de Guimard.

Figura 72: Detalhe de uma arandela.  
Fonte: Toledo (1985, vol. 3, p. 44).

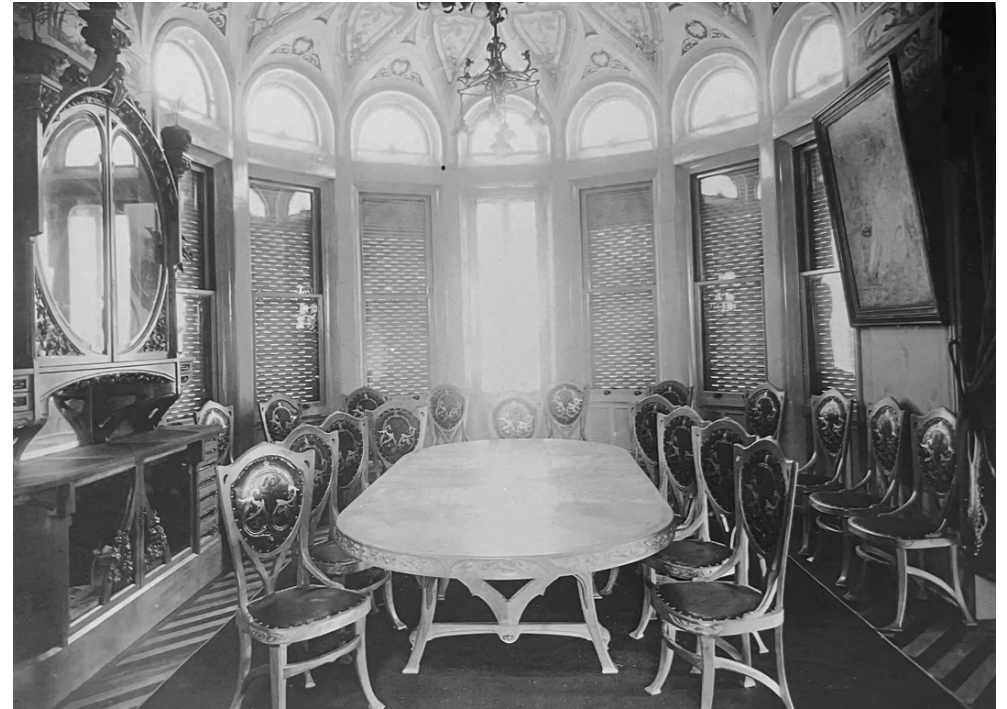


Figura 73: Sala de Jantar e escritório de Flávio Uchôa, respectivamente.  
Fonte: Reis Filho (1997, p. 143).

## PROCESSO DE PROJETO

Fotografias do período de término da construção denunciam algumas disparidades entre o projeto submetido à aprovação municipal e o que foi efetivamente construído. Verifica-se que as alterações ocorreram principalmente nas áreas das coberturas e em alguns pormenores construtivos. A primeira situação diz respeito à reconfiguração da coberta de veículos localizada ao lado da sala de palestra. Enquanto o projeto indicava uma estrutura metálica em treliça com apoios delgados e discretos, o prédio edificado empregava uma cobertura metálica em estilo dossel, aparelhada com lâmpadas suspensas de linguagem similar àquela prevista para a varanda posterior. Os suportes estabelecidos faziam uso de ferro retorcido com vocabulário estético análogo aos do portão de entrada da propriedade e reforçavam um espelhamento de soluções plásticas. No mesmo local, as fotografias mostram que, embaixo da rampa, no nível do porão elevado, foi criada uma garagem de automóveis. Dentro dessa perspectiva, vale assinalar que a Villa Flávio Uchôa pode ter sido uma das primeiras construções residenciais da cidade de São Paulo a compreender o espaço da garagem no corpo da casa.

Abaixo dos terraços laterais foram incluídas aberturas de ventilação e iluminação. As configurações em planta do projeto não sugeriam nenhuma função na localização correspondente e não previam aberturas.

Toledo (1905, p. 76) assim descreve a proteção de automóveis:

Mas o que nos agrada sobretudo pela novidade e execução é a entrada que fica ao lado direito. Esta porta é protegida por uma coberta de lâminas de cobre em forma de baldaquim com lâmpadas elétricas nos bordos, apoiada a dois montantes de granito que são encimados por um coroamento metálico e decorados com tirantes de ferro, como que evitando uma possível flexão. Elegante grade arte nova intermedeia os montantes.

A segunda disparidade entre a concepção e a edificação finalizada refere-se ao delineamento espacial da varanda posterior. Enquanto, no projeto, o perímetro do espaço era delimitado por um contorno em “pétalas” e dispunha de uma ampla cobertura de trajetos em dossel com luminárias, na construção foram instituídas simplificações formais significativas, com a implementação de uma varanda de geometria circular e uma pérgola de cobertura que replicava o perímetro em planta. Cabe destacar que a inserção da pérgola na varanda demonstra grande coerência projetual em relação aos pergolados dos terraços alocados ao lado da sala de palestra.

Ocorreram mudanças também nos guarda-corpos dos terraços. Nos desenhos de elevação, os módulos utilizavam um arquétipo simples, com aberturas terminadas em arco pleno. Efetivamente, foram adotados módulos vazados com traçados mais elaborados, em estilo *Art Nouveau* – que, assim como outros elementos do projeto, seguiam motivos floreados.

Na porta de entrada principal, o projeto exibia um partido mais modesto e simétrico, em que a porta de duas folhas incorporava dois módulos de ferro retorcidos e geometrizados em cada folha. As fotografias mostram que, no decorrer da construção, foram adotados artifícios mais intrincados, com a inserção de ferros torcidos em formato de espirais (talvez, assemelhando-se às hastes de árvores) e raízes esculpidas em baixo relevo na parte inferior da porta.



Figura 74: Cobertura da rampa de automóveis. Destaque para a garagem abaixo da rampa e os módulos de guarda-corpo.  
Fonte: Reis Filho (1997, p. 139).





Figura 75: Alterações do espaço da varanda. Deve-se ressaltar o espaço da varanda e a composição realizada entre as pérgolas.

Fonte: Reis Filho (1997, p. 141).

## DESTINO DA CONSTRUÇÃO

A construção foi utilizada como residência da família Uchôa por muito pouco tempo. Em 1907<sup>82</sup>, a Villa Flávio Uchôa foi vendida e convertida em uma escola feminina conduzida pelas Cônegas de Santo Agostinho, conhecido como Colégio Des Oiseaux. No mesmo ano, foram comprados os terrenos vizinhos à Villa (Círculo, 1907). Entre 1908 e 1917, foi construído um segundo prédio para comportar o restante do programa institucional. Projetado pelo arquiteto Maximilian Hehl, o prédio de quatro pavimentos implementava um vocabulário neogótico que contrastava com a linguagem do casarão.

Entre as décadas de 1960 e 1970, ambas as edificações foram demolidas. Em 1970, as áreas verdes do lote foram declaradas de utilidade pública pela Prefeitura Municipal. A propriedade tornou-se um estacionamento nos anos de 1980. Em 2004, a área foi tombada pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), através da Resolução nº 23. Em 2013, por meio da Lei Ordinária Municipal 15.941, foi criado no espaço o Parque Augusta. Em novembro de 2021, o Parque foi oficialmente inaugurado.



Figura 76: Entrada da Villa Uchôa. Na foto é possível visualizar as alterações dos ornatos da porta de entrada.

Fonte: Reis Filho (1997, p. 46).

<sup>82</sup> As pesquisas em periódicos não indicaram nenhuma justificativa para a venda da Villa.





Figura 77: Colégio *Des Oiseaux*.

Fonte: Acervo da ex-aluna do Colégio *Des Oiseaux*, Cleonice de Mello Junqueira, cedido por sua filha Heloísa de Queiroz Telles de Arroba Martins.

Em 1912, Dubugras iniciou a concepção de uma outra residência para Flávio Uchôa. Situada na região de Higienópolis, não foi possível identificar na pesquisa realizada para a elaboração desta tese a localização exata do lote a ela destinado. Os

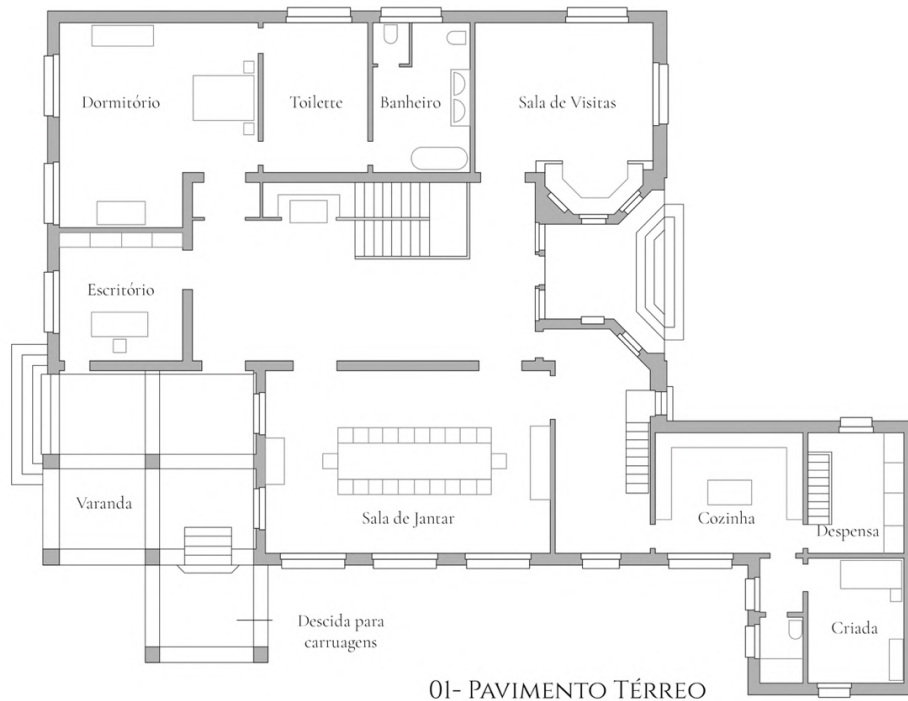
registros de Dubugras para este projeto, mantidos no Acervo da Biblioteca da FAU-USP, não permitem analisar a completude dos atributos que a residência viria a apresentar, dado que foram encontrados somente os desenhos de implantação<sup>83</sup>, plantas dos andares e um corte longitudinal.

A partir das plantas é possível constatar que essa residência tinha um programa mais reduzido que o da primeira casa projetada para o mesmo cliente. De modo geral, os desenhos do estudo demonstram que o volume foi concebido como uma unidade ortogonal e contida em planos geometrizados que contrastam com as assimetrias do projeto realizado na década anterior. O telhado parece ter sido resolvido em uma estrutura simples de quatro águas e parte da cobertura do pavimento térreo foi aproveitada para o delineamento de um amplo terraço de laje plana, que agregava uma pequena pérgola.

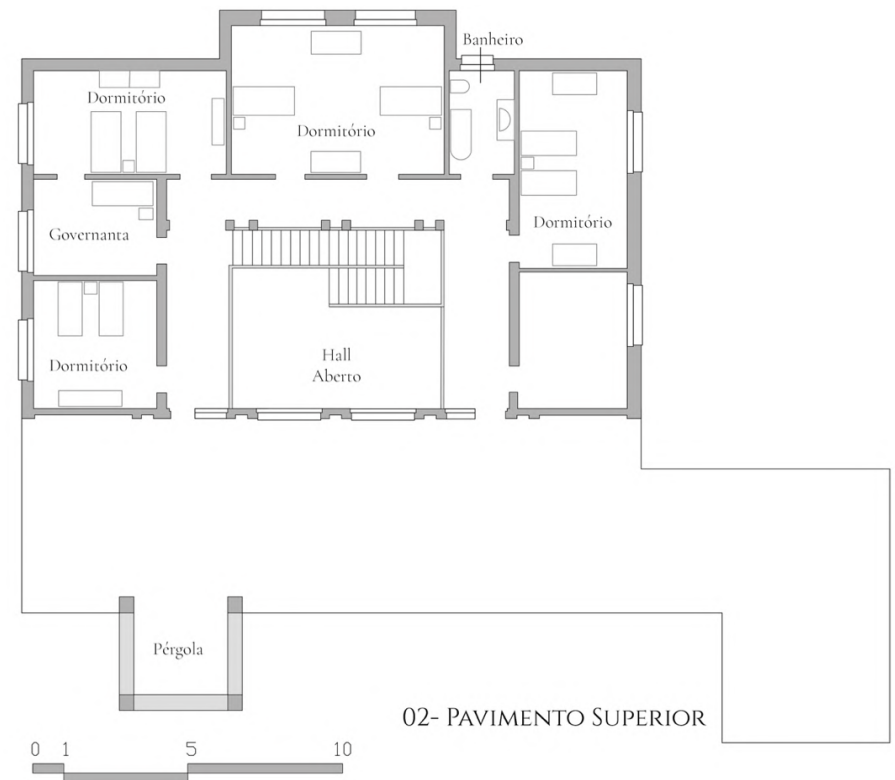
O programa foi organizado em dois pavimentos. No térreo, foram distribuídos o escritório de Flávio Uchôa, a sala de visitas, a sala de jantar, um dormitório com *toilette* e banheiro, a cozinha, a despensa, o quarto da criada e um sanitário referente a ele. No andar superior, foram alocados quatro dormitórios, um banheiro, o quarto da governanta e um cômodo sem designação. Cabe assinalar que,

pelo desenho do corte longitudinal, nota-se que Dubugras previa um andar de porão elevado com pé direito de cerca de três metros.

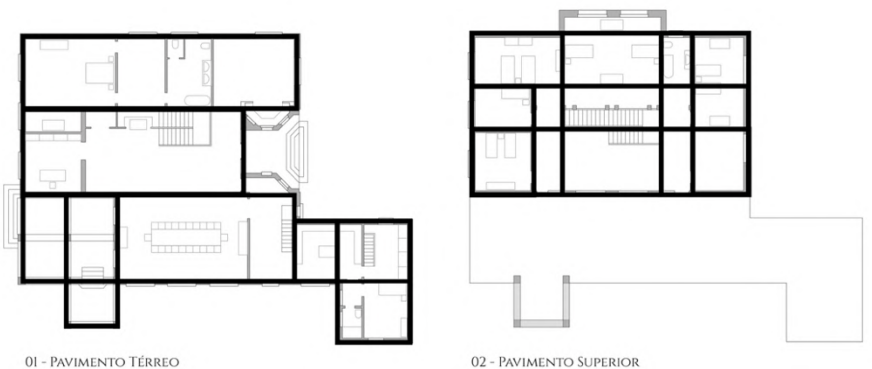
<sup>83</sup> Pelo estudo de locação não é possível assinalar a porção frontal do terreno, visto que não há indicações das vias; há duas entradas próximas de áreas sociais (sala de jantar e sala de visitas); enquanto um desenho exhibe as legendas dentro da residência no sentido horizontal, outro as mostra no sentido vertical. Deste modo, é inviável a realização uma análise detalhada da situação da implantação.



01- PAVIMENTO TÉRREO



02- PAVIMENTO SUPERIOR



01 - PAVIMENTO TÉRREO

02 - PAVIMENTO SUPERIOR

Figura 78: Plantas do Pavimento Térreo e Superior.  
 Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1912) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

O projeto utilizava uma planta de base ortogonal e cada pavimento exibia diferentes organizações. O térreo subdividia-se em três grandes seções longitudinais. Pequenos segmentos perpendiculares atravessavam o vão inferior. O programa do pavimento superior, por sua vez, tinha dimensões reduzidas e expunha uma divisão mais regular e simétrica, rompida somente pela segunda seção transversal.

Há a determinação de pequenos deslocamentos volumétricos (como no acesso lateral e no avanço de parte do dormitório central do pavimento superior), no entanto, neste projeto não há a utilização de recursos baseados na introdução de formas orgânicas em torno de um núcleo ortogonal, prática usual do arquiteto no

Figura 79: Divisões em planta da Villa Flávio Uchôa (1912).  
 Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1912) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

conjunto de projetos analisados nesta tese, como será visto nos próximos tópicos de análise.

Observa-se que, na organização espacial dos ambientes, todos os acessos foram estruturados nas extremidades do conjunto. Enquanto uma das entradas – que compreendia uma ampla varanda e a área de descida de automóveis – foi posicionada ao lado do escritório de Flávio Uchôa e da sala de jantar, a outra dava acesso à sala de visitas e à sala de jantar. Uma terceira passagem, centrada ao lado do acesso previsto nas proximidades da sala de visitas, direcionava a circulação para a cozinha.

Todas as circulações horizontais e verticais convergiam o *hall* central. Todos os cômodos circundavam esse ambiente e tinham aberturas voltadas a ele. A escada de acesso ao pavimento superior também ocupava posição de destaque no local.

É interessante apontar duas ocorrências curiosas no desenvolvimento do pavimento térreo. A primeira refere-se ao ordenamento do dormitório. Nele, o amplo quarto integrava, sem conexão com outros espaços, o *toilette* e o banheiro e, por consequência, proporcionava grande privacidade e isolamento. Nessa perspectiva, quando avaliadas as configurações conjeturadas dos outros dormitórios – que se concentravam no andar superior e abrigavam mais de um leito por cômodo –, percebe-se que esse quarto certamente era dedicado à Flávio Uchôa e sua esposa. A segunda situação é verificada no arranjo das atividades de serviço – cozinha, despensa e cômodos da criada. Na proposta de Dubugras, os recintos foram agrupados em um bloco adjacente ao restante do programa, criando um maior isolamento dessas funções.



Figura 80: Relações de usos e fluxos da Villa Flávio Uchôa (1912).  
Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1912) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

Pela análise do corte longitudinal, verificam-se algumas características do projeto de interiores do *hall*. Apoiando-se em um partido estético mais geometrizado que o da casa anterior, o guarda-corpo da escada era revestido por *boiseries*<sup>84</sup> de madeira de motivos retangulares. As paredes adjacentes também incorporavam esse padrão, criando uma continuidade de leitura.

Na parede aos fundos da escada, os artifícios decorativos se alteravam, passando a assumir uma constituição mais ortogonal, com desenhos lineares em composição com linhas quadriculadas. O parapeito do primeiro pavimento mantém o uso de *boiseries*. Acima do parapeito, duplas de pilares eram coroadas por extensos capiteis que revelavam uma discreta influência do *Art Nouveau* através dos desenhos de folhagens.

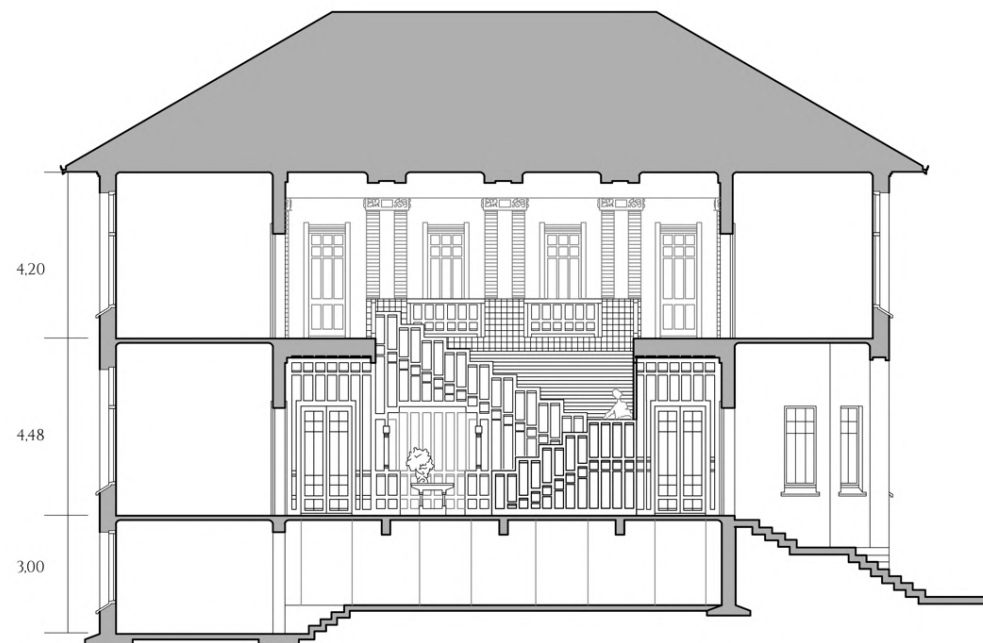
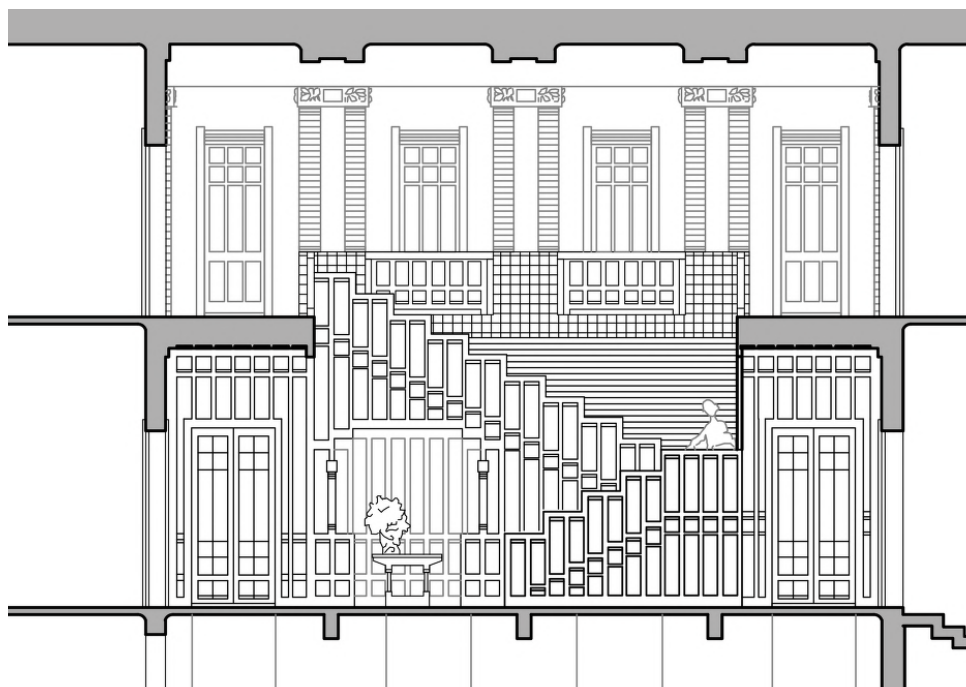


Figura 81: Corte longitudinal.

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1912) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

Figura 82: Detalhe do *hall* do corte longitudinal.

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Flávio Uchôa (1912) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

<sup>84</sup> Através do desenho, percebe-se que os elementos retangulares que percorrem o guarda-corpo não são vazados, uma vez que não é possível visualizar os contornos atrás deles (silhueta feminina e padrões da parede). Desta forma, pode-se concluir o uso de *boiseries* no projeto.

A ocorrência de dois projetos para um mesmo cliente em um intervalo de cerca de dez anos, permite refletir sobre duas respostas distintas para um mesmo programa de necessidades, submetidos a ajustes decorrentes das diferenças de terreno e de leve redução do programa. A não localização de elevações e fotografias impedem, contudo, avançar nas análises das soluções formais e averiguar se o segundo projeto foi construído e, caso tenha sido, os eventuais ajustes entre projeto e construção.

## 2.3 VILLA DO DR. HORÁCIO SABINO (1903)

### PROPRIETÁRIO

Horácio Belfort Sabino formou-se em Direito na Faculdade do Largo do São Francisco no final da década de 1880. Em parceria com João Moretz-Sohn e J. F. de Paula Novaes, dirigiu um escritório de advocacia localizado na Rua do Rosário (Memorandum, 1898). Paralelamente, exerceu a profissão de taquígrafo e fundou, em finais do século XIX, a empresa Typographia Paulista, situada na Rua Libero Badaró (A Família, 1903). Trabalhou na posição para o Congresso Paulista, o Senado Imperial e na Constituinte da República e, em sociedade com seu cunhado, Numa de Oliveira, prestou serviços de taquigrafia para a Câmara e o Congresso Estadual de São Paulo (Os Annaes, 1905). Foi casado, de 1894 a 1950, com América Milliet. Juntos tiveram quatro filhas: América, Marina, Helena e Sylvia. Destacou-se no mercado imobiliário da cidade de São Paulo através de empreendimentos e investimentos empresariais. “Já no ano de 1898, foi considerado pioneiro do progresso imobiliário de São Paulo por sua atuação na região central, através da Companhia Imobiliária Paulista” (Netto, 2008, p. 100). Na década de 1910, Sabino tornou-se sócio da City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Ltd. (também conhecida como Companhia City) e participou do lançamento do loteamento denominado Villa América (em homenagem à sua esposa). A Companhia City foi responsável pela criação de diversos novos bairros em São Paulo, como Pacaembu, Butantã e Alto de Pinheiros. Constituiu, em 1921, a Companhia Cidade Jardim. Esta foi responsável pela abertura dos bairros de alto padrão como Cidade Jardim, Jardim Leonor e Jardim Morumbi, entre outros.

<sup>85</sup> É curioso distinguir que o parecer técnico de aprovação municipal lembra as orientações da Lei nº 355 de 1898 quanto aos recuos laterais e frontal.

<sup>86</sup> De acordo com Andrade (2008), Sabino trouxe um carvalho da Europa que viria a ser plantado no terreno da Villa e serviria de inspiração para a definição estética das colunas da varanda.

### IMPLANTAÇÃO

No ano de 1903, Sabino comissionou ao arquiteto Victor Dubugras o projeto de sua residência. De acordo com registros do AHMSP a documentação foi submetida à municipalidade em 25 julho de 1903. O lote era delimitado pela quadra formada pela Avenida Paulista, Alameda Santos e as Ruas Augusta e Padre João Manoel, com uma área de cerca de 14 mil metros quadrados (Iacocca, 2004). A área tem uma topografia mais ou menos

plana e o volume da residência foi posicionado nas cercanias da esquina da Avenida Paulista com a Rua Augusta<sup>85</sup>. O acesso à propriedade era realizado por um portão alocado na mesma quina. Toda a extensão do terreno era recoberta por jardins e dispunha de árvores plantadas e vestígios da flora da Mata Atlântica<sup>86</sup>. Na região

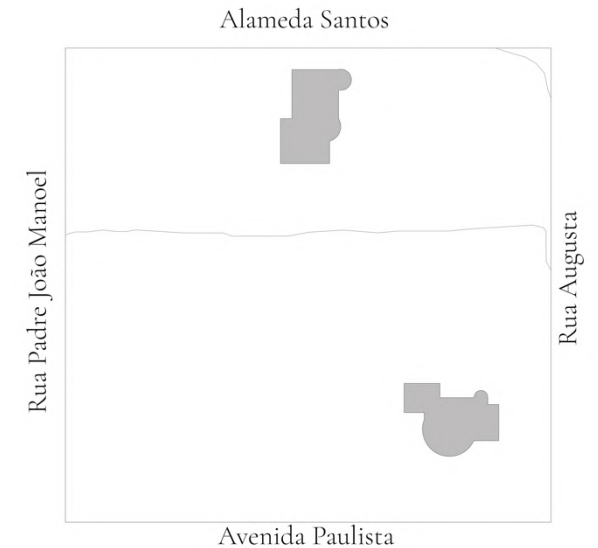


Figura 83: Implantação da Villa Horácio Sabino (1903). Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como base planta cartográfica do projeto S.A.R.A Brasil (1930) e dados topográficos da plataforma GeoSampa (2023).



próxima da Alameda Santos foram alocadas a garagem e as edículas, que serviam como moradias para o motorista e o mordomo<sup>87</sup> (Andrade, 2008).

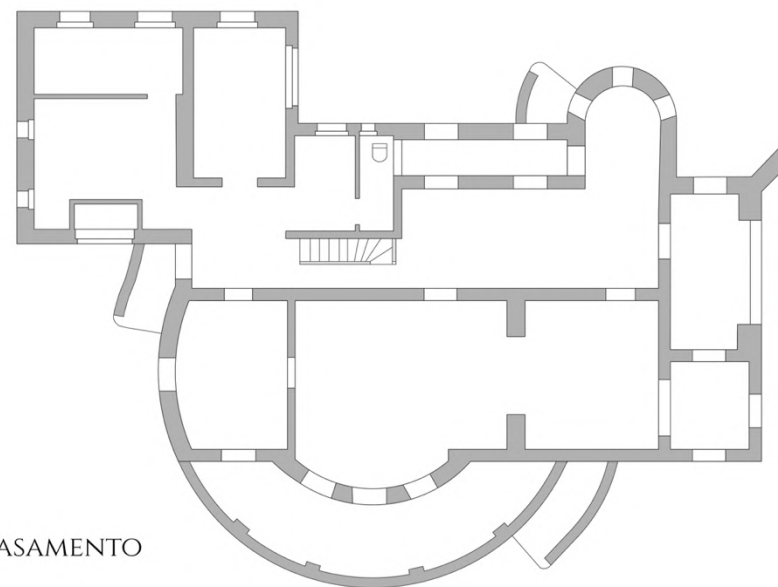
### PROGRAMA E PLANTA

O programa da Villa foi organizado em três pavimentos: embasamento (porão elevado), pavimento térreo e pavimento superior.

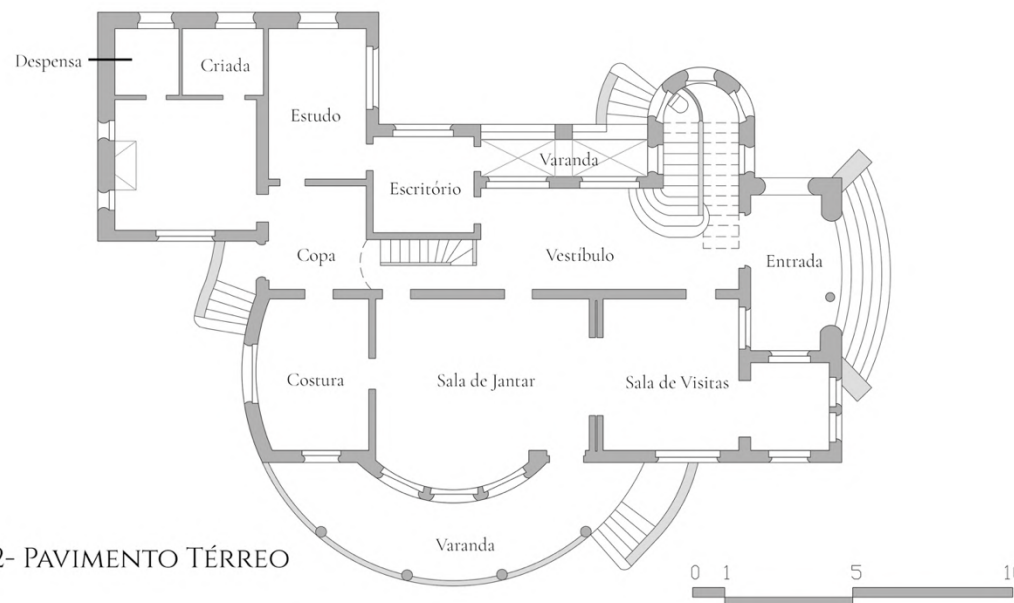
Nenhuma planta localizada nesta pesquisa de doutorado dispunha de indicação de uso dos cômodos do piso do embasamento. Contudo, é plausível supor que no pavimento estavam alocadas funções como serviços (adega, lavanderia, etc.), depósitos e aposentos e sanitário para os empregados<sup>88</sup>. O andar perfilhava uma distribuição espacial similar àquela do térreo.

No pavimento térreo, percebe-se que existia uma acentuada compartimentalização dos espaços, de modo que as diferentes atividades cotidianas dos moradores apresentavam um cômodo correspondente. Dispunha de sala de visitas, sala de jantar, sala de costura, sala de estudos, escritório e sanitário. A sala de visitas tinha uma ampla porta de correr de duas folhas que ligava à sala de jantar. O espaço residual sob a escadaria localizada ao lado da entrada foi aproveitado como um pequeno sanitário. Em uma das extremidades (no sentido da Rua Padre João Manoel) foram concentradas as funções relacionadas aos serviços, como cozinha, despensa, copa e o aposento dedicado à criada.

Assim como na Villa Uchôa (1902), a sala de jantar da Villa Horácio Sabino ocupava posição central no programa de necessidades e era articulada a uma varanda. Era guarnecida de três grandes janelas sequenciais e uma porta lateral que dava acesso à varanda coberta em formato de semicírculo, que propiciava vista da Avenida Paulista, através de um extenso gramado. Nesse sentido, a varanda



01- EMBASAMENTO



02- PAVIMENTO TÉRREO

<sup>87</sup> Não foram encontrados por esta pesquisa registros de desenhos que demonstrem que estas construções foram projetadas por Dubugras.

<sup>88</sup> Mais à frente no texto serão apresentados dados que corroboram com a afirmação.

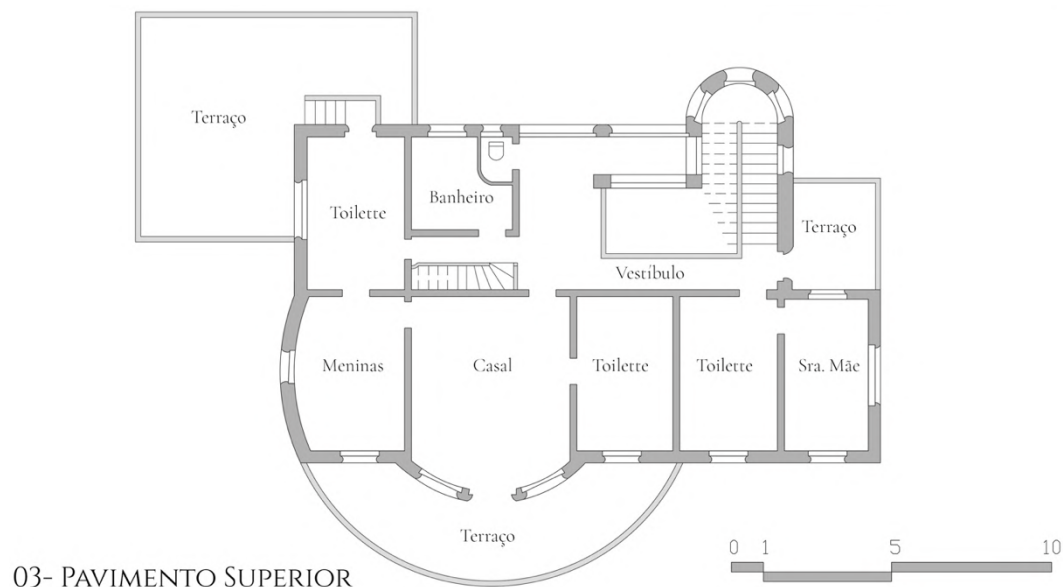
funciona também como um protegido camarote de apreciação da avenida. Uma pequena escada, que mantinha a curvatura da varanda, fazia a integração entre as áreas.

No pavimento superior foram alocados os ambientes particulares dos membros da família. Endereçados nominalmente nas legendas da planta, integravam o dormitório do casal, um aposento para a Sra. Mãe, o quarto das filhas de Sabino (indicado em planta como “meninas”) – todos esses associados a um *toilette* correspondente – e o banheiro. Foram estruturados três diferentes terraços: conservando o perímetro da varanda semicircular do pavimento inferior, um primeiro terraço era acessado pelo quarto do casal; acima da área de serviços, um grande terraço interligava-se por uma pequena escada ao *toilette* e ao dormitório das meninas; um terceiro terraço foi incorporado na área acima da entrada principal.

A Villa dispunha de uma planta essencialmente regular e linear. O embasamento e o térreo traziam a mesma divisão geométrica, repartindo-se longitudinalmente e transversalmente em três seções. No sentido horizontal, o volume principal dividia-se em seções de larguras variadas. Verticalmente, conformava-se um corpo central retangular de maiores proporções, que era ladeado por duas partes mais estreitas.

O andar superior era formado por duas seções horizontais de dimensões semelhantes e três seções verticais de tamanhos desiguais. O quadrilátero que continha a região da cozinha transpunha parcialmente a espacialidade principal da edificação. Essa geometria era replicada em todos os pavimentos.

As escadas e a varanda da sala de jantar – todas formadas por geometria encurvadas – eram justapostas ao corpo principal e traziam maior arrojo formal.



03- PAVIMENTO SUPERIOR

Figura 84: Plantas detalhadas do Embasamento, Pavimento Térreo e Pavimento Superior, respectivamente, da Villa Horácio Sabino (1903).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP e no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.



Figura 85: Divisões em planta da Villa Horácio Sabino (1903).

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.



## ESPAÇOS E FLUXOS

A entrada principal fazia-se lateralmente, pela Rua Augusta, por meio de uma espaçosa escadaria que conduzia a uma varanda coberta e ao vestíbulo. O ordenamento das atividades internas do pavimento térreo utilizava três setorizações de usos com direcionamentos de fluxos independentes. Grande parte do andar era ocupado por áreas de entretenimento e tarefas cotidianas. As áreas de serviço foram reunidas em uma pequena porção do volume, e referiam-se, principalmente, ao preparo de refeições.

Percebe-se que os cômodos reservados do casal Sabino receberam tratamentos diferentes. Enquanto o escritório de Horácio Sabino tinha uma localização mais isolada, aos fundos da casa, a sala de costura – que era o espaço destinado à esposa de Sabino, América – estava alocada na frente da casa, nas cercanias tanto das salas quanto da copa. Esse arranjo demonstra espacialmente as

incumbências sociais do espaço doméstico burguês da época, de modo que era papel da esposa a supervisão dos afazeres domésticos e refeições, o recebimento de visitas íntimas e a coordenação de jantares e comemorações. O posicionamento da sala de estudos entre o escritório e a copa (local de refeições menos formais) pode sugerir o compartilhamento de uso entre Sabino e o restante de sua família e, conseqüentemente, uma maior integração com o restante da vida cotidiana.

Já o pavimento superior resguardava em toda a sua extensão os ambientes de uso estritamente privado. Nele, estavam distribuídos somente os recintos de descanso e íntimos da família e espaços de contemplação. Vale ressaltar que a inclusão de *toilettes* em todos os quartos manifestava uma grande valorização da privacidade entre os moradores.

As circulações horizontais, por sua vez, foram consideravelmente exploradas, de modo que diversos cômodos tinham aberturas entre si. Um comprido caminho,

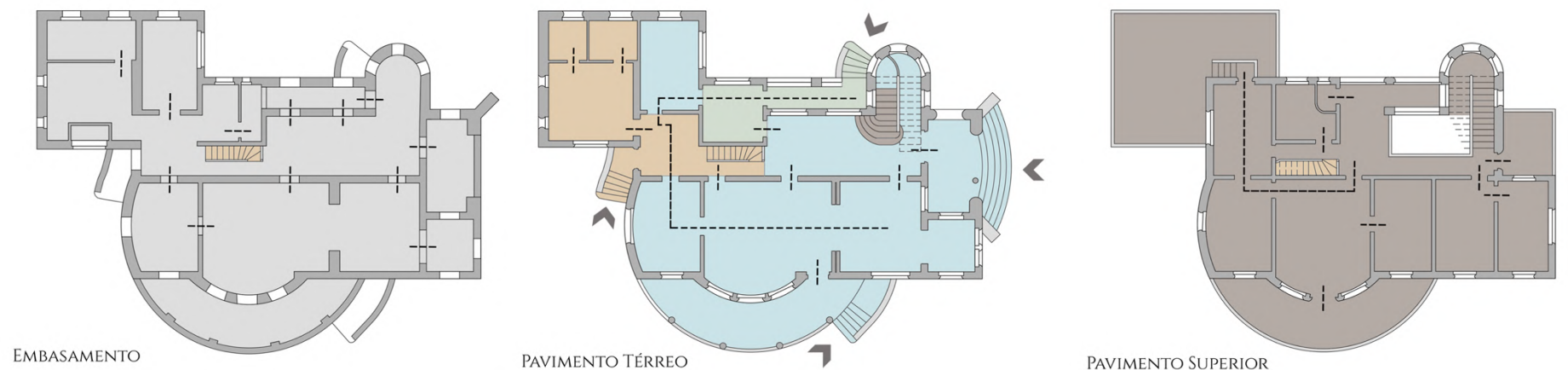


Figura 86: Relações de usos e fluxos da Villa Horácio Sabino (1903).  
Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP e no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.

mediado por portas, fora estabelecido no andar térreo pela sala de visitas, sala de jantar, sala de costura, copa, sala de estudo, escritório e varanda. O vestíbulo, nesse sentido, não intermediava as distribuições de fluxo da residência.

Algumas situações curiosas se evidenciavam no pavimento superior. O quarto das meninas não tinha uma entrada independente, estando submetido a uma primeira passagem pelo *toilette* ou através de um segundo acesso pelo quarto do casal. O acesso ao recinto da Sra. Mãe também dependia da passagem por um *toilette*. Somente o quarto do casal tinha entrada direta pelo pequeno vestíbulo.

No que diz respeito às circulações verticais, observa-se uma multiplicidade de deslocamentos que estavam submetidos à destinação de setores de usos. Ao passo que o ingresso dos funcionários à residência era feito através de uma escada alocada ao lado da copa, as áreas sociais podiam ser acessadas tanto pela escadaria da Rua Augusta quanto pela varanda semicircular da sala de jantar. O escritório de Horácio Sabino contava com uma entrada privativa. Era formada por uma escada que contornava o torreão e levava a uma estreita varanda coberta com aberturas em arco pleno. Essa configuração atuava como um recurso hábil para impedir completamente o acesso de estranhos ao espaço íntimo da família.

Uma suntuosa escada em formato de “U” envolvida pelo volume do torreão interligava os ambientes de convívio social aos quartos do pavimento superior. Um estreito conjunto de escadas situado na região central da residência fazia o deslocamento vertical dos empregados ao primeiro pavimento e executava a única conexão com o porão. Posto que no térreo estavam dispostos somente alguns serviços ligados à cozinha, a presença dessa ligação perpendicular sustenta a percepção de que o nível do embasamento englobava funções do setor de serviços.

Por meio da análise das fotografias do edifício, a Villa aparenta ter utilizado como sistema construtivo a alvenaria de tijolos revestidos de argamassa. No artigo “Uma exposição de arte”, publicado pela Revista Polytechnica em março de 1905 e com autoria identificada somente pela inicial “S.”, são tecidos comentários acerca de uma exposição realizada por Dubugras de seus estudos e obras. Incluída nessa exibição, a Villa Horácio Sabino é identificada através da localização da propriedade na cidade de São Paulo e são expostas algumas características da construção, como o contraste cromático entre as paredes e outros elementos construtivos externos: “Os peitoris das janelas, as balaustradas de guarda-corpo, são de terracota, de viva cor vermelha, destacando-se do tom claro da parede” (S., 1905, p. 158). O telhado também é mencionado, indicando que era “[...] de telhas nacionais, a descoberto [...]” e com “[...] beiral saliente, recebendo uma calha de captação finamente decorada” (S., 1905, p. 158).

De fato, um esquema da cobertura esboçado por Dubugras e preservado no Acervo da Biblioteca da FAU-USP evidencia que o telhado tinha um arcabouço único – que incluía a cobertura do torreão – e bastante recortado. Empregava estruturas de madeira com tesouras de tamanhos e encaixes variados. As calhas percorriam quase todo o perímetro da edificação, sendo interrompidas nas faces dos frontões, e dispunham de vários pontos de descida de águas pluviais.

O desenho também mostra que o conjunto de escadas do setor de serviço promovia o ingresso ao terraço instituído no nível da cobertura. Esta decisão no projeto tinha caráter funcional, visto que era a única circulação vertical que se desenvolvia na região central da residência, atrás dos torreões, e não implicaria em alterações na estrutura de cobertura – como no caso do uso da escada da torreão, que provocaria o subsequente alongamento da estrutura.

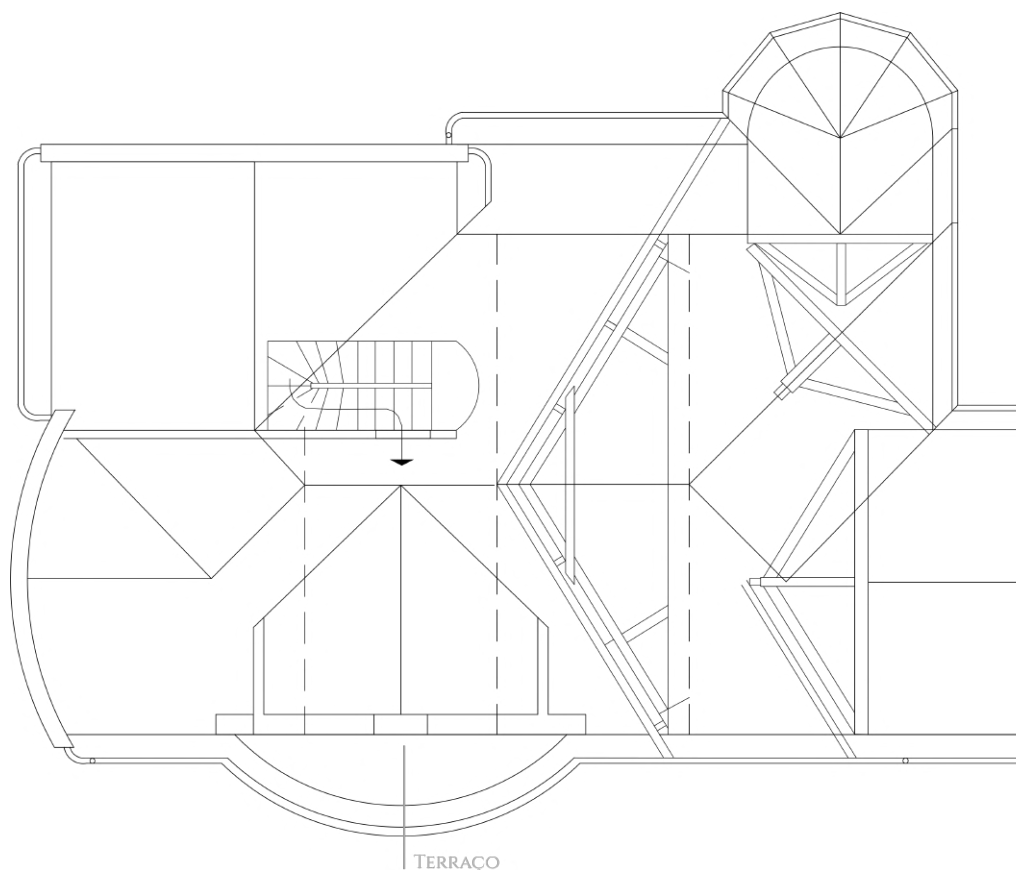


Figura 87: Esquema de cobertura da Villa Horácio Sabino (1903).  
 Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

### COMPOSIÇÃO, FACHADAS E VOLUMES

Na definição formal da Villa Horácio Sabino, Dubugras consagrou traços profundamente inspirados no estilo *Art Nouveau*. Distinguida como um volume

recortado e assimétrico, a edificação associava tanto geometrias sinuosas quanto retilíneas, de modo que a coesão e harmonia entre os diferentes contornos eram decorrentes da replicação de soluções estéticas. Todas as faces da volumetria apresentavam frontões com o centro vazado em contornos orgânicos e terminados em molduras abauladas; janelas retangulares (mais alongadas em comprimento do que em largura) com arremates em arco abatido ou trilobado<sup>89</sup>; peitoris das varandas e terraços lineares com discretas cornijas em concreto; a extensão das cumeeiras e espigões dos telhados faziam uso de pequenos pináculos semelhantes a “espinhos”; e desaguadouros em formato cônico.

Em contrapartida, cada fachada também trazia suas especificidades. A área disposta para a Alameda Santos era marcada por corpos de alturas variadas, onde se destacavam um pequeno torreão cilíndrico com aberturas sequenciais (mais compridas na parte superior e menores na seção inferior) e um esbelto pináculo com terminação em esfera. Uma pequena escada posicionada ao lado do torreão acompanhava a curvatura da estrutura. Alocado em uma das extremidades, um volume retangular rebaixado com janelas regularmente posicionadas contrapunha-se às volumetrias encurvadas.

A face orientada para a Rua Augusta dispunha do acesso principal à Villa. A área de ingresso era deslocada do centro da composição. Uma espaçosa escadaria dava acesso a uma varanda com abertura em arco pleno que aliava, em sua parte superior, uma moldura decorada por desenhos em baixo relevo de folhagens. O vão era seccionado por uma coluna (sendo esta, sustida em um pequeno parapeito), cuja base era envolta por ornatos em forma de raízes, e o capitel congregava ramagens. Enquanto para Toledo (1985) e Motta (1957) esse artifício de escopo plástico remetia à entrada do Edifício Béranger (1894), de Guimard, para Miyoshi (2009) ele apresentava influência nas colunas externas da Maison Tassel (1892), de Horta. “A

<sup>89</sup> Esse tipo de janela estava usualmente associado a posições superiores e centrais dos volumes.

obra de Horta é, certamente, mais ousada, mas a de Dubugras configurou-se numa proposta de elegante rusticidade, inovadora ao ambiente paulistano” (Miyoshi, 2009, p. 93). Vale apontar que a inserção do pilar no interior do arco deve-se mais a uma determinação artística do que a uma necessidade estrutural. “Por vezes, Dubugras, sacrificava a lógica construtiva em favor de uma solução plástica” (Motta, 1957, p. 51).

A porta de madeira era de duas folhas e exibia recortes que combinavam vidro e elementos de ferro torcido. Acima da varanda foi estabelecido um terraço dotado de uma pérgola. Na quina da construção – e em ângulo de 45 graus em relação ao restante do conjunto –, o arquiteto acrescentou uma escultura apoiada sobre um suporte de alvenaria em perfil triangular. O elemento, que podia ser parcialmente visualizado na elevação da Alameda Santos, também servia como corrimão da escadaria de entrada.

A porção norteada à Rua Padre João Manoel apresentava maior austeridade estética. Chamava atenção uma chaminé alongada de contornos curvos com uma moldura que delineava sua metade inferior – e conservava a linguagem retilínea dos parapeitos – e associava uma pequena estátua na parte superior do volume retangular.

Já a fachada direcionada para uma das vias mais renomadas de São Paulo, a Avenida Paulista, expunha uma maior quantidade de aberturas e oferecia soluções volumétricas mais complexas. No térreo, foi instituída uma ampla varanda coberta e curva que associava uma série de colunas com ornatos análogos àqueles adotados na entrada da Rua Augusta. As aberturas em arcos, dispostas entre os pilares de contornos arbóreos, também conservavam o mesmo vocabulário e exibiam discretos desenhos em baixo relevo de folhagens. Prevalendo-se da extensão da laje de cobertura da varanda térrea, o arquiteto delineou, no pavimento superior, um terraço descoberto.

Internamente ao espaço da varanda e do terraço, uma seção proeminente da volumetria principal mantinha o esboço da curvatura. Como ocorria na arquitetura do período colonial e do século XIX (barroca, neoclássica, etc.), à medida que se elevavam os pisos, desenvolviam-se soluções progressivamente mais sofisticadas: enquanto no térreo as aberturas eram terminadas em arco abatido, no pavimento superior elas incorporavam arremates trilobados. No nível da cobertura, um frontão incorporava uma porta terminada em arco pleno, que dava acesso a um pequeno terraço.

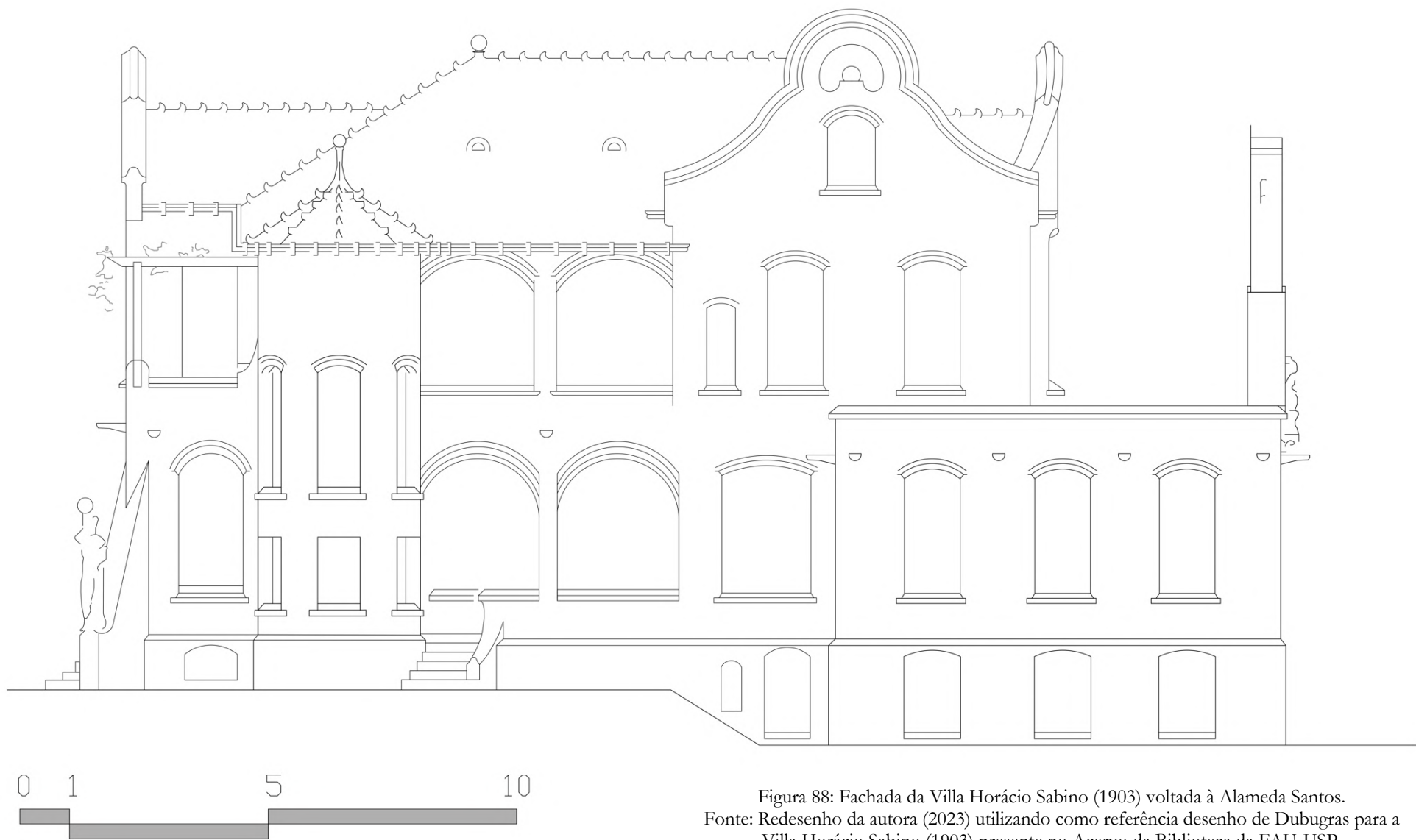


Figura 88: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Alameda Santos.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.



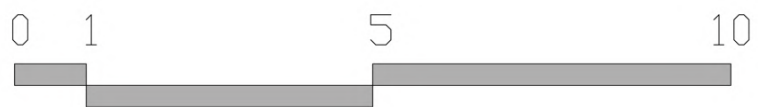
Figura 89: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Rua Augusta.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.



Figura 90: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Rua Padre João Manoel.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP



Figura 91: Fachada da Villa Horácio Sabino (1903) voltada à Avenida Paulista.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.





Em decorrência das variabilidades estéticas expressas nas elevações, o partido arquitetônico abalizava-se por meio de dissimetrias e organizações projetuais instigantes. Ainda que o conjunto dispusesse de certa homogeneidade entre algumas associações verticais (como no alinhamento entre janelas e portas e, em especial, nas ordenações de aberturas alinhadas ao centro do frontão) e horizontais (como nas sequências de janelas e nas linhas formadas pelos peitoris das varandas e delimitação do embasamento), as multiplicidades de recursos estabelecidos auferiam maior representatividade na composição. No projeto da Villa Horácio Sabino, a série vertical estava solidamente representada pela chaminé alongada, o torreão, pelos frontões tortuosos, os pilares ornamentados, a estátua próxima à entrada principal e os pináculos. É possível constatar que, embora os componentes tenham sido posicionados em diferentes pontos do volume, existia um cuidadoso manejo de Dubugras na definição das alturas, de modo que nenhum elemento se sobrelevava em relação ao conjunto. A verticalidade da Villa foi diligentemente apurada com o intuito de conservar a apreensão de unidade.

Em contrapartida, uma das sinalizações mais notáveis da seção horizontal consistia na varanda situada na fachada da Avenida Paulista. A grande curva circular que delimitava a espacialidade evidenciava-se do conjunto e relacionava-se delicadamente com a sequência de arcos que demarcavam os vãos entre os pilares. Ambas as formas se reforçavam tanto por sua plasticidade quanto pelas dimensões e ornamentação trabalhada. Curiosamente, ao longo da volumetria, grande parte das linhas horizontais desenvolvidas da porção inferior da construção era frequentemente interrompida por escadas.

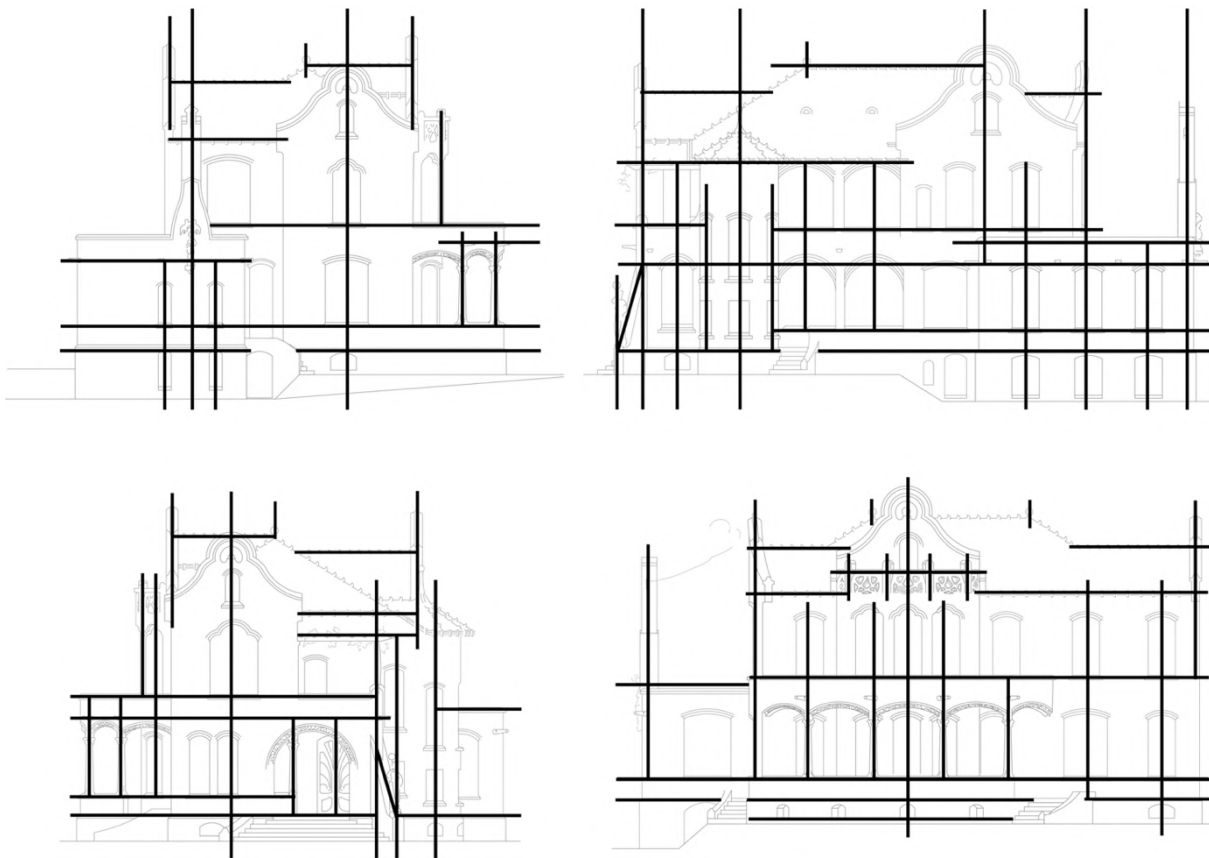


Figura 92: Linhas verticais e horizontais que compõem a Villa Horácio Sabino (1903).  
Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presentes no Acervo da Biblioteca da FAU-USP



Figura 93: Villa Horácio Sabino (1903) com vista da Avenida Paulista.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 94: Villa Horácio Sabino (1903) com vista da Alameda Santos, esquina com Rua Augusta.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 95: Villa Horácio Sabino (1903), com vista entre a e Avenida Paulista e Rua Padre João Manoel, abaixo, vista da Avenida Paulista.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.





Figura 96: Villa Horácio Sabino (1903), com vista da Avenida Paulista.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 97: Villa Horácio Sabino, com vista entre a Rua Augusta e a Avenida Paulista.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.

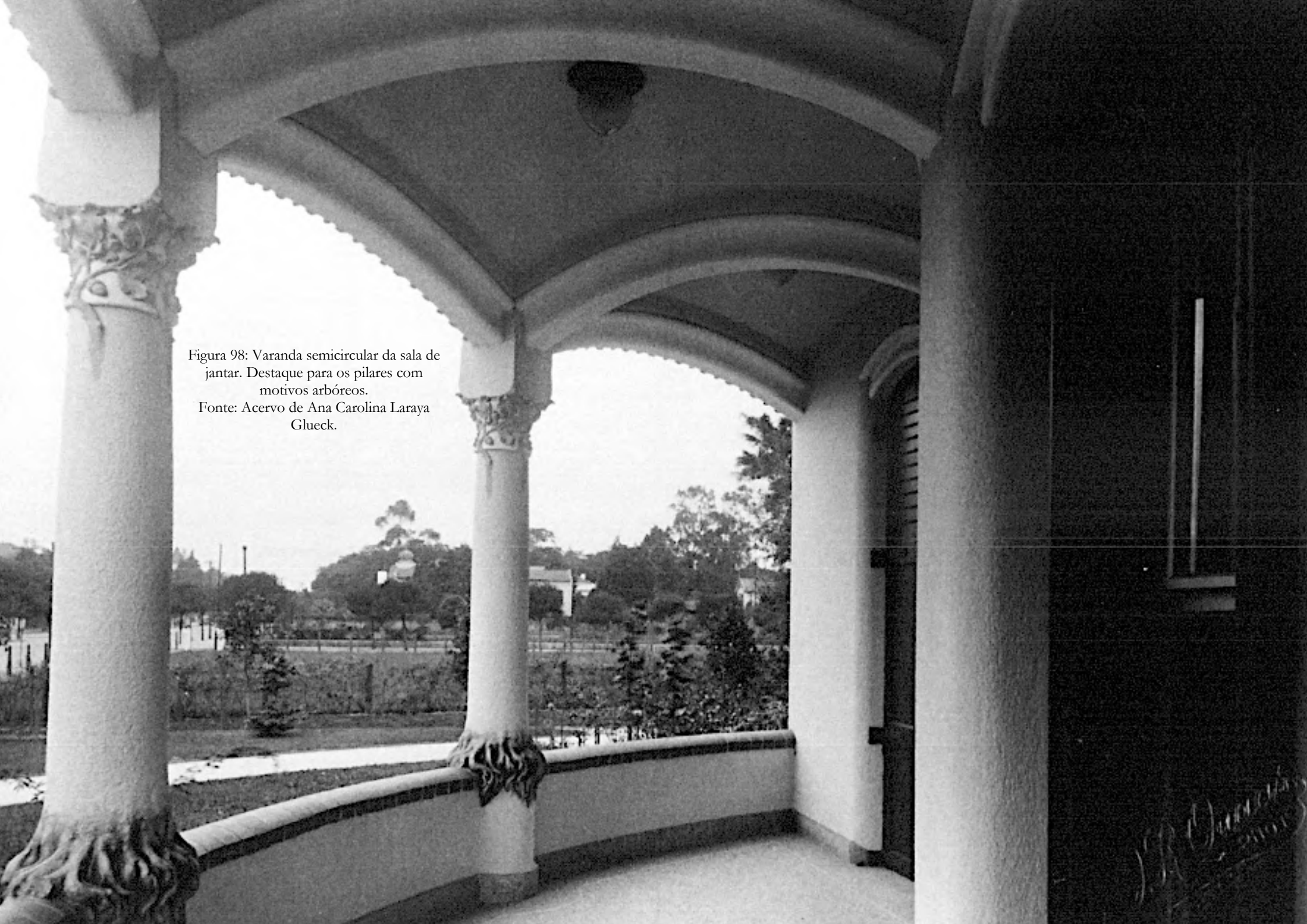


Figura 98: Varanda semicircular da sala de jantar. Destaque para os pilares com motivos arbóreos.

Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.





Figura 99: Varanda da entrada principal.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.

Ressalta-se que o extenso conjunto de fotografias existentes se deve graças à diligência de Horácio Sabino no registro de sua residência e ao zelo de sua família na conservação de imagens (da qual se destaca sua bisneta, Ana Carolina Laraya Glueck). O belíssimo material permite a visualização em detalhes da construção.

## TRATAMENTO FORMAL INTERNO

Uma série de elementos interiores da Villa Horácio Sabino foi concebida por Victor Dubugras e construída pelo Liceu de Artes e Ofícios (Toledo, 1985). O detalhamento meticuloso prestado no projeto é vislumbre da desenvoltura projetual do arquiteto em diferentes escalas e seu comprometimento com a linguagem *Art Nouveau*.

Detalhou-se a marcenaria das janelas, sinalizando, sobretudo, o uso de esquadrias tipo guilhotina e de vidro fixo de dimensões e geometrias variadas. Contava-se com uma diversidade de sistemas de iluminação, como bandeiras, folhas externas de abrir simétricas e assimétricas, de abrir com folhas tipo camarão, entre outros. Chamam atenção também as diferentes materialidades e acabamentos envolvidos, empregando-se caixilhos de madeira, grades metálicas com desenhos sinuosos, aberturas em arcos trilobados e em arco abatido e folhas de madeira tipo veneziana, com preenchimento maciço e discretas frestas em trilóbulo ou combinando os dois arranjos.

Pelas fotografias da época da inauguração da construção é possível atestar que se privilegiou nas áreas sociais o uso de portas com guarnições de madeira, ressaltadas com arremates arredondados, e almofadas de vidro com recortes abaulados. Era comum o uso de bandeiras decoradas. Diversas portas tinham o recorte interno emoldurado em arco trilobados, conservando, assim, a mesma linguagem das janelas. A porta de entrada principal, como já mencionado anteriormente, era trabalhada em madeira com recortes de vidro e grades de metal retorcido, que lembram, em uma versão muito mais simplificada, as linhas desenvolvidas por Guimard. No piso superior, em razão de seu caráter reservado, seguramente deve ter-se utilizado de portas tipo prancheta.



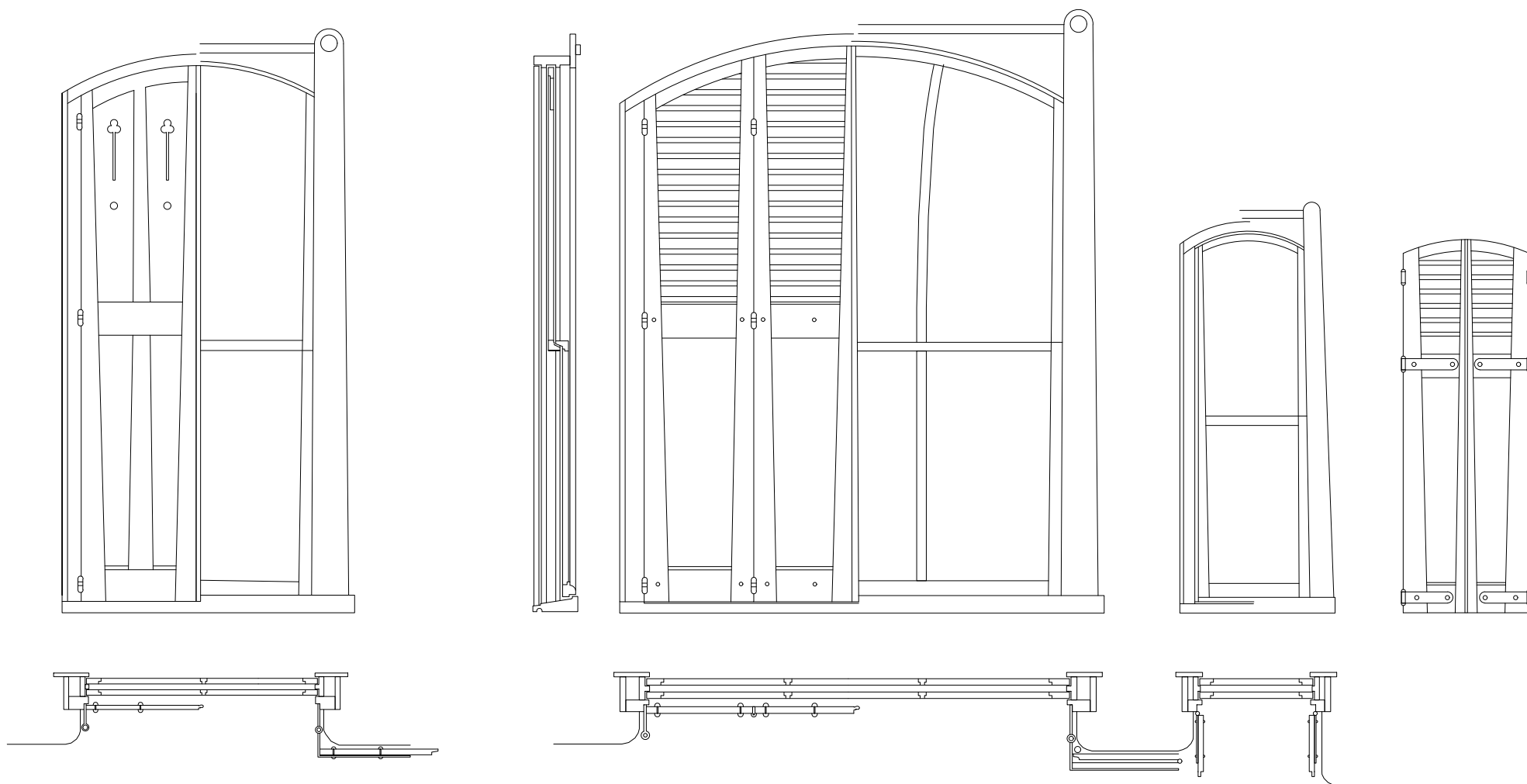


Figura 100: Detalhamento de janelas da Villa Horácio Sabino (1903).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presentes no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

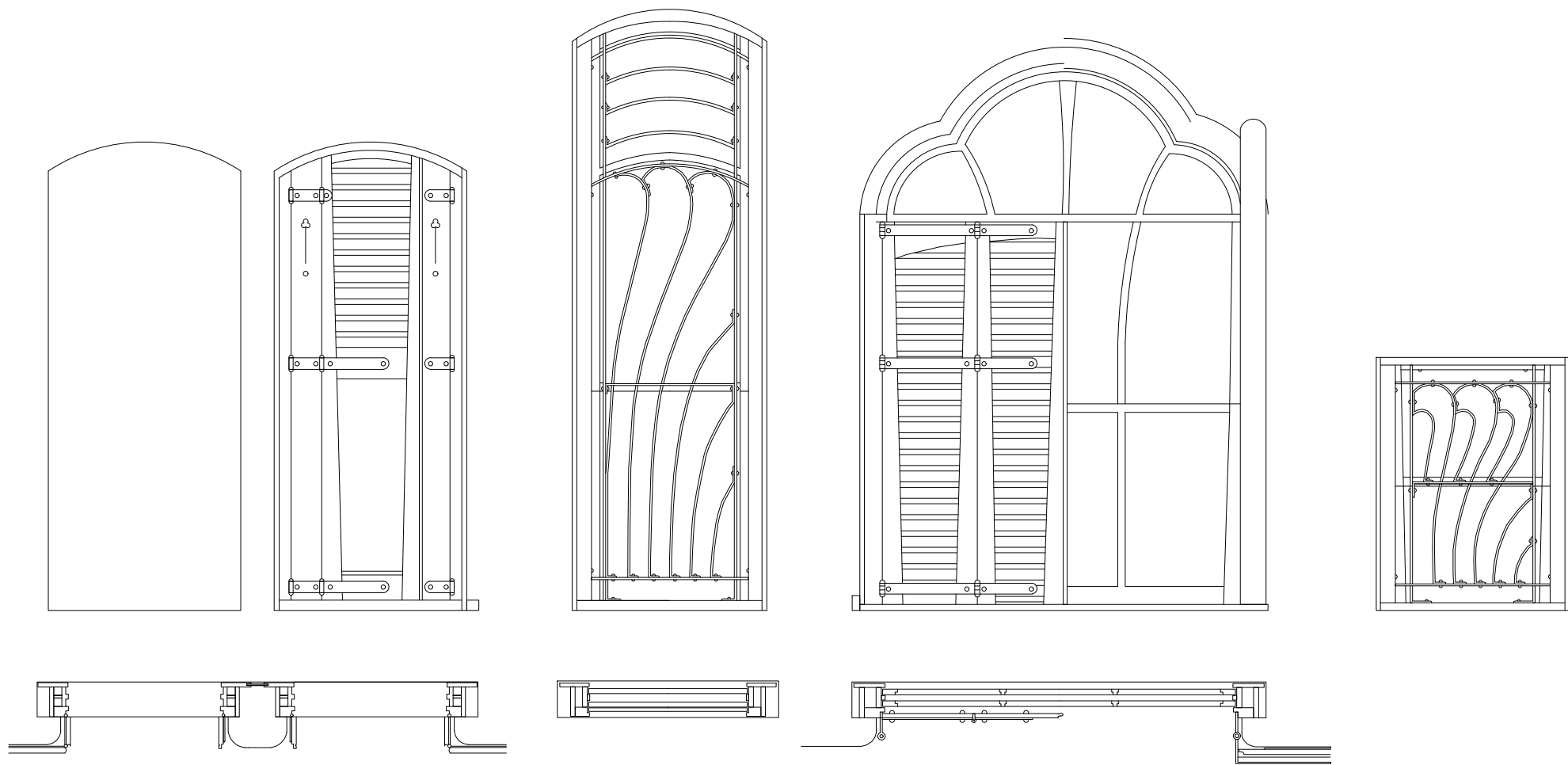


Figura 101: Detalhamento de janelas da Villa Horácio Sabino (1903).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presentes no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

Esboços do arquiteto preservados no acervo da Biblioteca da FAU-USP para uma cristaleira integrada com *buffet* da sala de jantar denotam uma aproximação com o vocabulário *Art Nouveau* belga. Trazia afinidades com o mobiliário desenvolvido por Van de Velde para a sala do diretor do periódico francês *Revue Blanche* (1899), a cristaleira projetada por Eugène Gaillard (1900) e móveis projetados por Gustave Serrurier-Bov (1858-1910) no final do século XIX.

O móvel utilizava estrutura de madeira com numerosos recortes em espelho, ferragens e puxadores metálicos de linhas retorcidas e decorações em baixo relevo de representações da flora. Na parte superior, ao centro, previa-se uma estátua embasada no tronco feminino. Associava também um contorno em arco trilobado similar àqueles praticados nas portas e janelas, sendo um exemplo de diálogo entre elementos externos e internos. Flanqueando o móvel, foram inseridos lambris de madeira com entalhos de arco trilobado. Fotografias e o próprio conjunto da sala de jantar preservado pela família de Horácio Sabino evidenciam que os lambris percorriam todo o cômodo e traziam algumas prateleiras, aparadores e um relógio de chão.

Assim como na Villa Uchôa, o balaústre do primeiro lance de degraus da escadaria social fora aproveitado como luminária. Uma esbelta haste torcida com a base decorada por raízes sustentava a cúpula de vidro arredondada com suportes em formato de folhas.

De fato, várias mobílias da residência, como luminárias, cadeiras e pinturas, tiram proveito do *Art Nouveau* delineado para a volumetria. A submissão de elementos unitários à estética do conjunto, tendo em vista a

manutenção de uma mesma linguagem no âmbito externo e interno, é característica da arquitetura *Art Nouveau*.



Figura 102: Cristaleira concebida por Eugène Gaillard (1900)  
Fonte: Lahor (2012, p. 151).

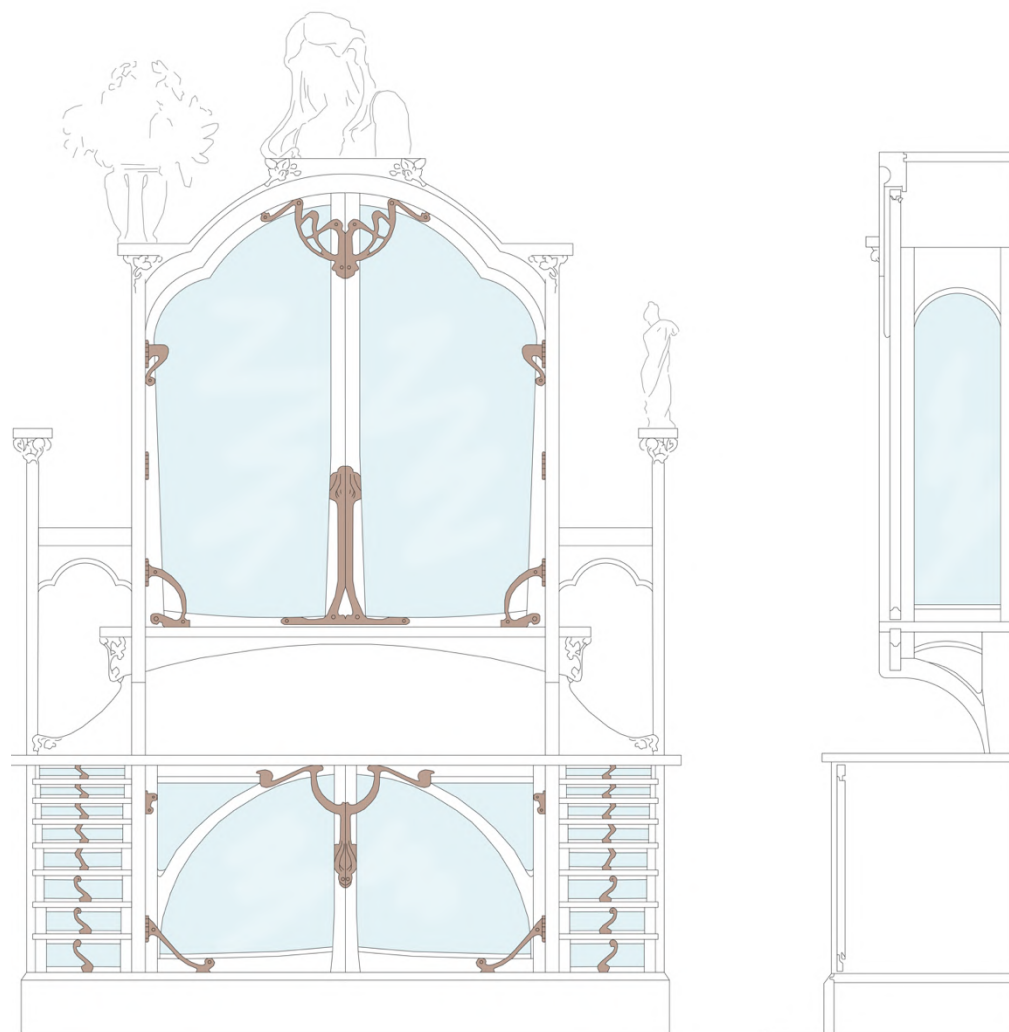


Figura 103: Projeto da cristaleira integrada com buffet da sala de jantar.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de aquarela de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presentes no Acervo da Biblioteca da FAU-USP

Uma descrição do interior da residência por Helena Maria América Vieira de Carvalho, neta de Horácio Sabino, denota a associação de luxo à origem europeia de elementos:

Na parte de baixo da casa tinha um *hall* de entrada enorme, que dava para a sala de visitas, que era toda dourada em estilo Luís XV. Os móveis, as cortinas, os objetos de adorno e até os trincos, tudo veio da França, combinando com os quadros vindos da Europa e o chão que era de mosaico.

Também havia uma porta de correr – parece ter sido a primeira porta de correr de São Paulo – que dava para a sala de jantar, onde, além de uma mesa enorme, havia várias cristaleiras. Como naquela época quase não havia salões de festas com serviços de bufês, quando se recebia muita gente para um jantar ou uma grande recepção, era preciso ter tudo em casa: serviços completos de porcelana, cristais e várias dúzias de talheres de prata (Iacocca, 2004, p. 28).



Figura 104: À esquerda e ao centro: vestíbulo, com vista para a entrada escadaria social. À direita: Vista da escadaria social, com destaque para a luminária no balaústre e pintura estilizada de flores na parede.

Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 105: Sala de Visitas.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck





Figura 106: Sala de Jantar.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck



Figura 108: Lambri da Sala de Jantar. Destaque para a porta, com recorte interno trilobado e bandeira decorada.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 107: Portas da Villa Horácio Sabino. A primeira imagem refere-se à uma porta preservada pela família.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



## PROCESSO DE PROJETO

Confrontando-se os registros projetuais da Villa Sabino, observa-se algumas evoluções e alterações inerentes ao processo de elaboração do projeto de arquitetura. Na carreira profissional de Dubugras, esse método de desenvolvimento era profundamente cultivado, sendo parte de um caráter pautado na liberdade de criação (Mitre, 2018). Como já apontado anteriormente em texto sobre Dubugras: “Preocupado em realizar seus sonhos de arte, muitas vezes fez demolir à sua própria custa parte do edifício que estava construindo por achar que não correspondia ao que havia sonhado” (Neves, 1933, p. 320).

Na trajetória da fachada da Avenida Paulista – dos estudos preliminares ao prédio edificado – percebe-se que o partido arquitetônico foi progressivamente apurado. Registros de Dubugras e fotografias da construção finalizada mostram que a área do frontão passou por um importante processo de modificação formal.

Estudos da Villa Horácio Sabino mantidos pela Biblioteca da FAU-USP indicavam que o guarda-corpo do pequeno terraço no nível da cobertura assumia uma destacada solidez, sendo um elemento quase inteiriço (e, possivelmente, executado em cimento). Montantes com terminações arredondadas associavam grades de peças quase inteiriças com variadas perfurações em formatos tortuosos e uma inclinação ligeiramente convexa.

Os registros de aprovação municipal preservados no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP, em contrapartida, mostram que o terraço na região da cobertura foi removido. A parte inferior do frontão foi adornada por uma estrutura abobadada de trajetos bizantinos. As nervuras eram



Figura 109: Alterações da fachada voltada para a Avenida Paulista.

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Horácio Sabino (1903) presentes no Acervo da Biblioteca da FAU-USP (estudo), no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP (projeto definitivo) e Desenho da autora (2023) (edificação construída).

proeminentes e os arranques<sup>90</sup> enlaçavam-se em sua interseção a uma segunda estrutura de arcos sequenciais.

Na edificação construída, observa-se que houve uma simplificação da linguagem. A estrutura em abóboda foi eliminada e houve o regresso do terraço acessado pelo frontão. Como guarda-corpo, adotaram-se módulos cerâmicos vazados de linguagem *Art Nouveau*, com desenhos orgânicos que se assemelhavam a conchas entrelaçadas. O mesmo guarda-corpo foi replicado no terraço do pavimento superior, conferindo uma maior coesão e integração estética do elemento à fachada.

A cristaleira integrada com *buffet*, por sua vez, teve seus acabamentos simplificados. Os recortes de espelho das gavetas das portas do *buffet* foram abolidos, optando-se por fechamentos em madeira. As ferragens metálicas da cristaleira foram eliminadas, conservando-se somente os puxadores de ferro do *buffet*. A escultura da silhueta feminina também não foi incorporada no móvel final.



Figura 111: Cristaleira integrada com buffet da sala de jantar.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 110: Mobiliário da sala de jantar preservado: cristaleira com buffet, detalhes do móvel e relógio, respectivamente.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.

<sup>90</sup> Terminologia utilizada para a parte em que se origina um arco ou abóboda.

As fotografias revelam também que o setor de serviços se tornou mais isolado da área social. Uma porta inserida ao lado da escada de serviço e antes do corredor que dava acesso à copa mediava a circulação entre as áreas. Helena Maria América Vieira de Carvalho assinala: “Ainda no térreo havia duas escadas: a principal, que subia para o primeiro andar, onde ficavam os quartos e a de serviço, que vinha da copa e que não se via da sala” (Iacocca, 2004, p. 28).



Figura 112: Vestíbulo, com vista para o escritório (com bandeira decorada) e porta de acesso ao setor de serviço (com ornatos de ferro retorcido).

Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck

Outra importante transformação ocorrida na Villa foi a adição do jardim de inverno após a finalização da obra. As plantas e elevações submetidas à municipalidade não indicavam a presença do espaço. Fotografias da seção da

volumetria onde esse jardim estaria inserido mostram que o cômodo foi incluído em reforma posterior. Não foram encontrados na pesquisa que deu origem a esta tese registros que corroborem a concepção da área por Dubugras, porém, em razão da coesão formal e manutenção da linguagem estética dos caixilhos, é possível supor sua autoria.

Vale evidenciar que as menções ao jardim de inverno da Villa Horácio Sabino na historiografia de arquitetura brasileira (Motta, 1957; Homem, 2010) compreendem esse cômodo como parte do projeto definitivo. Isso indica que o espaço se integrava harmonicamente com o restante da casa. Todas as constatações acerca do jardim de inverno têm suporte na análise das fotografias pela autora.

Em linha gerais, o jardim de inverno foi alocado no espaço livre entre o escritório de Horácio Sabino e sua varanda de acesso. Para sua adaptação à volumetria já estabelecida, duas aberturas (uma janela do escritório e um arco da varanda) foram convertidas em acessos. O espaço referente ao segundo arco da varanda, localizado ao lado da escadaria social, foi transformado em um pequeno nicho com poltronas.

As paredes do jardim de inverno e sua cobertura foram estabelecidas em estrutura metálica com vitrais decorados. O delineamento formal dos perfis metálicos laterais congregava ondulações estilizadas *Art Nouveau* em formato de conchas, similares àquelas utilizadas nos guarda-corpos da fachada da Avenida Paulista. Os painéis de vitrais, “de cor de água” (Iacocca, 2004, p. 28) eram adornados nas extremidades com arcos de flores. “A casa confundia-se com o parque, e a luz penetrava por grandes vitrais ornamentados com desenhos de rosas, dando a impressão que o jardim penetrava no interior.” (Motta, 1957, p. 51).

Uma provável consequência do estabelecimento do jardim de inverno foi a mudança do escritório de Horácio Sabino para o andar superior da casa. Essa situação é mencionada por Helena Maria América Vieira de Carvalho: “[...]. Lá em cima ficava



o escritório do vovô, o quarto de dormir do casal e o de vestir, que davam para a frente, e mais dois quartos e um banheiro” (Iacocca, 2004, p. 28).

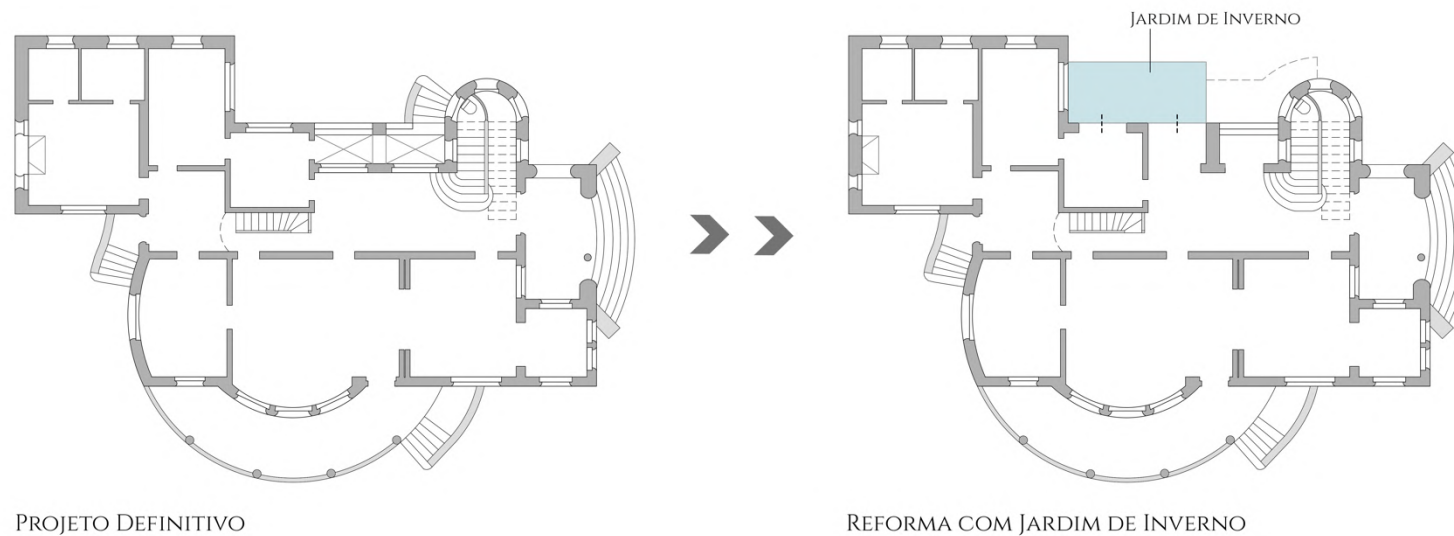


Figura 113: Inserção do jardim de inverno na volumetria da Villa Horácio Sabino (1903).  
Fonte: Desenho da autora (2023).



Figura 114: Seção da Villa sem espaço do jardim de inverno (acima) e a mesma seção já com a inclusão do cômodo (abaixo).  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 115: Composição entre o acesso ao jardim de inverno (à esquerda) e nicho com poltronas no antigo espaço da varanda (à direita).  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.





Figura 116: Jardim de inverno. Destaque para a estrutura metálica das paredes e cobertura em composição com vitrais.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck



Figura 117: Nicho com poltronas e acesso ao jardim de inverno pelo antigo escritório.  
Fonte: Acervo de Ana Carolina Laraya Glueck.



Figura 118: Jardim de inverno visto do exterior.  
Fonte: Motta (1983, p.48).

## DESTINO DA CONSTRUÇÃO

A Villa teve uma curta existência. Em 1952, após os falecimentos de Horácio e América Sabino, a residência foi vendida para o empresário argentino José Tjurs e demolida no ano seguinte. Na mesma época, realizou-se um concurso de arquitetura para a construção de um centro multifuncional. O vencedor do projeto foi o arquiteto David Libeskind e, nos anos seguintes, foi edificado o Conjunto Nacional, de linhas modernas.



## 2.4 VILLA DO DR. LUIZ PIZA (1904)

### PROPRIETÁRIO

Nascido em São João do Capivari, Luiz de Toledo Piza e Almeida (1857-1923) graduou-se bacharel na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1883 (Assembleia [...], 2022). Entre o final do século XIX e o início do XX, exerceu o cargo de chefe de polícia da cidade de São Paulo (NOTAS, 1903a). Teve um destacado desempenho no campo político brasileiro, atuando como presidente da Câmara dos Deputados de São Paulo pelo Partido Republicano Paulista (PRP) (Governo, 1983). Entre os anos de 1901 e 1902, foi eleito deputado federal e, paralelamente, trabalhou como secretário da Agricultura (Despachos, 1901; Notas, 1900). Posteriormente, foi nomeado senador pelo Estado de São Paulo (Serviço, 1907). Piza também colaborou como redator-chefe do Correio Paulistano e foi um dos diretores do periódico (Diplomacia, 1900; Telegrammas, 1900). No âmbito empresarial, foi um dos fundadores da Companhia Antártica Paulista e foi um dos diretores da Economizadora Paulista (Vasques, 2018; Caixa, 1908) Foi casado com Julia de Salles Piza, com quem teve três filhos: Marcello, Lelio e Beatriz (Felicitações, 1900).

### IMPLANTAÇÃO NÃO LOCALIZADA

Desenhos de Victor Dubugras para a Villa datados de 1904 e presentes no trabalho “Victor Dubugras: Precursor da arquitetura moderna na América Latina”, de Reis Filho (2005)<sup>91</sup>, indicam que a residência seria estabelecida em um lote de esquina entre as Alamedas Santos e Jundiahy. Plantas da cidade de São Paulo datadas de 1913 (produzida pela Companhia Lithographica Hartmann- Reichenbarch) e 1916

(levantada pela Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura Municipal) não registram a presença da Alameda Jundiahy. Nesse contexto, verifica-se que a via teve sua nomenclatura alterada. Para a correta identificação do logradouro, buscou-se em jornais do período estabelecimentos que poderiam ser utilizados como pontos de referenciamento cartográfico. Uma nota do Correio Paulistano de 3 de junho de 1910 assinala que o conjunto hospitalar Instituto Paulista tinha como endereço a Alameda

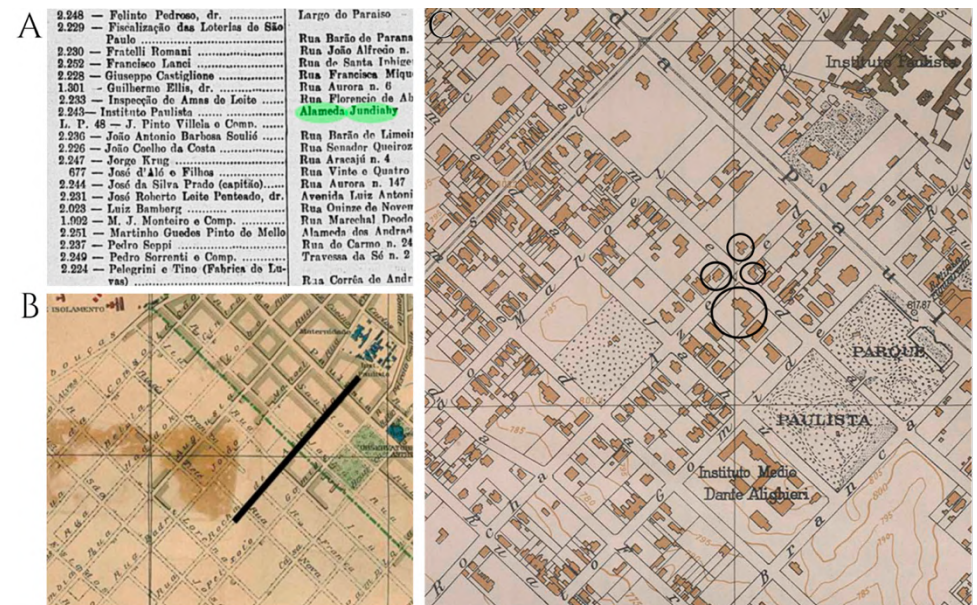


Figura 119: Localização do Instituto Paulista na Alameda Jundiahy (A), identificação do Instituto na Alameda Rocha Azevedo (B) e lotes que poderiam conter a Villa Luiz Piza (C), respectivamente.

Fonte: A- Correio Paulistano (1910, p. 08), B – São Paulo Mapas (2022), C- Projeto S.A.R.A Brasil (1930).

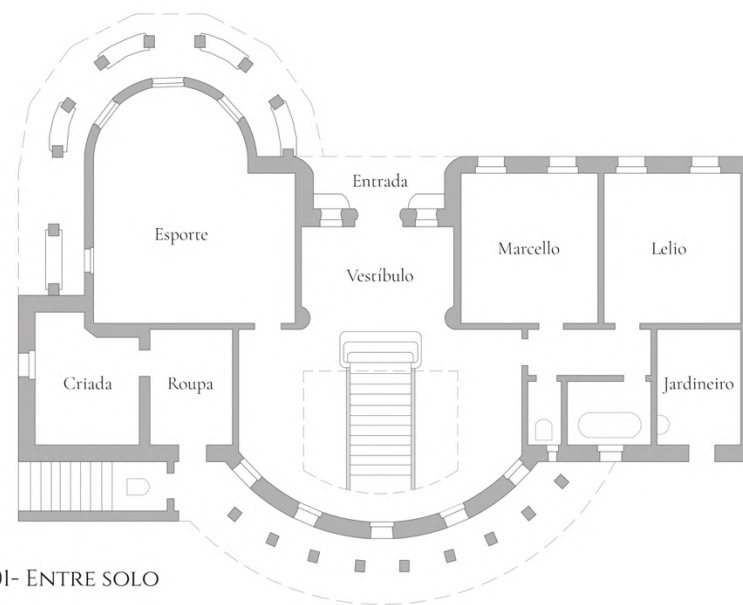
<sup>91</sup> Não foram localizados pela autora da presente pesquisa de doutorado nenhum desenho da Villa Luiz Piza no acervo pessoal de Victor Dubugras preservado pela Biblioteca da FAU-USP e no AHMSP.

Jundiahy. A partir dessa referência, identificou-se na planta municipal de 1916 que o Instituto Paulista estava situado na Alameda Rocha Azevedo. Por meio da análise de plantas realizadas entre os anos de 1928 e 1930 pela empresa italiana Societá Anônima de Rilevamenti Aerofotogrammetrici (conhecido também como projeto S.A.R.A Brasil), por meio de levantamentos aerofotogramétricos, conferiu-se que as quatro possibilidades de lotes de esquina que poderiam conter a volumetria da Villa Luiz Piza não exibem o delineamento esperado da concepção de Dubugras, indicando, assim, que o projeto provavelmente não foi construído. A não localização do lote e da planta de situação impede a análise da implantação da construção no lote.

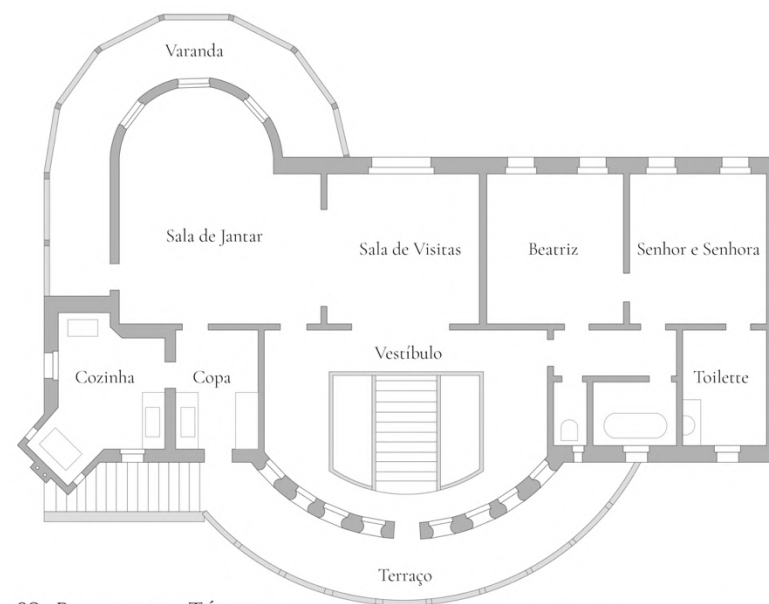
### PROGRAMA E PLANTA

Na Villa Luiz Piza, as atividades da residência foram distribuídas entre dois pisos: entre solo e pavimento térreo. O projeto abandonava o uso do porão elevado.

No entre solo – que se tratava de um andar de porão estabelecido acima do nível do solo –, um grande vestíbulo ocupava posição central e dispunha de uma escada em seu ponto médio. Aos fundos, uma parede encurvada com cinco janelas sequenciais iluminava o cômodo. As demais funções do pavimento flanqueavam o vestíbulo. Em uma das extremidades, foram alocados os dormitórios destinados aos dois filhos de Luiz Piza (com a indicação em planta de seus nomes, Lelio e Marcello), um sanitário, um banheiro e o cômodo do jardineiro (certamente utilizado para armazenar materiais e ferramentas de jardinagem). O outro lado abrigava uma ampla sala de “esportes” de geometria curva – provavelmente dedicada aos jogos de cartas, bilhar, etc. –, os aposentos da criada e o recinto de cuidado com as roupas (para a



01- ENTRE SOLO



02- PAVIMENTO TÉRREO



Figura 120: Plantas detalhadas do Entre solo e Pavimento Térreo, respectivamente, da Villa Luiz Piza (1904).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p. 93).

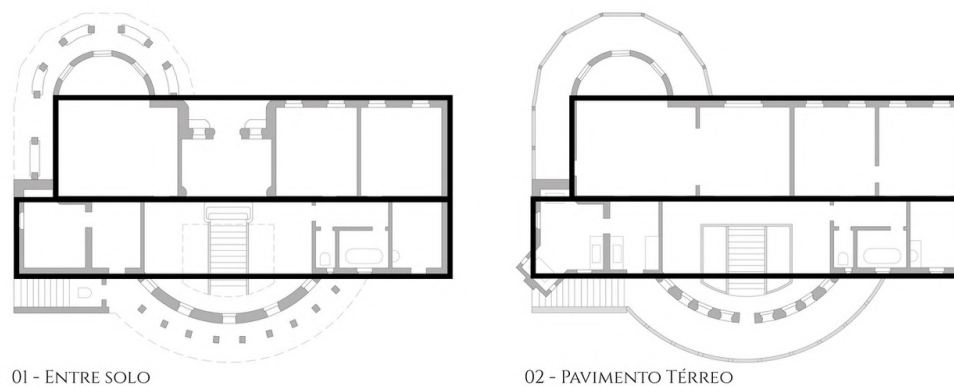
realização de passagem e engomagem, por exemplo). No espaço abaixo da escadaria externa foi situado um pequeno sanitário.

O pavimento térreo apresentava um arranjo espacial semelhante ao do entre solo, replicando, quase integralmente, as mesmas disposições e dimensões dos cômodos. De um lado, foram situados um sanitário, um banheiro, o dormitório do casal (denominado em planta como “Senhor e Senhora”), um *toilette* e o quarto da filha, Beatriz. Na parte oposta da casa, estavam posicionadas a sala de jantar, a cozinha e a copa. A sala de jantar articulava uma varanda que seguia o contorno arqueado do cômodo. Ao centro e adjacente à sala de jantar ficava a sala de visita. Uma grande abertura, provavelmente feita por portas de correr, associava os dois espaços. Defronte à sala de visitas, Dubugras instituiu um segundo vestibulo. Este era guarnecido de oito janelas sequenciais e uma passagem em seu ponto médio que proporcionava acesso a um comprido terraço semicircular. Uma escadaria descoberta fazia a conexão do terraço com os jardins da propriedade.

A Villa utilizava-se de uma planta essencialmente ortogonal. Dividia-se longitudinalmente em duas compridas seções. As paredes encurvadas de alguns cômodos, a chaminé interposta em ângulo de 45 graus com o restante do conjunto e a escadaria externa rompiam com a linearidade do volume principal.

Figura 121: Divisões em planta da Villa Luiz Piza (1904).

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p. 93).



## ESPAÇOS E FLUXOS

A disposição do programa residencial empregava um rigoroso zoneamento vertical e horizontal, de modo que as áreas destinadas ao trabalho dos criados e os espaços ocupados pelos patrões e suas visitas eram reunidos entre si e preservavam os mesmos posicionamentos nos andares. Em uma das extremidades foram concentradas as funções sociais e aquelas ligadas ao serviço. Na outra ala, estavam articulados os recintos privativos dos moradores - dormitórios, banheiro, sanitário e *toilettes*. Duas ocorrências desviavam-se desse padrão de ordenamento: a sala de visitas, que foi alocada na região central do pavimento térreo, e o recinto de jardinagem, que foi situado no entre solo, próximo aos quartos de Lelio e Marcello. Tais decisões projetuais sinalizam a intenção do arquiteto em aproveitar o espaço interno disponível e mostram o objetivo de conservar uma unidade formal na composição. Vale apontar que o pequeno sanitário inserido embaixo da escada certamente era direcionado ao uso dos empregados da residência.

O zoneamento imposto também influenciava nos direcionamentos de acesso à residência. Enquanto os moradores e visitas eram impelidos a adentrar a residência pela entrada central no andar do entre solo – tonando-se, nesse sentido, a entrada principal –, os ingressos à Villa relacionados aos serviços eram coordenados a serem feitos por meio de aberturas secundárias, como ocorria nos cômodos de roupagem e de jardinagem.

As circulações horizontais entre os setores social e íntimo eram fortemente intermediadas pelos vestíbulos. As poucas aberturas entre os cômodos priorizavam movimentações entre

recintos de um mesmo setor. Essa condição era verificada nos caminhos estabelecidos entre: varanda – sala de jantar – sala de visitas (todos ambientes sociais) e dormitório da Beatriz – quarto do casal – *toilette* (áreas privativas). A ligação entre a copa e a sala de jantar configurava-se como a única situação em que ocorria a vinculação da área de serviço com outra seção da casa.

Percebe-se que havia uma diferenciação no tratamento das circulações entre os espaços íntimos dos moradores. Enquanto o quarto da filha tinha uma passagem direta para o quarto do casal Piza e ambos estavam posicionados no pavimento térreo – que abrigava a maior parte das funções cotidianas –, os quartos dos filhos (Marcello e Lelio) resguardavam uma maior privacidade, pois estavam localizados no entre solo e tinham entradas isoladas. Tal disposição, que estava em conformidade com os costumes da época de distinção de gêneros, evidencia que os filhos homens tinham uma maior conexão com o exterior, enquanto a filha ficava mais “protegida”.

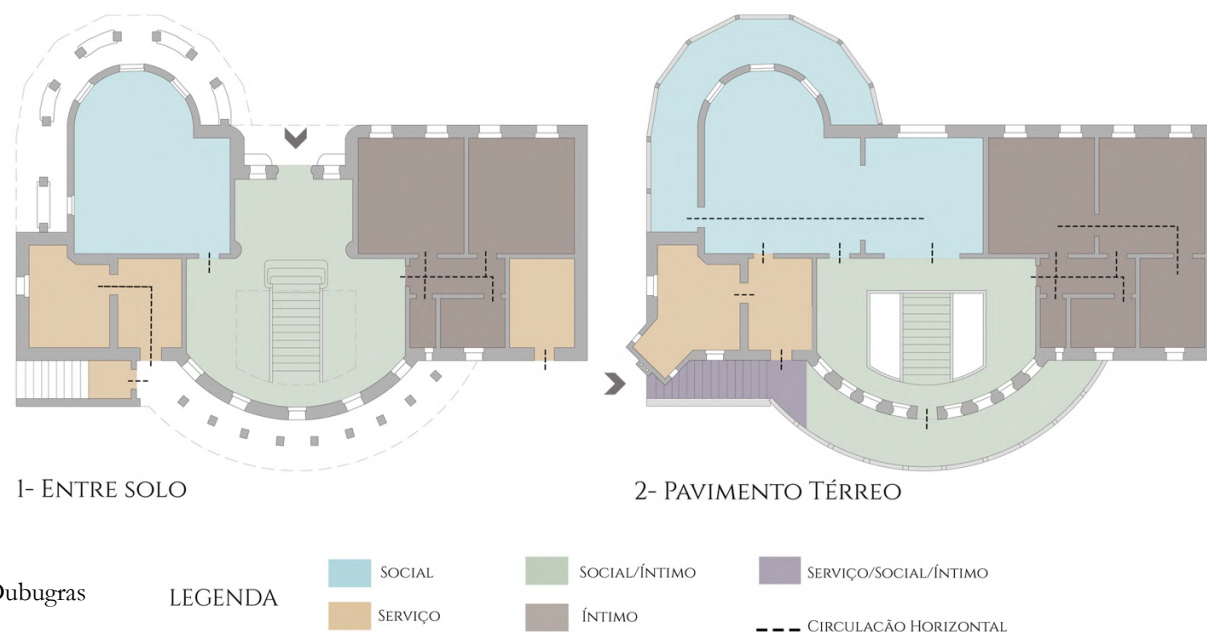


Figura 122: Relações de usos e fluxos da Villa Luiz Piza (1904).

Fonte: desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) em Reis Filho (2005, p.93).

Quanto às circulações verticais, observa-se que a escadaria dos vestíbulos fazia a principal interligação entre as áreas íntimas e de convívio social dos dois pavimentos e ocupava posição de destaque na casa. Os dois vestíbulos e a escadaria não apenas articulavam os setores da moradia, como compunham o espaço mais expressivo da construção projetada. A entrada instituída no terraço do pavimento térreo trazia uma configuração peculiar, uma vez que, ao mesmo tempo em que fornecia uma passagem direta para as áreas sociais e privadas do piso, também articulava o principal acesso para a copa e a cozinha.

### MATERIAIS E TÉCNICAS

Um desenho de perspectiva concebido por Dubugras para a Villa Luiz Piza denota as características das estruturas e materiais empregados no projeto. Chama atenção a diversidade de técnicas, formas e materialidades associadas.

A edificação aparenta ter sido pensada para ser construída em alvenaria de tijolos revestidos de argamassa. Seu projeto previa um extenso telhado de madeira de arcabouço único, com telhas cerâmicas e discretos beirais. De maneira semelhante à Villa Horácio Sabino (1903), calhas aparentes percorriam todo o perímetro da cobertura, sendo descontinuadas somente nas faces dos frontões curvos. No projeto, as extremidades das terças de madeira parecem cruzar a face do frontão do terraço do pavimento térreo e se fazem aparentes na fachada. Esta solução, mostra o esforço do arquiteto – presente em outros projetos – de conciliar elementos estruturais à composição formal.

A varanda da sala de jantar era estruturada em madeira aparente e agregava uma cobertura de várias águas com telhas cerâmicas. A sustentação da cobertura era composta por pilares de perfil retangular regularmente posicionados e vigas superiores em formato de arco. O guarda-corpo, também de madeira, utilizava como travessas peças retangulares inclinadas em orientação

concêntrica. O terraço do andar térreo atrelava o mesmo artifício na definição do guarda-corpo. Pelo desenho de perspectiva, o sistema de suporte do piso proposto para ambos os espaços sugere a combinação de uma estrutura reticular de madeira com apoios escalonados e fixos nos pilares da edificação principal.

As janelas dispunham de grades metálicas. As aberturas do vestíbulo do pavimento térreo compunham com perfis metálicos nos sentidos horizontal e diagonal.

Alguns frontões incorporavam em sua parte superior pequenas aberturas semicirculares protegidas por lâminas, aprimorando os recursos de iluminação e



Figura 123: Desenho de perspectiva da Villa Luiz Piza (1904).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p.93).



ventilação natural interna. Esses singelos componentes remetem ao óculo e trazem semelhança com os *brises-soleil*.

### COMPOSIÇÃO, FACHADAS E VOLUMES

A volumetria proposta para o projeto da Villa Luiz Piza trazia uma grande ousadia plástica, compondo, em um volume essencialmente retangular, geometrias ortogonais e curvas que se sobressaíam ao conjunto nos planos horizontal e vertical. Todas as fachadas traziam particularidades inerentes, de forma que a coesão do projeto se dava através da manutenção de linguagem de poucos componentes, como as janelas retangulares, as aberturas com arremate em arco abatido do entre solo e o desenho do peitoril e da estrutura de sustentação de madeira da varanda e do terraço. A maioria dos frontões era terminada em arco trilobado.

O conjunto tinha uma regularidade definida por telhado levemente inclinado e por frontões. Era interrompida pela alongada chaminé interposta no vértice das paredes da cozinha, em ângulo de 45 graus em relação ao restante do volume.

Para efeito de análise, a designação das fachadas seguirá a nomenclatura usada por Dubugras, discriminando-as em relação a sua orientação solar. Vale evidenciar também que, como os redesenhos foram realizados a partir de imagens presentes em Reis Filho (2005), não foi possível replicar com grande exatidão as características da volumetria, como a estrutura de sustentação da varanda e do terraço, os detalhes das grades das janelas do entre solo, etc. No entanto, os redesenhos permitem visualizar o esquema geral proposto para a concepção.

A fachada nordeste continha o acesso principal e discernia-se pela variabilidade de vocabulários empregados. Na área central da fachada, os andares agregavam diferentes elementos. A entrada era assinalada por um conjunto de elementos, que iam do piso do jardim à cobertura; no entre solo, por uma ampla abertura em arco abatido complementada por uma singela moldura; no pavimento

térreo, por uma ampla janela retangular de três folhas, maior em largura do que em comprimento; e, no nível da cobertura, por um pequeno frontão encurvado e dotado de uma abertura de discretos contornos *Art Nouveau*. Uma das alas laterais era dotada de uma sequência de janelas retangulares (maiores em altura do que em largura) alinhadas, que transmitia certa regularidade e ritmo à composição. Já a outra lateral distinguia-se pela varanda coberta da sala de jantar. Esta caracterizava-se por sua demarcação curva e pela franqueza na exposição dos materiais utilizados, de modo que soluções funcionais de caráter construtivo – como a sucessão de vigas arqueadas, os suportes escalonados e as peças inclinadas do guarda-corpo – poderiam ser encaradas como recursos plásticos. Na parte inferior, módulos terminados em arco pleno alternavam-se entre aberturas e vãos com bancos confinados entre pilares. Esse modelo de composição modular seria retomado e refinado por Dubugras no projeto para a Estação Ferroviária de Mairinque (1906).

Na elevação sudoeste estava alocada, em uma das extremidades, a chaminé. De linhas expressivas, era integrada a um volume engastado na quina da construção, apoiado em suportes retangulares escalonados (menores na parte inferior e maiores na base do componente) e complementada por duas pequenas e delgadas janelas retangulares nas laterais. Mostrava similaridades com a chaminé proposta para a Villa Uchôa (1902) – principalmente no que se refere à disposição espacial – e destoava da linguagem mais orgânica proposta ao restante da volumetria. O esquema dos apoios escalonados lembrava aqueles propostos pelo arquiteto do *Art Nouveau* catalão Joan Rubió i Bellver (1870-1952) para a construção do Banco de Sollér (1912).

A fachada também incorporava o comprido terraço descoberto do pavimento térreo. O peitoril de madeira portava desenho semelhante ao da varanda e a parte inferior também era dotada de aberturas modulares em arco pleno, reforçando, neste sentido, a comunicação estética entre as fachadas.

Delimitava o espaço do terraço, na área central, uma seção sobrelevada da volumetria, que acompanhava sua curvatura. Tinha uma sucessão de aberturas alongadas coroadas por um sinuoso frontão em estilo *Art Nouveau*, que conferia ao conjunto um caráter ousado e inovador que, certamente, caso construído, se destacaria na paisagem paulistana do período. É intrigante que Dubugras não tenha estabelecido a entrada principal da residência nessa fachada, visto que era aquela a de maior arrojo estético e a que foi usada como ponto focal do desenho de perspectiva.

Desta forma, vale ressaltar que, dentro das espacialidades propostas, percebe-se que os espaços contemplativos representados pela varanda e pelo terraço eram profundamente prestigiados, tanto por suas proporções quanto pelas formas e técnicas empregadas.

As fachadas transversais (sudeste e noroeste), por sua vez, beneficiavam-se dos prolongamentos dos volumes ressaltados da chaminé, da varanda e do terraço. Ambas as elevações apresentavam poucas aberturas e incorporavam frontões curvos e recortados, com contornos análogos aos da fachada sudoeste. A empena cega da fachada sudeste trazia uma necessária quietude dentre a exuberância estética das fachadas longitudinais, contribuindo, assim, para a presença de um maior equilíbrio formal do conjunto.





Figura 124: Fachada Nordeste da Villa Luiz Piza (1904).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p.93).

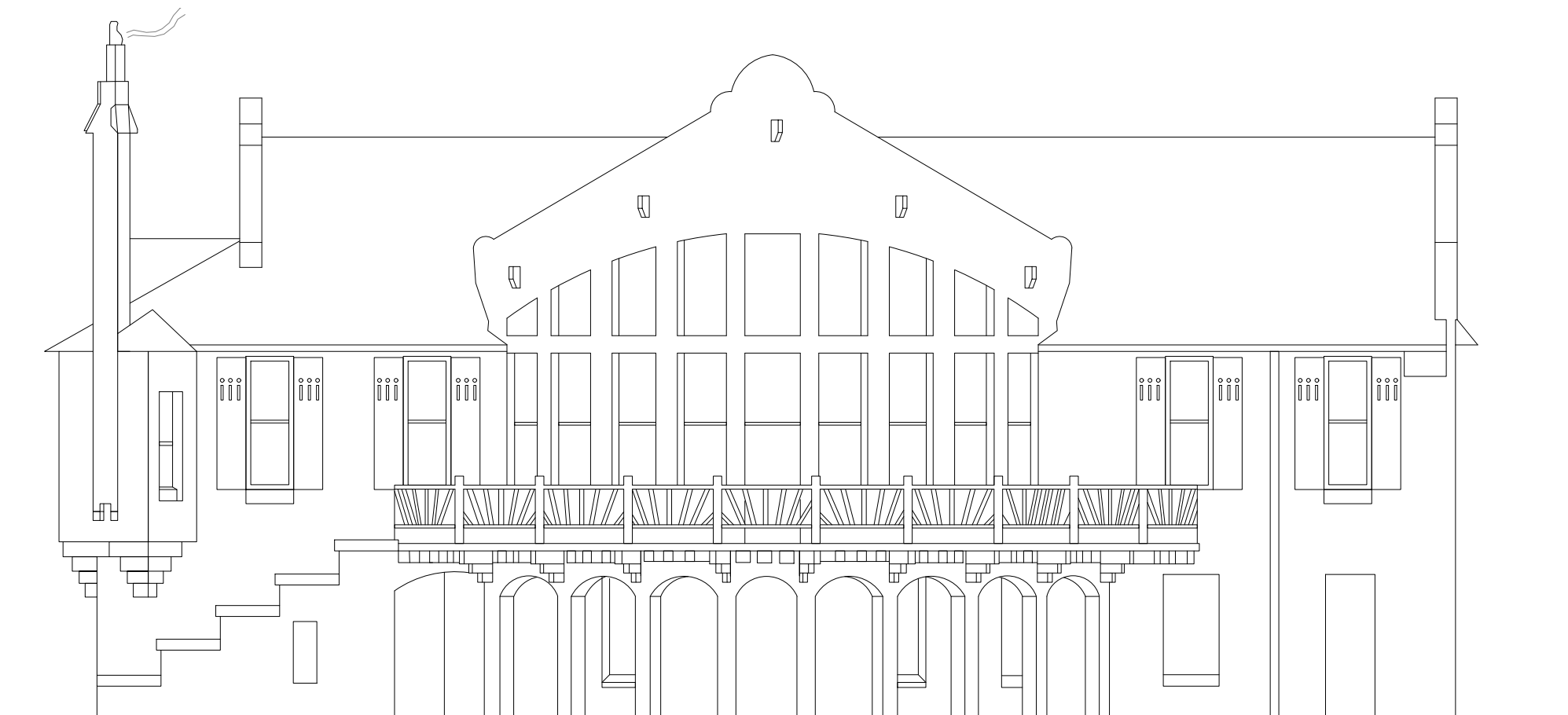


Figura 125: Fachada Sudoeste da Villa Luiz Piza (1904).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p.93).



Figura 126: Fachada Sudeste e Noroeste, respectivamente, da Villa Luiz Piza (1904).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p.93).

A composição arquitetônica do projeto da Villa Luiz Piza (1904) tirava proveito da contraposição entre linhas verticais e horizontais bem delineadas e, por vezes, imponentes. As ordenações verticalizadas auferiam desenvoltura nos caprichosos alinhamentos entre janelas alongadas, nos nivelamentos dos pilares aparentes da varanda e do terraço, na chaminé destacada e no único pináculo da volumetria. Os robustos frontões também fortaleciam a unidade vertical pretendida pelo arquiteto.

No que concerne às relações horizontais, nota-se que estavam fortemente acentuadas no projeto. Estruturadas principalmente pelos corpos proeminentes da varanda e do terraço, elas instituíam as espacialidades mais interessantes do conjunto. Dentro das horizontalidades produzidas pelos comprimentos desses espaços, os singelos arranjos de angulação concêntrica dos módulos dos guarda-corpos estabeleciam elementos de contraste transversal que amortizavam levemente a força ortogonal da composição.

Outras associações horizontais podiam ser encontradas na silhueta da cumeeira e dos beirais do telhado principal, nas linhas dos apoios escalonados da chaminé, nos alinhamentos dos requadros das janelas e na linearidade dos bancos. Na varanda coberta da sala de jantar havia ainda uma delicada série horizontal estabelecida pela linha do beiral e pela sequência de vigas curvas.

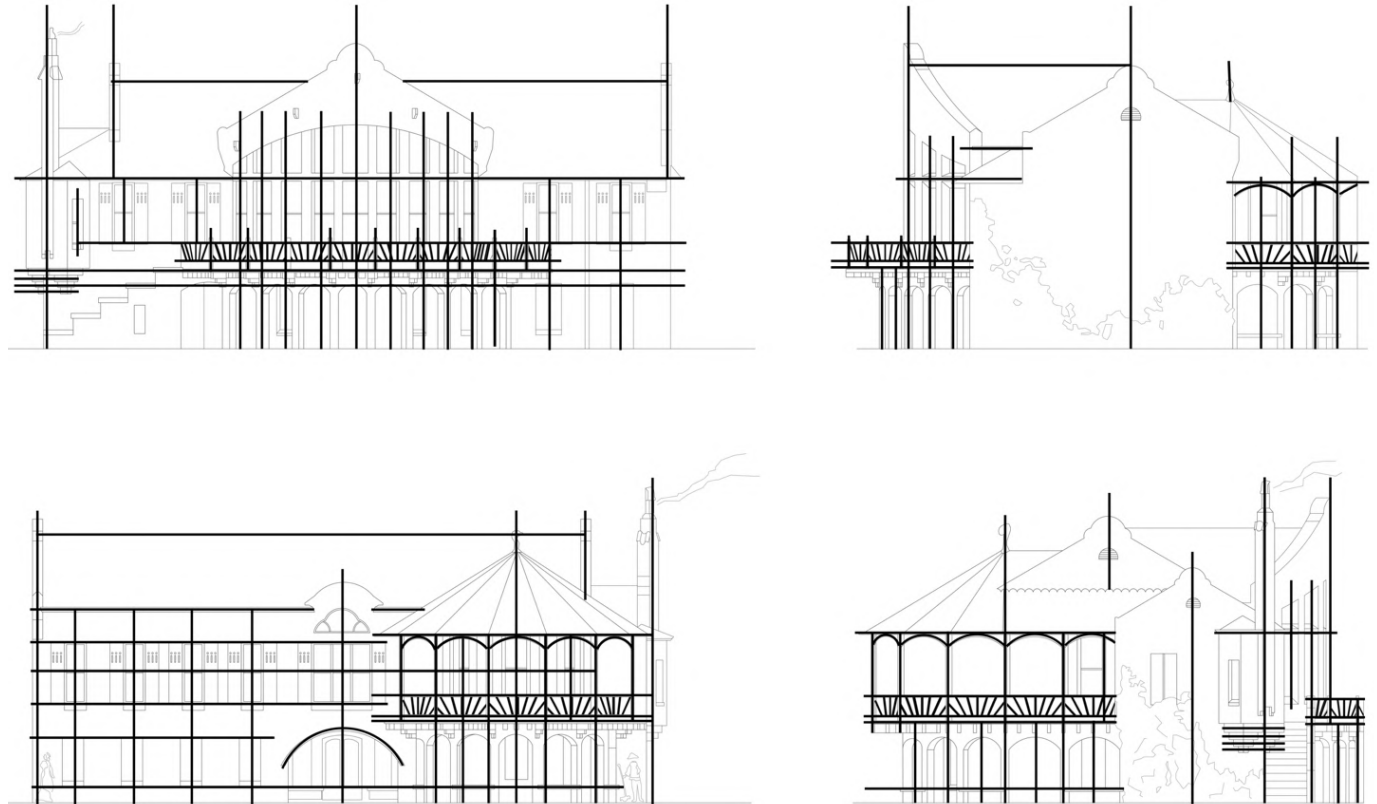


Figura 127: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Luiz Piza (1904).

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p.93).

## PROCESSO DE PROJETO

A comparação entre os desenhos da fachada sudoeste e a perspectiva da Villa Luiz Piza revela uma diferenciação de tratamento na porção central do volume.

Na representação individual da fachada, percebe-se que todas as janelas eram do tipo guilhotina e a abertura central contava com uma porta acrescida de uma bandeira (que conformava a passagem presente em planta do vestíbulo do pavimento térreo para o terraço). Havia uma cuidadosa manutenção da altura das aberturas inferiores, de modo que, à distância, os traçados da porta se confundiam aos das janelas.

No esboço tridimensional, por outro lado, as aberturas contavam com grades metálicas com linhas encurvadas, típicas do vocabulário *Art Nouveau*. Tal componente fortalecia a linguagem *Art Nouveau* na concepção e trazia um maior arrojado formal à volumetria. Era também mais um exemplo de sobriedade e destreza no uso de ornamentações no projeto, visto que as grades eram essencialmente um recurso técnico que tiveram sua forma explorada plasticamente.

No entanto, esse desenho não distingue a presença do acesso ao terraço. Pode-se supor, nesse sentido, que se tratava de um estudo anterior, e as grades *Art Nouveau* seriam eliminadas no desenvolver do projeto. Contudo, como referido anteriormente, não há evidências de que este projeto tenha sido edificado.

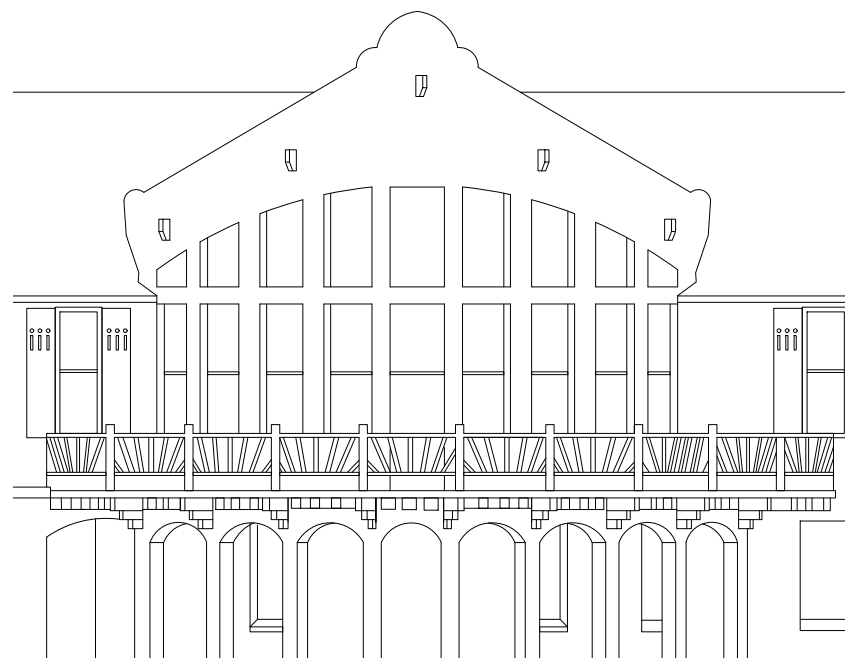


Figura 128: Diferença nos desenhos da região central da fachada sudoeste.

Fonte: Redesenhos da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Luiz Piza (1904) presente em Reis Filho (2005, p.93).

## 2.5 VILLA PARA O DR. MÁRIO RODRIGUES (1909)

### PROPRIETÁRIO

Mário de Almeida Rodrigues (1876-1920) foi um empresário, fazendeiro e político paulista. No início do século XX, atuou como empreiteiro em diversos trechos de linhas da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro (Hospede, 1906). Era, recorrentemente, tratado nos jornais do período como “Capitão”, em referência a sua patente na Guarda Nacional. Foi casado com Luiza Novo Rodrigues. Foi um dos diretores da Sociedade de Produtos Químicos L. Queiroz (Necrologia, 1920). Entre os anos de 1915 e 1919, foi eleito por duas vezes prefeito da cidade de São José do Rio Pardo. Na ocasião de seu aniversário, uma nota do Correio Paulistano, de dezembro de 1918, distinguiu a competência e os feitos do político frente à Prefeitura:

[...] Moço dotado de atividade enérgica, vem, de três anos a esta parte, exercendo, com extraordinário devotamento à causa pública, o pesado encargo de prefeito cercado da admiração e estima deste povo, que sempre viu no governador da cidade a fiel sentinela do seu engrandecimento e o maior benemérito do seu progredir.

Ao capitão Mário Rodrigues deve S. José do Rio Pardo, inestimáveis serviços entre os quais avultam os seguintes: a criação de quatro escolas municipais, mantidas com os seus honorários de prefeito; o remodelamento completo da cidade e praças públicas [...] (S. Jose, 1918, p.04).

Após seu falecimento precoce, com apenas 42 anos, foi erguido em São José do Rio Pardo, em 1921, uma herma em seu tributo. O periódico carioca O Malho cobriu a solenidade, destacando a carreira política promissora de Mário Rodrigues:

[...] O capitão Mário Rodrigues, ocupando a Prefeitura Municipal durante exercícios consecutivos, sendo uma individualidade

dotada de extraordinária capacidade de trabalho e amante sincero de sua terra, conseguiu, nesse relativamente curto período, legar à cidade e ao município benefícios de valor incalculável. Restaurou as finanças, consolidou o crédito, meteu ordem nos serviços administrativos, transformou e embelezou a cidade em todos os seus aspectos; deu-lhe água abundante, higiene pública, renome de cidade civilizada e progressista [...] (Theatro, 1921, p.36).

### IMPLANTAÇÃO

A Villa Mário Rodrigues, também conhecida como Villa Nenê, em homenagem ao apelido de sua esposa, Luiza (Casamentos, 1909), foi projetada por Dubugras no ano de 1909. Estava localizada em um terreno retangular de esquina entre as Ruas Maranhão e Sabará, em Higienópolis. Anotações de Dubugras em um desenho de estudo de viabilidade distinguem as dimensões da área como sendo 40 metros, voltados para a Rua Sabará, por dezessete metros no sentido da Rua Maranhão.

A quadra composta pelas ruas Maranhão, Sabará, Piauí e Itacolomi apresenta uma declividade de aproximadamente cinco metros no sentido da Rua Sabará (com seu ponto mais alto na intersecção com a Rua Itacolomi e o mais baixo no nível da Rua Maranhão). O lote que continha a Villa tinha uma inclinação de cerca de dois

metros. O maior desnível da propriedade – de cerca de um metro – ocorre entre a parte central e o cruzamento com a Rua Maranhão. A situação pode ser visualizada no corte esquemático da face da quadra com vista para a Rua Sabará<sup>92</sup> (Figura 130). Curiosamente, a residência foi situada nessa região. Pode-se supor que se tratava de uma decisão de ordem compositiva visando posicionar a casa nas proximidades do ponto médio do lote. De todo modo, a disparidade entre a topografia inclinada do terreno e a condição plana da construção exposta nos registros do prédio construído (Figura 138 e Figura 139) sugere que foram realizados alguns procedimentos de terraplanagem na propriedade.

Neste contexto, deve-se evidenciar que toda a face do quarteirão voltada à Rua Sabará foi ocupada por moradias de membros da família Rodrigues: na esquina com a Rua Maranhão ficava a casa de Mário de Almeida Rodrigues e, ao lado, estava a residência de seu pai, Cândido Rodrigues (que será objeto de estudo do próximo tópico). Em seguida, estava localizada a Villa de seu irmão, Horácio Rodrigues (objeto de análise do item 2.7). Na esquina com a Rua Piauí, o último lote era ocupado pelo casal Vicente Dias Junior e Alice de Almeida Rodrigues (irmã de

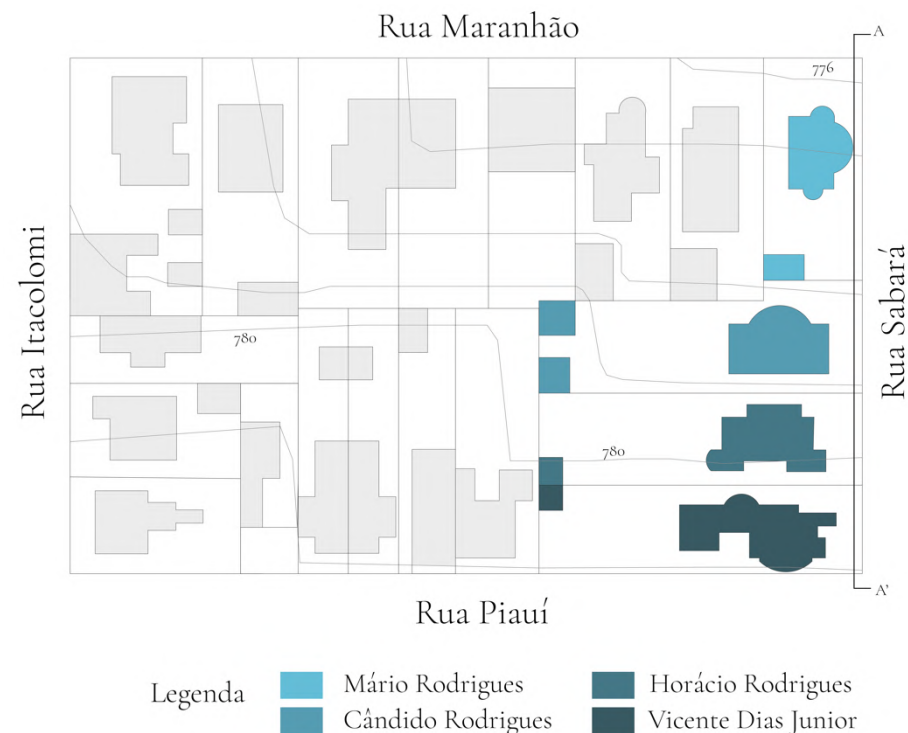


Figura 129: Implantação da Villa Mário Rodrigues em conjunto com as residências dos outros membros da família Rodrigues.

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como base planta cartográfica do projeto S.A.R.A Brasil (1930) e dados topográficos da plataforma GeoSampa (2023).

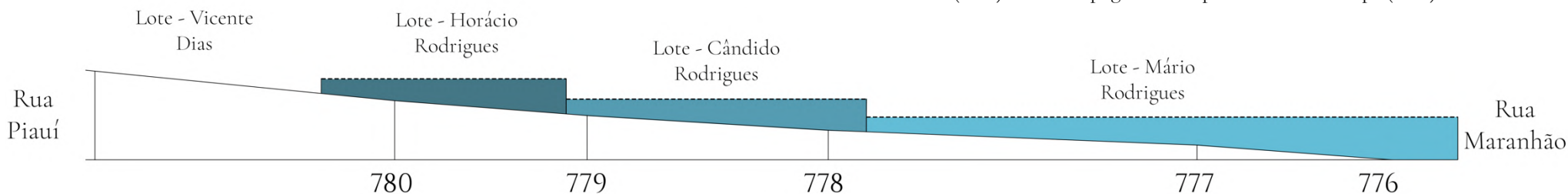


Figura 130: Corte longitudinal esquemático (Corte AA' na planta) da face do quarteirão voltado à Rua Sabará com a indicação de localização dos lotes da família Rodrigues.

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como base planta cartográfica do projeto S.A.R.A Brasil (1930) e dados topográficos da plataforma GeoSampa (2023).

<sup>92</sup> O corte foi executado utilizando como base os dados apresentados na Figura 129. Utilizou-se como medida referencial de escala para o desenho a anotação de Dubugras de que a face longitudinal do lote da Villa Mário Rodrigues era de 40 metros.



Mário). Enquanto os projetos de Mario e Vicente foram elaborados em 1909, os projetos de Villas do restante da família Rodrigues foram concebidos por Dubugras no ano de 1910<sup>93</sup>. O conjunto situava-se em quarteirão vizinho ao da Vila Penteados, configurando um ambiente urbano de forte expressão *Art Nouveau*.

Estudos efetuados por Dubugras para a Villa Mário Rodrigues revelam que a casa estava alocada em meio a espaços ajardinados com trilhas de calçamento de traçados sinuosos que cruzavam toda a extensão do terreno. A implantação tirava proveito da condição de esquina da propriedade, possuindo dois acessos: um primeiro pela quina do quarteirão e outro pela Rua Sabará (ver Figura 131). As plantas executadas pelo projeto S.A.R.A Brasil (1930) indicam que nos fundos da propriedade havia uma pequena construção retangular que poderia ter servido como garagem e/ou edícula (que, nesse caso, provavelmente funcionaria como moradia para os funcionários da casa). A pesquisa que deu origem a esta tese não localizou qualquer registro técnico referente a essas construções.

Os portões e cercas que mediavam e delimitavam o acesso à propriedade de Mário Rodrigues foram minuciosamente detalhados por Dubugras, como pode ser conferido no item “Composição, Fachadas e Volumes”

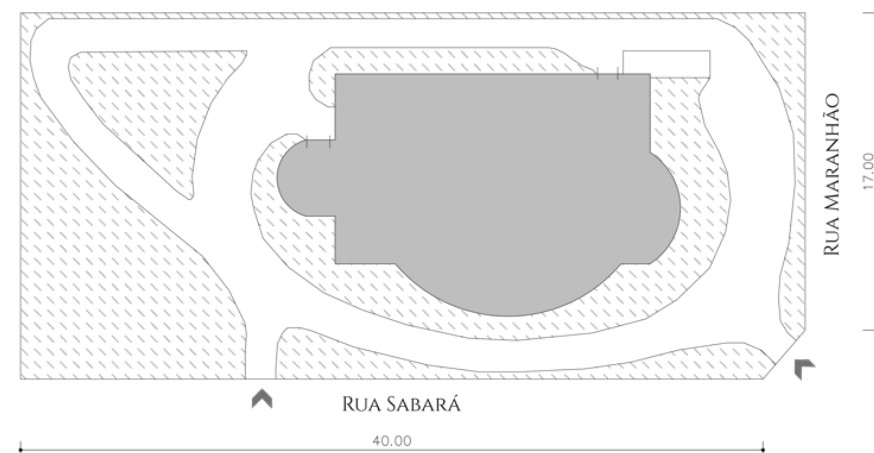


Figura 131: Implantação da Villa Mário Rodrigues no lote.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1910) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>93</sup> Em razão dos critérios estabelecidos para a seleção dos projetos de Dubugras analisados na presente tese, o projeto da Villa para Vicente Dias carecia de desenhos essenciais para o entendimento da concepção. No caso, não foi localizado nenhum desenho de elevação.

## PROGRAMA E PLANTA

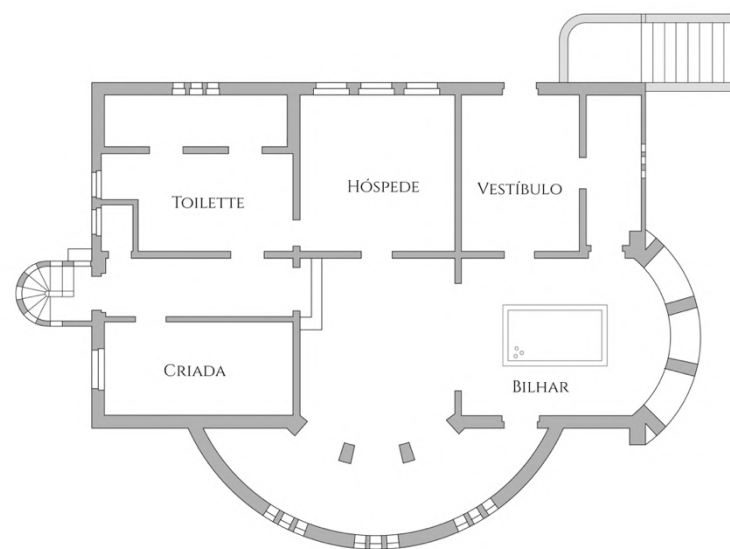
O programa da Villa desenvolvia-se em dois pavimentos, denominados por Dubugras como porão e andar superior. Com o intuito de promover uma análise mais apurada da divisão interna e especialidades propostas, serão utilizadas as plantas disponibilizadas na primeira edição da Revista de Engenharia, publicada em 1911<sup>94</sup>.

Os andares utilizavam-se praticamente da mesma estruturação espacial interna. O porão era ocupado pelo vestíbulo, sala de bilhar, dormitório da criada e um aposento para hóspedes com *toilette*. Ao lado da sala de bilhar havia uma grande área sem indicação de uso que, provavelmente, resguardava atribuições sociais e de entretenimento. Ao lado do vestíbulo foi posicionado um cômodo com poucas aberturas de iluminação que, possivelmente, prestava-se a depósito.

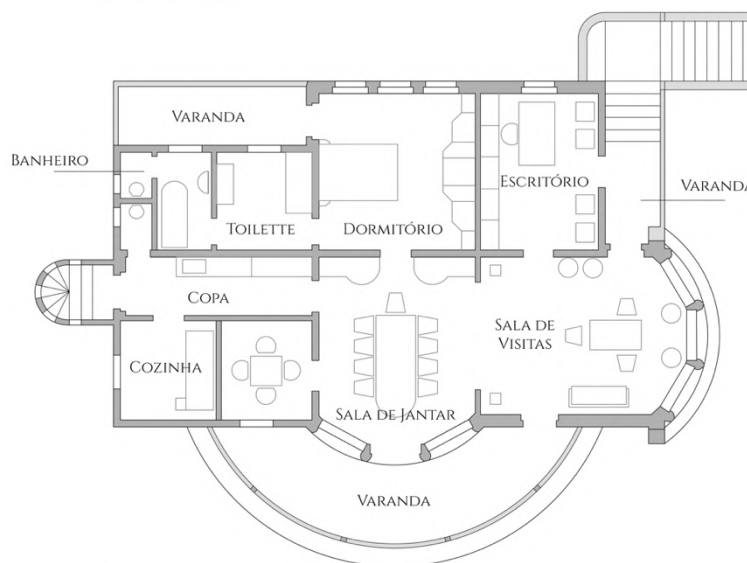
No pavimento superior estava ordenada a maior parte das atividades cotidianas da residência. De um lado, voltado para os fundos do lote, estava uma varanda de entrada, o escritório de Mário Rodrigues, o dormitório do casal com *toilette* e banheiro (separado entre a área de banho e a bacia sanitária) e uma segunda varanda. Do outro, no sentido da Rua Sabará, foram situadas a sala de visitas, a sala de jantar, a copa e a cozinha. Um pequeno sanitário foi posicionado em frente à cozinha e ao lado da copa. O posicionamento denunciava o direcionamento de uso para os funcionários. Adjunto à sala de jantar havia um cômodo com uma pequena mesa circundada por cadeiras, sinalizando que se tratava de uma saleta de jantar para refeições cotidianas da família.

Figura 132: Plantas detalhadas do Porão e Pavimento Superior da Villa Mário Rodrigues (1909).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente em *Architectura* (1911, p. 12).



01- PORÃO



02- PAVIMENTO SUPERIOR



<sup>94</sup>O fato de a construção ter sido selecionada para integrar a primeira edição de uma publicação do período revela a notoriedade e a singularidade da Villa no contexto arquitetônico do período. A seção denominada *Architectura* trazia as plantas e uma fotografia da edificação. Ver projeto publicado em: *ARCHITECTURA, Revista de Engenharia*, São Paulo, vol. 1, n. 01, pp. 11-12, 1911.

A sala de jantar tinha uma parede curva e era associada a uma terceira varanda. Esta sustentava a curvatura arqueada do cômodo e era acessada por uma porta de posição central, que era ladeada por duas janelas simétricas. A sala de visitas, acrescida de uma grande *bow window* curva com três janelas sequenciais, também tinha conexão com a área externa. Ambas as salas se articulavam por meio de uma grande abertura, certamente acompanhada de portas de correr, tal como acontecia na Villa Horácio Sabino.

A planta detinha uma rígida ortogonalidade e simetria. No sentido longitudinal, subdividia-se em duas partes iguais. Transversalmente, era composta por três seções, de modo que as duas de extremidade eram de formato análogo e a porção central era formada por um retângulo mais delgado. O arranjo era replicado nos dois pavimentos.

As espacialidades registradas pela varanda da sala de jantar, a *bow window* da sala de visitas, a escadaria de entrada e o volume que engloba as escadas internas interrompiam a predominância retilínea das formas.

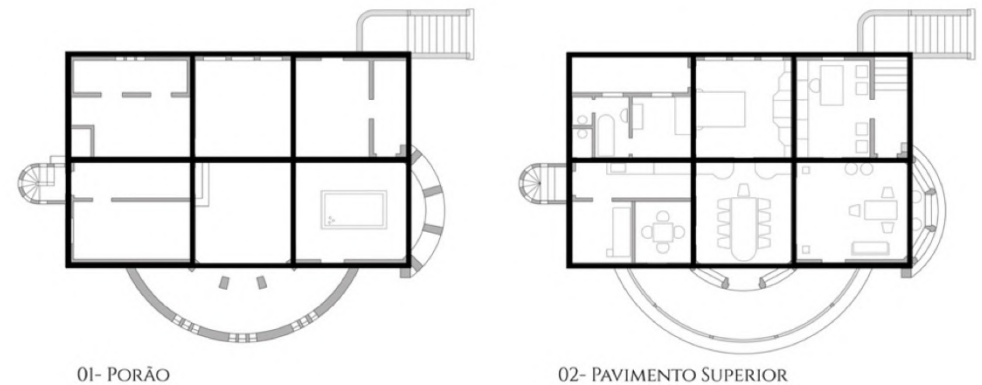


Figura 133: Divisões em planta da Villa Mário Rodrigues (1909).  
Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente em *Architectura* (1911, p. 12).

## ESPAÇOS E FLUXOS

O acesso principal da Villa fazia-se lateralmente, pela Rua Maranhão, por uma escada em “L” que levava a uma pequena varanda coberta. Nesta, uma primeira entrada conduzia à sala de visitas e outra fazia o ingresso ao escritório de Mário Rodrigues. A solução do escritório com acesso independente era muito similar àquela proposta na residência de Flávio Uchôa (1902). Outras duas entradas secundárias foram coordenadas no andar do porão: uma primeira que conduzia ao vestíbulo e era direcionada às áreas sociais do andar e outra próximo ao torreão, que coordenava o ingresso relacionado aos serviços.

As funções do programa eram organizadas através de um meticuloso zoneamento horizontal e vertical, com diferentes setores de uso agrupados entre si e dispostos nas mesmas posições. O andar superior concentrava a maior parte das atividades cotidianas da residência. Na região da casa voltada para a Rua Sabará estavam alocadas as áreas sociais e de serviço. Aos fundos do terreno estavam localizados os ambientes privativos dos moradores. O porão replicava a mesma disposição de usos.

Algumas decisões projetuais curiosas valem ser mencionadas. O posicionamento do vestíbulo no porão era incomum, visto que o ambiente estava normalmente associado à entrada principal e auxiliava na distribuição dos principais fluxos da residência. Na condição indicada no projeto, o espaço era pouco aproveitado e prestava-se somente como uma passagem para o cômodo de bilhar. De fato, o posicionamento dos dormitórios também era atípico. Enquanto o quarto do casal

Rodrigues estava adjacente à sala de jantar no pavimento superior, os aposentos destinados aos hóspedes estavam reclusos no porão, afastados das áreas de maior convívio da casa.

Verifica-se que o amplo *toilette* do porão detinha um duplo direcionamento de serventia, visto que tinha uma conexão direta com o dormitório de hóspede e outra entrada independente, voltada para o corredor que provia passagem com a área de jogos. Tal arranjo mostra que, no caso de um convidado de maior permanência na residência, esse *toilette* era de uso mais privado e, em situações de entretenimento mais breves, este era o sanitário destinado às visitas.

As circulações horizontais eram, no geral, subordinadas à passagem entre cômodos e convergiam na região central do projeto, o que, no térreo, correspondia à sala de jantar e, no porão, à área de jogos. O único setor que apresentava um corredor de circulação era a área de serviço.

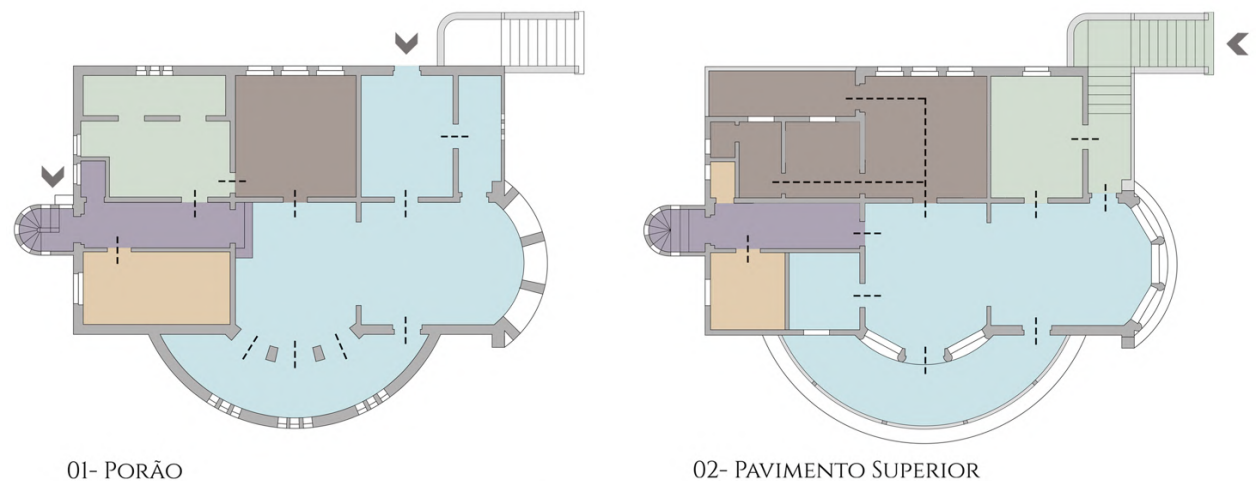


Figura 134: Relações de usos e fluxos da Villa Mário Rodrigues (1909).

Fonte: Desenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente em ARCHITECTURA (1911, p. 12).

Internamente, a única circulação vertical entre os pavimentos fazia-se pela caixa de escadas englobada pelo torreão. Ela interligava todos os tipos de movimentação e era determinada por um volume ressaltado do corpo principal.

### MATERIAIS E TÉCNICAS

Fotografias do prédio terminado e desenhos de Dubugras para a fachada da Villa denotam características das estruturas e dos materiais utilizados. A edificação aparenta ter sido construída em alvenaria de tijolos revestidos por argamassa. O telhado foi concebido como uma estrutura única, com telhas cerâmicas e pequenos beirais. De modo similar aos projetos para a Villa Luiz Piza (1904) e Villa Horácio Sabino (1903), as calhas de captação estavam à mostra e circundavam o perímetro da cobertura, sendo interrompidas nas faces dos frontões curvos. Os condutores pluviais ficavam aparente e eram fixos rentes às paredes.

As suntuosas esculturas dos frontões eram, provavelmente, moldadas em cimento armado (com o uso de varões metálicos ou redes metálicas, por exemplo) e recobertas em argamassa, com o intuito de preservar a percepção de unidade material da fachada.

As varandas da entrada principal, da sala de jantar e do dormitório do casal faziam uso de estruturas de madeira com coberturas de telha cerâmica. O desenho do sistema era análogo àquele proposto para o projeto da Villa Luiz Piza: as cobertas eram sustentadas por vigas superiores em arco e pilares de perfil retangular; os guarda-corpos, também de madeira, atrelavam como travessas peças retangulares inclinadas em orientação concêntrica. Na Villa Mário Rodrigues, no entanto, as lajes de cobertura do porão prestavam-se como piso das varandas.

### COMPOSIÇÃO, FACHADAS E VOLUMES

O projeto da Villa Mário Rodrigues utilizava formas exuberantes e fortemente inspiradas nas vertentes do art nouveau de traçados mais orgânicos. A volumetria, resolvida como um volume essencialmente ortogonal, dispunha de uma sequência de blocos curvos decorados que avançavam para além do corpo principal e com audaciosa plasticidade.

A face orientada para a Rua Maranhão organizava o principal acesso da residência. A área de ingresso era formada por uma varanda retangular com cobertura em vigas em arco pleno e guarda-corpo com travessas concêntricas. A porta de madeira era de uma folha e exibia recortes com vidro com desenhos arredondados. A guarnição era espessa e, na parte superior, tinha expressivas terminações arredondadas que remetiam à estética *Art Nouveau* e lembravam os trabalhos de Van de Velde.

Na porção intermediária, a área correspondente à sala de visitas era organizada com um bloco encurvado com amplas aberturas envidraçadas, à exemplo de uma *bow-window*. Em sua parte superior, era adornado por uma estrutura abobadada, cujos intervalos entre as nervuras eram resolvidos como vãos de iluminação e as bases eram concluídas por uma série de pináculos de contornos orgânicos. O componente mostrava semelhança com a proposta submetida para a aprovação municipal e não efetuada da Villa Horácio Sabino (1903). O conjunto era arrematado por um frontão suntuoso de linguagem *Art Nouveau*, dispondo ao centro de um complexo mascarão de linhas estilizadas e simétricas embasadas na figura mitológica de uma medusa. A escultura era contornada por aberturas vazadas e terminada com uma moldura abaulada. Segundo Reis Filho (1997), a decoração do frontão lembrava o vocabulário desenvolvido por Gaudí em Barcelona, no projeto para a Igreja da Sagrada Família e nas chaminés da Casa Battló. A porção inferior do volume (que correspondia ao andar do porão), por outro lado, implementava uma estética mais sóbria, ordenando

somente três aberturas sequenciais terminadas em arco abatido e com janelas de estrutura metálica reticular.

A varanda voltada para a Rua Sabará era parcialmente visualizada na elevação da Rua Maranhão (na porção esquerda do desenho de elevação) e utilizava a mesma linguagem da área de ingresso, promovendo, nesse sentido, uma maior coesão estética. As fotografias da época (Figura 139) revelam que, acima da varanda da sala de jantar, havia um frontão análogo àquele desenvolvido na elevação da Rua Maranhão.

As fotografias também indicam que as duas fachadas voltadas para o interior do lote utilizavam soluções mais discretas e sóbrias, sem muitos ornatos e distante da imponência da estética *Art Nouveau* prestada às fachadas voltadas à rua. Infelizmente, não há registros das características do torreão de escadas, que poderia ter sido uma área de tratamento volumétrico diferenciado por Dubugras.



Figura 135: Fachada da Villa Mário Rodrigues (1909), voltada à Rua Maranhão.  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP.





Os portões de entrada da propriedade e os mourões empregavam uma estrutura modular similar, composta por peças de ferro de tamanhos variados que se conectavam por meio de parafusos e porcas.

Era formada, em linhas gerais, por três hastes metálicas verticais que se articulavam angularmente, de modo a formar uma pirâmide triangular de base reta escorada em uma base de tijolos. Quatro renques de travessas interligavam horizontalmente as hastes verticais e promoviam estabilidade ao conjunto. A porção superior era coroada por uma pequena esfera. Entre os intervalos dos módulos estavam indicadas fiadas de arame que auxiliariam na demarcação do perímetro.

Os portões de entrada foram estabelecidos com duas folhas simétricas e espelhadas com fechamentos internos em grelhas quadriculadas. Na parte superior – e conservando a linguagem geométrica – foram integrados perfis metálicos no sentido diagonal. No arcabouço adjacente à abertura do portão foram esboçados delicados feixes de arame com sentido radial.

Percebe-se que a composição para a Villa Mário Rodrigues mostrava grande divergência com o portão concebido para a Villa Uchôa alguns anos antes, em 1902. Enquanto este exibia um encaminhamento estético mais rebuscado e influenciado nas vertentes *Art Nouveau* de origem belga e francesa, aquele trazia alguma afinidade com o vocabulário retilíneo desenvolvido pela *Sezession* vienense e nas obras de Mackintosh.

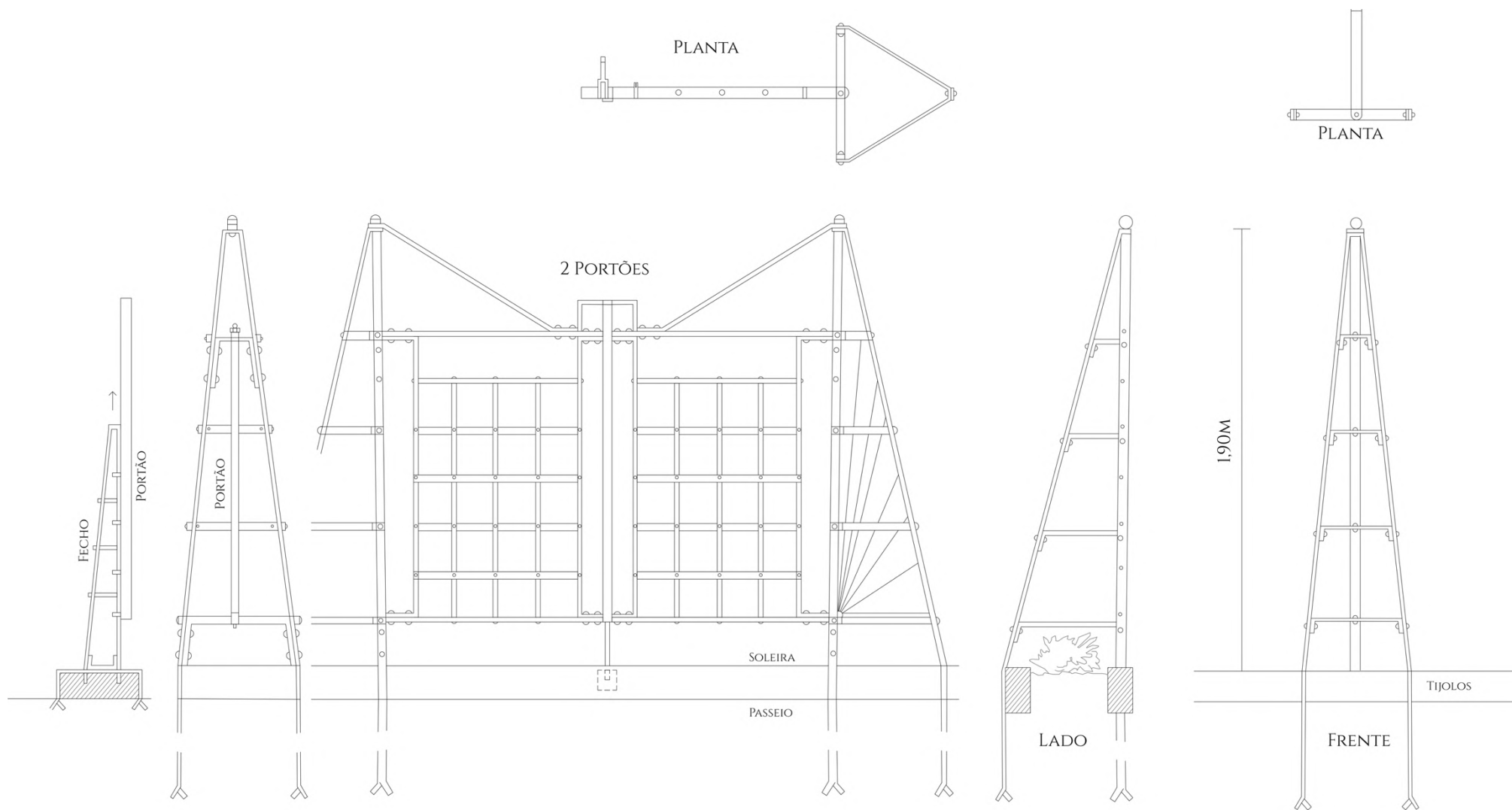


Figura 136: Esquema dos portões e módulos de cerca da propriedade da Villa Mário Rodrigues (1909).  
 Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente no Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

O partido arquitetônico adotado na Villa Mário Rodrigues indicava uma interessante alternância entre as relações verticais e horizontais. Enquanto as alas laterais eram profundamente assinaladas pelas linhas horizontais estabelecidas pelos beirais das coberturas, guarda-corpos das varandas e pela sequência de vigas encurvadas, o volume intermediário era fortalecido pelas orientações verticais representadas pelos alinhamentos entre janelas alongadas (maiores em comprimento do que em largura), pelos pináculos e pelo arrojado frontão central. Vale indicar que algumas associações verticais presentes nos pilares de madeira aparente das varandas e nos pequenos ornatos instituídos nos beirais contribuíam para a manutenção de equilíbrio entre o conjunto.

A inserção das peças inclinadas nos guarda-corpos estabelecia elementos transversais à composição e conferia aos volumes laterais certa força plástica capaz de se contrapor ao exuberante volume central.

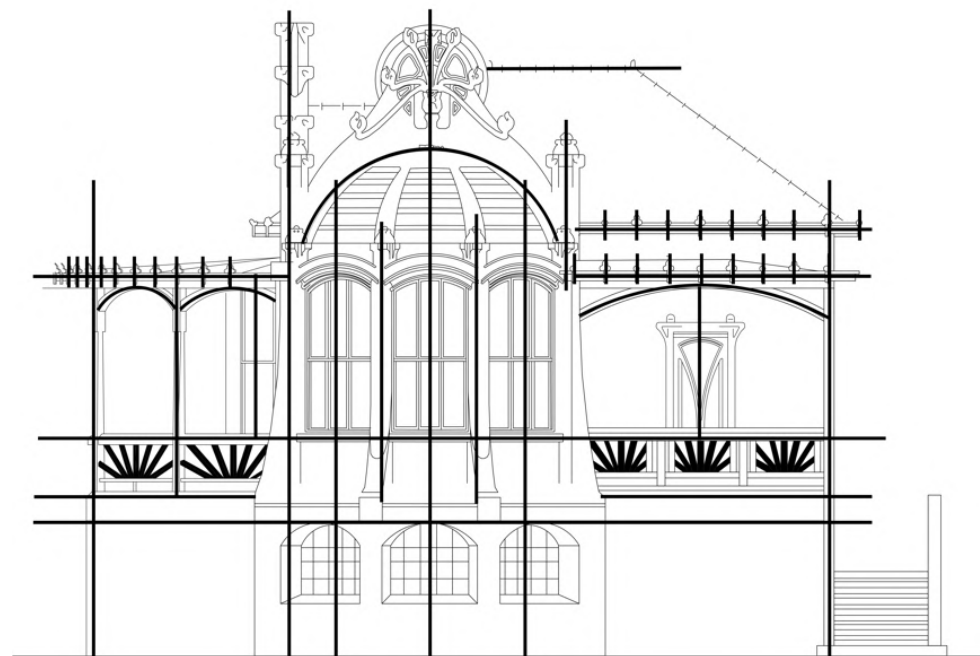


Figura 137: Esquema de linhas do partido arquitetônico da Villa Mário Rodrigues (1909).  
Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente no Acervo do AHMSP.





Figura 138: Fachada da Villa Mário Rodrigues (1909), voltada à Rua Maranhão.  
Fonte: REIS FILHO (1997, p. 152).





Figura 139: Fachada da Villa Mário Rodrigues (1909), voltada à Rua Sabará.  
Fonte: REIS FILHO (1997, p. 152).

## TRATAMENTO FORMAL INTERNO

De acordo com Toledo (1985) e Reis Filho (1997), Dubugras projetou para a sala de jantar da Villa uma cristaleira. O móvel fixo de madeira ocupava toda uma parede e articulava, ao centro da composição, uma porta. Os dois segmentos da cristaleira eram simétricos e espelhados, de modo que as extremidades eram compostas por trechos de nichos e gavetas e a parte superior dispunha de pequenas pinturas com temas florais. Na parte superior do móvel foi acrescentada uma área de armazenamento de louças com formato semicilíndrico fechado por portas de madeira e recortes em vidro. A porta central foi estruturada com uma guarnição espessa e aberturas de vidro em sua folha de fechamento, que dialogavam harmonicamente com aquelas da cristaleira. Era, no geral, uma peça sóbria e sofisticada. Trazia afinidades com o projeto desenvolvido por Van de Velde para a sala do diretor do periódico francês *Revue Blanche* (1899).

Chama atenção na fotografia do móvel a cuidadosa pintura na porção superior das paredes. Eram seqüências de pequenos quadrados que circundavam, tal como uma moldura, o espaço. Era um discreto detalhe que realçava e complementava o projeto de mobiliário.

Uma fotografia da sala de visitas da Villa presente em Reis Filho (1997, p. 153) revela algumas características construtivas da marcenaria do cômodo. Na área da *bow-window*, as janelas inferiores utilizavam esquadrias do tipo guilhotina com uma bandeira superior. As janelas de vidro estavam voltadas para o exterior e os fechamentos de madeira eram direcionados para o interior da construção. Pelas fotografias externas, constata-se que as janelas de vidro e os painéis curvos superiores eram adornados por delicadas pinturas de flores de formatos variados, que percorriam



Figura 140: Acima: Cristaleira da sala de jantar da Villa Mário Rodrigues (1909). Abaixo: Sala de visitas da Villa Mário Rodrigues (1909), vista de dentro.  
Fonte: Reis Filho (1997, p. 153).

toda a extensão das aberturas. Esse artifício delineado pelo arquiteto na caixilharia possibilitava o controle de iluminação no ambiente e mantinha a decoração das janelas permanentemente visível.

A solução também correspondia no interior “[...] à presença de salões com pé direito elevado, com 6 a 7 metros [...]. Os forros se aproximavam dos telhados, permitindo a criação de espaços internos mais complexos” (Reis Filho, 1997, p. 50).

### PROCESSO DE PROJETO

Desenhos de Dubugras publicados na Revista de Engenharia, em 1911, e registros do projeto submetido por Dubugras à aprovação municipal, em 1909, demonstram parte do processo evolutivo do projeto para a Villa Mário Rodrigues e contribuem para uma leitura mais apurada de como se desenvolveu o pensamento projetual de Dubugras. As experimentações que perpassam a concepção evidenciam as modificações de soluções de circulação que contribuem para o esmero plástico e técnico do projeto.

Os registros de aprovação municipal submetidos por Dubugras e mantidos no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP dispunham somente da planta do pavimento superior. Nela, estava indicado que o acesso principal ocorria lateralmente por uma escada de dois lados com patamar central e um pequeno lance central adjacente (situação 1 na Figura 141). O ingresso à varanda da sala de jantar era efetuado somente por uma passagem lateral pela sala de visitas (situação 2 na Figura 141). Na área de serviços

foi alocada uma comprida escada reta externa que promovia o ingresso direto à residência (situação 3 na Figura 141). Certamente, este acesso foi planejado para separar as circulações de funcionários daquelas destinadas aos moradores e visitantes, (que deveriam ocorrer pela entrada esboçada na situação 1).

Nas plantas publicadas pela Revista de Engenharia verifica-se, sequencialmente, que o acesso principal foi realizado por uma escadaria em formato “L”; foi adicionada na sala de jantar uma passagem central para a varanda; foi incluído, na região da área de serviço, um torreão com caixa de escadas que concentrava as circulações verticais internas da residência; e, como apontado anteriormente no texto, no andar do porão estava assinalada uma entrada específica para funcionários.

Percebe-se que todas as alterações realizadas tornavam as circulações do projeto da Villa mais fluidas e funcionais.

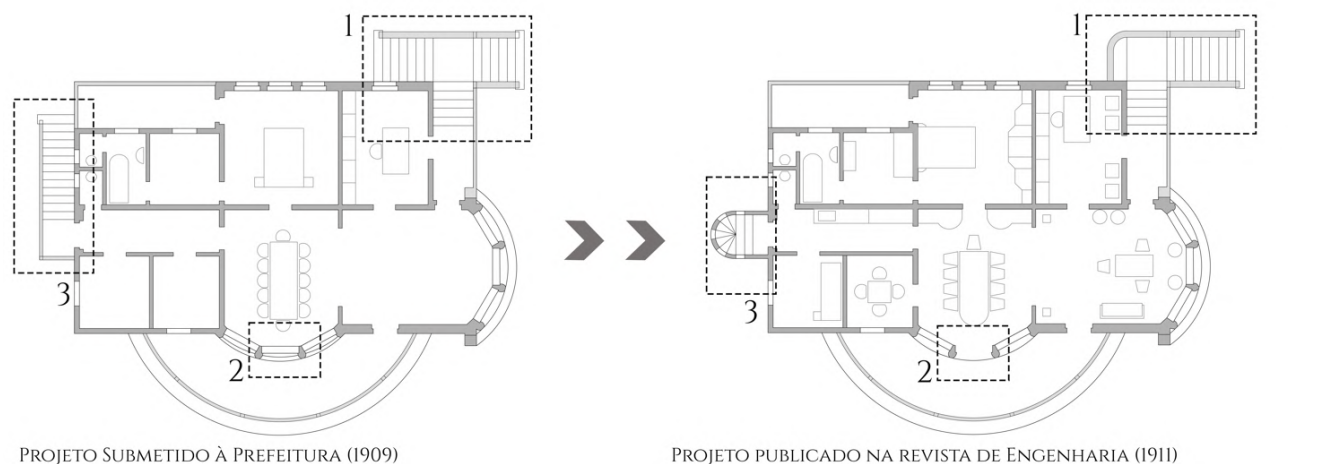


Figura 141: Modificações da planta do pavimento superior da Villa Mário Rodrigues (1909).

Fonte: Redesenho da autora (2023) utilizando como referência desenho de Dubugras para a Villa Mário Rodrigues (1909) presente no Acervo “Série Obras Particulares” do AHMSP e planta presente em Architectura (1911, p. 12), respectivamente



É interessante ressaltar que tanto Reis Filho (1997) quanto Toledo (1985) avaliam que a volumetria instituída para a Villa Mário Rodrigues é baseada em um projeto não construído de Dubugras para M. de Medeiros, datado de 1903. Um desenho de perspectiva do arquiteto para a Villa M. de Medeiros denota, indubitavelmente, grande correspondência plástica e espacial com a obra que viria a ser concretizada em 1909. Ambos os projetos empregam os mesmos contornos de guarda-corpo, *bow-window* e os imponentes frontões em estilo *Art Nouveau*. As duas residências diferenciavam-se pela quantidade de pavimentos, pois, ao passo que a Villa M. de Medeiros abandonava o uso do porão habitável, “[...] reduzido a um pequeno espaço de arejamento sob o soalho do primeiro pavimento [...]” (Reis Filho, 1997, p. 49), a Villa Mário Rodrigues agregava o andar do porão para a distribuição dos espaços de recreação e os aposentos dos hóspedes e da criada.

A direta influência projetual mostra que Dubugras devia ter grande apreço e interesse de edificar a composição concebida em 1903, reforçando que seu projetista tinha consciência da singularidade do projeto no ambiente paulistano do período. Os estudos para Villa M. Medeiros chegaram a ser objeto de apreciação no artigo “Uma exposição de arte”, publicado pela Revista Polytechnica, em 1905<sup>95</sup>. Considerado um projeto inovador e arrojado plasticamente pelo uso das formas *Art Nouveau*, a Villa era prevista para ser implantada em meio a jardins.

A Villa M. de Medeiros é uma composição inteiramente livre, rebelde às normas estilísticas. O artista apresentou-a ao público em planta, elevação e perspectiva, três desenhos finamente aquarelados. É destinado o projeto a ser construído em uma rua situada além da Avenida Paulista, uma dessas ruas novas, apenas esboçadas. Em tal situação, completamente isolada de outros edifícios, podendo ser circundada por um vasto jardim, onde

pode ser orientada à vontade, compreende-se o que poderia fazer um talento, como o de Victor Dubugras. E, realmente, pode-se fazer uma ideia da doçura de vida nesse mimo artístico, que é a Villa M. Medeiros (S., 1905, p. 158).

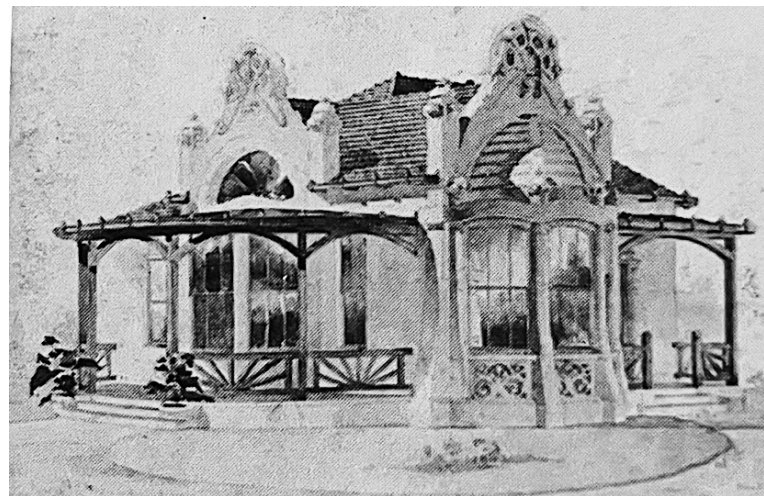


Figura 142: Perspectiva da Villa M. de Medeiros (1903).  
Fonte: REIS FILHO (1997, p. 50)

## DESTINO DA CONSTRUÇÃO

A edificação foi demolida em data não identificada durante a pesquisa que resultou nesta tese. Em seu lugar encontra-se o Edifício Cinderela, projetado na década de 1950 por Artacho Jurado, notável pela grande exuberância dos elementos arquitetônicos reunidos, tais como pastilhas, mármore, cobogós, guarda-corpos de ferro retorcido, etc.

<sup>95</sup> Como mencionado anteriormente no texto, neste artigo também são expostas considerações sobre a Villa Horácio Sabino (1903).