



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

TAISA HAYASHI ISAYAMA

**EPÍGRAFES ARQUITETÔNICAS: RELAÇÕES ENTRE TIPOGRAFIA, ARQUITETURA E  
CONTEXTO HISTÓRICO**

ESTUDO DE CASO DE "MONTEIRO, HEINSFURTER & RABINOVITCH"

CAMPINAS

2016

TAISA HAYASHI ISAYAMA

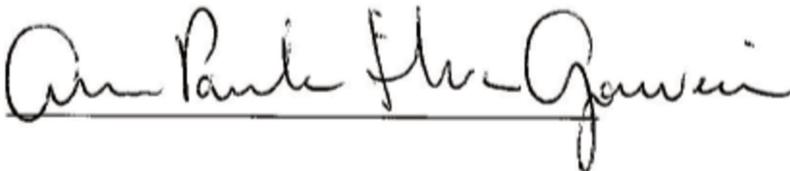
**EPÍGRAFES ARQUITETÔNICAS: RELAÇÕES ENTRE TIPOGRAFIA, ARQUITETURA E  
CONTEXTO HISTÓRICO**

ESTUDO DE CASO DE "MONTEIRO, HEINSFURTER & RABINOVITCH"

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mesta em Artes Visuais.

ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Anna Paula Silva Gouveia

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA  
ALUNA TAISA HAYASHI ISAYAMA, E  
ORIENTADA PELA PROF<sup>ª</sup>. DR<sup>ª</sup>. ANNA PAULA  
SILVA GOUVEIA



CAMPINAS

2016

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Is18 Isayama, Taisa Hayashi, 1991-  
Epígrafes arquitetônicas: relações entre tipografia, arquitetura e contexto histórico - Estudo de caso de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" / Taisa Hayashi Isayama. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Anna Paula Silva Gouveia.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Desenho de letras. 2. Arquitetura. 3. História - São Paulo (SP). 4. Arquitetura - Inscrições. I. Gouveia, Anna Paula Silva, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Architectonic epigraphs: connections between typography, architecture and historical context - Case study of "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch"

**Palavras-chave em inglês:**

Lettering

Architecture

History - São Paulo (SP)

Architectural inscriptions

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Mestra em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Anna Paula Silva Gouveia [Orientador]

Priscila Lena Farias

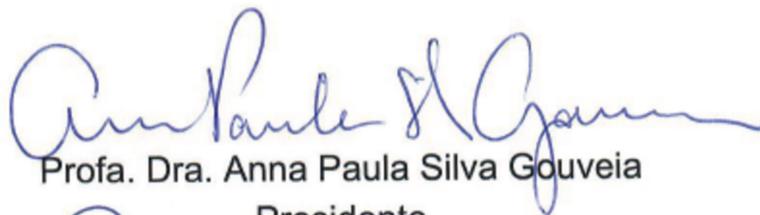
Edson do Prado Pfitzenreuter

**Data de defesa:** 29-01-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

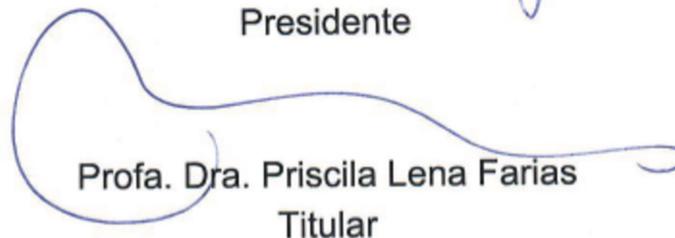
**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela  
Mestranda Taisa Hayashi Isayama - RA 093009 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia

Presidente



Profa. Dra. Priscila Lena Farias

Titular



Prof. Dr. Edson do Prado Pfitzenreuter

Titular

## **Agradecimentos**

Este trabalho não teria sido possível sem a ajuda de algumas pessoas, para as quais uso este espaço para agradecer.

Em primeiro lugar devo agradecer à minha orientadora por ter aceitado o desafio de orientar uma aluna vinda de um campo bastante distinto, embora correlato, e movida simplesmente à mais pura curiosidade. Obrigada pela dedicação e também pela paciência e compreensão em todos os momentos.

Agradeço também aos professores Edson do Prado Pfitzenreuter, Núbia Bernardi e Priscila Farias, pelas sugestões e críticas valiosas que me foram passadas durante o Exame de Qualificação e a Defesa, que auxiliaram-me a dar prosseguimento ao trabalho e finalizá-lo.

A todos os integrantes do grupo de pesquisa Tipografia Arquitetônica, pelo material de qualidade já existente, que me foi posto à disposição e que também muito me ajudou nesta pesquisa.

À minha família, por todo o apoio, em especial ao meu irmão, Yuri, pelas revisões e pelos conselhos acadêmicos (e de vida também), que me fizeram conseguir chegar até o final nesta pesquisa.

Aos meus amigos todos, pelo apoio, pela paciência de ouvirem minhas crises e por nunca terem duvidado da minha capacidade, mesmo nos momentos em que eu duvidei.

“Type is one of the most eloquent means of expression in every epoch of style. Next to architecture, it gives the most characteristic portrait of a period and the most severe testimony of a nation's intellectual status”

– Peter Behrens

## Resumo

O campo das Artes Visuais é bastante extenso e chega a englobar áreas como a arquitetura e a tipografia. O objeto de estudo desta dissertação, que inclui-se neste campo maior das artes visuais e em áreas correlatas, são as epígrafes arquitetônicas, que tratam-se de inscrições tipográficas presentes em edifícios cujo conteúdo textual identifica o autor do projeto (seja um engenheiro, um arquiteto ou uma construtora). Esta dissertação tem como objetivo analisar três destes artefatos que constam no "Acervo Epigráfico Paulistano" (<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat>), referentes à empresa de construção e engenharia "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" (que a partir de 1942 passa a ser somente Monteiro & Heinsfurter). A análise consiste em traçar a base histórico-cultural em que estes artefatos se inserem, bem como compreender a forma tipográfica destes objetos e a arquitetura dos seus prédios, buscando, desta forma, traçar relações entre estilo tipográfico, arquitetônico e o contexto histórico.

Como resultado, foi possível perceber que, nos exemplares escolhidos para o estudo de caso, existe coerência entre estes três elementos (contexto histórico, tipografia e arquitetura). Nota-se que a epígrafe mais antiga da firma possui traços inspirados nas inscrições clássicas romanas, o que condiz com a arquitetura do prédio, que é de estilo eclético; assim como ocorre com as outras duas, que portam traços que as incluem no padrão geométrico, o que mostra adesão à tendência geometrizante presente no pensamento arquitetônico e tipográfico da época, que se reflete na arquitetura Art Déco dos dois prédios.

A partir disso, conclui-se que as epígrafes podem auxiliar na compreensão do gosto estilístico de uma época, e também portam e expõem em local público informações relevantes, como os nomes dos responsáveis pelo projeto de um prédio, que muito raro são divulgadas pública e extensamente. Entretanto, este objeto deixou de ser usado e com ele se foram informações diretas e indiretas e indícios de época que portava. Também aponta-se para uma possível mudança neste cenário devido à lei municipal do Rio de Janeiro, que exige que novos edifícios tenham o nome de seus autores exibidos na fachada.

**Palavras-chave:** epígrafes arquitetônicas; tipografia; arquitetura; história de São Paulo; Acervo Epigráfico Paulistano.

## Abstract

The Visual Arts field is quite extensive, and it includes areas such as architecture and typography. The study object of this Master thesis, which is included in the broader field of the Visual Arts as well as in correlative areas, are the architectonic epigraphs, which are typographic inscriptions present in buildings whose textual content identifies the project's author (be it an engineer, an architect or a construction company). The objective of this Master Thesis is to analyze three of those artifacts, contained in the "Acervo Epigráfico Paulistano" (<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat>), which belong to the construction and engineer company "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" (which, from 1942 forwards, starts being called "Monteiro & Heinsfurter" only). This analysis consists in tracing the historical and cultural base in which those objects appear, as well as understand the typographical form of those objects and the architecture of the building in which it is inserted aiming to establish, in that way, connections between typographic and architectural style and the historical context.

As a result, it was possible to notice that, in the selected examples for this case study, there is coherence between those three elements (historical context, typography, and architecture). It is noticeable that the eldest epigraph has a design inspired by the classical Roman inscriptions, which fits the building's eclectic style of architecture; similarly to what happens to the other two cases, which carry a design that includes them in the geometric pattern, what shows support to the geometrizing tendency present in the architectonic and typographic paradigm of the time, which is also reflected in the Art Déco architecture of the two buildings.

All of it considered, it is possible to conclude that the epigraphs can help understand the stylistic taste of a period, and also that they carry and expose in public view some relevant information, such as the names of the people responsible for the project of a building, an information that is seldom disclosed publicly and extensively. However, this object ceased to be used and with it all those direct and indirect informations and indexes of a time that it carried were also gone. It is also pointed that there is a possibility for a change of scenery thanks to a city law in Rio de Janeiro, which obliges all new buildings to carry their author's name in the frontage.

**Keywords:** architectonic epigraphs; typography; architecture; history of São Paulo; Acervo Epigráfico Paulistano.

## Lista de Figuras

**Imagem 1.** Mapa da área abrangida pelo projeto Tipografia Arquitetônica dividida em 4 quadrantes. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Disponível em:

<<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/mapageral.htm>>. Acesso em 10 de mar. de 2016; p. 1.

**Imagem 2.** Foto da epígrafe de Monteiro, Heinsfurter e Rabinovich no Prédio Oscar Rodrigues. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patricia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304\\_325\\_OscarRodrigues/325.fotoa.ep2.PG.JPG](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304_325_OscarRodrigues/325.fotoa.ep2.PG.JPG)>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 2.

**Imagem 3.** Foto da epígrafe de Monteiro, Heinsfurter e Rabinovich no Prédio São Frederico. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patricia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272\\_100\\_SaoFrederico/100.fotoa.ep2.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272_100_SaoFrederico/100.fotoa.ep2.PG.jpg)>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 3.

**Imagem 4.** Foto da epígrafe de Monteiro e Heinsfurter no Prédio Gabriel Gonçalves. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patricia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240\\_056\\_GabrielGoncalves/056.fotoa.ep.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240_056_GabrielGoncalves/056.fotoa.ep.PG.jpg)>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 3.

**Imagem 5.** Localização do Prédio Gabriel Gonçalves no Google Map retirado do site do Acervo. GOOGLE MAPS. *R. Boa Vista, 84.* São Paulo: Google Maps, 2016. Disponível em:

<<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/pagina240.htm>>. Acesso em 10 de mar. de 2016; p. 3.

**Imagem 6.** Localização do Prédio Oscar Rodrigues no Google Map retirado do site do Acervo. GOOGLE MAPS. *R. Barão de Paranapiacaba, 24.* São Paulo: Google Maps, 2016.

Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/pagina272.htm>>. Acesso em 10 de mar. de 2016; p. 3.

**Imagem 7.** Localização do Prédio São Frederico no Google Map retirado do site do Acervo. GOOGLE MAPS. *Av. São João, 314.* São Paulo: Google Maps, 2016. Disponível em:

<<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/pagina304.htm>>. Acesso em 10 de mar. de 2016; p. 4.

**Imagem 8.** Inscrição tipográfica grega datada de VII a.C, na qual se pode observar a escrita bústrofédon. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:39; p. 11.

**Imagem 9.** A inscrição tipográfica da Coluna de Trajano. Disponível em:

<<http://www.professores.uff.br/hjbortol/arquivo/2011.1/goines/goines-html/coluna-de-trajano-01.jpg>>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 13.

**Imagem 10.** Foto da epígrafe do Edifício Martinelli, na qual constam o nome do proprietário, o nome do engenheiro e a data de construção do prédio. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Edney Clemente de Souza. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/179\\_001\\_Martinelli/001.fotoa.epA1.ES.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/179_001_Martinelli/001.fotoa.epA1.ES.jpg)>

. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 15.

**Imagem 11.** Epígrafes arquitetônicas localizadas na cidade de Londres (esquerda) e Buenos Aires (direita). Créditos: (esquerda) Registro fotográfico da autora, 2013; (direita) Registro fotográfico da autora, 2015; p. 16.

**Imagem 12.** Epígrafe localizada no bairro da Recoleta na cidade de Buenos Aires (Argentina), é um exemplo de epígrafe que utiliza metal fundido justaposto à fachada do prédio. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 16.

**Imagem 13.** Epígrafe inscrita na fachada da Casa Irmãos Vitale, trata-se de um dos exemplares mais antigos de que se tem registro na cidade de São Paulo. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Edney Clemente de Souza. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/205\\_019\\_CasaIrmãosVitale/019.fotoa.ep1.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/205_019_CasaIrmãosVitale/019.fotoa.ep1.PG.jpg)>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 20.

**Imagem 14.** Foto da epígrafe de Alfredo Mathias no Prédio Santa Lydia. A grafia da palavra arquiteto demonstra que a construção do prédio é, muito provavelmente, anterior a 1938. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Silvio Luis Pereira. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/271\\_090\\_SantaLydia/090.fotoa.ep2.SP.JPG](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/271_090_SantaLydia/090.fotoa.ep2.SP.JPG)>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 21.

**Imagem 15.** Epígrafes dos Prédios Sulamérica Saúde (esquerda) e Altemira de Barros (direita), identificando a Companhia Construtora Nacional como responsável pela construção do edifício. Créditos: (esquerda) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patricia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/274\\_102\\_AltemiradeBarros/102.fotoa.ep.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/274_102_AltemiradeBarros/102.fotoa.ep.PG.jpg)>. Acesso em 07 de out. de 2015; (direita) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patricia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/181\\_003\\_SulAmericaSaude/003.fotoa.epB1.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/181_003_SulAmericaSaude/003.fotoa.epB1.PG.jpg)>. Acesso em 07 de out. de 2015; p. 29.

**Imagem 16.** Fotos das epígrafes dos prédios Caetano Cardamone (esquerda) e Water Seng (direita). Na epígrafe da esquerda lê-se: "PILON E MATARAZZO | LTDA | ARCHITECTOS | CONSTRUCTORES | 1940"; na da direita lê-se: "PROJECTO E CONSTRUCCÃO DA | SOC. ARNALDO MAIA LELLO, LTDA. | ARCHITECTOS - CONSTRUCTORES | 1939". Ambas são exemplos de ocorrência da grafia etimológica mesmo depois do decreto-lei de 1938. Créditos: (esquerda) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patrícia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/241\\_057\\_CaetanoCardamone/057.fotoa.ep.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/241_057_CaetanoCardamone/057.fotoa.ep.PG.jpg)>. Acesso em 21 de nov. de 2015; (direita) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Acácia Montagnolli Gomes Corrêa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/226\\_040\\_WalterSeng/040.fotoa.ep2.AC.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/226_040_WalterSeng/040.fotoa.ep2.AC.jpg)>. Acesso em 21 de nov. de 2015; p. 38.

**Imagem 17.** Epígrafes de "Duarte e Cia" nos Prédios São José (esquerda) e Luigal (direita), elas apresentam a troca da letra U pela V, que remete à grafia do latim. Créditos: (esquerda) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patrícia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/188\\_010\\_SaoJose/010.fotoa.ep.PG.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/188_010_SaoJose/010.fotoa.ep.PG.jpg)>.

Acesso em 21 de nov. de 2015; (direita) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patrícia Souza Gatto. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/298\\_284\\_Luigal/284.fotoa.ep1.PG.JPG](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/298_284_Luigal/284.fotoa.ep1.PG.JPG)>.

Acesso em 21 de nov. de 2015; p. 40.

**Imagem 18.** Texto datado do século VI escrito em capitalis rustica. Reproduzido de FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:71; p. 43.

**Imagem 19.** Texto datado do século IV ou V escrito em uncial romana. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:43; p. 44.

**Imagem 20.** Semi-uncial datada do século IX. Reproduzido de FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:70; p. 44.

**Imagem 21.** Exemplo de uma minúscula carolíngia aproximadamente do século IX. Reproduzido de FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:70; p. 45.

**Imagem 22.** Quatro tipos diferentes de letra gótica, da esquerda para a direita: Textur, Rotunda, Schwabacher e Fraktur. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:53; p. 45.

**Imagem 23.** Recorte de uma das páginas da Bíblia de Gutenberg, que usou como tipo uma letra gótica. Johannes Gutenberg, Alemanha, 1455. Disponível em:

<<http://molcat1.bl.uk/treasures/gutenberg/search.asp>>. Acesso em: Acesso em 12 de jan. 2016; p. 45

**Imagem 24.** Todos os caracteres da fonte Mistral, desenhada por Roger Excoffon, um dos exemplos de letras inspiradas em escritas manuais na atualidade. Roger Excoffon, França, 1953. Disponível em: <<http://www.identifont.com/show?RS>>. Acesso em 12 jan. 2016; p. 46.

**Imagem 25.** Matrizes dos tipos Garamond preservados no Museu Platin-Moretus na Bélgica. Disponível em: <<http://www.unostiposduros.com/wp-content/gallery/garamond/matrices-garamond-2.jpg>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 47.

**Imagem 26.** As letras Romain du Roi, criadas por Philippe Grandjean em 1692. Philippe Grandjean, França, 1692. Disponível em: <<http://tipografos.net/tipos/grandjean.html>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 47.

**Imagem 27.** Capa do livro Bucolica, de Virgílio, impresso por John Baskerville em 1757. John Baskerville, Inglaterra, 1757. Disponível em:

<<http://tipografos.net/historia/baskerville.html>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 47.

**Imagem 28.** Capa do Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni (1818), onde ele utiliza a fonte que leva seu nome, criada em 1790. Giambattista Bodoni, Presso La Vedova,

Parma, 1818. Disponível em: <<http://www.linotype.com/683-11964/works-and-samples.html>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 48.

**Imagem 29.** Exemplo de cartaz anunciando peça de teatro datado de 1831 na qual se encontram fontes variadas e em diversos pesos. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:61; p. 49.

**Imagem 30.** Exemplos de tipos egípcio, italiano, toscano, latino e grego. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:62-63 com edições (recortes para melhor visualização de detalhes); p. 50.

**Imagem 31.** Texto escrito com a fonte egípcia de Caslon, criada em 1816, esta fonte só possuía caracteres maiúsculos e, como todas as sans-serif, somente adequadas para títulos. William Caslon, Inglaterra, 1816. Disponível em: <<http://centerforbookarts.org/tuesday-typefaces-grotesque-type/>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 50.

**Imagem 32.** Exemplo de letra decorativa, inspirada nas iniciais dos manuscritos medievais. 14-line Ornamented nº 1, Wood & Sharwood, Londres. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:64; p. 51.

**Imagem 33.** Exemplo de florões disponíveis no catálogo de H W Caslon & Co. em 1924. William Caslon, Londres, 1924. Reproduzido de BAINES; HASLAM, 2002:64; p. 51.

**Imagem 34.** Capas de dois livros da Bauhaus (Bauhausbücher) atribuídos a Laszlo Moholy-Nagy de 1927 (esquerda) e 1924 (direita), pode-se observar as principais propostas do artista em relação a design gráfico e tipografia nestas capas. Créditos: (esquerda) Capa do livro Bauhausbucher 11: Die Gegenstandslose Welt Kasimir Malewitsch. László Moholy-Nagy, Weimar, 1927. Disponível em: <<http://www.iconofgraphics.com/laszlo-moholy-nagy/>>. Acesso em 13 jan. 2016; (direita) Capa do livro Bauhausbucher 5: Neue Gestaltung Piet Mondriaan. László Moholy-Nagy, Weimar, 1924. Disponível em: <<http://www.iconofgraphics.com/laszlo-moholy-nagy/>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 53.

**Imagem 35.** Estudo da geometria de cartaz de estilo Art Déco, L'Intransigeant, feito por Aldolphe Mouron Cassandre em 1925. L'Intransigeant, Aldolphe Mouron Cassandre, Paris, 1925. Reproduzido de: FERNANDES, Z. A. M. Cassandre. *Cliche*, Curitiba, 28 set. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacliche.com.br/2011/09/a-m-cassandre/>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 54.

**Imagem 36.** Cartaz da exibição Der Berufsphotograph (1938), criado por Jan Tschihold; nele pode-se observar uma série de características da Nova Tipografia pregada pelo próprio Tschihold. Jan Tschihold, Basel, 1938. Disponível em: <<http://www.davidairey.com/graphic-icons-jan-tschichold/>>. Acesso em 13 jan. 2016; p. 55.

**Imagem 37.** Vetor da epígrafe arquitetônica do arquiteto S. M. Roder, cuja tipografia

insere-se no padrão "letra de mão". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/269\\_087\\_Semidentificacao/087.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/269_087_Semidentificacao/087.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 56.

**Imagem 38.** Vetor da epígrafe da Sociedade Arnaldo Maia Lello, Ltda., cuja tipografia insere-se no padrão "serifada antiga". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa e Thiago Simão Pacheco. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/226\\_040\\_WalterSeng/040.vetor.ep.TPRH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/226_040_WalterSeng/040.vetor.ep.TPRH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 57.

**Imagem 39.** Vetor da epígrafe de Pilon e Matarazzo Ltda., cuja tipografia insere-se no padrão "serifada moderna". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/293\\_252\\_SaoManoel/252.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/293_252_SaoManoel/252.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 57.

**Imagem 40.** Vetor da epígrafe da construtora Paulo Izzo S/A, cuja tipografia referente ao nome da construtora insere-se no padrão "serifada gorda". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/277\\_105\\_JoseFirmo/105.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/277_105_JoseFirmo/105.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 58.

**Imagem 41.** Vetor da epígrafe do arquiteto C. E. Winter, cuja tipografia insere-se no padrão "grotesca". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa e Priscila Lena Farias. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/219\\_033\\_Bartyra/033.vetor.ep.RHPF.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/219_033_Bartyra/033.vetor.ep.RHPF.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 58.

**Imagem 42.** Vetor da epígrafe do engenheiro e arquiteto Alfredo Mathias, cuja tipografia insere-se no padrão "grotesca retangular". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/260\\_077\\_Raquel/077.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/260_077_Raquel/077.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 59.

**Imagem 43.** Vetor da epígrafe de Dacio A. De Moraes S.A., cuja tipografia insere-se no padrão "neo-grotesca". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/263\\_080\\_Martex/080.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/263_080_Martex/080.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 59.

**Imagem 44.** Vetor da epígrafe de Richter & Lotufo LTDA, cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/291\\_247\\_SaoJoao/247.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/291_247_SaoJoao/247.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 60.

**Imagem 45.** Vetor da epígrafe de Pareras & Pladevall, cuja tipografia insere-se no

padrão "geométrica retangular". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Jamille Craveiro de Almeida e Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/288\\_238\\_Piratininga/238.vetor.ep.JARH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/288_238_Piratininga/238.vetor.ep.JARH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 60.

**Imagem 46.** Vetor da epígrafe de N. Luiz do Rego e S. M. Roder Ltd., cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica gorda". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Thiago Simão Pacheco. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/184\\_006\\_Anhembi/006.vetor.ep.TP.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/184_006_Anhembi/006.vetor.ep.TP.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 61.

**Imagem 47.** Vetor da epígrafe do arquiteto Álvaro Botelho e da Sociedade Construtora e de Imóveis, cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica fina". '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/212\\_026\\_BSP/026.vetor.epA.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/212_026_BSP/026.vetor.epA.RH.jpg)>. Acesso em 13 de jan. de 2016; p. 61.

**Imagem 48.** Recorte do Jornal Correio Paulistano de 24 de Julho de 1928, com o nome da firma "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" em destaque, mostrando a lista de profissionais licenciados para o exercício do ofício em construção civil. Reproduzido de: SÃO PAULO (Município). Prefeitura. Relação dos profissionaes. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 14, 24 jul. 1928; p. 67.

**Imagem 49.** Foto de Prédio Oscar Rodrigues, construído em 1928, ainda em funcionamento na atualidade como prédio comercial. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 68.

**Imagem 50.** Anúncio de inauguração do São Paulo Rink no jornal A Gazeta (1931), onde consta o logo e o nome da firma como responsáveis pela construção; também constam os fornecedores de material para construção. Reproduzido de: SÃO PAULO RINK. *A Gazeta*, São Paulo, p. 9, 30 out. 1931; p. 69.

**Imagem 51.** Prédio da Av. São João, 1939 datado de 1939, pelo qual a firma Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch foi responsável pela construção das estruturas de concreto armado. Reproduzido de: EDIFÍCIOS de São Paulo: Monumentos do Progresso. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 67, 25 jun. 1939; p. 71.

**Imagem 52.** Uma das colunas "Edifícios de São Paulo: Monumentos de Progresso", publicadas no jornal Correio Paulistano, na qual se fala sobre o arranha-céu construído Av. São João, 1915, cuja firma "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch foi responsável pela estrutura de concreto armado. Reproduzido de: EDIFÍCIOS de São Paulo: Monumentos do Progresso. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 15, 22 out. 1939; p. 72.

**Imagem 53.** Foto do Prédio São Frederico, projetado e construído pela firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch", datado de 1940, que tinha função de prédio comercial. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 72.

**Imagem 54.** Foto do Prédio Gabriel Gonçalves, datado de 1942, pelo qual a firma "Monteiro & Heinsfurter, LTDA." foi responsável pelo projeto e construção. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 73.

**Imagem 55.** Foto da maquete do Edifício Mara, cuja firma "Monteiro & Heinsfurter, LTDA." foi responsável pela construção. Liberman, Leon. *Maquete executada pelo "Studio Maquete Paulista" de Joaquim de Oliveira Souza*. 1945. 1 fot., p&b. Reproduzido de: EDIFÍCIO MARA (em construção) à Rua Brigadeiro Tobias – São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 81, p. 282, jan./fev. 1945. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/81/22>>. Acesso em 14 jan. 2016; p. 73.

**Imagem 56.** Foto do Palácio Alencastro em 1961, ainda em processo de construção sob responsabilidade da firma "Monteiro, Wigderowitz & Monteiro, LTDA.". Reproduzido de: NOVO Palácio do Governo de Mato Grosso. *Brasil-Oeste*, Cuiabá, n. 61, p. 39, jan. 1961; p. 75.

**Imagem 57.** Fotos do processo de construção do Pavilhão da Exposições do IV Centenário de São Paulo, sob responsabilidade da firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA.". Reproduzido de: PALÁCIO das Exposições. *Acrópole*, São Paulo, SP, n.191, p. 499, ago. 1954. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/191/11>>. Acesso em 14 jan. 2016; p. 75.

**Imagem 58.** Vista aérea do salão de festas do Esporte Clube Pinheiros, construído pela firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA.". Reproduzido de: SALÃO de festas do Esporte Clube Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 237, p. 429, jul. 1958. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/237/17>>. Acesso em 14 jan. 2016; p. 76.

**Imagem 59.** Foto do Planetário de São Paulo, cuja cúpula de concreto armado foi construída pela firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA.". Reproduzido de: O PLANETÁRIO de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 225, p. 315, jul. 1957. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/225/15>>. Acesso em 14 jan. 2016; p. 76.

**Imagem 60.** Fachadas laterais da sede dos escritórios centrais da Companhia Paulista de Força e Luz, construída pela firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA.". Reproduzido de: SEDE de empresa de energia elétrica. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 387, p. 14-17, ago. 1971. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/387/16>>. Acesso em 14 jan. 2016; p. 77.

**Imagem 61.** Foto de Eduardo Marcos Monteiro. SINDUSCON-SP. *Eduardo Marcos Monteiro (1954-1956)*. 1 fot., sépia. Disponível em <<http://www.sindusconsp.com.br/inaugurada-galeria-de-ex-presidentes-do-sinduscon-sp/>>. Acesso 15 jan. 2016.; p. 78.

**Imagem 62.** Anúncio no jornal Diário Espanhol (1920), vendendo terrenos na Villa Monte Alegre da cidade de São Caetano, um dos empreendimentos da firma Heinsfurter & Canger. Reproduzido de: HEINSFURTER, S.; CANGER, F. Villa Monte Alegre. *Diário*

*Espanhol*, São Paulo, p. 3, 18 fev. 1920. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217867&PagFis=4781>>. Acesso em 15 jan. 2016; p. 81.

**Imagem 63.** Corte transversal do projeto da residência de Arthur Kauffman (1958), criado por Rubens de Camargo Monteiro. Reproduzido de: RESIDÊNCIA no Pacaembú. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 242, p. 64, dez. 1958. Disponível em <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/242/22>>. Acesso em 14 jan. 2016; p. 83.

**Imagem 64.** Alfabeto universal Sturm Blond criado por Herbert Bayer. Bayer, Herbert. Alfabeto Universal Sturm Blond, 1925. Disponível em: <http://tipografos.net/bauhaus/bayer.html>>. Acesso em: 17 jan. 2016; p. 88.

**Imagem 65.** Epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no Prédio Oscar Rodrigues. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 89.

**Imagem 66.** Decalque feito com crayon da epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no Prédio Oscar Rodrigues. '© Acervo Epigráfico Paulistano' Jacqueline Hokino Yamaguti. Disponível em: [http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304\\_325\\_OscarRodrigues/325.ep.deccy.JH.jpeg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304_325_OscarRodrigues/325.ep.deccy.JH.jpeg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 90.

**Imagem 67.** Detalhamento de medida de altura e espessura de uma das letras da epígrafe para a definição do peso. Editado de registro fotográfico da autora, 2015; p. 90.

**Imagem 68.** Detalhamento de medida de altura e largura de uma das letras da epígrafe para a definição da proporção. Editado de registro fotográfico da autora, 2015; p. 91.

**Imagem 69.** Fachada do Prédio Oscar Rodrigues, a epígrafe encontra-se do lado direito da portada, abaixo do eixo de visão, demonstra-se assim a diferença de escala do objeto em relação ao suporte em que se inscreve. Editado de registro fotográfico da autora, 2015; p. 93.

**Imagem 70.** A epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" nos anos de 2015 (esquerda) e de 2011/2012 (direita). Editado de (esquerda) registro fotográfico da autora, 2015 e (direita) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patrícia Souza Gatto. Disponível em:

[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304\\_325\\_OscarRodrigues/325.fotoa.ep2.JPG](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304_325_OscarRodrigues/325.fotoa.ep2.JPG)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 93.

**Imagem 71.** Detalhe da epígrafe (cima) e do decalque (baixo) do Prédio Oscar Rodrigues que mostra irregularidades no desenho tipográfico devido ao suporte menos maleável. Editado de (cima) registro fotográfico da autora, 2015 e (baixo) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Jacqueline Hokino Yamaguti. Disponível em:

[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304\\_325\\_OscarRodrigues/325.ep.deccy.JH.jpeg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/304_325_OscarRodrigues/325.ep.deccy.JH.jpeg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 94.

**Imagem 72.** Detalhes das letras "H", "E" e "R", que permitem que se identifique a

utilização da técnica de "escrever com sombras". Editado de registro fotográfico da autora, 2015; p. 95.

**Imagem 73.** Detalhes do Prédio Oscar Rodrigues, exemplar da arquitetura Eclética. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 96.

**Imagem 74.** Imagem vetorizada (esquerda) e foto da epígrafe (direita) de "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" no Prédio São Frederico (1940). (esquerda) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272\\_100\\_SaoFrederico/100.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272_100_SaoFrederico/100.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 20 dez. de 2015. (direita) Registro fotográfico da autora, 2015; p. 98.

**Imagem 75.** Detalhamento de medida de altura e espessura de uma das letras da epígrafe, para a definição do peso das três primeiras linhas (esquerda) e das duas últimas (direita). Editado de '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272\\_100\\_SaoFrederico/100.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272_100_SaoFrederico/100.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 98.

**Imagem 76.** Detalhamento de medida de altura e largura de uma das letras das três primeiras linhas (esquerda) e das duas últimas linhas (direita) da epígrafe para a definição da proporção. Editado de '© Acervo Epigráfico Paulistano' Reinaldo Higa. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272\\_100\\_SaoFrederico/100.vetor.ep.RH.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/272_100_SaoFrederico/100.vetor.ep.RH.jpg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 100.

**Imagem 77.** Propaganda da firma no jornal A Gazeta (1934) (esquerda) e capa do livro lançado pela firma onde consta um monograma da firma (direita). Em ambas vemos semelhanças estruturais com elementos presentes na epígrafe. Reproduzido de: (esquerda) SÃO PAULO RINK. *A Gazeta*, São Paulo, p. 9, 30 out. 1931 e (direita) Imaginarium Livros. *Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch – Engenheiros e construtores*. 1 fot., color. Disponível em: <<http://www.imaginariumlivros.com.br/peca.asp?ID=1081034&ctd=26&tot=173&tipo=>>. Acesso em: 29 set. 2015; p. 102.

**Imagem 78.** Propaganda da firma na Revista Acrópole de abril de 1957, aqui percebe-se que aquela tentativa de criar uma identidade visual e um monograma para a firma foi deixada para trás. Reproduzido de: INDICADOR profissional de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 222, p. 84, abr. 1957. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicoes/222/large/084.jpg>>. Acesso em 5 jan. 2016; p. 102.

**Imagem 79.** Fachada do Prédio São Frederico, a epígrafe localiza-se na portada, à meia-altura, do lado direito, demonstra-se assim a diferença de escala do objeto em relação ao suporte em que se inscreve. Editado de '© Acervo Epigráfico Paulistano' Patrícia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/pagina272.htm>>. Acesso em:

28 ago. 2014; p. 103.

**Imagem 80.** Detalhe do Prédio São Frederico, onde pode-se notar algumas marcas típicas do cinzel, como os sulcos em "V". Editado de registro fotográfico da autora, 2015; p. 103.

**Imagem 81.** Fachada do Prédio São Frederico, pode-se perceber que a sua construção é arredondada nas quinas, dando-lhe aparência aerodinâmica, uma característica do Art Déco. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 105.

**Imagem 82.** Imagem vetorizada (cima) e foto da epígrafe (baixo) de "Monteiro & Heinsfurter, LTDA" no Prédio Gabriel Gonçalves (1942). (cima) '© Acervo Epigráfico Paulistano' Jamille Craveiro de Almeida. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240\\_056\\_GabrielGoncalves/056.vetor.ep.JA.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240_056_GabrielGoncalves/056.vetor.ep.JA.jpg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; (baixo) Registro fotográfico da autora, 2015; p. 107.

**Imagem 83.** Detalhamento de medida de altura e espessura de uma das letras da epígrafe para a definição do peso. Editado de '© Acervo Epigráfico Paulistano' Jamille Craveiro de Almeida. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240\\_056\\_GabrielGoncalves/056.vetor.ep.JA.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240_056_GabrielGoncalves/056.vetor.ep.JA.jpg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 108.

**Imagem 84.** Detalhamento de medida de altura e largura de uma das letras da epígrafe para a definição da proporção. Editado de '© Acervo Epigráfico Paulistano' Jamille Craveiro de Almeida. Disponível em:

<[http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240\\_056\\_GabrielGoncalves/056.vetor.ep.JA.jpg](http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/arquivos/240_056_GabrielGoncalves/056.vetor.ep.JA.jpg)>. Acesso em 20 dez. de 2015; p. 108.

**Imagem 85.** Fachada do Prédio Gabriel Gonçalves, a epígrafe, que fica na direção do último quadrado ornamentando a porta, é quase imperceptível. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 110.

**Imagem 86.** Detalhe da epígrafe do Prédio Gabriel Gonçalves, pode-se perceber os sulcos em "V", típicos do cinzel, nesta inscrição. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 110.

**Imagem 87.** Detalhes do Prédio Gabriel Gonçalves, exemplar da arquitetura Art Déco. Registro fotográfico da autora, 2015; p. 111.

## Lista de Tabelas

**Tabela 1.** Construções aprovadas pela Prefeitura de São Paulo para a firma "Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter" no período de 1923 à 1926; p. 65.

**Tabela 2.** Construções aprovadas pela Prefeitura de São Paulo para a firma "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" durante o período de 1925 à 1935; p. 66.

**Tabela 3.** Construções aprovadas pela prefeitura para Betzalel Rabinovitch durante o período de 1924 à 1930; p. 80.

**Tabela 4.** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas pela firma "Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter" no período de 1923 à 1926; p. 128.

**Tabela 5.** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas pela firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no período de 1925 à 1935; p. 129.

**Tabela 6.** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas por Eduardo Marcos Monteiro sem a firma, organizadas por data de publicação no jornal; p. 130.

**Tabela 7.** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas por Simão Heinsfurter sem a firma, organizadas por data de publicação nos jornais; p.130.

**Tabela 8.** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas por Betzalel Rabinovitch sem a firma, organizadas por data de publicação no jornal; p. 130.

## Lista de quadros

**Quadro 1.** Atributos formais da epígrafe do Prédio Oscar Rodrigues (1928); p. 90-92.

**Quadro 2.** Atributos formais da epígrafe do Prédio São Frederico (1940); p. 98-101.

**Quadro 3.** Atributos formais da epígrafe do Prédio Gabriel Gonçalves (1942); p. 107-109.

# Sumário

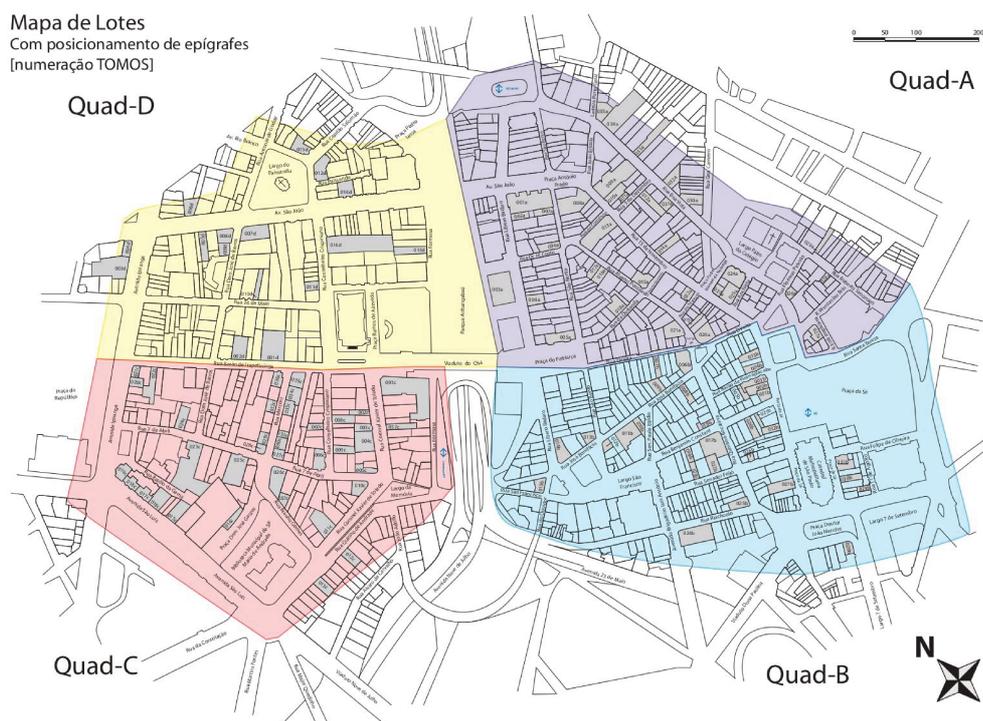
<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 – Contextualizando as epígrafes arquitetônicas paulistanas</b>	<b>8</b>
1.1. Paisagem urbana e paisagem tipográfica	8
1.2. Tipografia e escrita aplicada à arquitetura	9
1.3. Epígrafes arquitetônicas	14
1.4. As epígrafes da cidade de São Paulo	20
1.5. A expansão e a verticalização de São Paulo	22
1.6. A profissão do engenheiro/arquiteto e a questão da autoria	27
<b>Capítulo 2 – Estimando datas a partir de elementos da epígrafe</b>	<b>32</b>
<b>2.1. Características da escrita</b>	<b>32</b>
2.1.1. Reformas ortográficas da língua portuguesa	32
2.1.2. Inspiração clássica	39
<b>2.2. Características da tipografia</b>	<b>41</b>
2.2.1. Componente "Atributos Formais"	41
2.2.2. Componente "Origens" – Breve revisão histórica	42
2.2.3. Componente "Padrões"	56
<b>Capítulo 3 – O escritório de engenharia "Monteiro, Heinsfurter &amp; Rabinovitch"</b>	<b>64</b>
<b>3.1. As diferentes formações e principais obras</b>	<b>64</b>
3.1.1. Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter (1923-1925)	64
3.1.2. Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch (1925-1940)	65
3.1.3. Monteiro & Heinsfurter, LTDA. (1940-1954)	73
3.1.4. Monteiro, Wigderowitz & Monteiro, LTDA. (1954-1981)	74
<b>3.2. Os sócios majoritários</b>	<b>78</b>
3.2.1. Eduardo Marcos Monteiro	78
3.2.2. Betzalel Rabinovitch	80
3.2.3. Simão Heinsfurter	81
3.2.4. Rubens de Camargo Monteiro	83
3.2.5. Arthur Wigderowitz	83
<b>Capítulo 4 – Estudo de caso das epígrafes de Monteiro, Heinsfurter &amp; Rabinovitch</b>	<b>85</b>
<b>4.1. Prédio Oscar Rodrigues (1928)</b>	<b>89</b>
4.1.1. Análise da epígrafe	89
4.1.2. Arquitetura	95
4.1.3. Coerência da obra	97
<b>4.2. Prédio São Frederico (1940)</b>	<b>98</b>
4.1.1. Análise da epígrafe	98
4.1.2. Arquitetura	103
4.1.3. Coerência da obra	106

<b>4.3. Prédio Gabriel Gonçalves (1942)</b>	<b>107</b>
4.1.1. Análise da epígrafe	107
4.1.2. Arquitetura	110
4.1.3. Coerência da obra	111
<b>4.4. Conclusões sobre as análises</b>	<b>112</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>113</b>
<b>Referências</b>	<b>117</b>
<b>Anexos</b>	<b>128</b>

## Introdução

Entende-se por epígrafe arquitetônica a inscrição tipográfica em edifícios, que identifica os agentes construtores – sejam eles arquitetos, engenheiros, engenheiros-arquitetos ou construtores – responsáveis pelo projeto da obra, em alguns casos também informa-se a data de construção do prédio e o proprietário. Foi-se constatada a presença destas inscrições em diversos centros históricos urbanos de diversos países, entre eles o da cidade de São Paulo. A grande maioria dos prédios onde se encontram estas inscrições datam da primeira metade do século XX.

O grupo de pesquisa Tipografia Arquitetônica<sup>1</sup> foi um dos pioneiros a propor como objeto de estudo a tipografia arquitetônica na capital paulista e abriu caminho para que novas pesquisas fossem feitas sobre o assunto em outras cidades do país, como Recife e Rio de Janeiro. Entre 2004 e 2013 foram documentadas pelo grupo a ocorrência destes artefatos em uma região de São Paulo (Imagem 1), cujos limites são: Largo São Bento, Pátio do Colégio, Praça João Mendes, Rua Riachuelo, Rua Dr. Falcão, viaduto do Chá, Rua da Consolação, Av. São Luiz, Av. Ipiranga, Largo Paissandu, Av. São João.



**Imagem 1:** Mapa da área abrangida pelo projeto Tipografia Arquitetônica dividida em 4 quadrantes.

1 O grupo "Tipografia arquitetônica" é credenciado pelo CNPq e certificado pela Unicamp (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2423501564588870>). No período de 2011/2012, durante a graduação, a autora desta dissertação desenvolveu uma Iniciação Científica, com bolsa CNPq, que resultou na criação do site do Acervo Epigráfico Paulistano.

Contabilizam-se 134 epígrafes arquitetônicas, localizadas em 121 edifícios da região investigada - sendo que alguns edifícios possuem mais de uma epígrafe. Os registros destes objetos (que incluem fotos, decalques, vetores, moldes de silicone, réplicas em resina acrílica, mapas e planilhas de dados) geraram o Acervo Epigráfico Paulistano<sup>2</sup>, cujo material está alocado fisicamente no Laboratório de Imagem e Som da Unicamp (LIS) e virtualmente no site do acervo (<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat>).

As informações contidas no acervo são importantes para a compreensão de certos aspectos da epígrafe e de seu contexto, pois através de seu conteúdo textual pode-se fazer inferências com relação a, por exemplo, quais construtores, arquitetos e engenheiros eram mais ativos e qual foi seu período de atividade; enquanto que outros dados do acervo, como os mapas, permitem uma noção da área de abrangência do trabalho destes engenheiros e arquitetos.

Como regra geral, os nomes mais frequentes nas inscrições têm mais informações disponíveis sobre as firmas e seus engenheiros/arquitetos integrantes, justamente por se tratarem de profissionais renomados e com várias outras obras de importância atribuídas a eles. Existem, entretanto, nomes de engenheiros/arquitetos encontrados frequentemente nas inscrições sobre o qual muito pouco ou nada se sabe. É o caso da firma construtora Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch (posteriormente Monteiro & Heinsfurter) a qual são atribuídas três epígrafes do Acervo Epigráfico Paulistano. Elas inserem-se nos prédios Oscar Rodrigues (Imagem 2), São Frederico (Imagem 3) e Gabriel Gonçalves (Imagem 4).



**Imagem 2:** Foto da epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no Prédio Gabriel Gonçalves

---

2 O Acervo Epigráfico Paulistano é resultado da pesquisa "Paisagens tipográficas – A organização de um acervo das epígrafes arquitetônicas paulistanas" - PAT (com apoio financeiro do Edital MCT/CNPq 14/2008 – CNPq - Processo 474099/2008-3) desenvolvida pelo grupo "Tipografia arquitetônica".



**Imagem 3:** Foto da epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovich" no Prédio São Frederico



**Imagem 4:** Foto da epígrafe de "Monteiro & Heinsfurter" no Prédio Gabriel Gonçalves

Estes três prédios localizam-se em quadrantes diferentes (considerando-se a divisão que consta na Imagem 1), sendo o Prédio Gabriel Gonçalves (R. Boa Vista, 84 – Imagem 5), localizado no Quadrante A; o Prédio Oscar Rodrigues (Av. São João, 314 à 334 e Rua Abelardo Pinto, 54 à 60 – Imagem 6), localizado no Quadrante B; e o Prédio São Frederico (R. Barão de Paranapiacaba, 24 a 51 – Imagem 7), localizado no Quadrante D.



**Imagem 5:** Localização do Prédio Gabriel Gonçalves no Google Map retirado do site do Acervo



**Imagem 6:** Localização do Prédio Oscar Rodrigues no Google Map retirado do site do Acervo



**Imagem 7:** Localização do Prédio São Frederico no Google Map retirado do site do Acervo

Em estudos feitos pelo grupo de pesquisa até o início deste mestrado, não existia nenhuma informação sobre a firma ou seus engenheiros, sendo esta a principal motivação para que o estudo de caso desta dissertação fossem as epígrafes desta firma especificamente.

Além das poucas informações sobre o escritório, outro fator que também influenciou na escolha destas três epígrafes em específico foram diferenças formais visíveis entre as três inscrições. Embora se possa notar características tipográficas formais semelhantes entre as epígrafes dos prédios São Frederico e Gabriel Gonçalves em seu caráter geométrico, há diferenças consideráveis entre estas duas e a terceira (do Prédio Oscar Rodrigues), que possui um desenho de letra mais ornamental pelo fato de ter serifas<sup>3</sup>.

Conforme D'Elboux (2013),

“Nas epígrafes arquitetônicas, parece desejável uma padronização, apesar disso não ser uma regra geral, pois estas servem como um tipo de “assinatura” para os arquitetos, engenheiros ou construtores, que detêm a autoria de cada edificação. Mesmo assim, elas foram suscetíveis a alterações devido a mudanças como por exemplo na participação societária dos escritórios, e até mesmo a uma atualização formal, acompanhando mudanças de gosto em relação à tipografia” (D'ELBOUX, 2013, p. 222).

Logo, as três epígrafes serem diferentes indicaria uma atualização formal do escritório e um longo período de atividade, o que faz sentido quando percebemos que uma das epígrafes é datada de 1928 (referente ao Prédio Oscar Rodrigues), enquanto as outras duas são de 1940 (Prédio São Frederico) e 1942 (Prédio Gabriel Gonçalves).

Foi partindo-se destes pressupostos que se decidiu por adotar como objetivo final do projeto, cujos resultados se veem presentes nesta dissertação de mestrado, um estudo de caso das epígrafes da firma de construção e engenharia Monteiro, Heinsfurter

<sup>3</sup> Terminações estilísticas presentes nas hastes de caracteres de algumas famílias de fontes, fazem referência aos processos manuais de confecção das letras

& Rabinovitch constantes no acervo, buscando a relação entre a tipografia da epígrafe, a arquitetura do prédio e contexto histórico para estes três exemplares.

O procedimento metodológico desta pesquisa consistiu inicialmente da revisão de dados já existentes e disponíveis no Acervo Epigráfico Paulistano sobre as epígrafes selecionadas e o próprio acervo, revisão dos artigos já publicados pelo grupo de pesquisa, além de aprofundamento da bibliografia específica para as temáticas de arquitetura, tipografia e inscrições em espaço urbano. Após isto também se iniciou a busca por novas informações, que ainda não estavam disponíveis (principalmente no que se referia ao escritório de engenharia, sobre o qual nada se sabia), que foi feita através de pesquisa bibliográfica e em acervos, além de visitas *in loco* aos prédios. A posterior análise de todas estas informações obtidas resultou nesta dissertação. Para melhor organização destes resultados, os conteúdos foram divididos em cinco capítulos.

No Capítulo 1, denominado *Contextualizando as epígrafes arquitetônicas paulistanas* são introduzidos conceitos básicos para a compreensão do objeto de estudo. Nele trabalha-se com os conceitos de paisagem urbana, paisagem tipográfica, tipografia aplicada à arquitetura e epígrafe arquitetônica (fala-se de epígrafes no geral para depois destacar o caso paulistano). Ainda busca-se contextualizar o objeto no tempo e espaço ao abordar o processo de expansão e verticalização da cidade e a luta pelo reconhecimento da profissão do engenheiro/arquiteto e como estes acontecimentos se relacionam com o objeto de estudo.

Sobre a expansão e verticalização da cidade destacam-se acontecimentos importantes, como o adensamento populacional na cidade de São Paulo ocasionados pelo êxodo rural e pela grande leva de imigrantes a partir do final dos século XIX, a crescente leva de melhorias urbanas advindas dos capitais da cultura cafeeira, o crescimento do mercado imobiliário, as primeiras medidas legais que favoreceram a verticalização e o início do uso do concreto armado substituindo a alvenaria de tijolos.

Com todos estes processos ocorrendo nesta época, a demanda pela profissão do engenheiro ou do arquiteto aumenta consideravelmente junto com a concentração destes profissionais pela capital paulista, inicialmente esta demanda é suprimida pelos imigrantes ou por profissionais não qualificados, mas com o passar dos anos surgem as primeiras iniciativas para a valorização do ofício, que vêm na forma das primeiras instituições superiores criadas na cidade (Escola Politécnica de São Paulo e Mackenzie College), além de órgãos regulamentadores como o Crea/Confea e o início da legislação estadual e nacional para o exercício da profissão.

No Capítulo 2, denominado *Estimando datas a partir de elementos da epígrafe*, trabalha-se com a ideia da epígrafe enquanto artefato portar não somente seu conteúdo textual direto, mas também outros elementos que permitem localizá-la

temporalmente, os dois elementos explorados na dissertação foram as grafias diferenciadas e tipos diferentes de desenho tipográfico.

Com relação à grafia destacam-se as reformas ortográficas ocorridas em 1911 (somente em Portugal), 1931 (unificação de todas as gramáticas portuguesas), 1934 (revogação da reforma de 1931), 1938 (retorno à reforma de 1931); além de grafias estilísticas, que não se relacionam a regras oficiais de língua, como a troca da letra U pela letra V, como uma forma de inspiração na tradição clássica ao copiar a grafia do latim.

Já com relação à tipografia, descreve-se o modelo de Catherine Dixon (2008), que será utilizado para a posterior análise tipográfica das epígrafes e explora-se, historicamente e de forma breve, a gradual modificação da letra com serifa, de inspiração clássica para a geométrica sem serifa, de inspiração modernista, e de que forma estas mudanças refletem o contexto histórico em que surgem, além de apresentar padrões que podem ser notados nas epígrafes com relação a suas origens e características tipográficas.

O Capítulo 3, intitulado *O escritório de engenharia "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch"*, como o próprio nome já sugere, apresenta informações sobre a firma de construção a que se referem as três epígrafes que são o objeto de estudo deste trabalho, incluindo as várias formações que possuiu durante todo o seu período de atividade (1925-1981), informações sobre seus sócios (Eduardo Marcos Monteiro, Simão Heinsfurter, Betzalel Rabinovitch, Arthur Wigderowitz, Rubens de Camargo Monteiro) e suas principais obras (entre elas os três prédios onde se localizam as epígrafes – São Frederico, Oscar Rodrigues e Gabriel Gonçalves -, uma casa para trabalhadores da Atlantis Brazil Limited em Santo André, o Edifício Mara, a reforma da Santa Casa de Misericórdia de Santos e algumas obras divulgadas na Revista Acrópole).

A seguir, no Capítulo 4, denominado *"Estudo de caso das epígrafes de Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch"*, analisa-se as três epígrafes individualmente em termos de conteúdo textual e formal, verificando se existe ou não uma coerência visual e estilística com o edifício a que se anexa, e se este partido arquitetônico faz sentido inserido em seu contexto histórico, procura-se assim, sintetizar todos os capítulos e verificar a existência de um programa estético e histórico coerente entre todos os componentes que compõem a epígrafe.

Finalizando, as Considerações Finais trazem reflexões sobre a existência de relações entre a tipografia empregada nas epígrafes e a arquitetura dos prédios no que se refere a questões estilísticas e de contexto histórico. Também reflete sobre a importância deste objeto na questão de autoria da obra e discute como o seu atual cenário de desaparecimento possivelmente venha a ser modificado a partir da criação de

um decreto de lei na cidade do Rio de Janeiro que exige que novos edifícios tenham o nome de seus autores exibidos na fachada. Ao final, propõe discussões possíveis para o desenvolvimento de projetos futuros relacionados a esta pesquisa.

# Capítulo 1: Contextualizando as epígrafes arquitetônicas paulistanas

## 1.1. Paisagem urbana e paisagem tipográfica

A imagem da cidade e a paisagem urbana são conceitos que passam a ser explorados a partir dos anos 60 do século XX, quando Kevin Lynch se propôs a estudar a qualidade visual das cidades analisando como indivíduos de três cidades norte-americanas percebiam e transitavam pelo ambiente urbano (LYNCH, 1988).

Para ele, a percepção da cidade como um todo poderia ser decomposta em cinco componentes: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos. Estes elementos juntos formariam a identidade visual, estética e cultural das cidades. Entretanto, estes componentes não funcionariam sozinhos e isolados, eles deveriam ter coerência dentro de um sistema e fazer sentido para aqueles que transitam pela paisagem urbana, para isto era necessário que se tivesse o que ele chama de "imaginabilidade", que seria, nas palavras do autor,

a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente. Também poderíamos chamá-la de legibilidade ou, talvez, de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes aos sentidos (LYNCH, 1988:11).

Logo, para que houvesse uma maior legibilidade destes cinco componentes e melhor navegação pelo ambiente, seriam necessários elementos auxiliares, que funcionariam tanto como indicadores de fluxos urbanos, quanto como marcos que identificariam e nomeariam pontos da cidade, auxiliando na definição de sua estrutura informacional (LYNCH, 1988).

Partindo-se deste pressuposto, poderia se entender as letras e números presentes no espaço urbano como parte desta imagem ambiental da cidade, como integrantes deste conjunto de elementos auxiliares de caráter informativo. Torna-se possível, então falar em uma "paisagem tipográfica" dentro da paisagem urbana, que seria um subconjunto de elementos gráficos que consistiriam em caracteres que formam palavras, datas, e outras mensagens compostas por letras e números nos centros urbanos (GOUVEIA et al., 2007).

Segundo Gouveia et al. (2007), tais manifestações tipográficas podem ser classificadas de acordo com a função que exercem em relação à paisagem urbana, podendo ser:

- **Tipografia arquitetônica:** inscrições perenes, tais como o nome e o número de um prédio, geralmente planejadas e construídas junto com o edifício;
- **Tipografia honorífica:** inscrições projetadas para homenagear personagens ou fatos históricos relevantes, tais como aquelas presentes em monumentos públicos em geral;
- **Tipografia memorial:** inscrições fúnebres encontradas em espaços urbanos circunscritos, tais como lápides em igrejas ou cemitérios;
- **Tipografia de registro:** inscrições oficiais de empresas públicas ou privadas, tais como prestadoras de serviços de telefonia e saneamento, geralmente localizadas em grades e tampas;
- **Tipografia artística:** manifestações artísticas realizadas sob encomenda, que fazem uso da tipografia, tais como pinturas e esculturas em formato de letras, presentes em algumas cidades;
- **Tipografia normativa:** inscrições que configuram sistemas reguladores e informativos do tráfego urbano, tais como sinais de trânsito e placas de logradouro;
- **Tipografia comercial:** inscrições efêmeras, tais como aquelas presentes em pontos comerciais, acrescentadas posteriormente aos edifícios e, na maioria das vezes, substituída periodicamente;
- **Tipografia acidental:** inscrições não-oficiais ou não autorizadas, tais como grafites e pichações, muitas vezes executadas sem planejamento e à revelia da vontade dos arquitetos, construtores e proprietários dos edifícios.

A tipografia arquitetônica, que será o foco nesta dissertação também pode ser subdividida em três outras categorias: **tipografia nominativa** (inscrições cuja função é a de identificação de uma edificação), **complementos**<sup>1</sup> (inscrições em elementos que fazem parte de uma edificação como caixas de correio, esquadrias, caixas de depósito bancário, etc) e **epígrafe arquitetônica** (gravações feitas nas edificações com a finalidade de identificar o autor do projeto, ou a construtora que executou a obra).

## 1.2. Tipografia e escrita aplicada à arquitetura

Segundo Farias (1998), a origem etimológica do termo tipografia remete aos tipos móveis, que surgem na Europa a partir do século XV, entretanto, nas últimas décadas, este campo parece atravessar um "momento de revisão de valores e redefinição

<sup>1</sup> Em D'Elboux (2013), a categoria "complementos" consta como sendo "objetos e apliques", no entanto, em comum acordo com o grupo, passou-se a adotar a nomenclatura empregada nesta dissertação.

de território" (FARIAS, 1998:9), de forma que passa a abranger de uma maneira mais geral

"o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impresso em papel, gravados em um documento digital)" (FARIAS, 1998:11).

Esta definição concorda com Frutiger (1998) no que se refere ao alargamento do campo da tipografia e de seus modos de uso, conforme pode ser observado no seguinte trecho:

Ao longo deste século, os caracteres deixaram o campo exclusivo da impressão para atender às necessidades da sinalização e da publicidade, tornando-se parte do ambiente.

De uma forma ou de outra, esses caracteres usados no ambiente emanciparam-se da simples bidimensionalidade da escrita e da impressão para entrar no campo arquitetônico tridimensional. Devido à sua maleabilidade, as letras libertaram-se, em certo sentido, do vínculo com o antigo instrumento de escrita ou gravação, e portanto do traçado, simplificando-se e alterando-se. Hoje são construídas como corpos tridimensionais, a partir dos mais diversos materiais, como tubos de néon retos e encurvados. Painéis de todas as dimensões e nos matizes mais vivos formam a imagem do ambiente cotidiano, seja ele na cidade ou no campo.

Ao contrário do material impresso, que o leitor pode decidir se quer ver ou não, as inscrições arquitetônicas lhe são impostas diretamente como parte integrante do seu ambiente. Conforme a feição desses elementos de inscrição, estes podem constituir um enriquecimento da paisagem, quase no sentido da ornamentação. Por outro lado, se forem mal projetados, podem causar um "ruído" visual agressivo e, portanto, uma poluição ambiental (FRUTIGER, 1998:154-155).

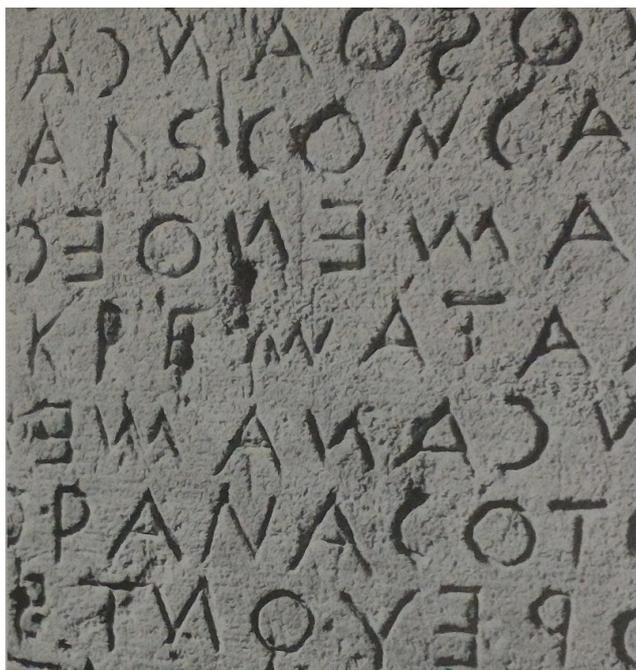
Entretanto, apesar desta redefinição de valores por que tem passado a tipografia, o termo ainda é mais comumente utilizado no contexto do design gráfico, de forma que, quando falamos em tipografia aplicada à arquitetura, os dois campos podem parecer distantes à primeira vista, entretanto, sabe-se que inscrições contendo textos escritos vêm sendo aplicadas à arquitetura desde muito tempo.

Segundo Gouveia et al. (2009c), os antigos povos que ocupava a região da Mesopotâmia já se utilizavam de inscrições em cuneiforme – que datam a partir de em 2254 a.C. - para registrar autoria das construções, nelas constava o nome do monarca regente da época. Inicialmente as inscrições ostentavam somente textos breves, mas com o passar do tempo passaram também a narrar feitos históricos. Nesta época, segundo Frutiger (1998), "o material mais usado eram placas de barro, que após serem queimadas ao sol ou ao fogo podiam ser facilmente transportadas uma sobre a outra" (FRUTIGER, 1998:95); sendo este também o material para estas inscrições.

Além deste caso, Frutiger (1998) também cita indícios de inscrições de hieróglifos em monumentos grandiosos do Antigo Egito datados de aproximadamente 4000 a.C., além de inscrições monumentais, esculpidas em pedra nas construções maias,

o que mostra que até mesmo as mais antigas civilizações já vinham utilizando a escrita e as construções arquitetônicas em conjunto, em geral de forma honorífica aos feitos militares ou a figuras de importância da época.

Temos exemplos destas inscrições também em monumentos na civilização ocidental que remetem à época greco-romana, que demonstram a existência de certos conceitos que seriam utilizados ainda na atualidade.



**Imagem 8:** Inscrição tipográfica grega datada de VII a.C., na qual se pode observar a escrita bústrofédon.

Segundo Baines e Haslam (2002), as letras das inscrições epigráficas gregas, da qual a Imagem 8 é um exemplo, "são mais refinadas do que as de inscrições de períodos anteriores" (BAINES; HASLAM, 2002:39), além disso, demonstram a escrita típica da Grécia antiga (bústrofédon), que consistia em escrever uma linha da esquerda para a direita e a seguinte da direita para a esquerda e assim por diante. Os suportes mais utilizados para inscrições pelos gregos eram rocha, argila, metal e madeira (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998).

No século IX a.C., os gregos passam a adotar como alfabeto uma modificação do alfabeto fenício<sup>2</sup> - "usaram duas das letras existentes como vogais e criaram 3 símbolos vogais novos" (BAINES; HASLAM, 2002:39), visto a necessidade de "ampliar a imprecisa vocalização fenícia [...] para poderem reproduzir o grego antigo, rico em modulações" (FRUTIGER, 1998:120) - que "no ano de 403 a.C. converteu-se em alfabeto oficial de Atenas" (BAINES; HASLAM, 2002:39). Entretanto, antes da adoção oficial deste alfabeto, os gregos espalharam uma outra espécie de escrita denominada alfabeto eubeu, que "converteu-se no alfabeto etrusco e seguiu um desenvolvimento um pouco diferente da versão grega clássica. Os etruscos adaptaram o alfabeto de forma que refletisse sua própria fonética, processo que requiriu o uso de 26 letras" (BAINES; HASLAM, 2002:39-41).

Muito da cultura grega foi incorporada ao Império Romano após a sua

---

<sup>2</sup> Segundo Friedl, Ott e Stein (1998), o alfabeto fenício surgiu por volta de 1400 a.C., constituía-se de 22 símbolos de consoantes, era puramente fonético e teve inspiração nos hierógrafos egípcios. "É o primeiro alfabeto de que se tem registros concretos e foi a base da grande maioria de sistemas de escrita de línguas europeias" (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:72).

conquista em 146 a.C., esta incorporação incluiu, entre outros aspectos, o seu alfabeto (e também o alfabeto etrusco), o desenho da maior parte das letras, o seu fluxo de escrita e sua cultura epigráfica. Segundo Friedl, Ott e Stein (1998),

Os romanos basearam seu sistema de escrita nas letras etruscas e gregas, formando um alfabeto de 21 símbolos empregado por todo o império. As maiúsculas romanas permaneceram em uso na sua forma original. Sua forma escrita refletia o som das palavras, como também era parcialmente verdadeiro com os hieróglifos e o cuneiforme abstrato. O sistema romano era um novo conceito pragmático. Maiúsculas romanas podem ser descritas como as precursoras básicas da escrita ocidental. Elas eram cravadas em madeira, cinzeladas em rocha e escritas em papiro e pergaminho. O fluxo de linhas passou por desenvolvimento gradual, primeiro sendo escrito da direita para a esquerda, depois, alternativamente, da direita para esquerda e depois da esquerda para a direita, finalmente terminando na esquerda para a direita<sup>3</sup> (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:71).

As maiúsculas romanas citadas neste trecho são tidas como precursoras da escrita ocidental, pois ainda são utilizadas na atualidade, sendo correspondentes às nossas letras maiúsculas. Destas letras capitulares também se derivaram as formas minúsculas do alfabeto, que surgiram da simplificação dos movimentos e da necessidade de uma escrita mais rápida para manuscritos, processo que Frutiger (1998) explicita no seguinte trecho:

A característica mais importante dessa evolução da forma é que, com a simplificação dos movimentos e a escrita rápida, as retas monumentais transformaram-se em traços arredondados. Exemplos típicos deste fenômeno são os pares de letras A a, E e, M m, T t. Outra característica importante é a presença de hastes ascendentes e descendentes, indispensáveis para que se possa distinguir claramente as formas minúsculas simplificadas: b, d, p, q, h, n diferenciam-se apenas por estas hastes (FRUTIGER, 1998:127)

No entanto, “a forma capitular original não foi substituída pela minúscula. Ao contrário [...], ambas coexistiam” (FRUTIGER, 1998:129), no entanto, as duas exerciam funções diferentes: as maiúsculas, por seu aspecto mais solene, eram utilizadas em inscrições arquitetônicas em pedra; já as minúsculas serviam para “escrever em papiros ou tábuas de cera” (JEAN, 1997: 63) de forma mais rápida e eficaz.

Assim sendo, os monumentos romanos costumavam vir acompanhados de inscrições cravadas em rocha em letras romanas maiúsculas minuciosamente desenhadas, que, em geral, homenageavam feitos militares e conquistas do império (MEGGS, 2006). Para Meggs (2006),

---

3 Tradução livre própria de FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:71; no original: "The Romans based their written system on Etruscan and Greek letters, forming an alphabet of 21 symbols which was employed throughout the empire. Roman capitals have remained in use in their original form. Their written form closely reflected the spoken sound, as was partly true also of hieroglyphics and the abstract cuneiform scripts. The Roman system was a new pragmatic concept. Roman capitals can be described as the basic forerunners of western writing. They were carved in wood, chiseled in stone and written on papyrus and parchment. The flow of lines underwent gradual development, first being written from right to left, then alternatively from right to left and then back to left to right, finally resting at left to right."

Inscrições romanas eram projetadas visando grande beleza e permanência. As linhas geométricas simples da *capitalis monumentalis* (maiúsculas monumentais) eram desenhadas em pinceladas grossas e finas, com linhas retas e curvas organicamente unificadas. Cada letra era projetada para se tornar uma forma única ao invés da mera soma de suas partes. Era dada muita atenção às formas dos espaços dentro e entre as letras. Uma inscrição romana tornou-se uma sequência de formas geométricas lineares adaptadas do quadrado, triângulo e círculo. Combinadas em uma inscrição, estas letras moldavam os formatos negativos ao redor e entre elas em uma melodia gráfica de formas espaciais, alcançando uma plenitude eterna<sup>4</sup> (MEGGS, 2006:26).

Pode-se ver um exemplo deste tipo de inscrição na base da Coluna de Trajano (Imagem 9), localizada em Roma e gravada em aproximadamente 114 d.C., que, segundo Clair e Busic-Snyder (2009:33), é considerada "o mais belo exemplar existente das letras gravadas em cinzel", além de demarcar, segundo os autores, a introdução de ornamentos estilísticos como as serifas.



**Imagem 9:** A inscrição tipográfica da Coluna de Trajano

A destreza formal demonstrada nesta inscrição é tamanha, que Edward Catich desenvolveu uma teoria de que as letras inscritas na Coluna de Trajano foram não somente cinzeladas, mas pintadas com pincel antes de sua execução para que se certificasse de que ela seria devidamente esculpida, o que também justificaria a modulação de traços grossos e finos observada na inscrição, conforme explicitam Baines e Haslam no seguinte trecho:

Edward Catich propôs a teoria de que as letras inscritas no mármore de base da coluna trajana não eram meramente o produto de um cinzelador especialista, mas sim que haviam sido pintadas sobre a superfície do mármore antes de sua execução, o que haveria permitido comprovar a ortografia e longitude da inscrição antes de realizá-la[...].

Um pincel desenha as letras de maneira diferente de uma pena: a medida que se executa o traço, gira-se o pincel, o que permite aplicar pressões diferentes

4 Tradução livre própria de MEGGS, 2006:26; no original: "Roman inscriptions were designed for great beauty and permanence. The simple geometric lines of the *capitalis monumentalis* (monumental capitals) were drawn in thick and thin strokes, with organically unified straight and curve lines. Each letterform was designed to become one form rather than merely the sum of its parts. Careful attention was given to the shapes of spaces inside and between the letters. A Roman inscription became a sequence of linear geometric forms adapted from the square, triangle, and circle. Combined into an inscription, these letterforms molded the negative shapes around and between them into a measured graphic melody of spatial forms, achieving an eternal wholeness"

para modular traços grossos e finos<sup>5</sup> (BAINES; HASLAM, 2002:41).

Georges Jean (1997) também aponta para a necessidade de uma preparação bastante detalhista antes do cinzelamento de uma inscrição em rocha para que o resultado final fosse de tamanha destreza. Segundo ele, este processo consistiria em

calcular antecipadamente o tamanho das letras, em termos de número de palavras na inscrição e quantidade disponível de espaço. Assim, o gravador começaria sua tarefa medindo seu texto, provavelmente em um rolo de papiro. Depois ele desenharia linhas na rocha com giz para indicar as posições mais alta e mais baixa das letras, muito semelhante ao que os pintores de tabuletas fazem hoje. Depois disso, as letras seriam desenhadas usando carvão, e depois pintadas. Apenas então o processo de gravação em si poderia começar<sup>6</sup> (JEAN, 1997:66).

A tipografia aplicada à arquitetura prosseguiu e ainda prossegue sendo utilizada, mas com o passar do tempo foi ganhando novas aplicações e funções. A incorporação de caracteres tipográficos na arquitetura passou também a exercer uma finalidade mais funcional, seja identificando o edifício a que se associa (tipografia nominativa), ou o responsável pelo projeto do edifício (epígrafe arquitetônica) ou elementos que fazem parte de uma edificação (complementos), passando a integrar o que denominamos tipografia arquitetônica<sup>7</sup>. Na maior parte das vezes, estas letras aplicadas às fachadas de edifícios são projetadas pelos próprios arquitetos e engenheiros, são exclusivas e elaboradas juntamente com o edifício.

### 1.3. Epígrafes arquitetônicas

Uma categoria específica de tipografia arquitetônica é a epígrafe arquitetônica e por este termo entende-se a inscrição tipográfica presente em edifícios cujo conteúdo textual identifica o autor do projeto (engenheiro e/ou arquiteto) ou a construtora que executou a obra, em alguns casos também informa a data de construção ou inauguração do edifício e o nome de seu proprietário - como por exemplo na epígrafe do Prédio

5 Tradução livre própria de BAINES; HASLAM, 2002:41; vinda da tradução do espanhol: "Edward Catich expuso la teoría de que las letras inscritas en el márbol de la base de la columna trajana no eran meramente el producto de un cincelador experto, sino que habían sido pintadas sobre la superficie del márbol previamente a su ejecución, lo que habría permitido comprobar la ortografía y longitud de la inscripción antes de realizarla [...].

Un pincel dibuja las letras de manera diferente a como lo hace una pluma: a medida que se ejecuta el trazo, se hace girar el pincel, lo que permite aplicar presiones diferentes para modular rasgos gruesos y finos"

6 Tradução livre própria de JEAN, 1997:66; no original: "to calculate in advance the size of the letters, in terms of the number of words in the inscription and the amount of space available. The engraver would therefore have begun his task by measuring out his text, probably on a roll of papyrus. Then he would have drawn lines on the stone with chalk to indicate the positions of the tops and bottoms of the letters, much in the way that signwriters do today. After this the letters would have been drawn using charcoal, and then painted. Only at this point could the actual engraving process begin".

7 Nesta dissertação fala-se em tipografia arquitetônica e tipografia aplicada à arquitetura, que são termos similares, mas com significados distintos, sendo o primeiro referente a um tipo específico de manifestação tipográfica na paisagem urbana que corresponde a inscrições perenes em prédios e edifícios; e o segundo um termo geral para qualquer tipo de manifestação tipográfica em qualquer tipo de manifestação arquitetônica. Logo, a inscrição na Coluna de Trajano citada anteriormente seria um exemplo de tipografia aplicada à arquitetura, mas não de tipografia arquitetônica; na classificação de Gouveia et al. (2007), tal inscrição encaixa-se na categoria de tipografia honorífica.

Martinelli (Imagem 10). Em geral, são encontradas gravadas nas fachadas dos edifícios, próximas da entrada principal e funcionam como “assinaturas, registros públicos e perenes de autoria da obra” (FARIAS et al., 2008a).



**Imagem 10:** Foto da epígrafe do Edifício Martinelli, na qual constam o nome do proprietário, o nome do engenheiro e a data de construção do prédio.

No artigo “Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades”, Farias, Gouveia e Dixon (2012), destacam fatores como a sua dimensão reduzida e seu grau de degradação, o seu posicionamento (em geral acima ou abaixo do ângulo de visão do passante) e o pouco contraste entre as letras e o fundo (uma vez que em geral são inscritas no mesmo substrato da fachada do edifício) para que estes objetos sejam tão sutis em meio à paisagem urbana, de forma que “a descoberta destas inscrições não raro é uma surpresa mesmo para usuários do próprio edifício onde foram gravadas” (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012:2).

Ao contrário do que se supunha no início da pesquisa do grupo Tipografia Arquitetônica, estes artefatos não são exclusividade da cidade de São Paulo, ou de seu centro histórico. Aliás, segundo Farias, Gouveia e Dixon (2012), considerando a datação das inscrições europeias, seu conteúdo e características formais, é muito provável que tenham sido trazidas de lá para a América Latina, a partir de intercâmbios profissionais e acadêmicos.

Há registros de pelo menos uma epígrafe em diversas outras cidades de vários países, como Santiago (Chile), Gante, Bruxelas (Bélgica), Paris (França), Rio de Janeiro, Curitiba, Belém (Brasil), Buenos Aires (Argentina), Cidade do México (México), Amsterdã (Holanda), Londres (Reino Unido), Lisboa (Portugal), Cusco (Peru), Barcelona (Espanha), Madrid (Espanha), Dublin (Irlanda) (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012). Exemplos de epígrafes encontradas em cidades fora do centro histórico de São Paulo podem ser vistos nas Imagens 11 e 12.



**Imagem 11:** Epígrafes arquitetônicas localizadas na cidade de Londres (esquerda) e Buenos Aires (direita)

No quesito forma, as epígrafes arquitetônicas encontradas nas cidades anteriormente mencionadas, na sua maioria, não costumam ter mais do que 50 cm na maior dimensão, e a profundidade dos sulcos em geral não tem mais do que 0,5 cm de profundidade. Seus textos costumam ser divididos em não mais do que 2 ou 3 linhas, de alinhamento centralizado ou justificado, em geral dá-se destaque - seja na forma de letras maiores ou de pesos diferentes - ao nome do profissional ou da firma, dedicando-se uma linha exclusiva para isso. A utilização de elementos gráficos de apoio (molduras, fios, formas geométricas, figuras, etc.) não é comum, embora apareçam em alguns casos (Imagem 12). Em sua grande maioria, utilizam-se caracteres maiúsculos, com construção contínua e proporção regular, embora haja casos em que seja utilizada a combinação versal/versalete e, mais raramente, letras com estrutura escritural (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012).



**Imagem 12:** Epígrafe localizada no bairro da Recoleta na cidade de Buenos Aires (Argentina), é um exemplo de epígrafe que utiliza metal fundido justaposto à fachada do prédio.

Na maioria das vezes estas inscrições são gravadas em rocha ornamental ou moldadas em argamassa. Nas inscrições em rochas ornamentais é comum que sejam gravadas em baixo-relevo com sulcos em V, enquanto que nas inscrições em argamassa, a forma mais comumente utilizada é o alto-relevo (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012).

Apesar da prevalência do suporte em rocha ou argamassa, em algumas cidades, como por exemplo Buenos Aires, é possível encontrar epígrafes com maior

frequência em metal fundido ou recortado, conforme pode ser observado na Imagem 8 (na página seguinte); entretanto, conforme ressaltam Farias, Gouveia e Dixon (2012), neste caso, por elas não estarem gravadas nem moldadas, mas justapostas à fachada do edifício, estão mais suscetíveis a queda, roubo e vandalismo, sendo possível que já tenham sido mais numerosas do que são hoje.

Entretanto, os efeitos do tempo e influências humanas não se restringem somente ao universo das epígrafes em metal fundido, devido tanto ao seu pequeno tamanho em relação à construção em que se inscreve quanto por estarem expostas em espaço público e, portanto, sujeitas a degradação (seja natural, seja por influência humana), todas as epígrafes, sem exceção, acabam por passar despercebidas em meio ao ambiente urbano (FARIAS et al., 2008b), conforme Farias et al. (2008a)

Embora muitos edifícios que apresentam epígrafes sejam tombados como patrimônio histórico, os arquivos públicos ignoram a presença destas inscrições. Não incorporaram, portanto, as informações sobre os engenheiros, arquitetos e empresas envolvidas na construção do edifício. Isto pode ser explicado pelo fato que, os exemplos encontrados na cidade de São Paulo são, geralmente, de tamanho reduzido, com inscrições discretas, colocadas abaixo da linha de visão do pedestre, permanecendo, muitas vezes, imperceptíveis (FARIAS et al., 2008a:1).

Ao contrário do que a sutileza do objeto sugere, as epígrafes carregam informações importantes, pois graças ao seu conteúdo textual é possível encontrar informações históricas sobre o edifício em que se insere (como o responsável pelo projeto e o ano de inauguração do prédio), assim sendo, elas podem ser consideradas “evidências da presença dos agentes envolvidos na construção dos edifícios” (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012:2), permitindo que se tenha uma noção mais clara da relevância de certos arquitetos e engenheiros em uma determinada época.

Percebe-se a importância da epígrafe como marcadora da presença de arquitetos e engenheiros quando se leva em consideração que estas inscrições não costumam ocorrer de forma isolada. Um dos motivos apontados por Farias, Gouveia e Dixon (2012) para tal fenômeno seria a de que os edifícios datam de um mesmo período, ou foram construídos por um grupo de profissionais atuando em regiões específicas, o que apontaria para a possibilidade da verificação da configuração e distribuição destes profissionais, não somente com relação ao recorte temporal, mas também pelo recorte espacial.

Logo, pode-se atribuir a importância destes artefatos, do ponto de vista de patrimônio e memória, ao seu caráter documental - que possibilita auxiliar o estudo da história local -; entretanto, também pode-se destacar, do ponto de vista cultural, a sua contribuição para a formação de uma identidade visual e estética da cidade de maneira que estes objetos devem ser compreendidos e analisados tanto por seu caráter formal,

quanto por sua capacidade informativa, ambos indispensáveis para levar-se à construção de uma história mais completa da arquitetura da cidade (GOUVEIA et al., 2009b).

Com relação ao caráter formal do objeto, destaca-se sua forma tipográfica, pois é graças a ela que se possibilita ter uma noção do gosto estilístico em voga na época da construção do edifício, permitindo uma melhor compreensão do ambiente e contexto urbano e histórico do objeto. No entanto, também se deve levar em conta que a epígrafe nunca está isolada na paisagem urbana, ela sempre está associada a um edifício, e não se pode simplesmente ignorar a existência da construção quando nos propomos a analisar o objeto. Estes elementos tipográficos devem ser entendidos como parte da linguagem arquitetônica dos edifícios, visto que, em geral, são projetados junto com os prédios, logo têm uma razão de ser.

Embora sejam mais recorrentes em edifícios multifamiliares ou comerciais, em algumas localidades, como Santiago e Gante, elas foram encontradas também em residências unifamiliares (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012:4).

Segundo Gouveia et al. (2006), nos primeiros trinta anos do século XX, existia uma relação estreita entre a tipografia arquitetônica (que inclui não somente as epígrafes, mas também a tipografia nominativa e complementos) e o projeto dos edifícios, entretanto, como o advento da fabricação de letras avulsas esta sintonia parecia ir se desfazendo, devido à gradual substituição dos processos artesanais pelas soluções padronizadas feitas por processos industriais.

Às relações que podem existir entre o estilo do prédio e o desenho tipográfico são dadas nomenclaturas diferentes. Nas ocasiões em que a tipografia nas fachadas repetem os motivos que regem a linguagem arquitetônica dos edifícios, resultando em um arranjo estilisticamente coerente e reforçando um programa estético comum, denomina-se este como sendo um edifício *homogêneo*. Em contrapartida, se a arquitetura, a ornamentação e a tipografia aplicadas ao edifício seguem linguagens diferentes, ou até mesmo contrastante, denomina-se este como sendo um edifício *heterogêneo* (GOUVEIA et al., 2006:8).

Segundo Farias et al. (2008a), o fato de a relação entre estilo da letra e o estilo arquitetônico nem sempre ser de similaridade, se justifica ao levar-se em consideração que

Poucas epígrafes parecem ter sido desenhadas especificamente para este ou aquele edifício, exibindo caracteres coerentes com a linguagem arquitetônica. Estudos comparativos das epígrafes de um mesmo arquiteto e construtor revelam que eles frequentemente aceitavam encomendas para edifícios de estilos diferentes (ecletico, romântico, art-déco, moderno), mas nem sempre adaptavam o desenho das letras em concordância com estes estilos (FARIAS et al., 2008a:4).

A partir disto, percebe-se que o estilo tipográfico de uma epígrafe parece

estar mais ligado à questão de autoria - ao próprio engenheiro, arquiteto, construtor ou empresa e como este pretende se divulgar em um ambiente público - do que com o estilo do edifício em si e, portanto, da voga arquitetônica da época, mas isto não contradiz o fato de a tipografia permitir uma noção do gosto estilístico da época, pois seu conflito com a arquitetura pode indicar um período de transição de paradigma (do Art Déco para o moderno, ou do eclético para o Art Déco), o que não deixa de ser um dado importante para a compreensão do contexto urbano e histórico em que se insere o artefato epígrafe.

Apesar de as epígrafes carregarem consigo todo este conteúdo documental e estilístico intrínseco, com o crescimento da vertente modernista funcional da arquitetura, o ornamento passou a ser abolido pelos seus seguidores e, com ele, a tipografia, por ser ornamental, também se perdeu, pois se ignorava a sua capacidade de ser informativa e, a seu modo, também funcional (PEREIRA et al., 2005). Assim sendo, o estudo e análise destes objetos faz-se de suma importância para resgatar o que foi descartado como ornamento e retornar-lhe seu devido valor.

Refletindo sobre iniciativas neste sentido, torna-se relevante mencionar que, em 20/02/2014, foi aprovado na cidade do Rio de Janeiro o Decreto de Lei nº 38314, no qual as edificações licenciadas no município ficam obrigadas a tornar público o nome do autor (ou da firma) responsável pelo projeto de arquitetura, através de elementos de comunicação visual<sup>8</sup> apostos à fachada, de modo a revelar autoria, sob pena de não concessão de "habite-se" (RIO DE JANEIRO, 2014). Levando-se isto em conta, é possível observar-se uma iniciativa que reconhece a importância da epígrafe em seu caráter documental e busca torná-lo um objeto obrigatório na cidade, na tentativa de tornar pública a responsabilidade pela construção, mas acaba também, por consequência, contribuindo para a preservação da memória e do patrimônio cultural local.

É também possível antever uma nova leva destes objetos pela cidade do Rio de Janeiro, com suas próprias particularidades por se inserirem num contexto histórico e político diferente das epígrafes encontradas até então. A ocorrência destes artefatos na capital fluminense em período anterior ao decreto se dava em edifícios residenciais nos bairros de Copacabana e Urca e em edifícios comerciais no Centro. Nas palavras de Farias, Gouveia e Dixon (2012):

Boa parte das inscrições encontradas em Copacabana e na Urca apresentam formato reduzido (cerca de 20 cm x 15 cm), foram realizadas em metal fundido, e estão posicionadas na fachada dos edifícios, próximas à entrada, abaixo do ângulo de visão do pedestre. No Centro do Rio, foram encontradas inscrições maiores, moldadas em argamassa, e posicionadas acima da linha da porta de entrada dos

---

8 Segundo o parágrafo 3º do Artigo 1º do Decreto de Lei nº 38314, considera-se elemento de comunicação visual "todo e qualquer dispositivo em que esteja(m) inscrita(s) a informação exigida por este decreto, que seja parte constituinte da edificação, tais como placas metálicas com gravação, placas de outro material que sirvam de base para pintura ou confecção em baixo ou alto-relevo na alvenaria, desde que visível das áreas comuns ou do acesso" (RIO DE JANEIRO, 2014).

edifícios (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012:12).

Estas epígrafes diferenciam-se em alguns aspectos com relação às da capital paulista, que serão analisadas a seguir.

#### 1.4. As epígrafes da cidade de São Paulo

Na cidade de São Paulo, existe uma grande concentração de epígrafes no centro histórico, inscritas geralmente em edifícios comerciais. Várias delas integram o Acervo Epigráfico Paulistano, já mencionado no capítulo de Apresentação. Entretanto, sabe-se de sua existência também em edifícios residenciais e em bairros como Higienópolis (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012:11), além de em áreas como a da Avenida Paulista e da Avenida Luís Carlos Berrini (GOUVEIA et al., 2009c:453).

Em termos formais, as epígrafes encontradas geralmente constituem-se de 2 ou 3 linhas, alinhamento centralizado, compostas com letras maiúsculas, gravadas em rocha ornamental, em baixo relevo, localizando-se nas laterais da entrada principal do edifício, abaixo do ângulo de visão do pedestre, em sua maioria são constituídas de letras sem serifa geométricas ou grotescas (FARIAS; GOUVEIA; DIXON, 2012:11), embora também existam epígrafes (em geral inscritas nos prédios mais antigos), que usam letras serifadas de inspiração clássica.



**Imagem 13:** Epígrafe inscrita na fachada da Casa Irmãos Vitale, trata-se de um dos exemplares mais antigos de que se tem registro na cidade de São Paulo

As epígrafes com data mais recuada de que se tem registro localizam-se ao redor das ruas Direita, São Bento, Álvares Penteado e XV de Novembro (GOUVEIA et al., 2009c:452). É o caso, por exemplo da epígrafe inscrita na fachada do prédio da Casa Irmãos Vitale<sup>9</sup> (Imagem 13), que data de 1910, sendo um dos exemplares mais antigos encontrados até o momento.

Pelo recorte temporal, a maior concentração de epígrafes foram produzidas entre os anos 1930 e 1940, e se espalham para além da área tradicional da cidade - demarcada pelas ruas XV de Novembro, Direita e São Bento - em direção ao denominado centro "Novo", do lado oposto ao Viaduto do Chá, o que parece ser justificado pelo processo de expansão da cidade. Logo, o desenvolvimento das epígrafes parece estar ligado à valorização do centro através da construção de edifícios

9 Prédio localizado na esquina da Rua Quintino Bocaiuva com a Rua Direita.

de perfil monumental, da verticalização e da construção da imagem da metrópole levada a cabo na cidade de São Paulo durante os anos 1930 e 1940 (GOUVEIA et al., 2009c:453).

A análise da distribuição espacial, do período e do conteúdo textual destes objetos possibilita fazer certas inferências com relação a quais são os escritórios construtores, arquitetos e engenheiros mais ativos e seu período de atividade e também uma noção da área de abrangência do trabalho destes profissionais.

O nome mais frequente nas epígrafes (num total de 23 inscrições – sozinho ou em parcerias) e também com maior região de abrangência é Ramos de Azevedo, personagem célebre na história da construção paulista, mais conhecido pelo projeto e obra do Teatro Municipal e de outros importantes edifícios públicos da virada para o século XX (FARIAS et al., 2008b), o que justificaria a grande incidência de prédios da autoria pelo seu escritório e, conseqüentemente, a alta incidência de epígrafes.

Alfredo Mathias também é um arquiteto bastante presente, ao qual são atribuídas 9 epígrafes. Outro nome bastante familiar na arquitetura paulistana, foi responsável pelo projeto do primeiro *shopping center* de São Paulo e do Edifício Grandes Galerias - atualmente conhecido como "Galeria do Rock" (FARIAS et al., 2008b). A grafia de certas palavras presentes nas epígrafes deste arquiteto permitem inferir algumas particularidades sobre o seu período de atividade, como, por exemplo, o fato de que o escritório era ativo na década de 1940, uma vez que os edifícios nos quais Mathias é referido como "ARCH" (de Architecto – vide Imagem 14) foram construídos, muito provavelmente, antes de 1938, mas com certeza, até 1943, isto se deve devido a uma série de reformas ortográficas ocorridas nos anos 30, que foram consolidadas definitivamente em 1943<sup>10</sup>.



**Imagem 14:** Foto da epígrafe de Alfredo Mathias no Prédio Santa Lydia. A grafia da palavra arquiteto demonstra que a construção do prédio é, muito provavelmente, anterior a 1938.

Até o momento, foram destacadas as funções estilísticas e documentais do objeto de estudo para que se tenha clareza de sua relevância, entretanto, para que esta reflexão seja completa, é necessário que se explore, além das características dadas e

---

<sup>10</sup> As reformas ortográficas da língua portuguesa e sua influência na grafia de certas palavras constantes nas epígrafes são abordadas no Capítulo 2 desta dissertação.

observáveis, o contexto em que as epígrafes se inserem. Chamam a atenção dois fatos, que parecem justificar a sua existência: um deles é a expansão e verticalização pela qual passa a cidade de São Paulo na primeira metade do século XX; outro é o gradual reconhecimento que o profissional graduado de arquitetura ou engenharia vinha recebendo.

### **1.5. A expansão e verticalização da cidade de São Paulo**

São Paulo localizava-se em uma região privilegiada para a utilização de vias fluviais: o ponto plano entre o Rio Tamanduateí (que possuía ligação com o Rio Tietê e permitia a navegação por toda a região) e Anhangabaú; esta facilidade de acesso às vias fluviais e aos portos, permitiu que a área próxima ao Rio Tamanduateí tornasse-se uma área de intenso comércio de produtos agrícolas e pesca. O início do cultivo e comércio de um produto específico - o café - foi o que possibilitou lucros suficientes para se trazer investimentos mais significativos em infraestrutura na cidade (ENTRE RIOS, 2009).

Vários autores (DEVECCHI, 2010; GUIDES, 2008; D'ALAMBERT, 2003; ARASAWA, 2008) atribuem aos capitais provenientes da cafeicultura o título de propulsores iniciais da construção civil na cidade de São Paulo, já no século XIX. Segundo D'Alambert (2003), a ascensão deste produto agrícola no mercado internacional permitiu a entrada de grandes somas de dinheiro que circulavam pelo comércio paulistano e eram investidas em novas atividades econômicas, como a indústria (ainda incipiente), atividades comerciais, serviços e construção de moradias de aluguel para o crescente contingente populacional na cidade que surgia devido, principalmente, ao adensamento da população urbana e à grande leva de imigrantes que chegavam ao país.

Um dos investimentos provindos do capital cafeeiro foi em transporte e aqui se destaca a construção da primeira ferrovia, a *São Paulo Railway Company Ltda.*, em 1867, que ligava a cidade de Santos a Jundiaí, passando pela capital, proporcionando facilidade no transporte de produtos agrícolas do interior para o porto de Santos. Segundo Guides (2008),

Com ela foram criadas as estações ferroviárias e logo essas se constituíram em pontos de convergência de pessoas e produtos nas áreas imediatamente ao seu redor funcionando como agentes de povoamento da região.

Com o advento das ferrovias, a importação de materiais construtivos e objetos de luxo, além de outros materiais diversos, também se tornaram essenciais para esta nova vida na cidade. Aliado a isso, os melhoramentos urbanos como iluminação a gás e os bondes elétricos, a instalação de redes de esgoto, e ainda, as novas práticas de construção, entre outros, possibilitaram a renovação da cidade, tornando intenso o crescimento de sua população (GUIDES, 2008:7-8).

Com a chegada das ferrovias, a importância do transporte terrestre sobrepôs-se à das vias fluviais, de forma que os rios, antes tão importantes para a

comercialização, passaram a ser vistos como barreiras para a expansão horizontal da cidade. Construções no sistema viário foram realizadas como maneira de superar estes obstáculos, tendo como marco o Viaduto do Chá sobre o Vale do Anhangabaú, que buscava ligar o centro velho aos novos loteamentos que surgiam a oeste da cidade e abrigavam a elite cafeeira. Estes lotes contavam com infraestrutura avançada, possuindo, por exemplo água encanada. Visando o sucesso de seus empreendimentos, os loteadores fundaram, em 1878, a Companhia de Águas e Esgotos Cantareira, responsável pelo primeiro sistema de abastecimento de água em São Paulo (ENTRE RIOS, 2009).

O aumento populacional advindo das melhorias infraestruturais e consequente aumento no consumo de água, acabou por incrementar também a produção de esgoto - que até o momento era despejado nas várzeas dos rios - o que resultou em problemas sanitários que necessitavam de ações urgentes. A solução aplicada, que servia aos interesses mercantis da época, foi afundar o leito dos rios e cortar suas curvas para que o esgoto fosse levado mais depressa às redes de esgoto; esta modificação na estrutura dos rios veio a trazer novos problemas para a cidade, que até a atualidade permanecem, como as enchentes (ENTRE RIOS, 2009).

Foi, entretanto, este contexto de urbanização crescente e demanda por todo tipo de infraestrutura, que permitiu o crescimento do mercado imobiliário como opção lucrativa tendo em vista a necessidade por habitação e escritórios, transformando o investimento imobiliário numa "alternativa lucrativa, muito melhor do que as poucas opções de investimentos existentes no mercado da época" (DEVECCHI, 2010:150).

A consolidação deste mercado e do centro urbano de São Paulo permitiu o "surgimento de capitais ligados a seguros, previdência, bancos e a igreja que acabam investido maciçamente no construção de edifícios de renda" (DEVECCHI, 2010:156). Entre as instituições que fizeram esta espécie de investimento estão: Santa Casa da Misericórdia (responsável pela construção dos edifícios: Ouro para o Bem de São Paulo, J. Moreira, Marques de Itú e Ipiranga); Companhia de Seguros Sul América (responsável pela construção dos edifícios: Edifício Regência, Companhia Paulista de Seguros e Sulacap); Bancos hipotecários (responsável pela construção dos edifícios: Novo Mundo, Conceição); Institutos previdenciários (responsável pela construção de 10 edifícios verticais).

Segundo Arasawa (2008:30), as primeiras ferrovias, constituem-se no impulso inicial para a maior demanda por engenheiros, que se intensificaria após o processo de diversificação econômica proveniente do capital cafeeiro, que faria crescer o mercado imobiliário. Estes fatores somados à demanda estatal por profissionais com formação irá se configurar em um quadro de concentração de engenheiros na capital paulista, que se observa a partir da década de 1880.

D'Alambert (2003) destaca que

As condições econômicas e sociais manifestadas nesta época na capital paulista permitiram o aparecimento de uma nova arquitetura trazida pelos imigrantes, capaz de atender aos recentes programas de necessidades surgidos com a ferrovia e os decorrentes da especialização das funções urbanas – comerciais, administrativas, de serviços etc. Com a introdução e difusão de um novo "saber fazer", baseado na alvenaria de tijolos, e de um novo gosto, o Ecletismo, o ambiente arquitetônico e urbano paulistano se modificou completamente num curto período de tempo e quase não se alterou até a Primeira Guerra Mundial (D'ALAMBERT, 2003:32).

Entretanto, com o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a demanda por café diminui, levando à retração da economia paulistana, o que acaba por também diminuir a importação de produtos europeus, provocando o desabastecimento. Como ainda se dependia muito dos produtos importados para a construção - com exceção dos materiais cerâmicos, tijolos e telhas, que já eram produzidos em grande escala na cidade -, o nível de construção acaba por desacelerar neste período, cenário este que só vem a se alterar na década de 1920, após o armistício em 1918. O ritmo das exportações normalizam e o crescimento econômico começa a se recuperar e, aos poucos, São Paulo retoma o nível de urbanização acelerada e inicia-se o processo de metropolização, que a caracterizaria anos depois (D'ALAMBERT, 2003:21-22).

Arasawa (2008) também traça outros fatores, que não somente a guerra, como influência direta na recessão do campo construtivo neste período e em sua transformação posterior, conforme o seguinte trecho:

os anos de 1890 parecem constituir um evidente divisor de águas. Primeiro porque o último quartel do século XIX testemunharia um duplo processo de recessão econômica mundial (a "Grande Depressão" de 1873 a 1896) e "financeirização" dos capitais, que, em fluxos, migram do antigo centro orgânico do capitalismo (Europa) para o novo centro dinâmico (EUA), bem como para as áreas periféricas do globo, demandando taxas maiores de rentabilidade. A isso se somaria naturalmente o advento da segunda revolução tecnológica, por volta dos anos 1880, que, baseada em novas fontes energéticas (petróleo e eletricidade), faz surgir diversos novos segmentos industriais (como os associados à química fina, por exemplo) e determinaria uma transformação radical tanto da estrutura urbana das cidades atingidas por ela, quanto da vida urbana, que se molda aos novos padrões de consumo e vivências gerados a partir dela [...].

Às elites brasileiras se imporia o imperativo de preparar o país para a recepção desses fluxos financeiros, iniciando uma série de transformações tanto na infraestrutura material do país, em geral, e do estado de São Paulo, em particular, quanto sociopolíticas. Por outro lado, era preciso também "civilizar-se" para usufruir dos novos itens de consumo e adequar-se aos novos padrões de sociabilidade em circulação no momento. Tais transformações, que apresentavam notável circularidade, constituindo-se a um só tempo em pré-requisito para o recebimento de capitais e efeito desse recebimento, multiplicavam obviamente as posições que exigiam formação técnica (ARASAWA, 2008:35).

A partir deste contexto, passadas as crises econômicas e a guerra, e visto a necessidade da recepção dos fluxos financeiros, a verticalização inicia-se efetivamente. Embora o primeiro edifício vertical date de 1912<sup>11</sup>, segundo Nádia Somekh (1997), o

---

11 Trata-se da Casa Médici, o primeiro edifício de escritórios existente na cidade, construído pelo escritório de

processo de verticalização em São Paulo só se inicia efetivamente em 1920, com a Lei nº 2332, na qual são introduzidas modificações nos padrões construtivos.

Os arranha-céus construídos anteriormente à lei, sofreram grande resistência por parte da Prefeitura da cidade, conforme pode-se notar pelo seguinte trecho de Borges (1999), que fala sobre o Edifício Guinle, construído no mesmo ano que a Casa Médici, entretanto com um andar a mais:

De início houve grande receio, por parte da Prefeitura de São Paulo, em aprovar o projeto apresentado (primeiro no país).

Só após sólida argumentação de Paula Souza e Pujol Jr., em 1912 foi concedido o alvará. Eles anexaram ao processo os gabaritos de altura de cidades americanas e européias como, 29m em Paris ou 63m em Chicago (estruturas de aço). Nova York sem limites.

Foi necessária intervenção política: a 22/11/1912 a Câmara decretou a Resolução nº 32, promulgada pelo Prefeito no dia seguinte, autorizando a Prefeitura a aprovar a planta (BORGES, 1999:100).

A verticalização seria estimulada até o ano de 1957, quando, então, há a promulgação de um lei municipal que "restringe o coeficiente de aproveitamento a no máximo quatro vezes a área do terreno, definindo uma cota mínima de 35m<sup>2</sup> de terreno por unidade habitacional produzida" (DEVECCHI, 2010:146) e, portanto, há uma mudança no equacionamento da verticalização.

Percebe-se que um dos fatores determinantes para a verticalização neste período é a própria legislação, que a regula e a incentiva. Em sua tese de doutorado, Devecchi (2010) ilustra bem a legislação nos processos de construção e suas relações com a verticalização da cidade neste trecho:

O primeiro corpo legal versando sobre o processo de verticalização é a lei 2332 de 1920. Fazendo referência ao uso dos elevadores, controla também a altura dos edifícios, estabelecendo uma relação com a largura da rua. Posteriormente, em 1929, é promulgada a lei 3427. Conhecida como o primeiro Código de Obras da Cidade, esta lei esboça um primeiro zoneamento da cidade, estabelecendo quatro zonas: central, urbana, suburbana e rural. Na denominada 'zona central' [...], todos os edifícios deveriam ter altura mínima de quatro andares. Por outro lado, este código estabelece que as edificações verticais possam ser construídas no alinhamento da rua, tendo como gabarito máximo uma altura equivalente a duas vezes a largura da rua, em ruas até 9 metros; duas vezes e meia, para ruas com 9m a 12m; e três vezes, para rua de mais de 12m (DEVECCHI, 2010:181-182).

Também se pode citar a gradual aplicação de novas técnicas construtivas a partir do final dos anos 20 como propulsora para o processo de verticalização na cidade, dentre estas, a mais importante talvez sejam as estruturas de concreto armado, que representavam um importante aperfeiçoamento técnico nas edificações em comparação à alvenaria estrutural de tijolos até então empregada (D'ALAMBERT, 2003).

Segundo Devecchi (2010), o concreto armado era um material de difícil acesso no início do século XX, pois não havia produção nacional de ferro e cimento,

---

arquitetura Samuel das Neves (DEVECCHI, 2010:160), possuía 7 andares.

obrigando sua importação; entretanto, com as grandes obras de infraestrutura que vinham ocorrendo, “consolida-se um consumo significativo deste componente, de maneira a transformar-se em investimento atrativo para os empresários locais” (DEVECCHI, 2010:180); tanto que, em 1924, surge a primeira indústria de cimento denominada Companhia Brasileira de Cimento Portland, que, em 1938, “cria a primeira normatização nacional do uso de concreto na construção civil” (DEVECCHI, 2010:181). Também passam a ser promovidos fóruns de discussão técnica, “criando um ambiente propício para o lançamento de novas tipologias edilícias” (DEVECCHI, 2010:181), e iniciam-se concursos entre profissionais renomados para decidir o melhor partido a ser adotado em determinada área.

Nas palavras de Devecchi (2010),

O primeiro período de verticalização na cidade de São Paulo [...] caracteriza-se por um inédito pioneirismo. O desconhecimento técnico sobre o uso do concreto e a consolidação de um mercado consumidor urbano permitem que a cidade se transforme num grande canteiro de novas ideias. É aberto campo de trabalho para os engenheiros e arquitetos atuantes nessa época assim como os técnicos estrangeiros que por aqui chegam expulsos pela guerra. Mercado pouco regulamentado, demanda aquecida, pouca oferta de imóveis, capitais disponíveis para diferentes tipos de investimento e um ambiente de criatividade ímpar proporcionado pela amálgama resultante da imigração de diferentes povos na procura de um novo futuro são os ingredientes fundamentais para o sucesso da aventura da verticalização (DEVECCHI, 2010:180).

Desta forma, a verticalização passa a ser não somente um investimento lucrativo para o mercado imobiliário, mas também uma oportunidade de dar a este setor notoriedade, status e uma nova imagem associada à Modernidade, que se contrapunha ao ecletismo da década passada. Nas palavras de Devecchi (2010:183-184): “Nada melhor do que investir no “arranha-céu” símbolo do poderio capitalista, construído com o mais novo material conhecido, o cimento armado, e criado pelas mentes inquietas desses profissionais recém-surgidos na sociedade moderna, os engenheiros e arquitetos”.

Somado a isto também há o início da era de comunicação em massa que caracterizou a primeira metade do século XX. Graças à expansão da circulação destes meios de comunicação massivos, como jornais, revistas, anúncios etc., a tipografia torna-se objeto comum aos habitantes da cidade, propiciando cenário ideal para que a tipografia ganhe papel de importância como elemento arquitetônico, tornando-se parte integrante do edifício e ocupando locais de boa visibilidade (D'ELBOUX, 2013).

Segundo D'Elboux (2013), devido a esta familiaridade dos habitantes urbanos com a tipografia é possível criar este “ponto de encontro entre a arquitetura e o campo gráfico” (D'ELBOUX, 2013:279) através da tipografia arquitetônica, que se instala nas construções da época não somente como identificação mas também como objeto transmissor deste caráter de modernização e progresso através não só da informação

textual que carrega, mas, muitas vezes, da sua própria forma tipográfica, por exemplo, ao se utilizar de tipos sem serifa, distanciando-se da influência clássica e buscando as tendências geometrizaras, da mesma maneira como a arquitetura da época buscava gradualmente este distanciamento dos estilos ecléticos que remetiam ao século passado.

### **1.6. A profissão do engenheiro/arquiteto e questão da autoria**

Juntamente com o início do processo de verticalização vemos o início de outro processo: o de regulação da atividade do engenheiro. Como dito anteriormente, as demandas construtivas crescentes provenientes do final do século XIX e início do século XX devido ao adensamento populacional da capital paulista foram supridas por "mestres-de-obra italianos ou nacionais, construtores e engenheiros "práticos", tanto quanto pela recorrência a engenheiros diplomados" (ARASAWA, 2008:27), de forma que inaugura-se este mercado a partir de uma concepção técnica de que é engenheiro quem trabalha no ramo; esta, entretanto, será gradualmente sobreposta e dominada pela concepção educacional do ofício de engenheiro, que passará a exigir diplomas validados pelo Estado para exercício da profissão (ARASAWA, 2008).

Grande parte das epígrafes datam da primeira metade do século XX, época esta que coincide com este período de mudanças significativas no âmbito da profissão do engenheiro e do arquiteto paulista. Com a demanda por infraestrutura advinda do adensamento populacional urbano, a verticalização da cidade, o uso de novos materiais e técnicas, estas profissões tornam-se muito requeridas e necessárias e, assim, vemos os primeiros esforços nacionais para a formação destes profissionais e pela regulamentação do exercício da atividade.

No século XIX, São Paulo vivia dos capitais da cafeicultura num contexto mais agrário, de forma que a diferença entre a atuação profissional de um engenheiro diplomado e de um prático era quase nenhuma e a atividade profissional do engenheiro (mesmo que graduado) e de outros técnicos (como mecânicos e topógrafos) era bastante similar, assim como a percepção social destas categorias que as homogeneizava, entretanto, já se nota um crescente número de profissionais da engenharia na região. Sobre este assunto, Arasawa (2008) diz que

o exercício das profissões técnicas era, na prática, completamente livre e a diferença entre engenheiros diplomados e práticos era quase nenhuma. A essa época, nos almanaques paulistas, a categoria "engenheiros", conquanto venha misturada com as de "mecânicos", "arquitetos" e "topógrafos", já designa um grupo profissional distinto na capital paulista, indicando no mínimo um certo crescimento numérico desses profissionais (ARASAWA, 2008:39-40).

Este cenário veio a mudar com a crise cafeeira e o início da industrialização e do crescimento do setor imobiliário, que aumentou a demanda pelos conhecimentos

técnicos do engenheiro, entretanto as delimitações de sua atuação e as diferenças entre os formados e os práticos ainda era nebulosa, este profissional ainda precisava se firmar como classe para ter sua autoridade aceita. Nas palavras de Arasawa (2008):

para que os engenheiros, como liberadores supostos das energias físicas, pudessem desfrutar dos privilégios reservados a eles – dentre os quais, o privilégio de ter a palavra acolhida e respeitada socialmente – era preciso que se criassem consensos, convenções sociais, todo um conhecimento comum acerca dos símbolos cuja posse distinguiria os “verdadeiros” engenheiros dos “impostores” ou dos “práticos”, aqueles que executam um trabalho sem possuir formação comprovada em escola superior reconhecida e, portanto, determinavam perda de eficiência econômica ou levavam à desordem por se utilizarem de critérios, procedimentos, valores, etc. fora dos padrões consensuais do campo (ARASAWA, 2008:19-20).

Além disso, apesar do aumento da demanda por este tipo de profissional, entre 1870 e 1894, não se pode falar em um “campo de engenharia autônomo em São Paulo [...]”. É mais o caso de engenheiros civis de formação enciclopédica atuando na província, depois estado” (ARASAWA, 2008:47). As oportunidades de trabalho, apesar de crescentes, eram incertas e por vezes estes profissionais viam-se exercendo funções que pouco ou nada se relacionavam com o seu ofício de engenheiro. O exercício da engenharia e o acesso a melhores posições técnicas se via muito mais sujeito a questões de poder e políticas, do que a méritos do profissional e juízos eminentemente técnicos. Desta forma, “possuir um nome, ser de uma família conhecida ou vir de “uma boa família”, ter prestado bons serviços a um chefe de político parecia ao menos tão fundamental quanto possuir credenciais técnicas” (ARASAWA, 2008:48).

Além da falta de visibilidade deste profissional e da relação de poder que envolvia o campo neste primeiro momento, outro empecilho na área da construção civil era a grande dependência que ainda se tinha com o exterior. Neste momento em que novas técnicas como o concreto armado começam a ser utilizadas, esta dependência passa a não somente ser com relação a materiais ou mão de obra especializada, como também para o cálculo de concreto, que em geral era feito “através da contratação de serviços de engenheiros calculistas franceses e alemães” (DEVECCHI, 2010:151).

A valorização e reconhecimento deste profissional em São Paulo vem gradualmente, de início com a criação de instituições superiores de ensino na cidade, como a Escola Politécnica de São Paulo (1893) e o Mackenzie College (1894), com cursos de engenheiro civil e engenheiro arquiteto, que permitem o início da montagem de instituições de julgamento do mérito técnico (como o Instituto de Engenharia de São Paulo), fazendo valer o critério da competência dentro dos procedimentos acadêmicos como o organizador da hierarquia no campo da engenharia e não mais as relações de poder oligárquico.

Outras iniciativas que merecem destaque são a fundação do Gabinete de

Resistência dos Materiais dentro da Escola Politécnica de São Paulo, que foi precursor das pesquisas tecnológicas no campo do concreto armado e resistência de materiais. Segundo Borges (1999),

sob supervisão de Wilhelm Fischer [diretor do gabinete], assessorado por Gustavo Pujol, os alunos da Politécnica realizaram no Gabinete de Resistência dos Materiais, uma série de ensaios com pedras, tijolos, telhas, madeiras, cais, o 1º cimento nacional, metais e cimentos importados. Daí resultando o Manual de Resistência dos Materiais publicado em 1905, pelo Grêmio Politécnico. Foi a primeira publicação sobre propriedades mecânicas, físicas e químicas de materiais feita no Brasil (BORGES, 1999:78).

Além disso, também ocorre, em 1924, o registro no Brasil, com o nome "Companhia Construtora Nacional", de uma filial da empresa alemã "Sociedade Anônima Wayss & Freytag, Empresa Construtora", que teve papel fundamental na formação de calculistas de concreto (DEVECCHI, 2010). Esta companhia foi responsável pela construção de alguns edifícios do centro histórico de São Paulo, entre eles Sulamérica Saúde e Altemira de Barros (Imagem 15).



**Imagem 15:** Epígrafes dos Prédios Sulamérica Saúde (esquerda) e Altemira de Barros (direita), identificando a Companhia Construtora Nacional como responsável pela construção do edifício.

Ambas iniciativas acabam com a necessidade de contratação destes serviços no estrangeiro ao mesmo tempo em que qualificam o profissional do território nacional. O verdadeiro reconhecimento da profissão, entretanto, só aparece em 1924, com a primeira regulamentação estadual do exercício profissional da engenharia, e depois em 1933 com a regulamentação federal, que cria órgãos de representação corporativos e o sistema Confea/Crea (ARASAWA, 2008).

Segundo Devecchi (2010), no início do processo de verticalização da cidade de São Paulo, a responsabilidade técnica sobre a construção recaía sobre o proprietário ou promotor da obra e não sobre seus profissionais e não havia nenhum tipo de regulamentação que regesse a construção civil ou quem exercia as suas atividades.

Como citado anteriormente, é somente em 1924 que se cria a primeira Lei

Estadual, a Lei nº 2.022 de 27 de dezembro de 1924, regulamentando o exercício das atividades de construção civil, limitando-o aos diplomados pelas escolas de engenharia federais ou estaduais ou “pelos equiparadas” (SÃO PAULO, 1925:42); aos estrangeiros formados que passassem por exame de habilitação em qualquer umas das instituições anteriores; aos que, na data da promulgação da lei, estivessem exercendo funções na área da construção civil em repartições públicas; e aos que possuíssem experiência de pelo menos cinco anos no ramo e em território nacional. Em todos estes casos os profissionais deveriam ter seus títulos registrados na Secretaria de Agricultura para poder exercer a profissão.

A regulação municipal surge em 1926, através da Lei Ordinária nº 2986 de 7 de julho de 1926, na qual consta que “só podem assinar projectos, os constructores que tiverem seus nomes registrados na Directoria de Obras da Prefeitura” (SÃO PAULO, 1926a) e para se obter tal registro era necessário enquadrar-se em uma das seguintes condições: engenheiros ou arquitetos registrados na Secretaria da Agricultura seguindo a lei estadual nº 2.022 citada anteriormente; empreiteiros de obras particulares que se sujeitem a prova de competência sob juízo da Prefeitura, demonstrada na execução de obras por um período mínimo de três anos; ou firmas comerciais, companhias ou sociedades anônimas, desde que “declarem os nomes dos responsáveis pelas edificações”, estes responsáveis deveriam se enquadrar na primeira categoria citada.

Assim sendo, pode-se supor que nas epígrafes de engenheiros, há uma postura de valorização da autoria - não autoria no sentido de um indivíduo especificamente ter feito aquele projeto, mas de o autor portar certo título - seja no sentido de legitimar o seu título de engenheiro através de suas construções (como pode ter sido o caso da epígrafes datadas de antes da regulamentação da profissão); seja no sentido de valorizar sua construção ao indicar que foi construída por um engenheiro, como uma espécie de “selo de qualidade” (como pode ter sido o caso da epígrafes datadas de depois da regulamentação da profissão, quando a autoridade dos engenheiros graduados já estava estabelecida).

A partir de 1930, passam a figurar neste espaço profissional também os arquitetos, embora não houvesse esta formação no país, havia vários arquitetos estrangeiros ou formados no exterior exercendo a profissão na cidade de São Paulo (DEVECCHI, 2010:156). O caso dos arquitetos e engenheiros-arquitetos ocorre em paralelo com o dos engenheiros e por vezes se entrelaça, como é o explicitado por Farias, Gouveia e Dixon (2012), neste trecho:

[...] a maior parte dos edifícios considerados aqui são de uma era anterior à instituição da Escola de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (1948), quando a maior parte dos arquitetos da cidade eram graduados pela Escola Politécnica de

Engenharia. Com a criação do IAB (Instituto Brasileiro de Arquitetos) e do Confea/Crea (Conselhos Regional e Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia) entre 1920 e 1940, assim como regularização profissional em 1933, foram atribuídos aos engenheiros civis graduados e engenheiros-arquitetos privilégios com relação ao seu direito legal de projetar e construir. Estes eventos enfatizaram ainda mais o abismo social entre construtores graduados e não-graduados.

Esta era também foi marcada pelo crescimento das indústrias de construção no Brasil, o que ocasionou o ganho de importância e prestígio por parte dos escritórios de arquitetura e engenharia. Neste contexto, epígrafes arquitetônicas permitem uma leitura dupla. O texto certifica que um profissional qualificado e legalmente autorizado projetou o prédio e, ao mesmo tempo, as qualidades visuais da letra e da gravação atribuem distinção e sofisticação ao projeto arquitetônico. Desta forma, uma epígrafe pode exercer o papel de um selo de qualidade ao produto arquitetônico<sup>12</sup> (FARIAS et. al., 2012: 206).

Conforme Gouveia et al. (2009c), é provável que, graças à expansão e ao crescente prestígio advindo do ramo da construção civil e da arquitetura, as diversas companhias tenham buscado a criação de assinaturas distintivas com as quais pudessem assinalar suas obras uma vez construídas, de forma com que estas funcionassem como “elemento personalizador requintado, associando ao desenho da letra o espírito de um grupo de arquitetos e engenheiros” (GOUVEIA et al., 2009c:454).

A partir disto, é possível perceber que o contexto tanto da valorização da profissão do engenheiro e do arquiteto, quanto da verticalização e modernização da cidade vêm, à sua forma, tornar possível e viável a presença de artefatos como as epígrafes no ambiente urbano. E as epígrafes, por sua vez, podem conter certas características estruturais (como a grafia de certas palavras e formatos tipográficos) que as localizam dentro deste tempo e espaço definidos. São estas características que serão analisadas no próximo capítulo.

---

12 Tradução livre própria de FARIAS et. al., 2012: 206; no original: “[...]most of the buildings considered here are from an era, before the institution of the São Paulo School of Architecture and Urbanism (1948), when most architects in the city would have graduated from the Polytechnic School of Engineering. With the creation of IAB (Brazilian Institute of Architects) and of Confea/Crea (Federal and Regional Councils of Engineering, Architecture and Agronomy) between 1920 and 1940, as well as professional regularization in 1933, graduate civil engineers and architect-engineers were granted professional privileges regarding their legal right to design and build. These events emphasized even more the social gap between graduate and non-graduate constructors.

That era was also marked by the growth of the construction industries in Brazil, which caused architecture and engineering offices to gain importance and prestige. Architectonic epigraphs in such context give rise to a dual reading. The text certifies that a qualified and legally authorized professional designed the building and, at the same time, the visual qualities of the lettering and engraving assign distinctiveness and sophistication to the architectonical design. In this sense, an epigraph might play the role of a quality seal for the architectonic product”.

## **Capítulo 2 – Estimando datas a partir de elementos da epígrafe**

As epígrafes vêm a surgir num momento no qual o profissional da área de engenharia e arquitetura começava a ganhar reconhecimento, logo, a sua presença simboliza um contexto histórico e épocas específicos. A época em que as epígrafes se inserem, por sua vez, também influenciam certas características estruturais destes objetos. As duas características a serem analisados neste capítulo são as diferentes ortografias e os estilos de tipografia.

Estes itens auxiliam na busca pela data de construção dos prédios, que na maioria das vezes não está dada na própria epígrafe, exceto em alguns poucos. A ortografia, entretanto, é um indício mais certo para este fim, pois, como já citado no capítulo anterior, muitas vezes o estilo de tipografia da epígrafe não equivale ao estilo do prédio, pois tem mais relação com o engenheiro/arquiteto ou firma do que com o prédio em si.

### **2.1. Características na escrita**

Com relação à escrita, podem-se notar dois elementos que auxiliam na sua localização temporal aproximada: as grafias diferenciadas de algumas palavras - como "architecto" e "constructores" - e a troca da letra U pela letra V - como nas epígrafes da firma "Duarte & Cia". Estes dois indícios na escrita ocorrem por motivos diferentes, o primeiro por decreto oficial e o outro por questões estilísticas.

#### **2.1.1. Reformas ortográficas da língua portuguesa**

As epígrafes que portam as grafias diferenciadas são muito provavelmente datadas de anos anteriores a um decreto-lei de 1938, que tornava oficial em território nacional a denominada grafia simplificada, entretanto, o percurso até a criação desta ortografia para o idioma português e sua posterior oficialização - primeiramente em Portugal e posteriormente no Brasil - não é simples nem linear. Este percurso envereda por diversos decretos e reformas que tentam instituir esta nova grafia para logo após serem revogados, até oficializar-se definitivamente, mas não sem resistência, em 1938.

Em períodos anteriores ao século XX, não existia uma ortografia oficial e uniforme do português nem em Portugal, nem em outros países usuários da língua, como o Brasil. Segundo Gonçalves Viana e Vasconcelos Abreu (1885), existiam diversas grafias diferentes que variavam de estabelecimento para estabelecimento ou de escritor para escritor e não havia nenhum documento oficial do Estado que instituísse uma lei geral

para a escrita da língua portuguesa. Estes dois elementos somados dificultavam o aprendizado da língua e a troca intelectual e científica; além disso, a falta de uma padronização não era bem vista pela comunidade internacional.

Segundo Maria Filomena Gonçalves (2010)

não existia propriamente 'uma' ortografia portuguesa, mas diversas grafias portuguesas, cuja multiplicidade e variação contrariava a uniformidade inerente ao conceito de ortografia como escrita normalizada, presente na prévia selecção dos princípios reguladores e, em conformidade com estes, nas soluções mais escolhidas dentro do campo de possibilidades oferecido pelas relações grafo-fonemáticas. Em línguas de escrita alfabética com um longo percurso diacrónico, nesse campo cabem soluções associadas à historicidade do sistema linguístico – a etimologia e a história da língua – assim como outras que atendem à sua dimensão sincrónica (fonética/fonologia) da língua. Independentemente do critério predominante – o histórico ou o sincrónico –, qualquer ortografia é convencional na medida em que não é a língua mas uma representação desta, o que significa que outra (ou outras) ortografia(s) poderia(m) ser igualmente adoptada(s) em função de critérios ortográficos distintos (GONÇALVES, 2010:3).

Um dos motivos destas diversas grafias que figuravam em territórios de língua portuguesa era o fato de seguir-se uma lógica unicamente historicizante, buscando regressões a termos gregos e latinos que nem sempre estavam corretos. Conforme explica Ribeiro (1997:95-99), durante o período de escrita pseudoetimológica da língua portuguesa (século XVI até começo do século XX), devido a inspiração nos estudos clássicos, passa-se a considerar somente a origem (em geral grega ou latina) da palavra em detrimento da fonética para a sua grafia, o que trazia certo elitismo e um grau de complexidade muito alto para a língua. Esta complexidade aumentou ainda mais durante o período do Romantismo, quando a língua portuguesa passou a sofrer influência da ortografia francesa de forma que as origens não eram mais diretas do latim, mas dadas através da língua francesa, de forma que passaram a abundar falsas regressões ortográficas e disseminaram-se variantes diferentes de uma mesma palavra, atingindo um estado de “completa desordem” (RIBEIRO, 1997:95), tornando-se necessário um novo sistema gráfico que recobrasse a unidade linguística perdida.

Em território brasileiro, o primeiro projeto de reforma ortográfica data de 17 de agosto de 1907 e foi instituído pela Academia de Letras, tendo como principal representante Medeiros e Albuquerque (SILVA, 1998:58). O projeto tinha o intuito de ser utilizado nas publicações da própria instituição, mas já demonstrava consciência da necessidade de uma reestruturação da língua em território nacional, entretanto, por se tratar de, nas palavras de Silva (1998), “uma atitude inovadora e polêmica” (SILVA, 1998:58), a reforma não foi bem recebida.

Parte desta resistência vinha do fato de estar se adotando um modelo linguístico que levava em conta tanto elementos da grafia etimológica (ou pseudoetimológica) quanto da fonética, pois pautava-se pela origem da palavra e pelo

elemento histórico, mas levava em consideração a sua pronúncia, de forma que certos símbolos linguísticos que não correspondem à palavra pronunciada, em sua maioria, desaparecem.

Tentativas semelhantes, embora não diretamente relacionadas, de modificação na língua também vinham ocorrendo em Portugal, como por exemplo a publicação da circular *Bases da Ortografia Portuguesa* (1885) de Ancieto dos Reis Gonçalves Viana e Guilherme de Vasconcelos Abreu.

Neste documento os autores propunham mudanças na grafia propostas pelos autores, incluíam a regularização da acentuação gráfica, além de substituição ou supressão de símbolos linguísticos de etimologia grega; desta forma, o português perderia a sua característica fortemente marcada pela pseudo-etimologia característica do período, passando a levar em conta também a fonética, como pode-se ver por este trecho do documento:

São banidos da escrita os símbolos gráficos sem valor de fonema próprio. São eles *th, ph, ch*, respectivamente por *t, f, e q(u), c(a, o, u), c*; bem assim *y=i*.  
(...)

São banidos da escrita os símbolos gráficos sem valor. São eles as consoantes dobradas ou grupos de consoantes não proferidas e sem influência na modulação antecedente, nem necessidade por derivação manifesta de outro vocábulo existente em que haja de proferir-se cada uma das consoantes, como é *Ejipto* de que se deriva *ejípcio*.

Exemplos de símbolos sem valor próprio em português:

th = t. - *thermometro* = *termómetro*; *ether* = *éter*; *thio* = *tio*.

ph = f. - *ethnographia* = *etnografia*; *philtro* = *filtro*.

Ch = q(u). - *chimica* = *química*; *machina* = *máquina*; *chimera*=*quimera*.

Y = i. - *lyrio* = *lírio*; *physica* = *física*.

Consoantes dobradas: - *agglomerar* = *aglomerar*; *prometter* = *prometer*; *commum* = *comum*; *Philippe* = *Filipe*.

Grupo de consoantes: - *Christo* = *Cristo*; *Demosthenes* = *Demóstenes*; *Matheus* (que já se escreve, sem razão, *Matheus*) = *Mateus*; *schola* = *escola*; *sciencia* = *ciência*; *phthisica* = *tísica* (VIANNA; ABREU, 1885:9).

O mesmo Gonçalves Viana publicaria outra obra denominada *Ortografia Nacional* (1904), considerada o gérmen da primeira reforma ortográfica em Portugal, cujos preceitos já haviam sido divulgados na circular de 1885 da qual foi co-autor.

No trabalho de 1904, ele aponta para a existência de características problemáticas em uma reforma unicamente fonética, assim como em uma reforma unicamente etimológica, demonstrando que nenhuma das duas poderia conduzir a um sistema uniforme baseado na variedade padrão da língua.

Sobre a questão fonética, ele destaca que a existência de diferentes pronúncias de uma mesma palavra em regiões diferentes impediria uma unidade ortográfica e dificultaria sua aceitação, caso o fio condutor da reforma fosse unicamente a pronúncia das palavras em certa região. (VIANA, 1904:4). Já a crítica que feita ao

pensamento ortográfico puramente etimológico é o fato de este buscar as palavras e suas grafias diretamente do latim literal, ignorando as formas intermédias, dialetos e a transformação gradual por que se passou a língua até chegar na sua forma atual. (VIANA, 1904:8).

Segundo a *Ortografia Nacional* (1904), a reforma e uniformização deveriam se pautar não por escolhas pessoais ou por filiações paradigmáticas, mas pelo “estudo reflectido de toda a questão ortográfica, e pelo conhecimento histórico da língua e suas modificações sucessivas” (VIANA, 1904:6), em outras palavras, o que Gonçalves Viana propunha era uma escrita baseada na ciência linguística que começavam a surgir no final do século XIX.

Devido, em parte, à grande repercussão da obra de Viana em território português, percebeu-se a necessidade de alguma ação estatal que normatizasse a escrita da língua portuguesa, de forma que o então ministro português, Antônio José de Almeida, nomeou uma comissão formada por estudiosos da língua (que incluíam Leite de Vasconcelos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Joaquim Nunes, Adolfo Coelho, Júlio Moreira, Epifânio Dias, José Joaquim Nunes, entre outros), que contava com Gonçalves Viana como relator, para definir bases para uma reforma ortográfica em território português. Esta comissão propôs uma versão levemente modificada do sistema já anteriormente proposto por Gonçalves Viana, oficializando-o em Portugal em 1 de setembro de 1911 (RIBEIRO, 1997:101).

Segundo Ribeiro (1997), esta proposta de grafia simplificada da língua portuguesa proposta por Gonçalves Viana muito se assemelhava à aprovada pela Academia Brasileira de Letras em 1907, porém a brasileira diferenciava-se nos seguintes pontos:

- “1. Não preceituava uso de acentos gráficos;
2. O **g** medial era substituído por **j**, e o **s** intervocálico por **z**;
3. Não se distinguiam, segundo a etimologia, o **s** e o **z** finais;
4. O ditongo **ão**, átono e em final de sílaba, era grafado **am**, e a vogal nasal **ã**, na mesma situação, por **an**;
5. Provisoriamente, mantiveram a grafia tradicional dos pronomes pessoais de terceira (**elle, ella**) e dos demonstrativos (**aquelle, aquillo...**)” (RIBEIRO, 1997:102).

No início do século XX, com a intensificação da permuta científica e literária entre brasileiros e lusitanos, fez-se transparecer a necessidade de uma unificação linguística não somente dentro do território, mas também com outras nações falantes da língua, conforme Silva (1998) destaca neste trecho:

“estabelecer uma unificação ortográfica da língua portuguesa foi, desde sempre, uma das principais preocupações de nossos gramáticos, quase que uma condição prévia de todo o processo de normatização lingüística. Trata-se, certamente, de

uma necessidade nascida da observação de um fato inegável: a grande quantidade de variantes gráficas que ocorriam mesmo nos registros cultos da língua (...). No século XX, principalmente, com o crescimento do mercado editorial, com a incrementação das relações internacionais e, sobretudo, com a intensificação das trocas literárias entre Brasil e Portugal, esse fato tornou-se insustentável, ocasionando todo um processo que objetivava estabelecer a unificação ortográfica entre as duas principais nações falantes do português. Na verdade, grande parte dos autores brasileiros representativos da época escrevia pela ortografia corrente em Portugal, já que suas obras ou eram publicadas e corrigidas na antiga metrópole (como as de Coelho Neto), ou apresentavam uma preocupação com o público leitor português, lançando mão - a par da ortografia portuguesa - de variegados lusitanismos (como as de João do Rio). Mas isso, evidentemente, não resolvia o problema das variações de grafia, que acabaria engendrando, em ambos os países, uma verdadeira *questão ortográfica*". (SILVA, 1998:58)

A primeira proposta de unificação em comum acordo com Portugal, que tivera aceitação de ambas as partes e foi deliberada pelos dois países em posição de igualdade, surgiu através do Acordo Ortográfico Luso-Brasileiro, estabelecido em 30 de abril de 1931, organizado pelas Academia Brasileira de Letras e pela Academia de Ciências de Lisboa; ele instituiu elementos da denominada gramática simplificada à ortografia oficial de ambos os países. O reconhecimento oficial deste acordo deu-se primeiramente em Portugal - através da Portaria 7.117, de 25 de maio de 1931 - e logo depois no Brasil - através do Decreto 20.108, de 15 de junho de 1931.

O decreto brasileiro admite a ortografia aprovada nas repartições públicas e nos estabelecimentos de ensino, além de passar a ser a ortografia adotada pelo Diário Oficial e demais publicações oficiais (BRASIL, 1931), esta abrangência expande-se através de disposição oficial vinda dois anos depois, o Decreto 23.028, de 2 de agosto de 1933, que tornava obrigatória a utilização da ortografia acordada "no expediente e publicações dos órgãos do Poder Público, nas Universidade, nos colegios ou ginasios, nas escolas primárias e demais estabelecimentos de ensino, públicos ou fiscalizados" (BRASIL, 1933a), além de ser exigido o uso desta ortografia em "requerimentos e documentos submetidos à administração pública e no expediente e publicações de empresas, companhias ou sociedades que gozem de favor oficial" (BRASIL, 1933a).

Entre as modificações na língua definidas pelo acordo entre as duas Academias estavam: eliminar consoantes mudas (por exemplo, **cet**ro, **fr**uto, **sin**al e **con**strutores, ao invés de **scept**ro, **fruct**o, **sign**al e **con**structores) e geminadas (por exemplo, **sáb**ado, **bel**o e **efe**ito, ao invés de **sabb**ado, **bello**, **effe**ito) com exceção das consoantes geminadas com **ss** (nosso) e **rr** (carro), e também das consoantes duplicadas **çç** quando os dois **çç** soarem distintamente (sucção). Outra modificação seria a da consoante **k** e do grupo **ch** por **c** ou **qu**, como, por exemplo em querubim, monarca, química, quilo, Cristo, técnica e arquiteto (BRASIL, 1931).

Levando-se isto em consideração, pode, à primeira vista, parecer certo supor que os prédios cujas epígrafes portavam as grafias **arquitetos** (ao invés de architectos)

e **construtores/construtora** (constructores/constructora) foram construídos a partir de 1933, mas isto é bem pouco provável. O aparente consenso de ideias entre os dois países que o acordo e as posteriores medidas legislativas estatais faziam aparentar, segundo aponta Silva (1998), era ilusório, pois

Trata-se, contudo, de um acordo não totalmente isento de posicionamentos nacionalistas, já que se propunha a uma espécie de unificação total dos dois registros gráficos, abolindo toda e qualquer divergência nesse campo, propósito evidentemente inviável e utópico, como aliás seria reconhecido mais de meio século depois. As bases para o acordo foram apresentadas pela Academia brasileira e aprovadas pela Academia portuguesa, embora, a princípio, a ideia fosse conciliar as duas propostas até então existentes: a brasileira (1907/1912) e a portuguesa (1911). Apesar das boas intenções de ambas as partes e da disposição à concórdia, este primeiro acordo ortográfico entre Portugal e Brasil não surtiria o efeito esperado (SILVA, 1998:60).

No Brasil, parte do motivo pelo qual este acordo não foi tão efetivo deveu-se à revogação do decreto de 1933 logo no ano seguinte, por meio da nova Constituição instituída pelo governo eleito de Getúlio Vargas, de forma que a grafia proposta pelo primeiro acordo entre Brasil e Portugal ficou oficializada por pouco menos de um ano.

A nova Constituição, datada de 16 de Julho de 1934 dispõe no Artigo 26 das Disposições Transitórias, que fica adotada no país a mesma escrita utilizada na sua composição, que corresponde à ortografia de 1891 (BRASIL, 1934), desta forma, volta a prevalecer a escrita denominada pseudo-etimológica.

Conforme descreve Silva (1998), esta medida teve caráter marcadamente nacionalista, ideologia esta que “teria caracterizado a maior parte do governo Vargas” (SILVA, 1998:61). Esta mudança provocou forte resistência por parte de várias entidades civis, profissionais e culturais do país, que se pronunciaram contra essa intromissão do governo nos rumos da ortografia da língua, entre elas estavam: os professores secundários do Rio de Janeiro, os professores de São Paulo, os educadores em geral, as academias de letras e outras instituições de diversos campos culturais e científicos, que incluíam a Liga da Defesa Nacional, a Sociedade Brasileira de Química, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e a Associação Brasileira de Educação.

Com o fim do governo constitucionalista de Vargas, um novo decreto-lei (Decreto-lei 292, de 23 de fevereiro de 1938) determinava o retorno da ortografia estabelecida nos termos do acordo de 1931, este, entretanto,

não teve aquiescência completa da sociedade, como era de supor: o pomo da discórdia, agora, encontrava-se no fato de o governo avocar para si o direito de estabelecer regras de acentuação gráfica (artigo único) e publicar um vocabulário ortográfico (artigo segundo) independentemente de um eventual estudo do caso pelas Academia Brasileira de Letras e Academia de Ciências de Lisboa, numa clara afronta aos dispositivos previstos nos decretos anteriores e no próprio acordo de 1931, que versava no seu artigo terceiro sobre a necessidade de ambas as academias examinarem em comum acordo as dúvidas que porventura surgissem

futuramente (SILVA, 1998:61-62).

Levando-se em conta a transformação da língua portuguesa ao longo dos anos, pode-se dizer que, com relação às epígrafes, ao notarmos a presença de sinais gráficos como o **c** mudo na palavra **constructor**, ou o **ch** no lugar do **qu** na palavra **architecto** nas grafias, há grande probabilidade de o prédio na qual ela está inscrita ter sido construído antes de 1938. Fala-se em grande probabilidade e não em certeza, pois o decreto-lei de 1938 não teve aceitação imediata, a aquiescência foi gradual e culminou no Formulário Ortográfico de 1943. Como indício disso, temos epígrafes (Imagem 16) datadas de anos posteriores a 1938 que mantêm a escrita etimológica – anterior à do decreto.



**Imagem 16:** Fotos das epígrafes dos prédios Caetano Cardamone (esquerda) e Water Seng (direita). Na epígrafe da esquerda lê-se: "PILON E MATARAZZO | LTDA | ARCHITECTOS | CONSTRUCTORES | 1940"; na da direita lê-se: "PROJECTO E CONSTRUCCÃO DA | SOC. ARNALDO MAIA LELLO, LTDA. | ARCHITECTOS - CONSTRUCTORES | 1939". Ambas são exemplos de ocorrência da grafia etimológica mesmo depois do decreto-lei de 1938.

O que se pode afirmar com mais certeza é que as epígrafes que possuem a grafia simplificada são posteriores a 1938. É possível que haja entre elas alguma que tenha sido realizada durante o período do decreto de 1933, antes de o governo constitucionalista revogar a escrita simplificada através da Constituição de 1934, mas isto é bem pouco provável visto o curto tempo em que o decreto ficou em vigor.

No caso das três epígrafes da firma Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch, a mais antiga, que data de 1928 (inscrita no Prédio Gabriel Gonçalves), não possui nenhuma palavra que possibilite a sua identificação temporal através da grafia, pois somente diz "MONTEIRO, HEINSFURTER & RABINOVITCH | ENGENHEIROS", há outros indícios que podem ser utilizados para localizá-la temporalmente como o estilo de tipografia ou a arquitetura do prédio, que serão discutidos posteriormente.

Nas outras duas inscrições lê-se "MONTEIRO | HEINSFURTER | RABINOVITCH | CONSTRUTORES" e "MONTEIRO & HEINSFURTER | ENGENHEIROS CONSTRUTORES", ou

seja já utilizam a ortografia simplificada. No início do projeto não se sabia ao certo a data de construção do prédio, mas este indício na ortografia permitiu que se concluísse que deveriam ter sido construídos depois de 1938, o que, durante a pesquisa confirmou-se, pois os prédios datam de 1940 (São Frederico) e 1942 (Oscar Rodrigues).

### 2.1.2. Inspiração clássica

Em algumas epígrafes pode-se notar a troca da letra **U** pela letra **V**, mas ao contrário das modificações na grafia explicitadas no item anterior, esta alteração não tem caráter oficial, não se deve, portanto, a decretos-leis ou reformas ortográficas, e isto é perceptível quando se repara que a palavra que recebe esta alteração é um nome próprio (**DVARTE** ao invés de **DUARTE**). Trata-se de uma opção estilística de remeter à tradição clássica utilizando a grafia do latim.

O latim era a língua oficial de Roma, e, devido à imensa expansão do império na Antiguidade, foi berço das línguas latinas da atualidade, entre elas o português, tanto que, Castro (1991) diz que a "história do português tem de começar por ser uma história do latim. De fato, a principal componente linguística do português é a língua de Roma, que, devido à expansão do Império Romano, chegou até aos territórios onde o português viria a nascer" (CASTRO, 1991:67).

Segundo Baines e Haslam (2002), o alfabeto utilizado no Império Romano, que inicialmente constituía-se unicamente de letras maiúsculas, foi desenvolvido a partir do alfabeto etrusco utilizando 21 das 26 letras originais.

"treze letras que não variaram com relação às dos gregos: A, B, E, H, I, K, M, N, O, T, X, Y, Z; outras oito letras foram modificadas: C, D, G, L, P, R, S, V; e se reinstauraram outras duas letras, F e Q (que haviam existido no grego primitivo, mas haviam se perdido no clássico). Desta forma, o alfabeto romano tinha 23 letras, entre vogais e consoantes, e com ele os romanos conseguiram escrever uma representação fonética de sua língua, que hoje chamamos de latim. As três letras adicionais – J, U e W – são introduções mais recentes que se realizaram para representar outros sons. Os romanos usavam a "I" para representar os sons da "I" e da "J", e a "V" tanto para representar a "U" como a "V"; a "W" se criou para representar um som em inglês antigo." (BAINES; HASLAM, 2002:41)<sup>1</sup>

Ainda com relação às letras "J" e "V", Ribeiro (1997) também aponta, no seguinte trecho, para o fato de que ambas serem introduções posteriores ao alfabeto

---

1 Tradução livre própria de BAINES; HASLAM, 2002:41; na versão em espanhol: "trece letras que no variaron respecto a las de los griegos: A, B, E, H, I, K, M, N, O, T, X, Y, Z; otras ocho letras fueron modificadas: C, D, G, L, P, R, S, V; y se reinstauraron otras dos letras, F y Q (que habían existido en el griego primitivo, pero se habían perdido en el clásico). Así pues, el alfabeto romano tenía 23 letras, entre vocales y consonantes, y con él los romanos lograron escribir una representación fonética de su lengua, que hoy llamamos latín. Las tres letras adicionales – J, U y W – son introducciones más recientes que se realizaron para representar otros sonidos. Los romanos usaban la "I" para representar los sonidos de la "I" y de la "J", y la "V" tanto para representar la "U" como la "V"; la "W" se creó para representar un sonido en inglés antiguo." (BAINES; HASLAM, 2002:41)

latino e para o fato de a forma maiúscula da letra "u" minúscula ter o desenho da "V":

"as letras **j** e **v** são conhecidas como letras **ramistas**, por terem sido empregadas, pela primeira vez, em textos franceses, por Petrus Ramus (1515-1572). Essas letras (**j** e **v**) não existiam no alfabeto latino. O grafema **i** tanto serve para o **i** vogal, como para o **i** semiconsoante (ou semivogal). O mesmo se sucedeu com o **u**: grafema do **u** (vogal) e do **u** (semiconsoante). A forma maiúscula do **u** era o **V** (que nada tinha a ver com a nossa consoante labiodental /v/, de vaso, por exemplo). Esse fonema não existia em latim. Como era difícil diferenciar, nos texto latinos, **i** e **u** com os dois valores fônicos, Petrus Ramus, grande latinista francês, criou as letras **j** e **v** para representarem, respectivamente, **i** e **u** semiconsoantes.

Portanto, num texto latino de boa edição, jamais se usam as letras **j** e **v**, bem como nos textos arcaicos das línguas românicas. Aparece, isto sim, formas de **u**, **v**, **i**, **j**, sinais que representam o **u** e o **i** (não o **j** e o **v** – ramistas). Há, no português arcaico, troca dos grafemas **u** e **v** em várias palavras, mas sempre com o valor de **u**, quer como vogal (**usar/vsar**), quer como semiconsoante (**ouuir/ouvir**)" (RIBEIRO, 1997:97)

Os prédios na qual esta troca de letras ocorre por certo não datam do período clássico, mas sim do século XX, e esta referência à antiguidade clássica ao reproduzir a grafia que seria usada em uma inscrição em latim trata-se de uma escolha estilística e não uma escolha baseada na grafia correta da época.

De todas as epígrafes constantes no Acervo Epigráfico Paulistano apenas as pertencentes à firma "Duarte e Cia." (Imagem 17) apresentam esta alteração, entretanto, é curioso perceber que seu desenho tipográfico não remete à antiguidade clássica como o faz a sua grafia, pois os tipos são sem serifas e geométricos produzidos em sua maioria a partir do século XX, e não tipos baseados nas letras das inscrições romanas, como seria de se esperar.



**Imagem 17:** Epígrafes de "Duarte e Cia" nos Prédios São José (esquerda) e Luigal (direita), elas apresentam a troca da letra U pela V, que remete à grafia do latim.

Deve-se lembrar que o início do século XX pautou-se por uma gradual mudança no paradigma arquitetônico e da arte em geral, que tendia à geometrização e à simplificação das formas, logo, esta manutenção da tradição clássica na grafia da palavra apesar da tipografia que já traz sinais da modernidade, aponta para este processo gradual de mudança, em que elementos de ambos os pensamentos coexistem.

Levando-se isto em conta e tendo-se em vista que as letras geométricas nas epígrafes começam a ser utilizadas entre os anos finais da década de 1920 e o começo dos anos 1930, pode-se supor que estes prédios datem deste mesmo período, por representar o início de uma tendência e, portanto, um período de transição de paradigma.

## 2.2. Características da tipografia

Como já mencionado acima, outro indício da época possível de se notar em uma epígrafe que pode auxiliar na localização temporal do edifício é o desenho tipográfico. A tipografia não auxilia tanto em encontrar uma localização temporal exata, mas permite que se tenha noção de quais prédios são mais antigos e quais são mais recentes dependendo de certos padrões formais presentes em suas epígrafes.

A análise de tais elementos seguem o sistema de descrição de tipos criado por Catherine Dixon (BAINES; HASLAM, 2002; DIXON, 2008), que centra-se na descrição antes da categorização, refletindo com maior precisão as sutilezas dos designs de tipos. Este sistema utiliza-se de três "componentes de descrição, identificados como 'origens', 'atributos formais' e 'padrões'" (DIXON, 2008:26).

O componente 'origens' refere-se a "influências estruturais genéricas e bases lógicas" (DIXON, 2008:26) de uma fonte, pode ser identificado através de categorias classificatórias existentes, em geral de caráter histórico, podendo ser: manuscrita, romana, vernacular do século XIX, decorativas/pictóricas ou adicionais (DIXON, 2008:26-27; BAINES; HASLAM, 2002:59). Os 'atributos formais' são "as unidades básicas individuais de descrição que se referem ao design e construção de um tipo" (DIXON, 2008:26). Os 'padrões' são sínteses dos dois componentes anteriores, ou seja "configurações recorrentes de 'origens' e 'atributos formais'" (DIXON, 2008:28).

### 2.2.1. Componente "Atributos Formais"

Com relação aos atributos formais, Dixon (2008) considera os seguintes elementos<sup>2</sup>:

- **Construção:** Descreve a maneira como os componentes de uma letra se articulam para definir a sua aparência final, podendo ser contínua, interrompida, modular ou outras (caracteres sampleados, randômicos, amorfos; referências a ferramentas; referência a um conjunto de caracteres);
- **Forma:** Descreve a maneira como são tratados os componentes das letras como curvas e retas, levando-se em consideração variações de formas tradicionais,

---

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre os atributos formais considerados na descrição de tipos criada por Catherine Dixon, consultar: DIXON, 2008 e BAINES; HASLAM, 2002

tratamento das curvas, aspecto das curvas, detalhes das curvas, tratamento das hastes retas e outros detalhes como a posição e desenho da barra nas letras "H" e "A";

- **Proporções:** Descrições das dimensões básicas da letra e sua ocupação no espaço, leva-se em consideração as seguintes proporções: largura em relação à altura (letra condensada, normal ou expandida<sup>3</sup>); proporções relativas das capitulares (proporção da capitular romana, larguras regulares, monoespaçadas) e proporções relativas internas<sup>4</sup> (entre ascendentes e capitulares, entre altura-x e altura do corpo);
- **Modulação:** Variação de espessura dos traços da letra, levando em consideração o contraste, o eixo do contraste e a transição;
- **Peso:** Proporção relativa da espessura de uma letra, em relação à sua altura, segundo Frutiger (1998) é considerado o peso "normal" quando a relação é de aproximadamente 15% da altura. Partindo deste pressuposto, o peso light seria uma relação de 10% da altura; o medium ou semibold, 25% da altura; e o bold, 35% da altura;
- **Terminações:** Variações na finalização dos traços de uma letra, onde e como elas foram aplicadas, algumas terminações que devem ser levadas em contas são: terminais da linha de base, terminais de caracteres específicos (como os traços terminais da letra "T", também podem ser levados em conta os terminais de linha de base das letras "E", "F" e "L");
- **Caracteres chave:** letras que possuem tratamento distinto entre uma fonte tipográfica e outra. Por exemplo: "A" com vértice apontado, reto ou côncavo, "G" com ou sem espora; "R" com a perna reta, curva ou exagerada;
- **Decoração**<sup>5</sup>: pode ser considerada tanto como origem quanto como atributo do design tipográfico; auxilia na descrição de tratamentos dados a fontes existentes. Por exemplo: incisão; outline; com sombra; sombreado; negativo; estêncil; decorado.

### 2.2.2. Componente "Origens" – Breve revisão histórica

Ainda seguindo o sistema de descrição tipográfica de Catherine Dixon (2008), para o componente 'origens', segundo Baines e Haslam (2002), seriam consideradas

3 Para Frutiger (1998:148), "a estrutura básica de um alfabeto normal parte de um retângulo vertical, numa proporção de aproximadamente quatro de largura por cinco de altura", logo, uma letra seria expandida quando apresentasse de 80% a 100% de proporção entre largura e altura; normal entre 60% e 80% e condensada se menor do que 60%.

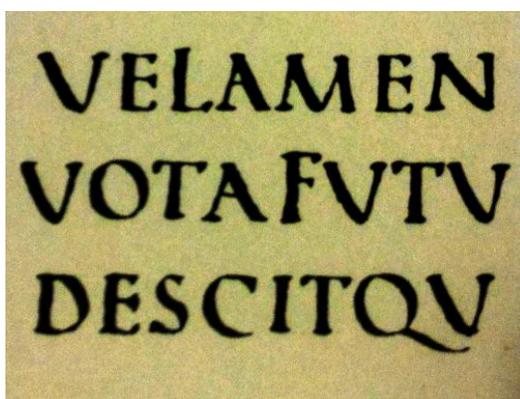
4 As proporções relativas internas não foram consideradas para efeito de análise das epígrafes nesta dissertação, pois nenhum dos exemplares estudados possuía letras minúsculas, de modo que altura-x e ascendentes são conceitos que não se aplicam.

5 O item decoração não foi considerado para efeito da análise das epígrafes nesta dissertação, pois nenhum dos exemplares estudados possuía caracteres decorativos

algumas categorias, levando-se em conta o contexto histórico em que se inserem:

- **Tipos Manuscritos:**

Fazem referência à escrita manual e à caligrafia. Para Baines e Haslam(2002), estas referências podem se dar de forma explícita, ou seja, o gesto da escrita se mostra diretamente na construção e forma dos tipos, podendo ser indicado por “uma construção cursiva, combinada com atributos tais como inclinação, continuidade de traços e remates, derivada tipicamente da pluma” (BAINES; HASLAM, 2002:53); ou de forma implícita, quando há “evidência da pluma ou outro instrumento de escrita na apresentação final da forma da letra” (BAINES; HASLAM, 2002:53).



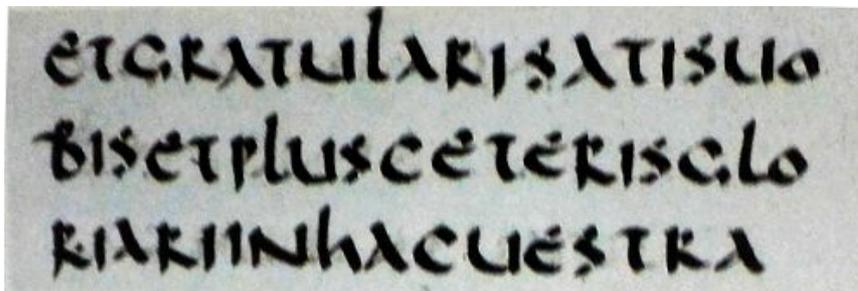
**Imagem 18:** Texto datado do século VI escrito em *capitalis rustica*

Neste grupo estão inclusos todos os tipos que fazem referência aos manuscritos medievais europeus, que teriam a ancestral distante a *capitalis rustica* (Imagem 18), capitulares romanas que foram precursoras da nossa minúscula e baseadas nas capitulares usadas para inscrições monumentais (*capitalis quadrata*), porém com traços mais simplificados por ser de uso mais corrente e menos formal.

Baines e Haslam (2002), descrevem a *capitalis rustica* como sendo “capitulares estreitas, com hastes e filetes muito modulados e traços horizontais fortes por meio de remates” (BAINES; HASLAM, 2002:42). Segundo Meggs (2006), esta “evolução de estilo de letra se baseou numa busca contínua por construções de letra mais simples e rápidas e facilidade na escrita” (MEGGS, 2006:44), uma vez que este tipo de letra apresentava formas condensadas, que economizavam espaço e podiam ser escritas mais rapidamente. Estas letras eram utilizadas para a comunicação escrita cotidiana e eram consideradas mais informais e simples (BAINES; HASLAM, 2002:42).

A cultura manuscrita romana passou, assim, a se desenvolver tendo como base, principalmente, a *capitalis rustica*. Por volta do século V, surge a denominada uncial (Imagem 19), derivada da rústica, porém com formato mais regular e de menor altura, o que lhe dá uma aparência mais larga. É tida como a precursora do conceito de letra minúscula, que, entretanto, só existia para algumas letras. Segundo Baines e Haslam(2002:43), estas letras “possuem grandes espaços brancos internos arredondados. Os ascendentes e descendentes são curtos e os espaços entre as letras são pequenos, dando a impressão visual de duas linhas paralelas entre a linha de base e

a altura-x" (BAINES; HASLAM, 2002:43)



**Imagem 19:** Texto datado do século IV ou V escrito em uncial romana.

Com a queda do império romano e as invasões dos povos bárbaros, tem-se o início da Idade Média. A população divide-se em pequenas comunidades como forma de proteção aos ataques, sendo o controle centralizador passado a ser exercido pela Igreja Católica. Desta forma, não é de se surpreender que o desenvolvimento da caligrafia da época se dá através, principalmente, dos textos religiosos feitos pelos monges copistas.

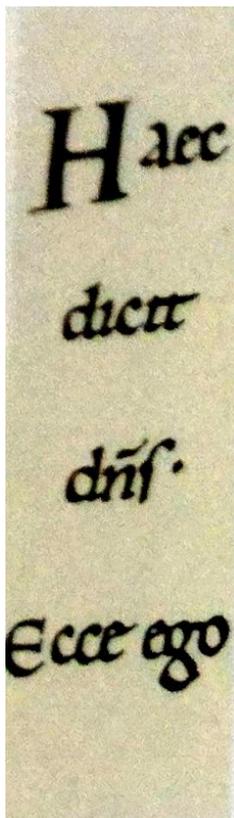
Inicialmente são usadas as letras unciais, entretanto, por apresentarem um traçado difícil e por ocuparem muito espaço, passam a ser utilizadas também as semi-unciais (Imagem 20), que dão início ao uso de dois conceitos de letras diferentes (a maiúscula, ou caixa alta, e a minúscula, ou caixa baixa). Estas duas letras (unciais e semi-unciais) eram usadas em conjunto e da forma que parecesse mais conveniente para quem escrevia, sem haver preocupação com uma padronização, o que dificultava a compreensão do texto em regiões diferentes.



**Imagem 20:** Semi-uncial datada do século IX

A padronização torna-se possível com a subida de Carlos Magno ao poder no fim do século VIII. Segundo Friedl, Ott e Stein (1998), o império carolíngio, que se expandia por grande parte da Europa ocidental, passou por uma série de reformas culturais, políticas e religiosas na tentativa de reorganizar o território dividido em feudos.

Visto a necessidade de que decretos, leis e anúncios oficiais fossem compreendidos por todo o império, criaram-se letras baseadas nas romanas antigas que consistiam em "letras minúsculas amplas e arredondadas" (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:70) que possibilitavam simplificar o trabalho da escrita e torná-la acessível a um maior número de pessoas. A estas letras criadas durante o reinado de Carlos Magno foi dado o nome de minúsculas carolíngias (Imagem 21 – na página seguinte), trata-se do

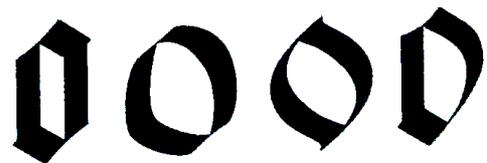


**Imagem 21:** Exemplo de uma minúscula carolíngia aproximadamente do século IX.

“primeiro sistema de minúsculas completamente estabelecidas” (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:70), que juntamente com as capitulares romanas, formaram a base de alfabetos romanos posteriores, incluindo o atual.

Avançando na linha temporal, os tipos de letra simbólicos do final da Idade Média são os denominados góticos (Imagem 22), segundo

Friedl, Ott e Stein (1998) suas “letras eram esticadas e colocadas mais próximas umas das outras” (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:68-69), formas anteriormente



**Imagem 22:** Quatro tipos diferentes de letra gótica, da esquerda para a direita: Textur, Rotunda, Schwabacher e Fraktur.

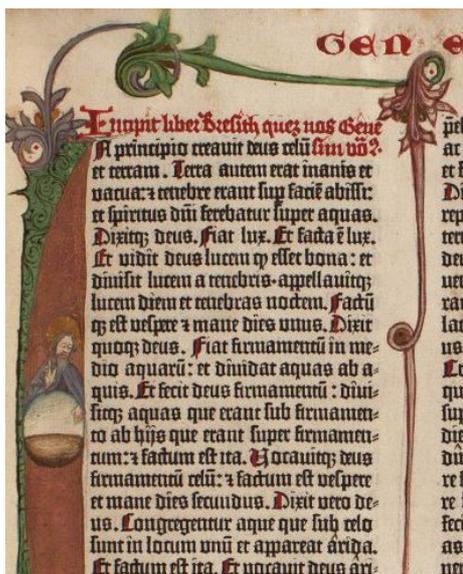
redondas, agora eram mais angulosas, devido ao material utilizado para a escrita: a pena de ganso chanfrada. Na Inglaterra e França esta letra ficou conhecida como Blackletter, na Alemanha destacavam-se os tipos Textur e Fraktur, e na Itália e Espanha, a Rotunda.

Se até o momento o desenvolvimento de formatos tipográficos tinha se baseado unicamente na escrita à mão, por

volta de 1455, a invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gutenberg iria

modificar este cenário ao ser o motor propulsor para a difusão da impressão tipográfica por punção no continente europeu e para a criação dos chamados incunábulos. Segundo Friedl, Ott e Stein(1998), as letras góticas foram as primeiras a serem utilizadas como tipos móveis na Europa - nas bíblias impressas por Gutenberg (Imagem 23) - sendo posteriormente substituídas pelos tipos romanos como letra padrão.

Segundo Baines e Haslam (2002:54), ainda hoje há letras inspiradas em escritas manuais, como por exemplo a Mistral (Imagem 24 - na página seguinte), desenhada por Roger Excoffon, entretanto há diferenças entre as atuais e as letras manuscritas medievais, pois nos últimos anos os



**Imagem 23:** Recorte de uma das páginas da Bíblia de Gutenberg, que usou como tipo uma letra gótica.

desenhos de tipos manuscritos têm tendido para formas que, por exemplo, “imitam o traço da pincelada e a escrita individual” (BAINES; HASLAM, 2002:54) e “muitas vezes é difícil discernir o instrumento exato(...) já que, como acontece com tantos tipos novos, são híbridos” (BAINES; HASLAM, 2002:54).



**Imagem 24:** Todos os caracteres da fonte Mistral, desenhada por Roger Excoffon, um dos exemplos de letras inspiradas em escritas manuais na atualidade.

- **Tipos Romanos:**

Esta categoria refere-se a letras que “combinam as *capitalis quadrata* romanas, empregadas em inscrições lapidárias, com uma letra de caixa baixa baseada nas minúsculas dos livros manuscritos humanistas.” (BAINES; HASLAM, 2002:55). A maior parte dos tipos para textos inclui-se nesta categoria.

As letras denominadas humanísticas surgem na época conhecida como Renascimento, no contexto de queda do poder por parte da Igreja, reestruturação político-social e consequentes mudanças nos valores artísticos e culturais da Europa, que até o momento vinham bastante atrelados à religiosidade. Passa-se a revisitar a cultura greco-romana como fonte de inspiração e, assim, letras inspiradas nas carolíngias começam a ser utilizadas tanto nos manuscritos quanto como tipos padrão de impressão. Friedl, Ott e Stein (1998) descrevem as letras do Renascimento como sendo “suaves e regulares na sua formas, com ascendentes altos e descendentes longos, as formas abertas das letras dão uma aparência leve ao texto na página” (FRIEDL; OTT; STEIN, 1998:67).

Desta forma, as letras góticas foram gradualmente substituídas por alfabetos mais refinados cuja forma se baseava nos “processos de criar punções de metal, entalhar tipos de metal, e imprimir ao invés de imitar formas criadas por gestos manuais com pena e tinta sobre papel” (MEGGS, 2006:108), como, por exemplo, o de Garamond (Imagem 25 – na página seguinte).

Segundo Meggs (2006), “Garamond é creditado, pela inegável qualidade de suas fontes, como tendo um papel importante na eliminação de estilos góticos das caixas

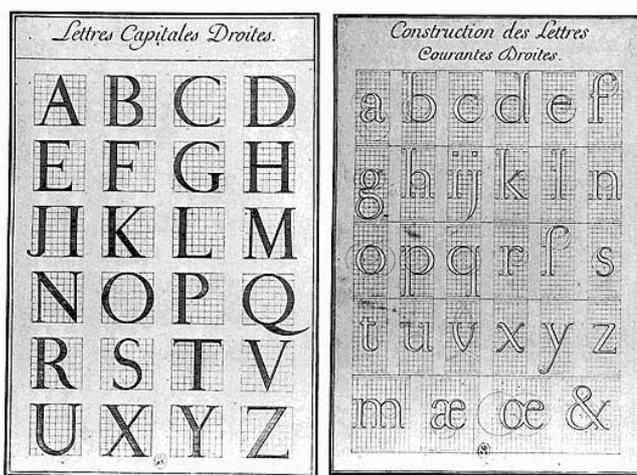
de tipógrafos em toda a Europa, exceto na Alemanha” (MEGGS, 2006:107), que manteve o uso da letra gótica até o século XX, sendo esta a tipografia oficial do partido nazista.

Também se incluem em tipos de origem Romana, fontes criadas durante o período Barroco, denominadas “romanas de transição”, segundo Friedl, Ott e Stein (1998:64), este nome se deve ao fato de, depois das mudanças ocorridas no desenho tipográfico durante o Renascimento, as inovações trazidas pelo Barroco serem vistas mais como um passo intermediário até o classicismo. Desta época destaca-se a produção de tipos na Holanda (com os desenhos de Christoffel van Dyck e Johann Michael Fleischmann), Inglaterra (com os tipos de Caslon e Baskerville) e França (com Philippe Grandjean de Fouchy).

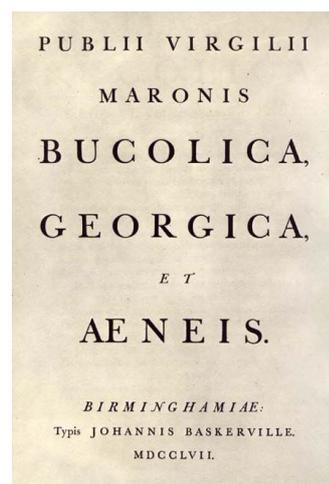
Algumas tendências, que tinham a ver com tom e textura tipográficos mais leves, criadas por estes tipógrafos (em especial Philippe Grandjean, cujo principal trabalho foi a criação da Romain du Roi<sup>6</sup> - Imagem 26 -, e também John Baskerville, cujo trabalho se destacava pelo uso do espaço em branco em detrimento do ornamento - Imagem 27), reverberariam no Classicismo, como as serifas finas e retas da Romana do



**Imagem 25:** Matrizes dos tipos Garamond preservados no Museu Platin-Moretus na Bélgica.



**Imagem 26:** As letras Romain du Roi, projetadas por Philippe Grandjean em 1692.



**Imagem 27:** Capa do livro Bucolica, de Virgílio, impresso por John Baskerville em 1757.

6 Letra romana ordenada pelo Rei Luís XIV que seria utilizada pela corte francesa, cujas principais características são, seu eixo vertical, seus traços refinados e o contraste marcante entre traços finos e grossos (BAINES; HASLAM, 2002:59), além de serem cuidadosamente construídas e calculadas em grids.

Rei e, nos trabalhos de Baskerville, “os traços leves de seus caracteres mais finos para aumentar o contraste entre finos e grossos” (MEGGS, 2006:127), a diagramação limpa, e o desenho de letras menores e mais condensadas, dando aos tipos uma aparência mais alta e geométrica.

Uma forte influência para a transformação do desenho tipográfico do gótico para o romano também foi, segundo Frutiger (1998:138), o advento da calcografia, que permitiu aos tipógrafos a percepção de que a impressão por tipos permitia formas diferentes das obtidas através da caligrafia manuscrita. Para o autor,

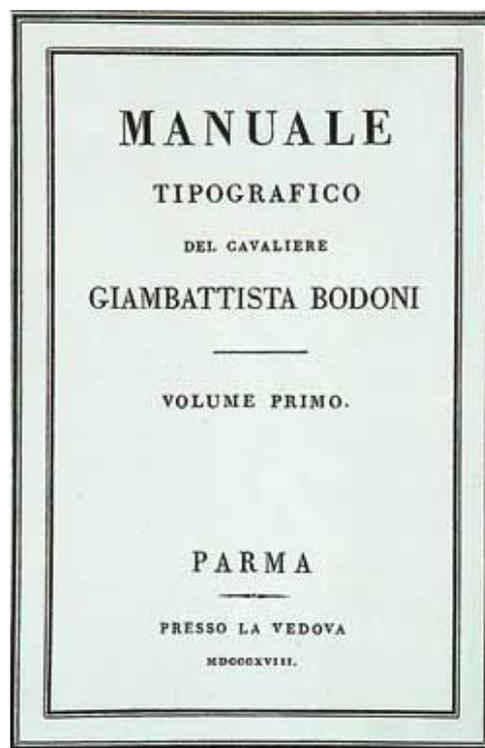
A gravação em cobre estimulava os artesãos a desenhar traços e serifas bem finos. O contraste ampliado entre linhas de conexão muito finas e traços descendentes muito espessos conferiu às letras uma aparência que ainda hoje é usada com o nome de 'clássica'. (FRUTIGER, 1998:138)

O nome “clássico”, refere-se à sua inspiração no período greco-romano, que se mostraria mais fortemente durante Classicismo, período este de novas mudanças culturais e políticas, visto a queda da popularidade da monarquia e um novo retorno às tradições gregas e romanas como forma de rejeição aos desenhos opulentos típicos do Barroco, que remetiam à época áurea da monarquia (MEGGS, 2006:126).

Neste período também foi introduzido o tipo romano moderno, este termo era utilizado para descrever tendências de desenho tipográfico que teriam culminado no trabalho de Bodoni de 1790 (Imagem 28), que, segundo Meggs (2006), constituía-se de um tipo romano com aparência mais “matemática, geométrica e mecânica” (MEGGS, 2006:127), e com serifas não mais cônicas, mas em forma de “linhas finas que formavam ângulos retos nítidos com os traços verticais” (MEGGS, 2006:127), que possuíam a mesma espessura dos traços mais finos das letras, criando nitidez e contraste para o tipo.

Para Bodoni, uma das principais características de um design ideal deveria ser a padronização de unidades, em outras palavras “as letras numa fonte deveriam ser criadas através de combinações de um número limitado de unidades idênticas” (MEGGS, 2006: 127).

Este conceito de padronização foi marcante durante este período de ascensão

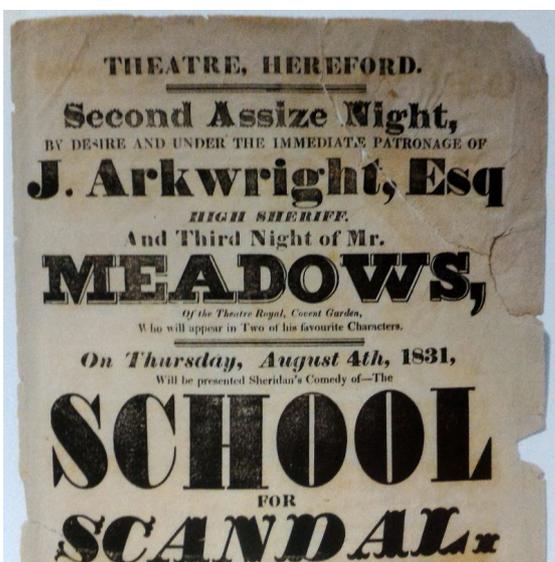


**Imagem 28:** Capa do Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni (1818), onde ele utiliza a fonte que leva seu nome, criada em 1790.

da era da máquina e “marcaram o fim da caligrafia e escrita como fonte de inspiração para o design de tipos e também da imprecisão no corte e na moldagem do design de tipos de épocas anteriores” (MEGGS, 2006:127). Padronização de formas e a influência da industrialização e da máquina na tipografia, aliás, seriam fatores característicos da produção tipográfica do próximo século.

- **Tipos Vernaculares do Século XIX:**

Se as fontes inventadas até o século XIX eram baseados no trabalho manual e viam sua aplicação basicamente em livros, incunábulo ou manuscritos, a Revolução Industrial, com a introdução da energia a vapor e da mecanização da indústria, veio a modificar este cenário.



**Imagem 29:** Exemplo de cartaz anunciando peça de teatro datado de 1831 na qual se encontram fontes variadas e em diversos pesos.

O crescimento e urbanização acelerados das cidades europeias devido à industrialização veio acompanhado de um crescente da publicidade por meio de cartazes, folhetos e dos meios de comunicação em massa (Imagem 29). A tipografia que era aplicada aos livros não mais satisfazia a demanda por tipos, pois lhes faltava apelo comercial, os tipos necessitavam de “uma escala maior, visual de impacto mais grandioso e novos caracteres táteis e expressivos” (MEGGS, 2006:135). Por este motivo, as primeiras décadas do século XIX assistem a uma efusão de novos tipos, em sua maioria ligado à tipografia

comercial, aos quais chamamos de vernaculares do século XIX. Nas palavras de Meggs (2006),

Não era mais suficiente que as vinte e seis letras do alfabeto funcionassem somente como símbolos fonéticos. A era industrial transformou estes símbolos em formas visuais abstratas projetando formatos concretos e poderosos de contraste forte e tamanho grande. Ao mesmo tempo, impressores que utilizavam a impressão por tipos encaravam maior pressão competitiva vinda de impressores litográficos, cujos habilidosos artesãos faziam placas diretamente do esboço do artista e produziam imagens e formatos de letra limitadas somente pela imaginação do artista<sup>7</sup> (MEGGS, 2006:135).

7 Tradução livre própria de MEGGS, 2006:135; no original: “It was no longer enough for the twenty-six letters of the alphabet to function only as phonetic symbols. The industrial age transformed these signs into abstract visual forms projecting powerful concrete shapes of strong contrast and large size. At the same time, letterpress printers faced increasing competitive pressure from lithographic printers, whose skilled craftsmen rendered plates directly from an artist’s sketch and produced images and letterforms limited only by the artist’s imagination.”

Este trecho cita a litografia, uma inovação técnica surgida no final do século XVIII, que tornaria possível a profusão de diferentes fontes e formatos que encontramos nesta época ao desvincular a prática tipográfica do buril ou da lixa e transferi-la diretamente ao desenho do artista. O processo consistia em executar o desenho sobre uma placa de calcário com tinta gordurosa para, em seguida, fixá-lo quimicamente. Segundo Furtiger (1998), “a superfície plana e polida de uma placa de calcário liberava o artesão do buril e da lixa e lhe permitia usar o pincel, a pena, a régua, o compasso ou até mesmo desenhar completamente à mão livre” (FRUTIGER, 1998:138).

Esta maior liberdade de escolha dos instrumentos para desenho tipográfico provoca uma renovação nos caracteres, assim passam a surgir tipos com as bloque-serifs como os egípcios - com as serifas mais espessas - e os italianos - com as serifas quadradas; com as serifas bifurcadas, como o tipo toscano; com as serifas triangulares, como os tipos latinos; letras semiornamentais, como a grega. Exemplos destes tipos constam na Imagem 30, da esquerda para a direita e de cima para baixo, na ordem em que aparecem no texto (egípcio, italiano, toscano, latino e grego).



**Imagem 30:** Exemplos de tipos egípcio, italiano, toscano, latino e grego

Também se consolidam os tipos sem serifa, na época conhecidos como *Grotesk* ou grotescos (BAINES; HASLAM, 2002:60-64). Estes tipos começam a se popularizar no início do século XIX (FARIAS, 1998:50), sendo o primeiro deles o chamado egípcio, de Caslon (Imagem 31), datado de 1816. Tratava-se de um conjunto de letras em caixa alta, descritas por Baines e Haslam como “torpes e desequilibradas” (BAINES;

## CASLON JUNR LETTERFOUND

**Imagem 31:** Texto escrito com a fonte egípcia de Caslon, criada em 1816, esta fonte só possuía caracteres maiúsculos e, como todas as sans-serif na época, era considerada somente adequada para títulos.

HASLAM, 2002:63).

Para Baines e Haslam (2002), estes tipos eram inspirados em inscrições gregas e romanas, visto que algumas delas, anteriores 1 d.C., utilizavam-se de letras sem remates. Segundo os autores, "o *sans serif* (sem serifa) tem sua origem nas épocas grega e romana, o interesse por esta forma despertou-se devido à renovada atração pela antiguidade clássica que sentiram muitos arquitetos e colecionistas de finais do século XVII" (BAINES; HASLAM, 2002:63).

Estes tipos de fontes inicialmente foram usadas somente em títulos ou para dar ênfase. Inclusive, segundo Farias (1998), as primeiras fontes não serifadas só eram disponibilizadas em tipos grandes e pesados, e na maioria das vezes, apenas em caixa alta; este panorama só se modificou no século XX, quando algumas delas passaram a ser adotadas na diagramação de textos. (FARIAS, 1998:50)

- **Tipos Decorativos/Pictóricos:**

Por tipos decorativos entende-se aqueles que "remontam à tradição de usar capitulares para o embelezamento e ornamentação da página" (HIGA; FARIAS, 2010:6).

Aqui incluem-se tipos inspirados nas iniciais decorativas de manuscritos (Imagem 32), principalmente medievais, que continuaram a ser utilizados nos anos iniciais da imprensa. Segundo

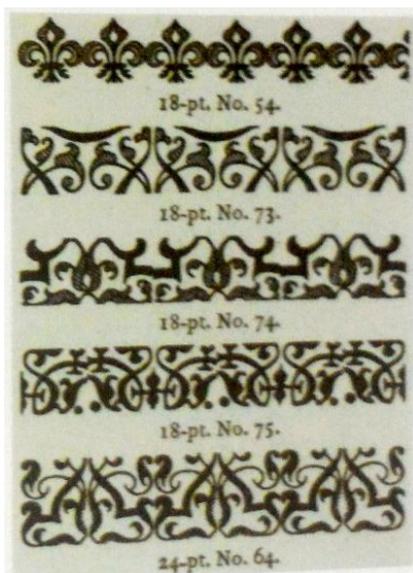


**Imagem 32:** Exemplo de letra decorativa, inspirada nas iniciais dos manuscritos medievais.

Baines e Haslam (2002:64), o que diferenciava estes

tipos dos utilizados para o texto principal eram o tamanho - pois o texto principal era pequeno enquanto a inicial decorativa era notavelmente maior - e a origem - pois, enquanto o texto principal se originava e inspirava na tradição manuscrita ou romana, o texto ornamental distanciava-se da tradição tipográfica, sendo resultado do embelezamento do modelo ou da letra rodeada com motivos diversos.

Nesta categoria também se enquadram os chamados florões e vinhetas (Imagem 33), que referem-se ao material decorativo não alfabético vendido como tipo móvel.



**Imagem 33:** Exemplo de florões disponíveis no catálogo de H W Caslon & Co. em 1924.

- **Tipos Adicionais:**

Nesta categoria enquadram-se a grande variedade de letras produzidas durante o século XX. São predominantemente tipos sem serifas, que, apesar de já serem desenvolvidas desde o século XIX como fontes comerciais e para títulos, gradualmente passam a ser vistos como fontes apropriadas também para textos longos, devido, principalmente às teorias racionalistas de design que passam a surgir na época. Para Farias (1998),

A distinção feita entre tipos apropriados para textos, e tipos utilizáveis somente em títulos, cartazes, letreiros ou anúncios, possui uma forte relação com a tensão entre *letra* e *espírito*. Uma fonte que possua formas *excêntricas*, muito distanciadas do centro da *categoria de letra*, geralmente não é considerada apropriada para a diagramação de um texto. Na língua portuguesa, sintomaticamente, muitas vezes nos referimos a estas tipografias como fontes 'de fantasia', o que nos dá a ideia de que estas fontes estariam 'vestidas' de modo especial, enquanto que as outras estariam 'nuas', expondo apenas a verdadeira essência da letra.

Visto desta forma, o deslocamento ocasionado pelas teorias racionalistas do design moderno é surpreendente: ao colocar a letra não serifada, enquanto forma ou essência pura, no *centro* da categoria de letra, toda a tradição da letra serifada passou a ser vista como um desvio, e as serifas passaram assim a serem consideradas apêndices em grande medida supérfluos. Embora as letras serifadas não tenham perdido sua posição de 'letras apropriadas para textos', elas passaram a dividir esta categoria genérica, que se opõe à de 'letras de fantasia', com as novas fontes sem serifa (FARIAS, 1998:50).

O embrião das teorias racionalistas dá-se no período após Primeira Guerra Mundial. Segundo Meggs (2006:278-279), com o fim da guerra e o período de prosperidade trazido a algumas nações pela vitória dos Aliados, a ostentação do maquinário bélico dá lugar a pensamentos mais pacíficos que exaltam, por exemplo, a evolução tecnológica e a celebração das formas produzidas industrialmente por máquinas.

Além disso, Frutiger (1998:151) também aponta para o fato de o avanço tecnológico e comercial devido ao fim da guerra ter contribuído para colocar a tipografia na era da publicidade, de forma que os tipos tradicionais já não satisfaziam as demandas dos criadores de anúncios e cartazes, que necessitavam de um equivalente gráfico ao efeito das mensagens escritas transmitidas. Passou-se, então a se experimentar mais com variações de estilo, indo do "extralight condensado até o ultrabold expandido" (FRUTIGER, 1998:151).

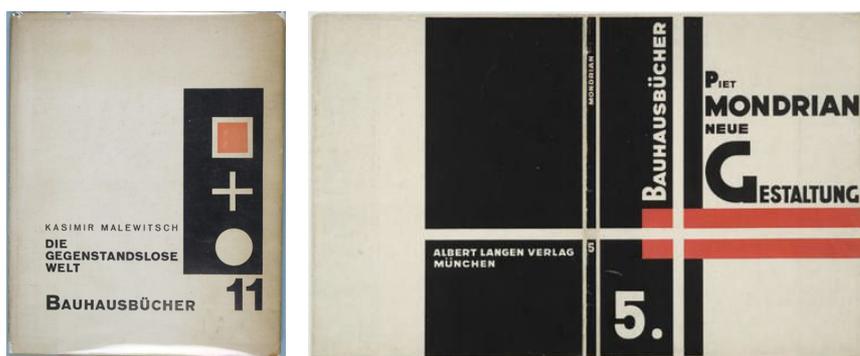
No Holanda, por exemplo, desenvolve-se o estilo De Stijl (O Estilo, em holandês) nas artes visuais, em termos de tipografia, este estilo se caracterizava pela eliminação de linhas curvas; valorização dos tipos sem serifa, que em geral eram compostos em blocos retangulares e usavam o quadrado como módulo para o design; layouts assimétricos; e a valorização da cor como um elemento estrutural importante e não como decoração (MEGGS, 2006:301-303).

Este estilo foi uma das inspirações da Bauhaus, importante escola de arte criada na Alemanha durante a república de Weimar (1919-1924), que também foi um grande exemplo deste contexto de mudanças no pensamento imagético e de celebração da máquina. Meggs (2006) descreve a escola como sendo “instensamente visionária e inspirada no expressionismo. Caracterizada pelo desejo utópico de criar uma nova sociedade espiritual” (MEGGS, 2006:310).

A instituição buscava “dissolver as fronteiras entre as grandes artes e as artes aplicadas” (MEGGS, 2006:318), tentando “trazer a arte para um relacionamento mais próximo com a vida através do design, que era visto como veículo para a mudança social e revitalização cultural” (MEGGS, 2006:318). Logo, as áreas de atuação da instituição passavam pela arquitetura, pelo design de produtos e pela comunicação visual, sem fazer distinção entre as grandes artes e as artes aplicadas.

Com relação à tipografia produzida pela Bauhaus, Hollis (2001), define-a como “tipos sem serifa, numerais grandes e “barras” horizontais e verticais (cujas funções são, às vezes, enfatizar ou organizar a informação, e outras(...) decorar)” (HOLLIS, 2001:14). Para o autor, a geometria empregada nas formas das letras era “a principal maneira de o designer funcionalista fugir ao estilo renascentista, ao Fraktur e à tradição germânica de tipos caligráficos pesados e artesanais” (HOLLIS, 2001:53).

O maior criador de livros da Bauhaus (os quais pode-se ver dois exemplos na Imagem 34), Laszlo Moholy-Nagy, adiciona à definição, além destas qualidades técnicas destacadas pelo outro autor, que a tipografia é “uma ferramenta de comunicação. Deve ser a comunicação em sua forma mais intensa. A ênfase deve ser na absoluta clareza... Legibilidade – a comunicação nunca deve ser forçada a uma estrutura preconcebida, por exemplo, um quadrado” (MEGGS, 2006:313).



**Imagem 34:** Capas de dois livros da Bauhaus (Bauhausbücher) atribuídos a Laszlo Moholy-Nagy de 1927 (esquerda) e 1924 (direita), pode-se observar as principais propostas do artista em relação a design gráfico e tipografia nestas capas.

Quanto ao design gráfico, para ele, deve-se buscar utilizar diferentes direções e articulações, que não somente horizontais; diferentes tipos e tamanhos de fonte,

formas geométricas e cores na tentativa de se criar uma linguagem de tipografia “cuja elasticidade, variabilidade e frescor de composição tipográfica sejam exclusivamente ditados pela lei interna da expressão e do efeito óptico” (MEGGS, 2006:313).

A influência da Bauhaus perpassou os anos em que esteve aberta, assim como também transmitiu-se para além de seus membros e estudantes, vemos clara inspiração nos princípios da Bauhaus em outros trabalhos, como, por exemplo, no estilo Art Déco e na Nova Tipografia de Tschichold.

Utiliza-se o termo Art Déco para se referir a trabalhos geométricos na área gráfica (Imagem 35), arquitetônica e de design de produtos no período entre guerras, entre as décadas de 1920 e 1930. Para Meggs (2006), há atributos deste movimento também presentes nos trabalhos da Bauhaus, como “racionalização, zigue zague, geometria moderna e decorativa” (MEGGS, 2006:279) que eram usados como forma de “expressar a era moderna da máquina ao mesmo tempo em que satisfaz uma paixão pela decoração” (MEGGS, 2006:279).



**Imagem 35:** Estudo da geometria de cartaz de estilo Art Déco, L'Intransigent, feito por Aldolphe Mouron Cassandre em 1925.

Outro trabalho fortemente influenciado pela Bauhaus foi A Nova Tipografia de Jan Tschichold, livro/manifesto lançado em 1928, onde o autor, segundo Meggs (2006:321), “rejeitava a decoração em favor de um design racional planejado para a função comunicativa”, na proposta tipográfica de Tschichold constavam dez princípios elementares, entre eles:

1. A tipografia é moldada por necessidades funcionais.
2. O objetivo do layout tipográfico é comunicação (da qual o layout é o veículo gráfico). A comunicação deve ser feita através da forma mais concisa, simples e penetrante.
3. Para que a tipografia sirva a fins sociais, seus ingredientes precisam ter *organização interna* (conteúdo ordenado) e *externa* (material tipográfico adequadamente relacionado) (HOLLIS, 2001:54)

No mais, a proposta também versava sobre a importância da fotografia; dos tipos sem serifa em seus variados pesos (light, medium, bold, extra-bold, itálico) e proporções (condensado, normal, expandido), que eram considerados os tipos da era moderna, por serem os “mais corretamente básicos” (HOLLIS, 2001:54) e por “reduzirem o alfabeto às suas formas básicas elementares” (MEGGS, 2006:322); das áreas não impressas do papel, que passam a ser vistas como componentes estruturais do design (MEGGS, 2006:332); da possibilidade de assimetria na composição, com as linhas podendo ser “arranjadas oblíqua ou verticalmente” (HOLLIS, 2001:54); “da adoção de tamanhos de papéis standardizados no padrão DIN (Deutsche Industrie Normen), como A4 para as folhas de escrever” (HOLLIS, 2001:54); e, por fim, da rejeição dos ornamentos, com exceção dos “Fios, barras e caixas” que “eram usados para estrutura balanço e ênfase” (MEGGS, 2006:322) e “de quadrados, círculos e triângulos, e mesmo assim somente se suas formas estivessem enraizadas na estrutura geral do design” (HOLLIS, 2001:54).

Jan Tschihold seguia estas propostas em seu próprio trabalho, como se pode verificar, por exemplo, pelo seu cartaz da exibição Der Berufsphotograph datado de 1938 (Imagem 36), onde se observa a utilização da fotografia, dos tipos sem serifa, a valorização de áreas não impressas do papel e a rejeição de ornamentos que não sejam de natureza geométrica e, mesmo assim, somente para dar ênfase para o local da exibição.



**Imagem 36:** Cartaz da exibição Der Berufsphotograph (1938), criado por Jan Tschihold; nele pode-se observar uma série de características da Nova Tipografia pregada pelo próprio Tschihold.

Baines e Haslam (2002) apontam para uma nova mudança na tipografia a partir da década de 1950, que veio a ocasionar o declínio da composição com tipos

metálicos e a impressão tipográfica: “a chegada dos sistemas de fotocomposição e os processos de impressão *offset*” (BAINES; HASLAM, 2002:79), que vieram a tornar a produção ainda mais variada e a possibilitar o hibridismo.

### 2.2.3. Componente “Padrões”

O último componente considerado na descrição de tipos proposta por Catherine Dixon (2008), são os padrões, que corresponderiam a uma junção do primeiro componente (atributos formais) com o segundo (origens). Logo, um padrão se detecta ao se considerar certos atributos tipográficos formais, que correspondem a uma certa origem histórica.

Higa (2010), em sua iniciação científica, considerando como universo amostral um total de 35 epígrafes arquitetônicas do Acervo Epigráfico Paulistano, verificou a existência de 12 padrões distintos nestas epígrafes, que consistiam em:

- **Padrões de origem manuscrita:**
  - **letra de mão:** Possui influências do art nouveau e “aproxima-se mais de um letreiramento do que de uma tipografia” (HIGA, 2010:8). Por exemplo a inscrição do arquiteto S. M. Roder no prédio da Rua 11 de agosto (Imagem 37).



**Imagem 37:** Vetor da epígrafe arquitetônica do arquiteto S. M. Roder, cuja tipografia insere-se no padrão "letra de mão".

- **Padrões de origem romana<sup>8</sup>:**
  - **serifada antiga:** Refere-se às letras serifadas cuja estrutura construtiva aproxima-se da encontrada nas inscrições romanas clássicas. Por exemplo a

8 Apesar de em HIGA, 2010 também constar um padrão de origem romana denominado “sem serifa”, nesta dissertação ele não será considerado, pois concluiu-se que algumas a tipografia das epígrafes incluídas neste padrão são mais próximas de um padrão geométrico de inspiração Art Déco de origens adicionais, melhor discutido no capítulo 4.

inscrição da Sociedade Arnaldo Maia Lello, Ltda. no Prédio Walter Seng (Imagem 38).



**Imagem 38:** Vetor da epígrafe da Sociedade Arnaldo Maia Lello, Ltda., cuja tipografia insere-se no padrão "serifada antiga".

- **serifada moderna:** Refere-se a letras que "tendem a ter uma largura mais uniforme que as letras do padrão serifada antiga" (HIGA, 2010:9). Modifica-se também o eixo de contraste para a posição vertical e os desenhos das serifas. Por exemplo a inscrição de Pilon e Matarazzo, Ltda. no Prédio São Manoel (Imagem 39).



**Imagem 39:** Vetor da epígrafe de Pilon e Matarazzo Ltda., cuja tipografia insere-se no padrão "serifada moderna".

- **Padrões de origem vernacular do século XIX:**
  - **serifada gorda:** Letras que com alto grau de contraste cujo uso se dá em tamanhos grandes. São semelhantes a letras com serifas filiformes, como a

Bodoni, porém com contraste mais exagerado. Por exemplo a inscrição da Construtora Paulo Izzo S/A no Prédio José Firmo (Imagem 40).



**Imagem 40:** Vetor da epígrafe da construtora Paulo Izzo S/A, cuja tipografia referente ao nome da construtora insere-se no padrão "serifada gorda".

- **grotesca:** Letras sem serifa que remetem às primeiras grotescas do século XIX. Por exemplo a inscrição do arquiteto C. E. Winter no Edifício Bartyra (Imagem 41).



**Imagem 41:** Vetor da epígrafe do arquiteto C. E. Winter, cuja tipografia insere-se no padrão "grotesca".

- **grotesca retangular:** Letras cuja forma assemelha-se à das sem serifas grotescas, porém possuem "estrutura construtiva das letras retangulares, perceptível na letra O" (HIGA, 2010:10). Por exemplo a inscrição do

engenheiro civil e arquiteto Alfredo Mathias no Edifício Raquel (Imagem 42).



**Imagem 42:** Vetor da epígrafe do engenheiro e arquiteto Alfredo Mathias, cuja tipografia insere-se no padrão "grotesca retangular".

- **neo-grotesca:** Letras sem serifa cujos traços, apesar de remeterem às grotescas, possuem um desenho mais refinado e tendem a ser mais uniformes. Por exemplo a inscrição de Dacio A. de Moraes S.A. no Edifício Martex S.A. (Imagem 43).



**Imagem 43:** Vetor da epígrafe de Dacio A. de Moraes S.A., cuja tipografia insere-se no padrão "neo-grotesca".

- **Padrões de origens adicionais:**
  - **geométricas:** Letras que se constroem através de formas geométricas elementares como circunferências, triângulos e retângulos, entretanto não se

assemelham a volumes como as “geométricas gordas” ou são condensadas como as “geométricas finas”. Por exemplo a inscrição de Richter & Lotufo LTDA. no Prédio São João (Imagem 44).



**Imagem 44:** Vetor da epígrafe de Richter & Lotufo LTDA, cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica".

- **geométrica retangular:** Letras cuja estrutura construtiva se dá somente por linhas retas horizontais, verticais e inclinadas, “com o uso mínimo ou mesmo sem o uso de curvas” (HIGA, 2010:12). Por exemplo a inscrição de Pareras & Pladevall no Prédio Paratininga (Imagem 45).



**Imagem 45:** Vetor da epígrafe de Pareras & Pladevall, cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica retangular".

- **geométrica gorda:** Letras com influências do art déco que possuem construção estritamente geométrica, mas não são propícias para composição de textos longos. Possuem desenho simples e grande parte das letras não possuem contraforma, as letras assemelham-se mais a volumes do que a traços propriamente ditos. Por exemplo a inscrição de N. Luiz do Rego e S. M. Roder Ltd. no Edifício Anhembi (Imagem 46).



**Imagem 46:** Vetor da epígrafe de N. Luiz do Rego e S. M. Roder Ltd., cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica gorda".

- **geométrica fina:** Também possuem influências do art déco, entretanto bastante diferentes das geométricas gordas, principalmente no que se refere à espessura dos traços, à proporção condensada e ao refinamento do desenho. Por exemplo a inscrição do arquiteto Álvaro Botelho e da Sociedade Construtora e de Imóveis no Antigo BSP (Imagem 47).



**Imagem 47:** Vetor da epígrafe do arquiteto Álvaro Botelho e da Sociedade Construtora e de Imóveis, cuja tipografia insere-se no padrão "geométrica fina".

Ao considerar-se a localização temporal destes padrões, percebe-se que as epígrafes de serifadas de origem romana são encontradas - dentro da amostra considerada em HIGA (2010) - em prédios datados das décadas de 1920 e 1930, coincidindo com o período em que se encontram as epígrafes inspiradas nas grotescas do século XIX. Já as epígrafes de origem geométrica começam a surgir nas décadas de 1930 (apesar de a mais antiga ser ainda de 1929).

Sabe-se que historicamente a década de 1920 foi marcada por um conflito exaltado entre os emergentes estilos Art Déco e Neocolonial - que apontavam para a modernidade e a geometrização (no caso do Art Déco) e a valorização da cultura nacional (no caso do Neocolonial) - e o Ecletismo Historicista, que começava a sua trajetória para a decadência - que ainda muito se remetiam aos estilos europeus e ao século passado.

Estes dois estilos emergentes também conflituavam entre si, pois, apesar de serem contrapontos ao Ecletismo, enquanto o Neocolonial buscava sua inspiração nos estilos nacionais passados, o Art Déco se inspirava nos modelos construtivos estrangeiros, principalmente vindos dos Estados Unidos, de forma que o segundo foi recebido com maior relutância e só conseguiu consolidar-se definitivamente a partir dos anos 30, sendo logo interrompido pela Segunda Guerra Mundial (D'ALAMBERT, 2003) e depois pela ascensão do movimento modernista funcional.

Assim, pode-se notar que a consolidação do estilo Art Déco coincide com as datas de maior incidência de epígrafes de origem geométrica e também que a coincidência de períodos em que se encontram as epígrafes de origem romana serifada e grotescas, muito provavelmente se justificam pela coexistência de dois paradigmas diferentes de estilo (um, em gradual decadência, que apontava para o classicismo e outro que seguia uma tendência modernizadora e geometrizarante). Desta forma, podemos prever que epígrafes cujas letras são serifadas de origem romana muito provavelmente localizar-se-ão temporalmente entre as décadas de 1920 e de 1930, bem como as epígrafes cujas letras são inspiradas nas grotescas; da mesma forma, uma epígrafe com tipografia de origem geométrica, muito provavelmente será inscrita em um prédio construído nas décadas de 1930 ou 1940.

Evidentemente, como já explicitado no começo do capítulo, podem haver exceções a esta regra, de forma que precisar a data pelas características e padrões formais da tipografia epigráfica pode ser enganoso, por isto mesmo fala-se em alta probabilidade e não em certeza, pois sabe-se que a epígrafe tem mais relação com a empresa responsável pelo projeto do prédio do que com o estilo do prédio em si, podendo, por exemplo, uma epígrafe romana serifada estar inscrita num prédio Art Déco. Logo, também é importante que se leve em conta a arquitetura do prédio e não somente sua epígrafe ao buscar por datas prováveis de construção.

Nesta dissertação serão levados em conta estes mesmos padrões para a análise das três epígrafes da firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch", em conjunto com a arquitetura dos prédios, mas antes da análise propriamente dita é importante que se tenha uma noção da importância desta firma e de seus membros, de forma que passaremos a fazer um breve histórico da empresa e de suas obras mais relevantes.

## **Capítulo 3 – O escritório de engenharia “Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch”**

Como tratado no Capítulo 1, as epígrafes arquitetônicas surgem em um contexto em que o profissional de engenharia e arquitetura na cidade de São Paulo começa a ser mais valorizado, por meio de ações públicas como o início da regulamentação da profissão, instituição de órgãos de classe e a instalação, na cidade, de instituições de ensino superior que oferecem cursos de engenharia civil e arquitetura, sendo as epígrafes indício deste momento histórico ao explicitar, em local público, o nome do profissional por trás da obra arquitetônica, além de sua titulação, para demonstrar que aquele edifício foi construído por um profissional diplomado e qualificado.

Levando-se em conta este caráter da epígrafe, antes de partirmos para sua análise formal delas, parece relevante que também se foque por um momento nos agentes responsáveis pelo projeto dos prédios estudados e sua importância na época das construções.

Para tal levantaram-se alguns dados sobre o escritório de engenharia “Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch” com relação a: obras realizadas, diferentes formações e sócios majoritários, breve histórico de cada um dos sócios e diferentes escritórios. Para as informações compiladas neste capítulo serviram como fonte diversos jornais, revistas e almanaques da época, bem como alguns livros e teses de doutorado.

### **3.1. As diferentes formações e principais obras**

#### **3.1.1. Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter (1923-1925)**

A firma começa como uma parceria entre Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter de cujo primeiro registro que se tem é de 1923. Numa publicação oficial da Prefeitura de São Paulo no jornal Correio Paulistano de 15 de junho de 1923, o nome da firma consta como sendo "Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter", ao chamar para esclarecimentos "representante da firma Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter" (SÃO PAULO, 1923).

Esta formação inicial durou até 1925, quando Betzalel Rabinovitch também passa a integrar a sociedade, passando a firma a se chamar “Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch”. O primeiro registro encontrado desta nova configuração de membros consta no Expediente do dia 9 de junho de 1925 da Diretoria Geral da Prefeitura de São Paulo, publicado no jornal Correio Paulistano de 10 de junho de 1925, que chama para esclarecimentos à Diretoria Geral "representante da firma Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" (SÃO PAULO, 1925a).

Na Tabela 1, constam os projetos e alvarás aprovados pela Prefeitura para a sociedade inicial entre Monteiro e Heinsfurter, tendo como base expedientes da Diretoria Geral da Prefeitura de São Paulo publicados no Correio Paulistano de 1923 à 1926. Mais detalhes sobre estas construções, como o endereço e a fonte exata destas informações podem ser consultadas no Anexo I (Tabela 4) desta dissertação.

<b>Tipo de aprovação/Ano</b>	<b>1923</b>	<b>1924</b>	<b>1925</b>	<b>1926</b>
<b>Planta de Prédio</b>	5	6	1	0
<b>Reforma/Modificação</b>	1	1	0	1
<b>Abertura de Vala</b>	0	1	0	3
<b>Planta de Casa</b>	0	0	0	2
<b>Outros</b>	0	0	2	0
<b>Totais</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>6</b>

**Tabela 1:** Construções aprovadas pela Prefeitura de São Paulo para a firma "Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter" no período de 1923 à 1926.

Conforme pode-se observar pela tabela, nestes primeiros anos em que só havia dois sócios, a firma ainda possuía pouca expressão - como é verificável pelos poucos trabalhos aprovados -, mas vinha num crescente de aprovações até 1924. Em 1925, o número de construções aprovadas declina, e este ano coincide com a entrada do novo sócio; também coincide com o ano da publicação em Diário Oficial da Lei Estadual nº 2022, que tornava obrigatório diploma ou experiência comprovada, além de registro de título na Secretaria de Agricultura para o exercício da função (SÃO PAULO, 1925a). Tal registro foi obtido pela firma em 03 de setembro de 1926, conforme consta no jornal Correio Paulistano (SÃO PAULO, 1926b), o que justificaria a diminuição do número de obras em 1925.

Percebe-se também que, apesar da entrada de Betzalel Rabinovitch na sociedade, ainda há registro de seis alvarás ou plantas aprovadas para Eduardo Monteiro em parceria somente com Simão Heinsfurter, que datam de 1926.

### **3.1.2. Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch (1925-1940)**

As aprovações da prefeitura para a sociedade entre os três engenheiros no período de 1925 à 1935 consta na Tabela 2. Assim como no caso da Tabela 1, as informações são baseadas em expedientes da Diretoria Geral da Prefeitura de São Paulo publicados em jornais como o Correio Paulistano e o Diário Nacional e também encontram-se melhor detalhadas no Anexo I (Tabela 5) desta dissertação. A tabela vai somente até o ano de 1935, pois posteriormente os jornais deixaram de publicar o expediente da prefeitura.

<b>Tipo de Aprovação/Ano</b>	<b>1925</b>	<b>1926</b>	<b>1927</b>	<b>1928</b>	<b>1929</b>	<b>1934</b>	<b>1935</b>
<b>Planta de Prédio</b>	1	1	0	0	0	0	0
<b>Reforma/Modificação</b>	0	0	2	1	0	0	0
<b>Abertura de Vala</b>	0	8	18	0	4	0	0
<b>Planta de Casa</b>	0	2	5	0	4	0	0
<b>Tapume</b>	0	1	2	0	2	0	0
<b>Outros</b>	0	0	1	2	5	1	3
<b>Totais</b>	<b>1</b>	<b>12</b>	<b>28</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>1</b>	<b>3</b>

**Tabela 2:** Construções aprovadas pela Prefeitura de São Paulo para a firma "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" durante o período de 1925 à 1935.

Pelos dados percebemos que, no primeiro ano de existência da firma, a quantidade de aprovações é ínfima, provavelmente devido ao mesmo motivo apontado para a diminuição de alvarás e plantas aprovados para a parceria somente entre Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter.

Nos anos de 1926 e 1927, houve aumento considerável com relação à quantidade de obras realizadas no período em que a parceria era somente entre Monteiro e Heinsfurter. Um dos fatores que possivelmente ajudaram para este crescimento do número de obras da firma foi a aprovação da Lei Ordinária nº 2986, de 7 de julho de 1926, na cidade de São Paulo já descrita no Capítulo 1, que além de exigir diploma ou competências reconhecidas pela Prefeitura para o exercício da construção civil, também previa a publicação anual da lista de construtores licenciados no Diário Oficial da Cidade de São Paulo (SÃO PAULO, 1926a). Como nesta época, os jornais de São Paulo divulgavam o Diário Oficial, seus nomes viam-se estampados nestes veículos de comunicação, de modo a, conseqüentemente, obterem maior visibilidade do que antes.

Um exemplo de uma destas listas de profissionais publicadas na sessão Actos Officiaes do Correio Paulistano, datada de 24 de Julho de 1928, na qual aparece o nome da firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" consta na página a seguir (Imagem 48), nela pode-se ler: "RELAÇÃO DOS PROFISSIONAES registrados de acordo com a lei n. 2986 de 7 de junho de 1926, e que se acham licenciados para exercerem as profissões de constructores, encanadores e eletricitas, durante o 2º semestre do corrente anno" (SÃO PAULO, 1928); também constam nesta lista em qual artigo, parágrafo ou alínea da lei cada um destes profissionais se enquadra, a alínea A referindo-se aos "engenheiros que tenham seus nomes registrados na Secretaria de Agricultura, de accôrdo com a lei estadual" (SÃO PAULO, 1926a); a alínea B, aos arquitetos na mesma situação; e a alínea C, aos empreiteiros de obras particulares mediante prova de competência. No caso da firma estudada, vê-se que se enquadra no Artigo 3º, parágrafo único, no qual consta que os registros de firmas comerciais serão condicionados à declaração dos nomes dos responsáveis pelas edificações, que deverão se enquadrar em alguma das alíneas do

RELAÇÃO DOS PROFISSIONAIS			
registados de accordo com a lei n. 2.986, de 7 de Junho de 1926, e que se acham licenciados para exercerem as profissões de construtores, engenheiros e electricistas, durante o 2.º semestre do corrente anno.			
Abilio Silveira .....	Art. 2.º Alinea B.	2.º	H.
Angelo Nappi .....	2.º	H.	
Augusto Pimassoni .....	2.º	H.	
Antonio Domingos de Azevedo .....	2.º	H.	
Antonio Cavichelli .....	2.º	H.	
Agostinho Marone .....	2.º	C.	
Antonio D. Santos .....	2.º	C.	
Albuquerque e Longo .....	2.º	A.	
Angelo Ditelli .....	2.º	H.	
Almeida e Filho .....	2.º	C.	
Augusto Costa .....	2.º	A.	
Antonio Puortas Truvas .....	2.º	C.	
Angelo Cristoforo .....	2.º	H.	
Augusto Marchesini .....	2.º	B.	
Armando Zanella .....	2.º	C. Art. 1.º	
Amleto Nipote .....	2.º	A.	
Augusto Alves .....	2.º	C.	4.º
Alberto Baraglia .....	2.º	H.	4.º
Antonio Giorgi .....	2.º	C.	4.º
Antonio Veaditte .....	2.º	C.	4.º
Afonso Desiderio .....	2.º	H.	
Antonio Sorrentino .....	2.º	C.	4.º
Adolpho Zoccolu .....	2.º	H.	
Antonio Duplari .....	2.º	C.	4.º
Antonio Rebelo da Silva .....	2.º	B.	
Antonio Ferreira .....	2.º	C.	4.º
Antonio Maria Desiderio .....	2.º	C.	4.º
Adriano Manzini .....	2.º	C.	4.º
Alexandro de Patti .....	2.º	H.	
Antonio Ambrosio .....	2.º	C.	4.º
Alberto Tangamelli .....	2.º	H.	
Alberto Domingues de Azevedo .....	2.º	C.	4.º
Augusto Fernandes Pentes .....	2.º	C.	4.º
Alvaro Neves da Rocha .....	2.º	A.	
Antonio Abel .....	2.º	C.	4.º
Antonio de Freitas .....	2.º	C.	4.º
Annibal de Saint-Aubin .....	2.º	H.	
Arthur E. B. Posters .....	2.º	A.	
Amelio Gregori .....	2.º	A.	
Arthur Gomes Silva .....	2.º	C.	4.º
Agostinho Rosa .....	2.º	H.	
Alberto de Oliveira Coutinho .....	2.º	A.	
Armando Stefani .....	2.º	H.	
Arnaldo Ricci .....	2.º	A.	
Angelo Reina .....	2.º	C.	4.º
Alvaro de Salles Oliveira .....	2.º	H.	
Aureliano Botelho .....	2.º	A.	
Atilio Tinucci .....	2.º	C.	4.º
Abel Peroni .....	2.º	C.	4.º
Alexandre Rogagnoli .....	2.º	C.	4.º
Angelo Gariba .....	2.º	C.	4.º
Antonio Rodrigues Mendonça .....	2.º	C.	4.º
Adamo Bertulli .....	2.º	C.	4.º
Alberto Pereira dos Santos .....	2.º	B.	
Antonio Martins Oromes .....	2.º	C.	4.º
Aleixo Vieira de Carvalho .....	2.º	A.	
Antonio Canelli Pugliesi .....	2.º	H.	
Antonio Pereira Capella .....	2.º	C.	4.º
Augusto Merlins .....	2.º	C.	4.º
Adolpho Luppattelli .....	2.º	C.	4.º
Avelino Fontes de Oliveira .....	2.º	C.	4.º
Antonio Moral (H) .....	2.º	C.	4.º
Americo Del Carlos .....	2.º	C.	4.º
Alfredo de Castro .....	2.º	H.	
Antonio Piaçali .....	2.º	C.	
Antenor Vas de Lima .....	2.º	H.	
Athanasio Fernandes .....	2.º	C.	4.º
Angelo Arlemmo .....	2.º	C.	4.º
A. Patri .....	2.º	C.	4.º
Augusto Francisco Murinhelva .....	2.º	C.	4.º
Alberto Edwarde Holland .....	2.º	A.	
Angelo Quintana .....	2.º	C.	4.º
Alexandre Lombello .....	2.º	C.	1.º
Aelino Casali .....	2.º	H.	
Abramo Magnani .....	2.º	C.	4.º
Angelo Metreze .....	2.º	C.	4.º
Alfredo Einaro Corbett .....	2.º	H.	
Antonio Silva Gordiano .....	2.º	C.	4.º
Angelo Cione .....	2.º	C.	4.º
A. G. Romare .....	2.º	A.	
Adolpho Rodrigues .....	2.º	C.	4.º
Antonio Bayma .....	2.º	A.	
Americo e Rodrigues Lida .....	2.º	A. § Unico	
Benedicto Marques da Cruz .....	2.º	C.	4.º
Bernardes da Cunha Garcia .....	2.º	A.	
Bernardine Granja .....	2.º	C.	4.º
Bruno Pellegrini .....	2.º	C.	4.º
Bento de Camargo Filho .....	2.º	H.	
Benedicto Maueroppe .....	2.º	C.	4.º
Belzafr Pizaral .....	2.º	A.	
Bernardes e Cia. .....	2.º	A. § Unico	
Bartholomeu Coppola .....	2.º	C.	4.º
Colombo Leon Salvarini .....	2.º	H.	
Cla. Instaladora Predial .....	2.º	A.	
Costabile Amato .....	2.º	C.	
Carlo Giovanni .....	2.º	C.	4.º
Carlos Guiralbelli .....	2.º	C.	4.º
Cipriano Terraceno .....	2.º	C.	4.º
Cirillo Bellistato .....	2.º	H.	
Caetano Reina .....	2.º	C.	
Carlos Cabral .....	2.º	H.	
Carolino Antonio Prigata .....	2.º	C.	4.º
Guilherme S. Assis Carvalho .....	2.º	A.	
Guilherme Lebel .....	2.º	H.	
Guarino Cacchioni .....	2.º	C.	4.º
Gumercindo de Oliveira Peaten- do .....	2.º	A.	
Gregori I. Warehachtchik .....	2.º	H.	
Gi como Pozzini .....	2.º	C.	4.º
Guilherme Corazza .....	2.º	B.	
Gennaro Iono .....	2.º	C.	4.º
Guilherme Thieloko .....	2.º	H.	
George Pralrembel .....	2.º	H.	
Giovanni Adamo .....	2.º	C.	4.º
Homero Benedetto Ottoni .....	2.º	A.	
Hormisio Cocca .....	2.º	C.	4.º
Henrique Pegado .....	2.º	A.	
Henrique Clemente Rodrigues .....	2.º	A.	
Hugo Campana .....	2.º	C.	4.º
Ignacio Ferrara .....	2.º	C.	4.º
Irmaes Rocha .....	2.º	C.	4.º
Jayne Pradevall .....	2.º	H.	
João Bradaschia .....	2.º	H.	
João Victor Longo .....	2.º	H.	
João Klasing .....	2.º	H.	
João Olivetri .....	2.º	C.	
João Ferraz Braga .....	2.º	A.	
João Furlinger .....	2.º	H.	
João Minoni .....	2.º	C.	
João Antonio dos Pamos .....	2.º	B.	
João Tritelli .....	2.º	C.	
Joaquim Miranda .....	2.º	B.	
João Murari .....	2.º	C.	
José Pierre .....	2.º	C.	4.º
José Antonio Quinta .....	2.º	C.	4.º
José Lucas Rosel .....	2.º	H.	
José Rabello da Silva .....	2.º	H.	
João Baptista Faria .....	2.º	C.	4.º
João Rodrigues .....	2.º	C.	4.º
José T. Romano .....	2.º	C.	4.º
José Paul Urner .....	2.º	A.	
João Michal .....	2.º	C.	4.º
João Vieira Tuzel .....	2.º	H.	
José Perez .....	2.º	C.	4.º
João Stopiglia .....	2.º	C.	4.º
José Galvani .....	2.º	C.	4.º
José Vicente Fernandes Martins .....	2.º	H.	
João Serrate .....	2.º	H.	
José Victorio Viadana .....	2.º	H.	
José Lopomo .....	2.º	C.	
Julio Zaveri .....	2.º	H.	
Jacob Corazza .....	2.º	C.	4.º
José Luis Pina .....	2.º	C.	4.º
Joaquim Vido Branco .....	2.º	C.	4.º
João Sallan .....	2.º	C.	4.º
José Rossi .....	2.º	C.	4.º
José Maria dos Cruz .....	2.º	C.	4.º
Joaquim Alcindo Valla .....	2.º	A.	
João Quedas .....	Art. 2.º Alinea C. Art. 1.º	2.º	H.
Julio A. de Abreu Junior .....	2.º	C.	4.º
José Garcia .....	2.º	C.	4.º
José dos Santos .....	2.º	C.	4.º
Joaquim Papa .....	2.º	C.	4.º
José V. N. Valenti .....	2.º	C.	4.º
José Francisco Aranha .....	2.º	H.	
José Daldone .....	2.º	C.	4.º
Jacyntho Teixeira da Silva .....	2.º	H.	
Julio Fabri .....	2.º	C.	4.º
José Pacora .....	2.º	C.	4.º
José Boninsegna .....	2.º	C.	4.º
José Alexandrino .....	2.º	C.	4.º
João Parrucci .....	2.º	C.	4.º
Julio Zucarelli .....	2.º	C.	4.º
João Paula Correia dos Santos .....	2.º	H.	
José Augusto Avancini .....	2.º	C.	4.º
José Rosa .....	2.º	H.	
João Carratti .....	2.º	H.	
Juliano Bertolazzi .....	2.º	C.	4.º
José Fernandes Fontes .....	2.º	C.	4.º
João Duff .....	2.º	A. e B.	
José Tavaroz .....	2.º	C.	4.º
João Lippe .....	2.º	C.	4.º
José Diaz e Cia. .....	2.º	A. § Unico	
João B. Soares de Queiroz .....	2.º	H.	
José d'Oliveira Sousa .....	2.º	H.	
José Rodrigues Bendo .....	2.º	C.	4.º
João Caramelli .....	2.º	C.	4.º
João Monteiro da Cunha .....	2.º	A.	
Luis Rossi .....	2.º	H.	
Leonardo Testoni .....	2.º	C.	4.º
Luis Pedalini .....	2.º	H.	
Luis Bianco .....	2.º	H.	
Luis Alvaro da Silva .....	2.º	A.	
Luis Pagliuca .....	2.º	C.	4.º
Lionello Zapparelli .....	2.º	C.	4.º
Luis Monteiro da Silva .....	2.º	A.	
Luis Ferreira .....	2.º	H.	
Luis Carlos Berrini .....	2.º	A.	
Luis Guedes .....	2.º	A.	
Luis Marra Tangary .....	2.º	H.	
Luis Salvati .....	2.º	C.	
Landemberg, Alves e Assumpção .....	2.º	A. § Unico	
Luis Pinatullo .....	2.º	H.	
Lione Colombo .....	2.º	C.	4.º
Luis Di Matteo S.º .....	2.º	C.	4.º
Luis Carona .....	2.º	H.	
Luis Augusto Pereira Queiroz .....	2.º	H.	
Luis Giacomo .....	2.º	C.	4.º
Manuel Bobbetta .....	2.º	H.	
Manuel Rocha .....	2.º	C.	
Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch .....	2.º	A. § Unico	
Marlo Silvio Polaco .....	2.º	A.	
Miguel Prota .....	2.º	H.	

Imagem 48: Recorte do Jornal Correio Paulistano de 24 de Julho de 1928, com o nome da firma "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" em destaque, mostrando a lista de profissionais licenciados para o exercício do ofício em construção civil.

artigo (SÃO PAULO, 1926a).

Outro fator que também possibilitou maior exposição da firma é o fato de ela aparecer pela primeira vez, em 1927, no Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, também conhecido como Almanak Laemmert, por ser o nome da empresa que o editava (LAEMMERT; LAEMMERT, 1927). Entre outras informações de utilidade pública, fornecia um indicador comercial, industrial e profissional anual com endereços de todas as empresas funcionando no Brasil organizadas por ordem alfabética e divididas em categorias. Nesta primeira aparição, a firma é incluída somente na categoria de “engenheiros”; em almanaques posteriores são colocados em categorias como “architectos e empreiteiros de obras” (LAEMMERT; LAEMMERT, 1931), “engenheiros” (LAEMMERT; LAEMMERT, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940), “madeira e materiais de construção” (LAEMMERT; LAEMMERT, 1934, 1935, 1936, 1937) e “construção” (LAEMMERT; LAEMMERT, 1935, 1936).

Prosseguindo com a tabela, repara-se que no ano de 1928 houve uma queda considerável de projetos e alvarás aprovados, totalizando 3, sendo uma reforma, um arruamento e duas torres de reservatório, estas últimas tendo sido aprovadas através de edital de concorrência pública.



**Imagem 49:** Foto de Prédio Oscar Rodrigues, construído em 1928, ainda em funcionamento na atualidade como prédio comercial.

Embora não conste nos expedientes da Prefeitura sabe-se que neste ano também foi construído pela firma o Prédio Oscar Rodrigues (Imagem 49), edifício no qual se encontra uma das epígrafes estudadas. O prédio de 10 pavimentos foi construído em alvenaria de tijolos sobre estrutura de concreto (EM BOM..., 1986:12) e, segundo Borges (1999), era um prédio de apartamentos que leva o “estilo característico da década de 1920” (BORGES, 1999:120), o eclético. Seu principal propósito era o de servir como hotel, entretanto também eram utilizados como apartamentos para aluguel (DEVECCHI, 2010:171), nas décadas de 1930 e 1940 abrigou pessoas ilustres como: Klara Rosenthal, Hans Gustavo Rothchild, José Bonifácio de Andrade e Silva, engenheiro responsável pela primeira eclusa do Rio Tietê e outros (BORGES, 1999:120); permanece em funcionamento,

entretanto atualmente trata-se de um prédio comercial.

O próximo ano (1929) é marcado por um novo momento de crescimento no

número de projetos da firma, sendo a maioria deles relacionados mais a serviços de construção do que a plantas e projetos, visto que há a aprovação de abertura de 4 valas, construção de 2 tapumes, 4 plantas de casa e nos itens incluídos em outros constam: uma casa de bombas (continuação das obras das torres de reservatório), um arruamento, duas plantas indefinidas e um chanframento de guia; sendo portanto 9 aprovações referentes a atividades de construção e 6 aprovações de plantas.

Também neste ano, embora não conste nos expedientes da Prefeitura, a firma foi responsável pela construção da Sede da Associação Nacional Italiana entre Mutilados, Inválidos e Ex-Combatentes de guerra sob fiscalização do arquiteto Luiz de Anhaia Mello, segundo foi publicado no jornal Correio Paulistano (ASSOCIAÇÃO..., 1929). O projeto arquitetônico de autoria do escritório Salfatti e Buchignani havia sido aprovado por edital de concorrência pública.

Os jornais de 1930 à 1933 que publicavam os expedientes das prefeituras não estavam disponíveis em versão digitalizada, e não foi possível voltar à Biblioteca Nacional para consultá-los fisicamente, de modo que, na tabela há este espaço em branco relacionado a estes anos e nos dois anos seguintes a firma teve somente aprovação para construção de uma guia (1934) e três concessões de habite-se (1935).

Sobre este período que não consta na tabela, sabe-se que, a partir de 1930, a firma passa a ter um escritório no Rio de Janeiro em adição ao de São Paulo. Conforme publicado no jornal carioca Correio da Manhã (1930): "De Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch, firma composta dos socios solidarios Eduardo Marcos Monteiro, Simão Heinsfurter e Betzalel Rabinovitch, para o commercio de construcções, á avenida Rio Branco ns. 69 e 77, com capital de 21:000\$000, prazo tres annos" (JUNTA COMMERCIAL, 1930). Esta segunda sede passa também a figurar no Almanaque Laemmert a partir de 1931 (LAEMMERT; LAEMMERT, 1931), cessando de aparecer em 1938 (LAEMMERT; LAEMMERT, 1938).

A firma manteve-se ativa também em São Paulo, sendo responsável, por exemplo, pela construção de um rинque de patinação em São Paulo em 1931, segundo anúncio de inauguração no jornal A Gazeta (SÃO PAULO RINK, 1931), que pode ser visto na Imagem 50.

**São Paulo Rink**  
O PALACIO DA PATINAÇÃO  
RUA MARTINHO PRADO, 75 (CONTINUAÇÃO DA R. FLORISBELLA)  
Seu inaugurado AMANHÃ esse moderno rink, realização integral da industria nacional, no breve periodo de 52 dias.  
Construção e instalações pelo: technico e especialista "engenheiro"

**MONTEIRO, HEINSFURTER & RABINOVITCH**  
ENGENHEIROS CONSTRUCTORES  
R. José Bonifacio n.º 10  
Tel. 2-6570

Concreto nacional marca "Brasileira" fornecido por **STAL TELLES & Cia. Ltda.**  
R. Libero Badur, 61-sob. Tel. 2-7104

Telhos fôrca fornecida pela **CERAMICA S. CAETANO S A**  
R. Boa Vista, 3 — 2.º andar. Tel. 2-5429

Ferro nacional de Sabará, empregado no concreto armado, fornecido por **ERNESTO DE CASTRO & Cia**  
R. Boa Vista, 2 Tel. 2-0977

Cál virgem fornecida pela **S. A. FABRICA VOTORANTIM**  
R. São Bento, 35 Tel. 2-1537

Apparelhos sanitarios e terragens fornecidos por **JORGE RICHTER**  
Lud. Dr. Fialin, 2 Tel. 2-1820

Vidros e vidrões fornecidos pela **CASA PINTO**  
de A. Pinto de Almeida Tel. 2-4104

R. Parahyba, 88 Tel. 3-3243

Estrutura de madeira de tábua esmerada por **E. HAUFF & Cia.**  
R. Frei Caneca, 72 Tel. 4-3568

Biquilinas, soltas e capitadas em perfil ventiladas por **VICENTE DE ROSA**  
R. Pedro Vicente, 87 Tel. 4-4611

Solho de peroba fornecido pela **SERRARIA PARAHYBA**  
R. Parahyba, 39 Tel. 9-2432

Instalações electricas realizadas por **B. ORLANDO MARTINS**  
Engenh. Electricista Tel. 4-8381

R. D. Francisco de Souza, 14-A Tel. 4-8381

Equipagem 4 machina e conservação do solho por **S. BENEDETTI**  
R. Arrocbe, 1 Tel. 4-1585

Ladrilhos de cimento fabricados por **FRANCISCO CATALDI**  
R. Lavapés, 296 Tel. 7-4328

Pintura e decorações executadas por **OTTO REHDER**  
R. Vergueiro, 217 Tel. 7-3321

Louças, platinas e mandala fabricada por **FROHLICH & IRMAOS PACE**  
R. Palmira, 2 Tel. 5-1609

Toldos de lona fabricados por **JOSE REGIANI**  
Fábrica de Toldos Tel. 9-0398

R. Pratinha, 10 Tel. 9-0398

**Imagem 50:** Anúncio de inauguração do São Paulo Rink no jornal A Gazeta (1931), onde consta o logo e o nome da firma como responsáveis pela construção; também constam os fornecedores de material para construção.

Além disso também participaram de uma série de editais para projetos e construções de edifícios e obras públicas. A firma participou dos editais para as seguintes obras: serviço de concreto armado para construção do novo edifício destinado à Santa Casa de Misericórdia de Santos (O NOVO..., 1930); construção do albergue noturno Casa da Boa Vontade no Rio de Janeiro (A CONSTRUCÇÃO..., 1931); construção da sede da Sociedade Sul Riograndense no Rio de Janeiro (SOCIEDADE..., 1931); construção de estrutura de concreto armado do Hotel Municipal de Campinas (A CONSTRUCÇÃO..., 1932); construção de 27 prédios em terreno financiado pela Caixa de Aposentadorias e Pensões para os empregados da Leopoldina Railway no Rio de Janeiro (CAIXA..., 1933); construção de uma ponte ligando o estado do Rio Grande do Sul ao de Santa Catarina (BRASIL, 1933c); construção de Ponte sobre o Tatuapé (CONCORRENCIA..., 1934); construção de abrigo para bondes na Praça da Sé (CONSTRUCÇÃO..., 1934); reforma do Trianon (REFORMA..., 1935); ampliação da garagem municipal da Rua Ribeiro Lima (VAE SER..., 1935); construção da ponte sobre o Rio Tamandateí (PONTE..., 1936); e construção do Mercado de Flores, conforme projeto já aprovado (ENCERRADA..., 1938).

Destas propostas, uma delas obteve resposta positiva: a referente à Santa Casa de Misericórdia de Santos. A abertura do edital se deu após desabamento de barreiras do Monte Serrat em Santos, que atingiu uma ala do hospital Cláudio Luiz da Costa, sob cuidados da Santa Casa de Misericórdia, e determinou caráter de urgência aos projetos de ampliação e relocação do hospital que já existiam. Tendo a sua proposta de construção da estrutura escolhida pelo edital, a firma Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch se encarregou dos serviços de fundações e concreto armado da construção, que iniciou em 1931, mas foi interrompida em diversas ocasiões por falta de verba, sendo concluída somente na década seguinte (BARBOSA, 2003).

Segundo D'Alambert (2003), nos anos de 1931 e 1934 também há registros de da construção de duas residências padrão classe média em nome da firma, uma em estilo Art Déco, datada de 1931 (D'ALAMBERT, 2003:218); e outra em estilo Neocolonial simplificado, datada de 1934 (D'ALAMBERT, 2003:222).

A firma ainda foi responsável por mais algumas construções e projetos que a tabela não mostra, por terem sido realizadas fora da cidade de São Paulo, como, por exemplo, uma fábrica para a Atlantis Brazil Ltda. em Santo André (NOVO..., 1961), bem como um conjunto de casas operárias para trabalhadores desta fábrica no ano de 1934 (GUIDES, 2008). Estas moradias projetadas por Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch, no entanto, não se tratavam das casas operárias de que geralmente se fala, que localizam-se próximas às fábricas e às vilas operárias e são destinadas aos trabalhadores de classes populares; segundo Guides (2008:64-65), algumas das indústrias que se instalaram em Santo André durante a década de 1930 também construíam casas

operárias mais espaçosas e confortáveis em bairros da cidade que contavam com melhor infraestrutura, estas eram oferecidas aos funcionários técnicos, graduados ou que desempenhavam cargos de direção. Guides (2008) descreve estas casas como sendo

executadas com bastante requinte e conforto, com materiais construtivos de ótima qualidade para a época. Tinham também uma planta bem elaborada com grande área construída e extenso programa de necessidades. Além disso, apresentavam alguns elementos tipológicos diferenciados dos projetos arquitetônicos de então: ambientes bem compartimentados, utilização de chaminés, armários embutidos e hall de distribuição para setorização dos ambientes.

Geralmente essas moradias eram cedidas em troca de aluguéis mensais e através de documentos analisados relativos à década de 1930, foi possível identificar algumas empresas que se destacaram na cidade por ofertarem casas aos seus funcionários mais graduados, entre elas a Atlantis Brazil Limited, Assumpção Companhia Ltda. e a Companhia Brasileira de Cartuchos, entre outras (GUIDES, 2008:64-65).



**Imagem 51:** Prédio da Av. São João, 1939 datado de 1939, pelo qual a firma Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch foi responsável pela construção das estruturas de concreto armado.

Em 1939, a firma foi responsável pela construção das estruturas de concreto armado de dois arranha-céus no centro de São Paulo, um localizado na Av. São João, 1939 (Imagem 51) (EDIFICIOS..., 1939a) e outro na Av. São João, 1915 (EDIFICIOS..., 1939b), ambos apareceram em uma coluna do jornal Correio Paulistano denominada "Edifícios de São Paulo: Monumentos do Progresso" (Imagem 52 – na página seguinte), que prestava homenagem aos arranha-céus que vinham sendo construídos na cidade e a todas as empresas e profissionais que participaram de seu processo de construção seja através de prestação de serviços de engenharia ou através de venda de materiais e instalações.

Sobre o prédio localizado à Av. São João, 1939, a coluna (EDIFICIOS..., 1939a) diz ser de propriedade do engenheiro arquiteto José Ramos Nogueira, um dos propulsores da construção paulista, e contar com os traços típicos da arquitetura moderna, representando uma

realização valiosa para o plano urbanístico da nossa capital, que graças ao espírito de alcance de homens da fibra de Dr. José Ramos Nogueira vão enriquecendo de maneira extraordinária, a nossa cidade, transformando-a numa perfeita e moderníssima metrópole, cujo progresso nada fica devendo aos das grandes cidades (EDIFICIOS..., 1939a).

Tamanho enaltecimento ao profissional da construção civil, com direito a homenagens deste porte numa coluna de jornal fixa sobre arranha-céus vem demonstrar,

mais uma vez o crescente prestígio que havia ganhado tal ofício na cidade de São Paulo.

Domingo, 22 de Outubro de 1939 CORREIO PAULISTANO 15

**LADRILHOS E TIJOLOS PRENSADOS**

TODOS OS NOSSOS PRODUTOS LEVAM ESTA MARCA

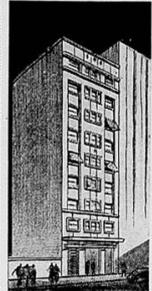


A MARCA QUE EXPRIME QUALIDADE

RUA BOA VISTA, 25 LOJA — PHONES: 2-3429 — 2-4329

**EDIFÍCIOS DE S. PAULO**

**MONUMENTOS DE PROGRESSO**



É deveras notável e digno de toda a atenção de edifícios que diariamente se constroem em São Paulo, e que apontam para o céu, como verdadeiros monumentos do progresso humano.

Agora mesmo a nossa capital conta com mais um edifício, de propriedade do Sr. José Raimundo Nogueira, este habilitado dinamismo que já deu a S. Paulo, cerca de 300 prédios, todos dignos e dignos do nosso progresso.

Assim esse edifício, na Avenida São João, 1915 é mais uma realização do seu espírito empreendedor e vem ocupar um lugar de destaque, pois além das suas linhas arquitetônicas, é uma construção sólida, que está a altura do nome construído dos nomes reconhecidos.

Impressões registradas, que o material, assim como os equipamentos, etc., empregados neste edifício, merecem inteira consideração, considerando-se sua qualidade, que contribuem de maneira valiosa para o seu perfeito acabamento, conforto e luxo.



**SERRALHERIA CENTRAL**

de **ANGELO FERRETTI & FILHOS**

Fornece em todo prédio ligadas em ferro Fabricantes de Janelas de correr automáticas.

Patente n.º 2244.

Fornece em todas as esquadrias em ferro para todos os agentes do Interior das Casas do Estado de São Paulo — Maranhão e Banco de São Paulo.

Rua Dr. Falcão Filho, 113 Chaminés post. 101. 2-2959 SÃO PAULO

**C. I. SOUSA NOSCHESSE S/A**

FORNECEU PARA ESTE PRÉDIO OS

APPARELHOS SANITÁRIOS E DOMÉSTICOS

FABRICANTES TRADICIONAIS

LOJA: SÃO PAULO VIA LIBERIO MADARO, 549 TEL. 2-2965

FILIAL: SÃO PAULO VIA ORIENTE, 487 TEL. 3-3057

TELEGRAMAS: FUNDAÇÃO — CAIXA POSTAL, 920

**Napoleão Picarelli & Filhos**

**CARLOS PICARELLI**

SUCCESSOR

Inventor e Fabricante de Venezianas de Enrolar de Corrente

Invenções Metálicas — Patente registrada, 11.528

Oficina: AVENIDA CELSO GARCIA, 232

Telephone, 3-1963 — S. PAULO



**SERRARIAS REUNIDAS**

FUNDADA EM 1923

Sortimento completo de madeiras em lençóis, serradas e aparelhadas — Grande carpintaria com mostrário de esquadrias "Standard" — Sotões — Parquet de madeiras nacionais — Materias para construções.

**LANZARA, MOREIRA & CIA.**

Matriz: RUA DO BOSQUE, 15 — Phone, 5-4883 — Filial: RUA DA CANTAREIRA, 1159 — Phone, 4-3595 — S. PAULO

A ESTRUTURA DE CONCRETO ARMADO DO PRÉDIO FOI EXECUTADA POR

**Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch**

ENGENHEIROS CONSTRUTORES

RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 210 — 2.º ANDAR — SÃO PAULO

**"NEVE"**

OS MELHORES

ARMÁRIOS HIGIENICOS para quartos de banho, etc. (diversos modelos)

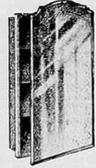
GABINETES DE METAL para debaixo das pias e lavatórios

CONJUNTOS PARA PORTAÇÃO para portas, janelas, etc.

AVENIDA AGUA BRANCA N.º 426

INDUSTRIAS "NEVE" LTDA.

Telephone, 5-1322



AS INSTALAÇÕES ELECTRICAS DE

**LUZ E FORÇA**

foram executadas por

**Hercio Landi**

RUA GUAYANAZES, 719

TELEPHONE, 5-4445

**O. Matarazzo & Cia. Ltda.**

MATERIAES PARA CONSTRUÇÕES

CAL — CIMENTO — FERRO — AZULEJOS — ARTIGOS SANITÁRIOS — TELHAS E LADRILHOS CERAMICOS E DE VIDROS — ADUBOS CALÇADOS — PO' DE PEDRA CALÇADA PARA ASPHALTO — FECHADURAS — IMPERMEABILIZANTE M. G. ETC.

RUA DA QUITANDA N.º 96 — 3.º andar — Sala 307

Phones 3-2515 e 3-4487 — SÃO PAULO

**Augusto Herculano F. Leite**

FABRICA DE ARTEFACTOS DE CHUMBO

RUA AURORA, 162 — Telephone, 4-1643 — S. PAULO

**Manuel Roque Pinto, Irmãos**

PINTORES

RUA DA ESTAÇÃO, 29

DECORAÇÕES INTERNAS E EXTERNAS EM ESTUQUE E CIMENTO — TANQUES E CAIXAS D'AGUA EM CIMENTO ARMADO — MOSAICOS ARTISTICOS E DECORATIVOS — GRANITO, GRANITINA E TERRAZO — FABRICA DE LADRILHOS.

Materias para construções e artigos sanitarios

**TASSO & CIA.**

TELEPHONE, 3-0189

AVENIDA D. PEDRO I, 671 — SÃO PAULO

**Imagem 52:** Uma das colunas "Edifícios de São Paulo: Monumentos de Progresso", publicadas no jornal Correio Paulistano, na qual se fala sobre o arranha-céu construído Av. São João, 1915, cuja firma "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" foi responsável pela estrutura de concreto armado, conforme consta no anúncio.

O último empreendimento anterior à morte do sócio Betzalel Rabinovitch de que se tem informação deu-se ano seguinte (1940), com o projeto e a construção do Prédio São Frederico (Imagem 53), outro dos prédios que leva epígrafe do escritório. Trata-se de um arranha-céu de 7 andares no estilo Art Déco que tinha função de prédio comercial.



**Imagem 53:** Foto do Prédio São Frederico, projetado e construído pela firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch", datado de 1940, que tinha função de prédio comercial.

### 3.1.3. Monteiro & Heinsfurter, Ltda. (1940-1954)

Com o falecimento de Betzalel Rabinovitch em 6 de junho de 1940, a firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" entrou em liquidação e abriu-se nova firma denominada "Monteiro & Heinsfurter, Ltda." em 25 de Junho de 1940, que manteve os ativos da anterior com o objetivo de realizar atividades relacionadas à engenharia civil e à arquitetura, constituída dos dois sócios iniciais: Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter, conforme consta na entrada do Diário Oficial do Estado de São Paulo (1940a), sobre o contrato da nova firma:

Os engenheiros Eduardo Marcos Monteiro (caderneta profissional do conselho regional de engenharia e arquitetura da 6ª região n. 586) e Simão Heinsfurter (caderneta profissional do mesmo conselho da 5ª Região n. D-1039), residentes nesta Capital, acordaram em formar entre si uma Sociedade Civil, por quotas de responsabilidade limitada sob as cláusulas seguintes:

1. São membros componentes da Sociedade Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter, ambos brasileiros.
2. O objeto da Sociedade é o de explorar o ramo da Engenharia Civil e Arquitetura sob qualquer de suas formas, tanto para elaboração de projetos, pareceres e fiscalizações de trabalhos, como para execução de obras ou serviços por empreitada ou administração (...)
7. A sociedade poderá, se assim convier aos seus interesses, assumir o Ativo e o Passivo da firma Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch, constituída pelos seus componentes e o falecido Betzalel Rabinovitch, a qual, com a morte deste, entrou em liquidação (SÃO PAULO, 1940a).

Foram encontradas poucas informações sobre esta firma, bem como pouca informação sobre obras sob sua responsabilidade. Sabe-se de somente duas construções realizadas pela firma: Prédio Gabriel Gonçalves, de 1942 (Imagem 54) e o Edifício Mara, de 1945 (Imagem 55). No primeiro a firma também foi responsável pelo projeto,

conforme indica a epígrafe do edifício, no segundo somente pela construção, sendo o projeto de responsabilidade do arquiteto Eduardo Kneese de Mello

(EDIFÍCIO

MARA...,

1945:282).

O

Prédio Gabriel Gonçalves é um arranha-céu de 12 andares no estilo Art Déco que tinha função de prédio comercial,



**Imagem 54:** Foto do Prédio Gabriel Gonçalves, datado de 1942, pelo qual a firma "Monteiro & Heinsfurter, LTDA." foi responsável pelo projeto e construção.



**Imagem 55:** Foto da maquete do Edifício Mara, cuja firma "Monteiro & Heinsfurter, LTDA." foi responsável pela construção.

que mantém até hoje (DEVECCHI, 2010:142).

Já o Edifício Mara era um prédio de apartamentos também de 12 andares de estilo Modernista, que servia de hotel, também possuía lojas no andar térreo e um restaurante no último andar (EDIFÍCIO MARA..., 1945: 282).

#### **3.1.4. Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda. (1954-1981)**

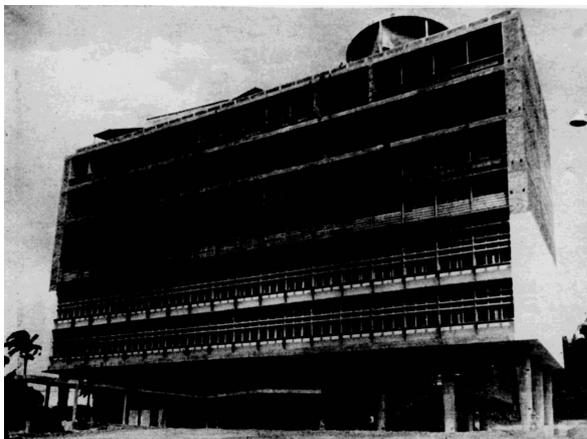
Com o falecimento de Simão Heinsfurter em 1948, a firma não entra em dissolução, devido à uma cláusula no contrato, que permite que o sócio sobrevivente prossiga com as atividades (SÃO PAULO, 1940a), entretanto, em 1954, a firma muda seu contrato e passa a se chamar "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda." - ainda girando com o nome "Escritório Técnico Monteiro e Heinsfurter" - devido à incorporação do engenheiro Arthur Wigderowitz e do arquiteto Rubens de Camargo Monteiro, filho de Eduardo Marcos Monteiro, à sociedade como sócios majoritários (SÃO PAULO, 1954).

A esta configuração final da firma foram atribuídos vários trabalhos em diversas cidades, entre eles: prédio para a fábrica da Indústria Filizola S.A. em São Paulo (SP); prédio para as Indústrias Químicas Eletrocloro, em Rio Grande (SP); fundações para novo gerador de gás para a Cia. de Gás de São Paulo, Pavilhão das Exposições para a Comissão do IV Centenário de São Paulo no Parque Ibirapuera; estrutura de concreto armado do edifício sede da Associação Cristã de Moços, em São Paulo (SP); 3 edifícios de apartamentos para a S.A. Roxy, em São Paulo (SP); edifício para o Departamento da Fazenda da Subprefeitura de Santo Amaro; estrutura de concreto armado para a Cia. de Gás de São Paulo para instalação de novo gasômetro; cúpula de concreto do Planetário de São Paulo, no Parque Ibirapuera; edifício de festas do Esporte Clube Pinheiros em São Paulo (SP); 2 edifícios comerciais para as Indústrias Mormmano, S.A., em São Paulo (SP); nova loja para a Lojas Brasileiras de Preço Limitado, S.A., em São Paulo (SP); aumento de hospital da Casa de Saúde Santa Rita S.A., em São Paulo (SP); o Palácio Alencastro, em Cuiabá (MT) (NOVO..., 1961); sede da Companhia Paulista de Força e Luz, em São Paulo (SP) (SEDE..., 1971); além de algumas residências em São Paulo (SP) (RESIDÊNCIA..., 1955; RESIDÊNCIA..., 1958).

Dentre as obras citadas destaca-se a construção do Palácio Alencastro (Imagem 56 - na página seguinte) em Cuiabá, após ter proposta selecionada em edital de concorrência pública. O prédio ainda hoje encontra-se em funcionamento abrigando a Prefeitura da cidade. Trata-se de um edifício de 8 pavimentos de estilo modernista funcional, projeto do engenheiro civil Cássio Veiga de Sá, que abrigaria o

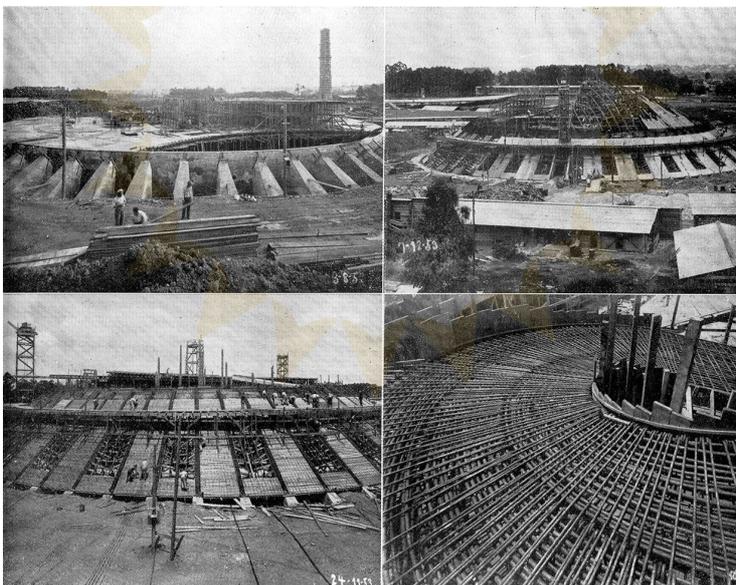
Gabinete do Governador e suas casas civil e militar, as quatro Secretarias de Estado, o Tribunal de Contas, a Diretoria do Expediente do Governo, o Departamento do Serviço Público, contando ainda com um pavimento no qual

haverá o salão nobre e acomodações para hóspedes oficiais. A sobreloja será destinada a uma exposição permanente de produtos do Estado, e o subterrâneo às garages (OBRAS..., 1960:6).



**Imagem 56:** Foto do Palácio Alencastro em 1961, ainda em processo de construção sob responsabilidade da firma "Monteiro, Wigderowitz & Monteiro, LTDA."

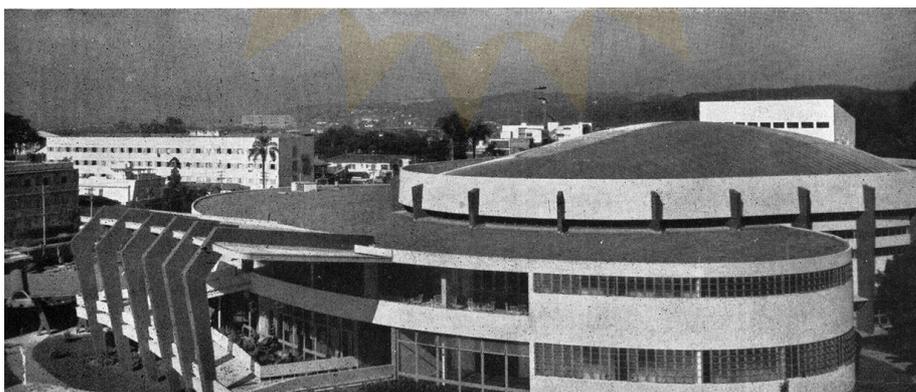
Também merece menção especial a construção do Palácio das Exposições (Imagem 57), datado de 1954, para a comemoração do IV Centenário de São Paulo, projeto dos arquitetos Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Hélio Uchôa. Segundo o jornal O Estado de Mato Grosso (1960), "é uma das mais belas obras construídas por Monteiro, Wigderowitz e Monteiro Ltda." (OBRAS..., 1960:6), sendo apontado como a "mais bela parte do conjunto arquitetônico que a capital paulista construiu para festejar o seu IV Centenário" (OBRAS..., 1960:6). Uma característica bastante marcante desta edificação é o fato de, na época, ser a maior cúpula de concreto armado do mundo (OBRAS..., 1960:6), com 76m de diâmetro na base por 18m de altura de cobertura, livres de pilares e colunas (PALÁCIO..., 1954:493).



**Imagem 57:** Fotos do processo de construção do Pavilhão da Exposições do IV Centenário de São Paulo, sob responsabilidade da firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA."

Outra obra de destaque é o Salão de Festas da sede do Clube Pinheiros

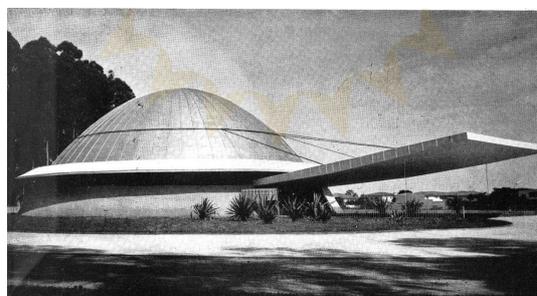
(Imagem 58), que é tida como "modelo de beleza arquitetônica" e "a mais moderna e completa [sede] dos clubes brasileiros nos dias atuais" (OBRAS..., 1960:6). Com projeto da Construtora Warchavchik – Neumann Ltda. e colaboração de Wolfgang Schoedon, o Salão demorou 16 meses para ser construído e tem como característica "o predomínio das linhas simples, num conjunto puro, ordenado e bem equilibrado, com uma distribuição formal das diversas dependências" (SALÃO..., 1958:429), entre estas dependências estão: hall, salas, bar, copas, compartimentos de serviço, sanitários (na parte da frente, no pavimento térreo), terraço coberto, ambientes sociais com seus respectivos ambientes de serviço (na parte da frente, no pavimento superior), o salão propriamente dito com galeria na parte superior (na parte central), palco, pavimentos para depósito, sala para maquinaria e acesso à cobertura (no fundo). O acesso a estas dependências se dá através de uma série de rampas e escadarias, algumas delas têm formato especial, como as do pavimento superior da parte frontal da construção, cuja escada é dupla e a rampa se dá na forma de U (SALÃO..., 1958:429-430).



**Imagem 58:** Vista aérea do salão de festas do Esporte Clube Pinheiros, construído pela firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA."

Duas outras obras de destaque da firma, que foram tratadas na revista especializada de arquitetura Acrópole foram: a construção da cúpula de concreto do Planetário de São Paulo (O PLANETÁRIO..., 1957) e a Sede dos escritórios centrais da Companhia Paulista de Força e Luz em São Paulo (SEDE..., 1971).

Sobre a cúpula (Imagem 59), consta que foi calculada pelo engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz e construída pela firma Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda. e "ficou sendo uma das mais perfeitas do mundo em casca de concreto" (O



**Imagem 59:** Foto do Planetário de São Paulo, cuja cúpula de concreto armado foi construída pela firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA."

PLANETÁRIO..., 1957:17).

A sede dos escritórios centrais da Companhia Paulista de Força e Luz (Imagem 60) foi projetada pelo arquiteto Maurício Kogan e teve a firma Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda. como responsável pela construção. Algumas das características desta construção modernista são "salões corridos livres de pilares e circulações verticais, objetivando alta flexibilidade de uso" (SEDE..., 1971:14), "2 subsolos de garagens, andar térreo sobre 'pilotis' e 17 andares" (SEDE..., 1971:14), "caixas de elevadores, sanitários, escadarias [...] situadas entre os pilares na fachada sudeste determinando volumes verticais que dão expressividade plástica peculiar ao conjunto" (SEDE..., 1971:14); uso de caixilhos de alumínio com vidros "solar-gray", que foram contraste com os elementos estruturais externos brancos; além de vidros espelhados e num mesmo plano, de forma que os reflexos da paisagem urbana "comparecem como que espelhados em grandes planos verticais [...] sem distorções" (SEDE..., 1971:14).



**Imagem 60:** Fachadas laterais da sede dos escritórios centrais da Companhia Paulista de Força e Luz, construída pela firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, LTDA."

Após quase 50 anos de atividade, em 1972, o último sócio original (Eduardo Marcos Monteiro) vem a falecer. A firma continua em atividade sob gerência dos outros dois elementos até abrir falência em 1981 (SÃO PAULO, 1981).

Percebe-se pelas obras de mais destaque que a firma, em todos os seus 58 anos ativa, realizava mais atividades relacionadas a construção e estruturas de concreto armado do que projetos e plantas próprios, o que possivelmente contribuiu para a pouca quantidade de informação disponível sobre ela, visto que a autoria das edificações são

creditadas aos projetistas e não à firma construtora, que, em geral, nem é citada, exceto em revistas especializadas, como é o caso da Acrópole, ou em menções curtas em periódicos.

### **3.2. Os sócios majoritários**

Além desta retrospectiva de obras importantes e de atividades realizadas pela firma, para melhor compreender a relevância da firma e sua participação no campo, na época em crescimento, da engenharia, também parece importante que se tenha noção do que cada um dos sócios representava dentro de suas áreas de atuação, buscando atividades, funções e obras realizadas por eles individualmente, além de onde se deu sua formação acadêmica.

As informações encontradas foram compiladas a seguir e tiveram como fonte jornais da época, obituários, entrevistas e alguns livros e teses.

#### **3.2.1. Eduardo Marcos Monteiro**

Eduardo Marcos Monteiro (Imagem 61) foi o sócio cujo tempo de atividade na firma foi o mais longo (49 anos). Nasceu em 14 de setembro de 1897, em São Paulo (SOCIEDADE BRASILEIRA DE EXPANSÃO COMERCIAL LTDA, 1963) e faleceu em 7 de agosto de 1972, aos 74 anos, na mesma cidade, estando enterrado no cemitério da Consolação (ENG. EDUARDO..., 1972). Era filho de Dr. João Pereira Monteiro e D. Sara Mesquita Monteiro, duas pessoas influentes na sociedade paulistana da época, tendo seu pai sido figura acadêmica de importância na área de Direito – chegando a ser nomeado Diretor da Faculdade de Direito de São Paulo em 1903 -, além de renomado promotor público, advogado e político (DIAS, 1989). Teve dois filhos: arquiteto Rubens de Camargo Monteiro, que a partir de 1951 iria integrar a firma “Monteiro, Widgerowitz e Monteiro, Ltda.”, e Lucia Monteiro (SOCIEDADE BRASILEIRA DE EXPANSÃO COMERCIAL LTDA, 1963).



**Imagem 61:** Foto de Eduardo Marcos Monteiro.

Formou-se em Engenharia Civil na Escola Politécnica de São Paulo no ano de 1919 (COLAÇÃO..., 1920). Pouco tempo depois de formado foi engenheiro ajudante da Repartição de Águas e Esgotos de São Paulo (1921-1922) em decorrência de impedimento do funcionário efetivo (SOCIEDADE BRASILEIRA DE EXPANSÃO COMERCIAL LTDA, 1963; NOTAS, 1921); além de também ter sido engenheiro-chefe da Construção

dos Cais da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro (1922-1923) (SOCIEDADE BRASILEIRA DE EXPANSÃO COMERCIAL LTDA, 1963).

Em 1923 inicia a firma construtora com Simão Heinsfurter - que mais tarde viria a integrar também Betzalel Rabinovitch e, posteriormente, Arthur Wigderowitz e Rubens de Camargo Monteiro -, entretanto existem 3 construções (todas elas chanframentos de guias) aprovadas na Prefeitura somente em seu nome no ano de 1924 (detalhes destas obras encontram-se no Anexo I – Tabela 6). Além destas construções acumula outros títulos paralelos aos anos de atividade com a firma, como o de delegado técnico com honras de major do município de São José do Rio Pardo, em 1932 (DELEGADOS..., 1932).

Também consta como parte do grupo fundador do Sindicato da Construção Civil de Grandes Estruturas de São Paulo (SindusCon-SP) em 1934, assumindo a presidência da instituição de 1954 à 1956. Este sindicato foi de suma importância para a valorização do profissional da construção civil e das firmas construtoras, visto que “contribuiu para a formalização de leis trabalhistas, estabeleceu com a Fiesp um cadastro industrial, preocupou-se com o ensino profissionalizante, criou seu departamento de assistência jurídica e liderou ações visando atender às construtoras” (SINDICATO DA CONSTRUÇÃO CIVIL DE GRANDES ESTRUTURAS DE SÃO PAULO - SINDUSCON-SP, 2015), além de ter atuado na “criação de uma entidade de assistência e beneficência para o trabalhador da construção civil” (SINDUSCON-SP, 2015) e na definição de tabela de honorários para o setor; também “defendeu a realização de concorrências públicas, participou de estudos, ocupou-se com a regulamentação da profissão e condenou o protecionismo” (SINDUSCON-SP, 2015).

Esta não foi, entretanto, a única participação em cargos de importância em sindicatos de Eduardo Marcos Monteiro, pois em 1960, foi eleito suplente da diretoria do Sindicato dos Engenheiros de São Paulo, instituição que tinha como finalidade “estudo, coordenação, proteção e representação legal da categoria profissional dos engenheiros” (NOVA..., 1960).

Também não foi sua única presença como membro fundador de um órgão público, pois Eduardo Marcos Monteiro consta na relação de fundadores da Companhia Siderúrgica Paulista (Cosipa) em Cubatão (UCHÔA, 1973). Segundo Uchôa (1973), a origem da Cosipa se deu após a visita de um grupo de 106 engenheiros do Instituto de Engenharia à recém-instalada Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) para explorar a área industrial construída e o processo de produção do aço; desta visita surgiu a ideia de se montar uma usina semelhante no estado de São Paulo, mais especificamente na cidade de Cubatão (UCHÔA, 1973).

### 3.2.2. Betzalel Rabinovitch

Betzalel Rabinovitch foi sócio majoritário da firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" por 15 anos (1925-1940). Judeu nascido em 20 de janeiro de 1894 (VALADARES; ANDREAS; FAIGUENBOIM, 2009), na Romênia (NATURALIZAÇÕES, 1925) e falecido em 3 de junho de 1940, estando enterrado no, atualmente fora de funcionamento, Cemitério Israelita de Vila Mariana (VALADARES; ANDREAS; FAIGUENBOIM, 2009). Era casado com Anna Zlatopolsky Rabinovitch e teve três filhos: Kelly Cecilia Roth, Gregorio Rabinovitch e Michel Pinkus Rabinovitch (DR. BEZALEL..., 1940).

Formou-se em Engenharia Civil em Lausanne, na Suíça, onde conheceu o artista plástico Antonio Gomide e, por sua influência, mudou-se para o Brasil, inicialmente para o Rio Grande do Sul, mas acabou estabelecendo-se em São Paulo (RABINOVITCH, 2013), onde, antes de integrar a firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch", trabalhava com o arquiteto, possuindo um escritório na Rua Líbero Badaró, n. 46, conforme consta na lista telefônica publicada na lista telefônica do Correio Paulistano (COMPANHIA TELEPHONICA BRASILEIRA, 1924). Obteve sua naturalização brasileira em 14 de janeiro de 1925 (NATURALIZAÇÕES, 1925).

Segundo expedientes da Prefeitura publicados no Correio Paulistano, a Betzalel Rabinovitch sem parceria com a firma, foram autorizadas algumas obras, conforme pode-se observar na Tabela 3 (melhor detalhadas no Anexo I – Tabela 7).

<b>Tipo de Aprovação/Ano</b>	<b>1924</b>	<b>1929</b>	<b>1930</b>
<b>Chanframento de guia</b>	1	0	2
<b>Planta</b>	0	6	2
<b>Abertura de vala</b>	0	7	2
<b>Totais</b>	1	13	6

**Tabela 3:** Construções aprovadas pela prefeitura para Betzalel Rabinovitch durante o período de 1924 à 1930.

Em 1924, Rabinovitch ainda não fazia parte da construtora, de forma que o chanframento de guia refere-se ao período em que ele atuava na capital como profissional independente e as outras obras referem-se a projetos paralelos à firma.

Além destas construções, outro projeto paralelo que Betzalel Rabinovitch teve durante seus dois últimos anos ativo na firma anteriores ao seu falecimento foi uma sociedade com Dr. Marco Rabinovitch e Pedro Sapojkin Junior, que não tinha relação com construção civil, sendo destinada ao fabrico de enceradeiras na capital paulista, sob razão social de "Fábrica Ra-Yo Ltda.". A Betzalel Rabinovitch cabia a gerência da firma, entretanto, após sua morte, a sociedade se desfez por desentendimentos entre os sócios remanescentes (SÃO PAULO, 1940b).

### 3.2.3. Simão Heinsfurter

Simão Heinsfurter foi sócio majoritário das firmas “Construtora Monteiro & Heinsfurter, Ltda.”, “Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch” e “Monteiro e Heinsfurter, Ltda.” por 25 anos (1923-1948). Judeu nascido em 12 de abril de 1898 na cidade do Rio de Janeiro e falecido em 20 de dezembro de 1948, estando enterrado no, atualmente fora de funcionamento, Cemitério Israelita de Vila Mariana (VALADARES; ANDREAS; FAIGUENBOIM, 2009).

Era casado com Gisela Heinsfurter e tinha um enteado de nome Robert M. Strauss (ENGENHEIRO..., 1948). Algumas fontes (MÉDICI, 1933; GARCIA, 1998) citam-no como sendo filho de Samuel Heinsfurter, entretanto, no obituário do enxadrista Ludwig Heinsfurter no jornal A Noite (FALECIMENTOS, 1945), consta que “o extinto, que era viúvo, deixa um filho, engenheiro Simão Heinsfurter, residente em São Paulo” (FALECIMENTOS, 1945). É fato, entretanto, que fazia parte da família de Samuel, pois, no obituário de Simão Heinsfurter, consta como “sócio da firma construtora Monteiro & Heinsfurter, Ltda. e da firma Heinsfurter & Canger” (ENGENHEIRO..., 1948), sendo a segunda uma firma de venda de imóveis e loteamentos originalmente dirigida por Samuel Heinsfurter e Francisco Canger, responsável por iniciar o loteamento do futuro bairro Monte Alegre, de São Caetano no decênio de 1910 (MÉDICI, 1993). Com a morte da viúva de Samuel, Antonia, Gisela Heinsfurter, esposa de Simão Heinsfurter, herdou 50% dos loteamentos da família, que dirigiu juntamente com o marido, dando continuidade aos negócios da firma (GARCIA, 1998).



**Imagem 62:** Anúncio no jornal Diário Espanhol (1920), vendendo terrenos na Villa Monte Alegre da cidade de São Caetano, um dos empreendimentos da firma Heinsfurter & Canger.

Segundo Garcia (1998), a sociedade entre Samuel Heinsfurter e Francisco Canger teve “marca muito presente na expansão urbana de São Caetano” (GARCIA, 1998), visto que compravam grandes áreas na cidade e transformavam-nas em lotes urbanos, trazendo benefícios como a luz elétrica, iluminação pública e até mesmo um jornal (MÉDICI, 2015). Um exemplo é o loteamento Villa Monte Alegre, citado anteriormente, que, segundo Cánovas (2007:121), era muito procurado para compra de terrenos pela comunidade espanhola. Em anúncio (Imagem 62) no Diário Espanhol de 1920, são exaltadas características do lote, como estar localizado em um “grande zona industrial”, com “terrenos arruados, situado em lugar alto e

salubre, com mais de 100 prédios” (HEINSFURTER; CANGER, 1920).

Retomando os fatos sobre Simão, formou-se em Engenharia Civil pelo Mackenzie College em 1920 (NOVA YORK, 1920), o anúncio dos graduados nesta universidade, entretanto, não saía em publicação oficial nacional, mas americana, o motivo para isto é o fato de a faculdade estar incorporada ao Board of Regents of the University of the State of New York, de forma que este órgão se incumbia de

“fiscalizar o curso e emitir diplomas, como se de escola americana, equiparando-os aos de universidade como as de Columbia, Union e Cornell (...), o que fazia com que fossem tratados no Brasil como diplomas de estabelecimento estrangeiro. Tal situação perduraria até 1923, quando o Decreto Federal n. 4659-A, de 19 de janeiro de 1923, equiparava o Mackenzie College às suas congêneres brasileiras.” (ARASAWA, 2008:102).

Três anos depois de formado iniciou a sociedade com Eduardo Marcos Monteiro para prestar serviços de construção e engenharia - que a partir de 1925 incluiria Betzalel Rabinovitch e, posteriormente, Rubens Monteiro e Arthur Widgerowitz - sendo um dos membros originais.

Os diplomas emitidos pelo Mackenzie College foram cassados em 1932, durante o Governo Vargas, através do decreto federal nº 21.519, de 13 de Junho de 1932 (BRASIL, 1932). Vários foram os motivos que levaram o governo varguista a este ato, segundo Ficher (2005), todos eles eram de ordem política: “uma indireta retaliação aos paulistas pela oposição ao governo provisório, no clima acirrado às vésperas da revolução constitucionalista e um gesto nacionalista contra uma instituição americana sediada no Brasil” (FICHER, 2005:176), além da justificativa fornecida no próprio decreto, de que a instituição não se adequava aos padrões de institutos livres exigidos pelo Ministério da Educação.

Simão Heinsfurter, entretanto, apesar de ser formado pela instituição, não parece ter sido afetado com a desconsideração de seu diploma, apesar da instituição da lei de regulação do profissional de engenharia, arquitetura e agronomia, em 1933 (BRASIL, 1933), que agora exigia que somente profissionais diplomados exercessem tais funções, além de criar órgãos fiscalizadores, como o CREA e o Confea. Como um dos integrantes da sociedade (Eduardo Marcos Monteiro) era formado pela Escola Politécnica de São Paulo, ele poderia assumir a responsabilidade técnica dos projetos da firma, não afetando os outros membros.

Em 1934, entretanto, o diplomas são novamente validados (ARASAWA, 2008:152) e Simão consegue o seu registro e carteira profissional junto ao CREA em 2 de Janeiro de 1935 (CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E ARQUITETURA - CREA, 1935).

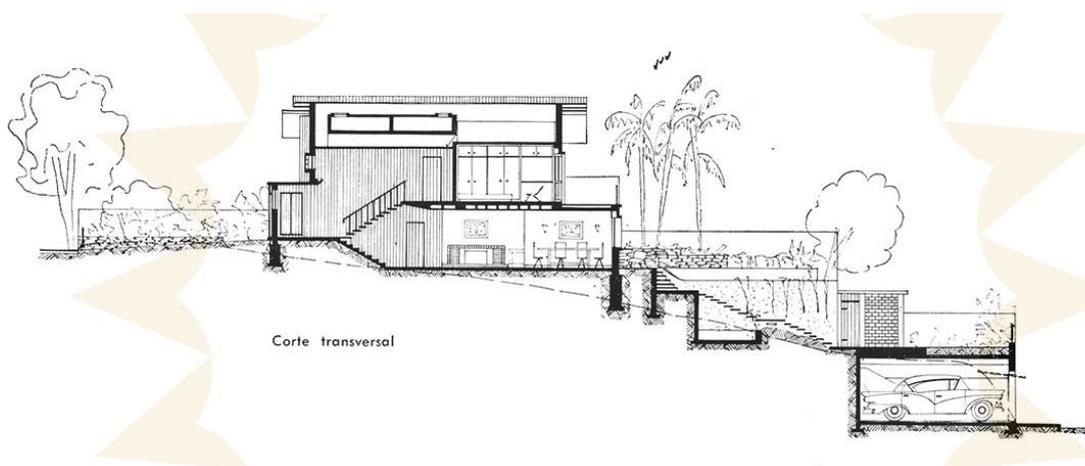
Assim como no caso dos outros dois membros citados anteriormente, há

obras em nome somente de Simão Heinsfurter durante o período de atividade da firma, uma delas uma abertura de vala, em 1929, na cidade de São Paulo; a outra um prédio, em 1934, na cidade do Rio de Janeiro, informações como endereço e fonte destas informações constam no Anexo I (Tabela 8).

### 3.2.4. Rubens de Camargo Monteiro

Rubens de Camargo Monteiro foi sócio da firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda." por 30 anos (1951-1981). Nasceu em 1923 em São Paulo e faleceu em 11 de abril de 2005, aos 82 anos, em Atibaia. Era filho de Dr. Eduardo Marcos Monteiro, com quem foi sócio na firma, e D. Zenaide de Camargo Monteiro. Era casado com D. Dilce Almeida Monteiro. Formou-se em arquitetura no Instituto Politécnico Rensselaer, nos Estados Unidos. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2005).

Sua atuação profissional mais relevante foi como projetista e responsável técnico na firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda.", sendo responsável pelo projeto arquitetônico de obras como: Residência de Eduardo Marcos Monteiro (RESIDÊNCIA..., 1955) e Residência de Arthur Kauffman (RESIDÊNCIA..., 1958).



**Imagem 63:** Corte transversal do projeto da residência de Arthur Kauffman (1958), criado por Rubens de Camargo Monteiro

Outra obra de destaque foi a sede de campo do Instituto de Engenharia em Eldorado, realizado após ter anteprojeto vencedor no Concurso de concorrência pública com equipe formada pelos engs. Arthur Wigderowitz e Eduardo M. Monteiro (PAESANI et al., 1958b).

### 3.2.5. Arthur Wigderowitz

Arthur Wigderowitz, assim como Rubens de Camargo Monteiro, foi sócio da firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda." por 30 anos (1951-1981). Nascido na

Polônia (CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E AGRONOMIA DE GOIÁS - CREA-GO, 2012:91), era filho de Paulo N. Wigderowitz e Freida Wigderowitz (PAULO..., 1941).

Formou-se em Engenharia Civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1936 (AS CERIMONIAS..., 1936), trabalhou como chefe do Escritório Técnico de Compras em São Paulo (CREA-GO, 2012:91) e no Conselho Fiscal da Companhia Mercantil de São Paulo (COMPANHIA MERCANTIL DE SÃO PAULO, 1945).

Antes de entrar para a firma "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda." como sócio majoritário, trabalhou para a firma Coimbra Bueno a partir do final da década de 1930, quando estava sob responsabilidade da firma a construção de infraestrutura pública e plano de urbanização para a cidade de Goiânia. Além das condições precárias de aparelhamento e material, que não conseguiam atender às demandas das obras, também havia dificuldade de encontrar mão de obra qualificada local, de modo que houve necessidade de trazer profissionais de fora, segundo livro do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia de Goiás (2013):

"Para evitar gastos inúteis com viagens de pessoal que poderia se mostrar improdutivo, eles exigiam apresentação de carteira de trabalho, atestados e referências. Trouxeram assim bons mestres de obras, pintores e estucadores" (CREA-GO, 2013:91).

Arthur Wigderowitz foi um dos profissionais que vieram nesta leva e prosseguiu trabalhando na firma, participando de construções como a do Quartel do 16º Batalhão de Caçadores de Cuiabá (A FESTA..., 1940) e também chegando a tornar-se chefe do escritório de São Paulo (DR. ARTUR..., 1940).

Em 1951, passa a integrar a sociedade da firma de construção "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda.", onde encerra sua carreira em 1981.

## Capítulo 4 – Estudo de caso das epígrafes de Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch

Tendo em vista o escopo de obras da firma “Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch” (posteriormente “Monteiro & Heinsfurter” e depois “Monteiro, Wigderowitz e Monteiro”) e suas várias construções representantes de vários estilos diferentes que vão do eclético ao modernista funcional, passamos então a analisar as epígrafes inscritas em 3 dos prédios construídos pela firma que constam no Acervo Epigráfico Paulistano. As epígrafes estão localizadas nos prédios Oscar Rodrigues<sup>1</sup> (1928), São Frederico<sup>2</sup> (1940) e Gabriel Gonçalves<sup>3</sup> (1942).

O motivo da escolha especificamente destas inscrições foi o fato de todas elas possuírem características tipográficas e estruturais diferentes entre si, apesar de terem sido desenhadas por um mesmo escritório, o que demonstra um longo período de atividade, atravessando várias tendências estilísticas, o que se confirmou nas informações apresentadas no capítulo anterior.

Para a análise tipográfica, considerou-se o modelo de Hartmut Stöckl, que subdivide os signos tipográficos em quatro domínios ou dimensões: microtipografia, que refere-se a fontes e letras individuais; mesotipografia, que considera a organização dos caracteres em blocos de texto; macrotipografia, que leva em conta a estrutura onde se insere a tipografia; paratipografia que analisa os materiais de suporte e os instrumentos para a produção dos signos tipográficos (STÖCKL, 2005: 209).

Conforme aponta D'Elboux (2013:142-143), aplicando-se o modelo de Stöckl à análise de tipografia arquitetônica obtemos a seguinte configuração:

- **Microtipografia:** “observações relativas à fonte ou à letra individualmente” (D'ELBOUX, 2013: 142), para esta parte da análise utilizou-se o sistema de análise criado por Catherine Dixon (2008) e os padrões criados por Reinaldo Higa (HIGA, 2010), ambos descritos no capítulo 2. Preencheu-se um quadro para cada uma das epígrafes com todos os atributos formais que constam no sistema de Dixon (2008) para posteriormente verificar qual seria a origem e o padrão no qual a epígrafe se encaixa.
- **Mesotipografia:** características das letras que formam a inscrição como um conjunto, por exemplo, “se está grafado inteiramente em caixa-alta, caixa-alta-e-

---

1 Localizado na Av. São João, 314 a 334 e Rua Abelardo Pinto, 54 a 60.

2 Localizado na R. Barão de Paranapiacaba, 24 a 51.

3 Localizado na R. Boa Vista, 84.

baixa, caixa-baixa ou versal-versalete; se está composto em uma linha contínua ou quebrada em diferentes linhas; e se estas linhas encontram-se alinhadas pelo centro, justificadas, alinhadas à esquerda ou à direita” (D'ELBOUX, 2013: 142).

- **Macrotipografia:** refere-se ao posicionamento da tipografia na edificação, podendo esta estar junto ao topo, à meia-altura, na portada, na porta, na lateral direita ou lateral esquerda. No caso das epígrafes também pareceu relevante levar em conta também o seu tamanho e a diferença de escala em relação ao edifício, visto que fazem parte da composição do elemento como um todo.
- **Paratipografia:** refere-se ao suporte e ao material utilizado para a inserção do objeto na edificação. Tomo a liberdade de adicionar um parêntese aqui para explicitar que importância desta parte da análise dá-se pelo fato de que as tipografias desenvolvem-se de maneiras diferenciadas dependendo de seus suportes e materiais de aplique. Segundo Frutiger (1998),

"Em todas as partes do mundo e em todas as épocas houve duas formas básicas de expressão no emprego da escrita: de um lado, a inscrição monumental em paredes de rochas, palácios e nas placas de sinalização e, de outro, o desenho corrente e o manuscrito nas anotações, correspondências, registros de chancelaria, etc.

Esses dois estilos sempre foram executados, obrigatoriamente, com instrumentos e em materiais diferentes. Por isso, suas formas evoluíram de modo diverso. A escrita monumental capitular conservou sua forma original devido à natureza permanente de seu suporte, geralmente feita de pedra, enquanto a cursiva ou corrente, alterou-se intensamente ao longo dos séculos, devido ao uso constante de materiais perecíveis, como placas de cera, papel, etc." (FRUTIGER, 1998:127)

Percebe-se através destas considerações, então, que dois fatores - material de suporte e material de escrita - são primordiais e devem ser levados em conta quando pensamos em desenho tipográfico, pois ambos influem diretamente no resultado final, conforme indica Jean (1997) no seguinte trecho:

"Com o que e onde? Estas são as duas perguntas que vêm à mente quando se começa a pensar a formação e evolução da escrita, porque símbolos escritos dependem, tanto da civilização que os criou quanto das ferramentas utilizadas para produzi-los e do meio em que foram escritos(...)

O meio e o instrumento são definidores. É fácil entender como dois indivíduos à procura de um sistema de escrita vão criar seus símbolos de maneiras totalmente diferentes dependendo se estão usando um graveto em um papiro ou um estilete na argila. E mesmo se, ao invés de inventar seu próprio sistema, eles se limitem a reproduzir um já conhecido, o resultado ainda será bastante diferente" (JEAN, 1997:158-159).

---

4 Tradução livre própria de JEAN, 1997:158-159; no original: "With what and on what? These are the two questions that first spring to mind when one starts to consider the formation and evolution of writing, because, as much as on the civilizations that create them, written signs depend on the tools used to produce them and the medium on which they are written(...)

The medium and the instrument are the definers. It is easy to understand how two individuals in search of a

No caso das epígrafes, o suporte, conforme elaborado no capítulo 1, pode ser metal, rocha ornamental (o tipo de rocha também é uma informação relevante) ou alvenaria. Em relação à técnica, pode ser: aplique, baixo-relevo ou alto-relevo. Também deve-se levar em consideração o aspecto tridimensional da inscrição que pode ser de perfil reto, trapezoidal, curvo ou corte em "V".

Sobre a análise vale ressaltar que, com relação aos padrões originais criados por Higa (2010) inicialmente considerados para a análise microtipográfica, foi feita uma adaptação ao retirar-se o padrão "Romana sem serifa", visto que uma das epígrafes aqui analisadas (Prédio São Frederico) foi caracterizada, no trabalho de Higa (2010:9), como pertencente a este padrão, entretanto observou-se que: 1) por ser um tipo sem serifa, entrava em conflito com características que uma fonte de origem romana sugere; 2) outras características que esta possuía (como proporções condensadas, construção através de formas geométricas elementares, letras com inspiração Art Déco, letras maiúsculas com desenho de caixa-baixa) aproximavam-na mais de uma tipografia de origem adicional de que de uma romana; 3) havia outra epígrafe da firma com desenho tipográfico semelhante (Prédio Gabriel Gonçalves) que, levando-se em conta os padrões originais de Higa (2010), também se encaixaria no padrão "Romana sem serifa".

Assim, optou-se por desconsiderar o padrão "Romana sem serifa", para fins desta dissertação, e incluir estas duas epígrafes em outro padrão, o que aparentava ser mais relevante. Levando-se em conta que a maior parte da amostra estaria inclusa em um padrão diferente do que havia sido analisado por Higa (2010), optou-se por considerar os atributos originais propostos por Catherine Dixon (2008) e não utilizar as fichas adaptadas pelo autor.

As duas fontes acima referidas foram inseridas em um padrão diferente dos citado anteriormente, ao qual se deu o nome, nesta dissertação, de "Geométrico Arredondado".

Uma das características marcantes que permitiram classificar esta tipografia como de origem adicional, de um padrão geométrico diferente dos apontados por Higa (2010) foi o fato de as letras "M" e "N" arredondadas em formato de arco, lembrando o formato do "n" e "m" minúsculos apesar de serem maiúsculas na inscrição (o que pode se deduzir pelo fato de que todas as outras letras estão em caixa alta). Esta indiferenciação entre letras maiúsculas e minúsculas e o desenho destas duas letras em particular faz lembrar o alfabeto universal Sturm Blond (Imagem 64), criado por Herbert Bayer durante seu tempo na Bauhaus, que reduzia as letras a formas claras, simples e de

---

writing system will conceive their signs in totally different ways depending on whether they are using a stick on papyrus or a stylus on clay. And even if, instead of inventing their own system of writing, they limit themselves to reproducing a known one, the result will still be quite different"

construção racional (MEGGS, 2006).



**Imagem 64:** Alfabeto universal Sturm Blond criado por Herbert Bayer.

D'Elboux (2013:231) encontrou um padrão tipográfico, o qual denominou "Grupo 6", com estas mesmas características, embora sua análise não tivesse como objeto de estudo as epígrafes, mas a tipografia nominativa de alguns prédios de estilo Art Déco constantes no Acervo Epigráfico Paulistano. Segundo ele, neste padrão seriam incluídos tipos que possuíssem como atributos formais:

construção de letra contínua em caixa-alta; formato com tratamento de curva contínua e de aspecto oval. As letras "A", "M" e "N" apresentam curvas ao invés de vértices em ângulo. A letra "A" com barra posicionada na metade inferior. Modelagem com contraste inexistente; proporções condensadas. Os caracteres "M" e "N" apresentam construção de caixa-baixa (D'ELBOUX, 2013:234).

Desta forma, pôde-se perceber a possibilidade de aplicar este padrão identificado para tipografia nominativa também para as epígrafes; e também que a tipografia destas duas epígrafes incluíam-se neste padrão.

As análises estenderam-se, além da tipografia, também para a arquitetura da fachada do edifício, para que se pudesse realizar comparação com a tipografia aplicada, buscando compreender que ligações pode-se fazer entre estes dois elementos (arquitetura e tipografia) postos frente ao seu contexto histórico e se existe ou não uma coesão da obra como um todo ou, na terminologia utilizada em GOUVEIA et al.(2006), se os edifícios são homogêneos – têm uma mesmo padrão estilístico - ou heterogêneos – seguem padrões estilísticos diferentes.

Na realização desta comparação buscou-se sempre levar em conta um piso em comum entre a tipografia e a arquitetura, que se dá através das tendências artísticas vigentes na época, sejam elas estilos específicos (Art Déco, Eclético...) ou características individuais (geometrização das formas, letras condensadas, proporções clássicas...).

Sabe-se que considerando um recorte temporal específico, encontraremos um determinado *Zeitgeist*, termo que Philip Meggs (2006) descreve como sendo “o espírito da época, refere-se às tendências e gostos culturais que são características de uma dada era” (MEGGS, 2006:IX). Ainda segundo o autor, “a imediaticidade e a natureza efêmera do design gráfico, combinada com sua conexão com a vida social, política e econômica de sua cultura, permite que ele expresse mais de perto o *Zeitgeist* de uma época do que muitas outras formas de expressão humana” (MEGGS, 2006:IX). Frutiger (1998) também aponta para a existência de um *Zeitgeist* ao dizer que “o espírito e o clima intelectual da época se manifestaram no estilo arquitetônico correspondente, na escrita caligráfica e, posteriormente, nos livros impressos”. (FRUTIGER, 1998:139).

Ao levar o contexto artístico em conta buscou-se compreender o quanto ele influi nestes objetos e determinam a sua forma.

#### **4.1. Prédio Oscar Rodrigues (1928)**

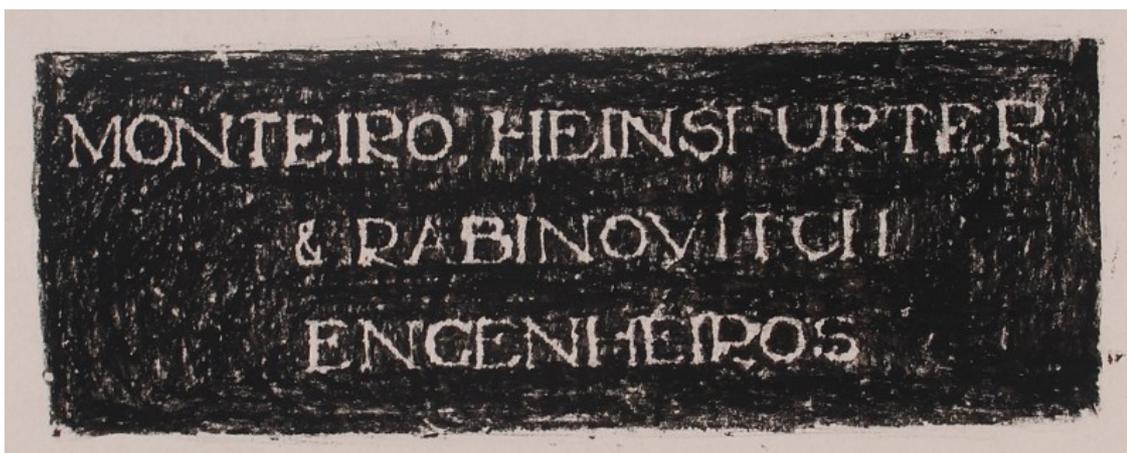
##### **4.1.1. Análise da epígrafe**

O exemplar mais antigo de epígrafe do escritório de engenharia “Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch” constante no Acervo Epigráfico Paulistano data de 1928 e trata-se da inscrição presente no Prédio Oscar Rodrigues (Imagem 65).



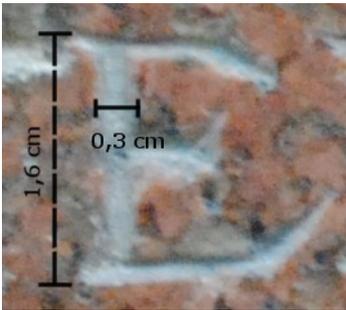
**Imagem 65:** Epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no Prédio Oscar Rodrigues.

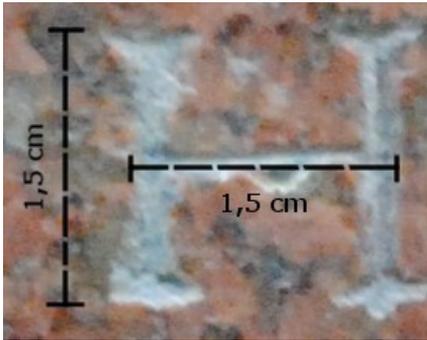
A ausência de um desenho vetorizado da mesma (que não foi possível de ser feito, pois ela possui muitas irregularidades devido, não somente à degradação, mas também ao suporte poroso e menos maleável) dificultou um pouco a análise, visto que esta baseou-se em observações feitas no local, em fotos e no decalque (Imagem 66), o que ocasiona uma visão menos limpa e precisa do artefato.



**Imagem 66:** Decalque feito com crayon da epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no Prédio Oscar Rodrigues.

Com relação às suas características microtipográficas, foi possível levantar os seguintes dados:

<b>Quadro 1:</b> Atributos formais da epígrafe do Prédio Oscar Rodrigues (1928)		
<b>Construção</b>	Contínua; somente caixa-alta	
<b>Peso</b>	Normal/semibold (~18,8% da altura)	
		
<b>Forma</b>	<b>Variações das formas tradicionais</b>	<b>Letra "R":</b> a perna da letra, ao invés de fazer uma curva para descendente, faz uma curva ascendente;
	<b>Tratamento e aspecto das curvas</b>	curvas contínuas de aspecto circular levemente achatado;
	<b>Detalhes das curvas</b>	<b>Letra "R":</b> na primeira linha a perna da letra não é ligada ao bojo, apesar de na segunda linha ser;

	<p><b>Tratamento das hastes retas</b></p>	<p>hastes paralelas</p>
	<p><b>Outros detalhes</b></p>	<p><b>Letra "H"</b>  primeira e terceira linhas → barras finas posicionadas aproximadamente na metade da letra, cria um eixo onde podemos observar o traço do meio da letra "E" e da letra "F", o ponto de encontro das curvaturas do "S" e o fim do bojo do "R"  segunda linha → barras finas posicionadas um pouco acima do meio, o eixo criado pela barra do "H" coincide com o ponto de encontro dos bojos do B.</p>
		<p><b>Letra "A"</b>  barras finas que localizam-se um pouco abaixo do meio; o eixo criado pela barra da letra "A" coincide com o fim do bojo do "R".</p>
<p><b>Proporções</b></p>	<p><b>Largura em relação à altura</b></p>  <p><b>Imagem 68:</b> Detalhamento de medida de altura e largura de uma das letras da epígrafe para a definição da proporção.</p>	<p>Expandida (100% da altura)</p>
	<p><b>Proporções relativas das capitulares</b></p>	<p>larguras regulares</p>

<b>Modulação</b>	<b>Contraste</b>	leve
	<b>Eixo do contraste</b>	vertical
	<b>Transição</b>	gradual
<b>Terminações</b>	<b>Terminais da linha de base</b>	serifas agudas e refinadas;
	<b>Terminais de caracteres específicos</b>	letras "T", "F" e "E": terminações simétricas inclinadas; detalhe para a letra "E", cujo terminal da linha de base alonga-se mais do que a da linha ascendente.
<b>Caracteres chave</b>	<b>Letra "A"</b>	junção na forma de vértice apontado
	<b>Letra "G"</b>	com espora
	<b>Letra "R"</b>	com a perna curva exagerada
	<b>Letra "E"</b>	apesar de esta letra não constar na proposta de Catherine Dixon (2008), nesta epígrafe em específico ela é bastante diferenciável, por sua linha de base ser mais alongada do que a ascendente e possuir uma serifa curva exagerada similar à curva presente na perna da letra R.
<b>Origem:</b> Romana		
<b>Padrão:</b> Moderna – tem estrutura construtiva semelhante à das inscrições clássicas romanas, entretanto possui largura mais uniforme e eixo de contraste vertical.		

A estas informações do quadro pode-se adicionar informações mesotipográficas, no caso, a epígrafe do Prédio Oscar Rodrigues é escrita inteiramente em caixa-alta, composta em três linhas diferentes (MONTEIRO, HEINSFURTER | & RABINOVITCH | ENGENHEIROS<sup>5</sup>) alinhadas pelo centro.

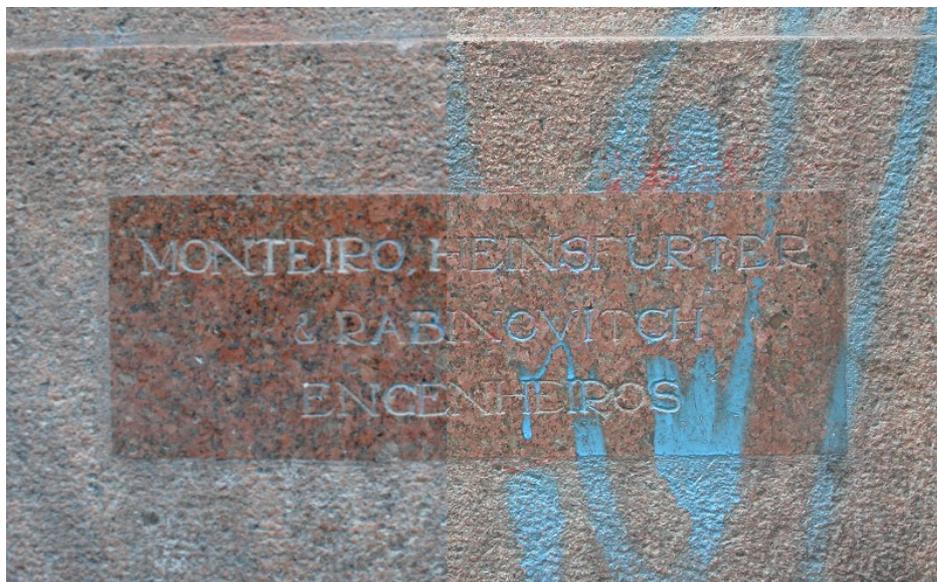
<sup>5</sup> O símbolo "|" representa uma nova linha

Com relação à sua inserção na edificação, pode-se dizer que a epígrafe mede 33cm x 8,8cm e localiza-se do lado direito da portada do prédio e abaixo da linha de visão. Na Imagem 86 (ao lado) podemos ver o tamanho do objeto em relação à fachada, ele só é notado devido a uma sutil alteração de cor da rocha em que a epígrafe está inscrita e a rocha da portada do prédio.

É importante também destacar que, enquanto nas fotografias tiradas pelo grupo de pesquisa Tipografia Arquitetônica, em 2011/2012, esta epígrafe encontrava-se pichada dificultando a sua visualização, entretanto, ao visitar o local novamente em outubro de 2015, ela encontrava-se limpa e sem a pichação, somente com alguns poucos resquícios da tinta azul, por exemplo nas letras "O" (o segundo de Monteiro), "A" e "B" (de Rabinovitch). Demonstra-se esta diferença na Imagem 70.



**Imagem 69:** Fachada do Prédio Oscar Rodrigues, a epígrafe encontra-se do lado direito da portada, abaixo do eixo de visão, demonstra-se assim a diferença de escala do objeto em relação ao suporte em que se inscreve.



**Imagem 70:** A epígrafe de "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" nos anos de 2015 (esquerda) e de 2011/2012 (direita).

A limpeza pode ser indício da valorização deste objeto, mas também pode ser somente devido a procedimento de manutenção do prédio, visto que outras pichações nas paredes do edifício também foram retiradas.

Sem a pichação, podemos observar o objeto com mais clareza, e sua

legibilidade melhora, pois não existe mais o contraste pesado entre a tinta azul com a rocha avermelhada, que se sobrepunha ao contraste proporcionado pela letra em relação à rocha.

Com relação ao suporte, esta epígrafe se inscreve em baixo-relevo em rocha ornamental, muito provavelmente um granito, pois nota-se que é uma pedra porosa e que tem composição heterogênea, pois podemos identificar diferentes cores em sua superfície, o que demonstra mais de um mineral de formação, e sabe-se que o granito se constitui de três minerais diferentes (mica, feldspato e quartzo).



**Imagem 71:** Detalhe da epígrafe (cima) e do decalque (baixo) do Prédio Oscar Rodrigues que mostra irregularidades no desenho tipográfico devido ao suporte menos maleável.

Além disso, o granito, por sua própria constituição, é uma pedra menos maleável, de forma que sua rigidez torna a gravação mais difícil e propensa a irregularidades, como pode-se observar, por exemplo na letra "T" da palavra MONTEIRO (Imagem 71), cuja barra ascendente parece um pouco curva, lembrando o formato de um til.

A imagem ao lado também acaba por demonstrar o aspecto tridimensional da inscrição que se dá na forma de sulcos em "V" (bastante visível principalmente na diagonal da letra "N"), que são típicas das letras esculpidas com cinzel. Jean (1997) também aponta para certas características presentes em inscrições em rocha, principalmente as romanas, que relacionam-se com o suporte em que se aplicam e sua finalidade. Estas são observáveis nesta epígrafe e estão descritas no seguinte trecho:

As inscrições, que não eram mais feitas no nível de visão, tornaram-se maiores e cortadas mais profundamente. Mesmo quando pintados, os sulcos das letras tornavam-se legíveis pelo uso de luz e sombra moldados de diferentes ângulos nas linhas. A água da chuva gradualmente removia a cor das partes verticais, deixando estas menos visíveis, enquanto, ao mesmo tempo as linhas horizontais tornavam-se mais pronunciadas conforme retinham sujeira, o que enfatizava o efeito da sombra.

Se as linhas horizontais tinham que manter sua aparência uniforme, algumas alterações em suas proporções precisavam ser feitas. Isto só era possível fazendo as linhas horizontais mais finas do que as verticais. Também era necessário fazer as curvas mais grossas conforme se aproximavam da linha vertical e estreitas conforme se afastavam. Esta era a técnica de 'escrever com sombras'<sup>6</sup> (JEAN, 1997:160-161).

6 Tradução livre própria de JEAN, 1997:160-161; no original: "The inscriptions, which were no longer at eye-level, became therefore larger and more deeply cut into the stone. Even when tinted with colour, the grooves of the letters were rendered legible through the use of light and shade cast at different angles onto the lines. Rainwater gradually removed the colour from the vertical parts, leaving these less easily visible, while at the same time the horizontal lines became more pronounced as they caught and retained dirt, which emphasized the effect of the shadow.

If the horizontal lines were to retain their uniform appearance some alterations in their proportions had to be made. This was only possible by making the horizontal lines thinner than the verticals. It was also necessary to make the curves broaden as they approached the vertical and narrow as they curved away. This was a technique of 'writing with shadows'"

Percebe-se a utilização desta técnica ao observar letras como "E", "H" - no que se refere a linhas horizontais mais finas do que as verticais - e a perna da letra "R" - no que se refere à variação do traço de curva, conforme observa-se na Imagem 72.



**Imagem 72:** Detalhes das letras "H", "E" e "R", que permitem que se identifique a utilização da técnica de "escrever com sombras"

#### **4.1.2. Arquitetura**

O Prédio Oscar Rodrigues é um exemplar de uma vertente arquitetônica que, à época em que foi construído, iniciava sua trajetória de declínio. O Eclétismo foi o estilo em voga durante todo o século XIX na cidade de São Paulo, D'Alambert (2003) atribui o predomínio deste estilo à "intensa imigração ocorrida desde o final do oitocentismo" (D'ALAMBERT, 2003:54) para o estado, que teria resultado na influência do elemento estrangeiro (em particular do italiano) nas construções realizadas até a Primeira Guerra Mundial e permitiu que o Eclétismo Classicizante e Historicista se desenvolvessem e predominassem.

O que caracteriza o Eclétismo é a utilização de referências e elementos de outras épocas, buscando produzir uma arquitetura que fosse condizente com e adaptada adequadamente ao tempo em que se aplica. Com isto em vista, Pedone (2005) aponta para um outro motivo pelo qual o estilo Eclético teria entrado em voga e ganhado força, para ela

Os arquitetos procuraram satisfazer as várias demandas de uma sociedade em transformação e buscaram elementos em um vasto horizonte cultural para serem adaptados às necessidades contemporâneas. A coexistência entre os estilos históricos se apresentou como um veículo estético eficiente para a assimilação das inovações tecnológicas e o Eclétismo foi uma resposta a essa situação que buscava a conciliação de pontos de vista divergentes e tinha por objetivo resolver suas contradições. (PEDONE, 2005:131)

Este edifício específico, trata-se de uma obra arquitetônica Beaux-Arts, que mescla influências clássicas greco-romanas com características renascentistas, resultando em um estilo grandioso, monumental e ricamente ornamentado, como os prédios ecléticos em geral o eram. D'Alambert descreve estas características ornamentais do eclétismo, de maneira um tanto pejorativa como uma

mistura sem escrúpulo de frontões curvos, volutas, contra-volutas, balcões, portadas de pedra, treliças, beirais, coberturas de várias águas com telhas de barro do tipo 'paulistinha', gradis e 'cachorros' de madeira trabalhada, uso decorativo de

painéis de azulejos portugueses, aplicação de elementos de cantaria nos embasamentos e cunhais das fachadas, etc. (D'ALAMBERT, 2003:47)

Na imagem 73, há alguns detalhes do prédio em que pode-se observar alguns elementos que constam nesta lista, como os frontões curvos, volutas, portadas de pedra, beirais e elementos de cantaria.



**Imagem 73:** Detalhes do Prédio Oscar Rodrigues, exemplar da arquitetura Eclética.

Sabe-se que este prédio data de 1928, tratando-se de uma época em que o ecletismo está em trajetória de declínio, devido, principalmente, à chegada, após a Primeira Guerra Mundial, de um estilo arquitetônico que buscava preservar a identidade nacional, em choque com o processo europeizante que propunha o ecletismo, através de um revisionismo histórico das construções luso-brasileiras realizadas durante o período colonial, denominada Neocolonialismo. Para D'Alambert (2003),

Outra faceta interessante do movimento Neocolonial, quando analisado às luzes contemporâneas, é a sua clara proposta de repúdio ao domínio da cultura europeia que predominava nos meios intelectuais e artísticos nacionais desde o final do século XIX. Em São Paulo, esta reação dos paulistanos tornava-se ainda mais visível considerando-se o elevado número de imigrantes e seu descendentes que naquele momento compunham a sociedade local. (D'ALAMBERT, 2003:60)

Não são apenas as ideias neocoloniais que aparecem como contraponto e alternativa ao estilo eclético, também começam a surgir as primeiras ideias modernistas

funcionais, a partir do momento em que questões como a habitação social passam a ser um preocupação no meio urbanístico e arquitetônico, visto a crescente industrialização acompanhada de aumento populacional da cidade, as atuais más condições de habitação da classe operária na época, as políticas públicas de saneamento e higienização da cidade - que incluíam demolir cortiços e casas de cômodos. Na visão dos urbanistas, fazia-se necessária a incorporação destes problemas ao próprio planejamento da cidade (CARPINTÉRO, 1997).

É então que começa-se a pensar em uma arquitetura funcional, que busque soluções técnicas para estes problemas de ordem social e política e não somente para questões estéticas e artísticas.

Nas palavras de Carpintéro (1997):

a partir dos anos 20, os problemas da cidade ultrapassavam as questões de estética, do embelezamento e dos meios de comunicação com o triângulo central da cidade. Na organização do espaço urbano, as preocupações estendiam-se para as questões políticas e sociais, como por exemplo, o transporte, a habitação, a educação e a formação dos bairros operários.

Esta maneira de pensar a cidade como um todo nasce em decorrência dos anos 20 no Brasil, embora seus defensores só fossem conseguir pôr em prática os projetos urbanos a partir de 1930 (CARPINTÉRO, 1997:79).

Como este próprio trecho deixa claro, ao contrário das ideias neocolonialistas, o modernismo funcional não foi tão bem aceito por propor uma quebra paradigmática muito intensa. Segundo D'Alambert (2003),

tanto os adeptos do Neocolonial, quanto os praticantes do Eclétismo Historicista, colocavam-se lado a lado quando se tratava de repudiar a obra modernista de Warchavchik, apelidada pejorativamente de "estilo caixa d'água". A sua arquitetura de caráter funcionalista e racionalista era considerada sem atrativo estético por ambas as correntes. (D'ALAMBERT, 2003:60-61)

#### **4.1.3. Coerência da obra**

Considerando-se o estilo Beaux-Arts - eclético de inspiração clássica e renascentista - do prédio em que se insere a epígrafe, pode-se dizer que existe coesão formal ao adotar um padrão tipográfico de origem romana, cuja inspiração vem das inscrições epigráficas da antiguidade clássica.

O tipo utilizado na inscrição segue padrões clássicos antigos, como a serifa aguda e refinada, entretanto traz alterações no desenho tipográfico que o adaptam para a modernidade, como proporções mais regulares e eixo de contraste vertical, o que a caracteriza como uma Serifada Moderna.

Logo, levando-se em conta a visão do estilo eclético sendo uma apropriação de estilos anteriores para aplicá-los adaptados a um contexto atual e que o Beaux-Arts tem inspiração clássica, este prédio pode ser considerado homogêneo, ou seja, possui

mesmo estilo tipográfico e arquitetônico.

## 4.2. Prédio São Frederico (1940)

### 4.2.1. Análise da epígrafe

A segunda epígrafe a ser analisada data de 1940 e está inscrita no Prédio São Frederico. A existência de uma imagem vetorizada (Imagem 74 - esquerda) desta epígrafe auxiliou na análise no sentido de permitir a percepção de pormenores do desenho tipográfico que ao serem observados em fotos podem passar despercebidos, como, por exemplo a organização não-linear das letras nas palavras ENGENHEIROS e CONSTRUTORES, também a diferença de desenho de letra entre estas duas palavras e os nomes dos engenheiros (que são explicitadas na análise abaixo).

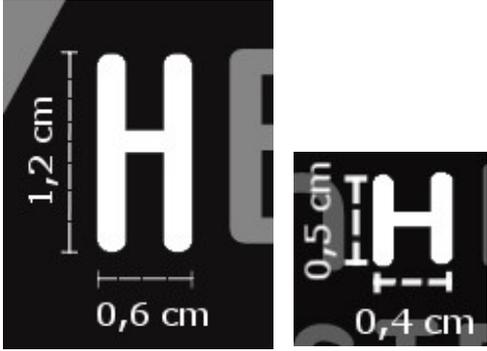


**Imagem 74:** Imagem vetorizada (esquerda) e foto da epígrafe (direita) de "Monteiro, Heinsfurter e Rabinovitch" no Prédio São Frederico (1940).

Com relação às características microtipográficas, obteve-se as seguintes informações:

<b>Quadro 2:</b> Atributos formais da epígrafe do Prédio São Frederico (1940)	
<b>Construção</b>	contínua; somente caixa-alta, construção das letras "M" e "N" fazem referência a letras em caixa-baixa.
<b>Peso</b>	Três primeira linhas: Normal (~16,7% da altura) Duas últimas linhas: Normal/semibold (~20% da altura)
	<b>Imagem 75:</b> Detalhamento de medida de altura e espessura de uma das letras da epígrafe, para a definição do peso das três primeiras linhas (esquerda) e das três últimas (direita).

<b>Forma</b>	<b>Variações das formas tradicionais</b>		uso de curvas onde geralmente se utilizam retas (no vértice das letras "A", "M" e "N"), cantos arredondados.
	<b>Tratamento e aspecto das curvas</b>		curvas contínuas de aspecto oval
	<b>Detalhes das curvas</b>	<b>Letra "R"</b>	A perna não encosta na haste vertical nos nomes dos engenheiros; já nas palavras "ENGENHEIROS" e "CONSTRUTORES", as hastes nunca se tocam, criando uma forma aberta
	<b>Tratamento das hastes retas</b>		hastes paralelas
	<b>Outros detalhes</b>	<b>Letra "H"</b>	Barras posicionadas um pouco acima do meio, criam um eixo com os traços do meio das letras "E" e "F", o final do bojo do "R" ficando um pouco para baixo deste eixo.  A linha com a palavra "ENGENHEIROS" possui problemas de alinhamento, por isso não segue este padrão.
<b>Letra "A"</b>		Barra cria um eixo na metade da letra que coincide com a junção das duas partes da letra B, fica um pouco acima do fim do bojo da letra "R" e um pouco abaixo do eixo criado pela barra da letra "H".	

<b>Proporções</b>	<b>Largura em relação à altura</b>	<p>Nos nomes dos engenheiros: Condensada (~50% da altura)</p> <p>Nas outras palavras: Semibold/expandida (~80% da altura)</p>
	 <p><b>Imagem 76:</b> Detalhamento de medida de altura e largura de uma das letras das três primeiras linhas (esquerda) e das duas últimas linhas (direita) da epígrafe para a definição da proporção.</p>	
	<b>Proporções relativas das capitulares</b>	<p>Nos nomes dos engenheiros: Letras como o "O", "C" e "M" seguem as proporções das capitais quadradas, outras como "T" e "N" são mais condensadas e possuem larguras regulares entre si.</p> <p>Nas outras palavras: seguem as proporções das capitais quadradas, com exceção da letra "T", que é mais condensada.</p>
<b>Modulação</b>	<b>Contraste</b>	inexistente
	<b>Eixo do contraste</b>	nulo
	<b>Transição</b>	inexistente
<b>Terminações</b>	<b>Terminais da linha de base</b>	sem serifas, terminações arredondadas;
	<b>Terminais de ascendentes</b>	não se aplica, pois não há letras caixa-baixa para se fazer esta comparação;
	<b>Terminais de caracteres específicos</b>	letras T, F, E e L: sem serifas, terminações arredondadas.
<b>Caracteres chave</b>	<b>Letra "A"</b>	junção na forma de vértice arredondado

	<b>Letra "G"</b>	sem espora
	<b>Letra "R"</b>	com a perna reta
	<b>Letra "M" e "N"</b>	formatos curvos ovais, seguem o padrão construtivo de letras caixa-baixa.
<b>Origem:</b> Adicional		
<b>Padrão:</b> Geométrica arredondada – possui influência art déco, se construindo através de formas geométricas elementares como circunferências, triângulos e retângulos, entretanto não se assemelham a volumes como as "geométricas gordas" ou são condensadas como as "geométricas finas". Assemelha-se à fonte Universal criada por Herbert Bayer, principalmente nas letras "M" e "N" por apresentarem construção de letras caixa-baixa; possui terminações arredondadas nas letras "A", "M" e "N".		

Com relação a características das letras como bloco de texto, podemos descrever a epígrafe do Prédio São Frederico como grafada inteiramente em caixa-alta, composta em 7 linhas diferentes (MONTEIRO | HEINSFURTER | RABINOVITCH | ENGENHEIROS | CONSTRUTORES | SÃO PAULO | O) alinhadas à esquerda. Vale destacar que a epígrafe porta muitos elementos pictóricos, como o desenho de um triângulo invertido que a limita e também o logotipo da empresa, limitado pelo desenho de um triângulo menor que compartilha com o triângulo maior o vértice esquerdo.

O logotipo constitui-se de iniciais dos sobrenomes de cada um dos engenheiros sócios da firma em um desenho estilizado, sendo o que Frutiger (1998) chama de monograma, ou seja, abreviações que

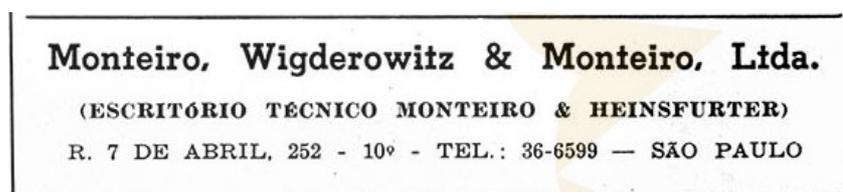
Geralmente restringem-se a um número mínimo de letras, pronunciáveis isoladamente, e estimulam o desenhista a produzir combinações de sinais sem seguir, necessariamente as regras da linguagem escrita. O objetivo do artista gráfico é conseguir efeitos novos, diferentes, expressivos e que possam ser facilmente memorizados pelo observador. (FRUTIGER, 1998:165)

Vê-se aqui um primeiro esforço no sentido de criar uma identidade visual, visto que adaptações deste monograma e alguns elementos desta epígrafe foram utilizadas em propagandas de jornal (um triângulo invertido com os nomes dos engenheiros escrito em uma letra sem serifa, conforme pode-se observar na Imagem 94 - esquerda) e no livro lançado pela firma mostrando seus trabalhos (as letras "M", "H" e "R" unidas, sendo a letra "H" sugerida por um traço horizontal entre a haste direita da letra "M" e a esquerda da letra "R", dentro de um triângulo invertido, conforme pode-se observar na Imagem 77 - direita).



**Imagem 77:** Propaganda da firma no jornal A Gazeta (1934) (esquerda) e capa do livro lançado pela firma onde consta um monograma da firma (direita). Em ambas vemos semelhanças estruturais com elementos presentes na epígrafe.

Esta tentativa foi abandonada pelo fato de este ser o último trabalho de Rabinovitch com a firma devido à sua morte em 1940, de forma que não faria mais sentido manter o R no logotipo; mas mesmo depois de a firma continuar como “Monteiro & Heinsfurter, Ltda.” ou posteriormente “Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda.”, não houve nova tentativa de criação de um monograma ou similar, como pode-se verificar, por exemplo, pelo anúncio da firma no Correio Paulistano (1939) mostrado no capítulo anterior (Imagem 70) e por esta propaganda (Imagem 78) da firma “Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda.” (INDICADOR..., 1957):



**Imagem 78:** Propaganda da firma na Revista Acrópole de abril de 1957, aqui percebe-se que aquela tentativa de criar uma identidade visual e um monograma para a firma foi deixada para trás.

Quanto a características macrotipográficas, a inscrição localiza-se na portada do prédio, à meia-altura abaixo da linha dos olhos, do lado direito. A epígrafe mede 20,4cm x 18,5cm, de maneira similar à epígrafe do Prédio Oscar Rodrigues, ela se perde na imensidão da fachada, como pode ser observado na Imagem 79 na próxima página.



**Imagem 79:** Fachada do Prédio São Frederico, a epígrafe localiza-se na portada, à meia-altura, do lado direito, demonstra-se assim a diferença de escala do objeto em relação ao suporte em que se inscreve.

Neste caso, a epígrafe parece, comparativamente, chamar mais a atenção do que a presente no prédio analisado anteriormente, isto se dá principalmente pelo fato de o suporte de escrita neste caso ser o mármore, outra rocha ornamental, esta, entretanto, constituída de somente um mineral (a calcita) tendo aspecto homogêneo, de modo que não existe o contraste de coloração entre os minerais que constituem o material de suporte para dificultar a legibilidade. Além disso, o contraste proporcionado pela escrita em cinza claro no preto é maior do que a escrita rosada na pedra avermelhada.

Em relação à técnica aplicada, percebe-se que a epígrafe foi gravada em baixo-relevo, com cortes em "V" (Imagem 80), típicos do cinzel. No entanto, aqui não se utiliza a chamada "escrita por



**Imagem 80:** Detalhe do Prédio São Frederico, onde pode-se notar algumas marcas típicas do cinzel, como os sulcos em "V".

sombras” da epigrafia clássica descrita anteriormente, a largura das hastes é a mesma das linhas verticais.

#### **4.2.2. Arquitetura**

O Prédio São Frederico faz parte da imensa leva de prédios Art Déco que se construíram na cidade de São Paulo a partir dos anos 1930 e prosseguiram sendo construídos durante os anos 1940.

Apesar de o estilo só ter alcançado status na década de 1930, ele chegou à cidade de São Paulo no final dos anos 1920, importado da Europa e logo passou a disputar o gosto popular com o Neocolonial. Ambas as propostas se diziam “modernas”, a principal diferença entre elas era que, enquanto o Neocolonial buscava inspiração nas construções tradicionais brasileiras, o Art Déco se inspirava em modelos estrangeiros, principalmente americanos.

Para D'Alambert (2003), o principal elemento da estética Art Déco era a linha, uma vez que

A linearidade do design possibilitava o emprego de elementos produzidos industrialmente, o que redundava, via de regra, num desejado barateamento dos custos de produção dos objetos, fator que estimulava a sua popularização. Em função das marcantes influências que recebeu dos diversos movimentos artísticos surgidos no início do século XX, o Art Déco incorporava também no seu repertório ornamental motivos geométricos (zig-zague, “grega”, etc.); formas aerodinâmicas inspiradas no dinamismo e na velocidade da máquina além de simplificações e estilizações de elementos figurativos da natureza (raio de sol, arco-íris, fauna, flora, etc.) (D'ALAMBERT, 2003:68)

Para D'Elboux (2013), o contexto de urbanização e crescimento da capital paulista foi um terreno bastante fértil para que o Art Déco pudesse crescer na arquitetura, visto que com a verticalização da cidade e o início da construção de edifícios de grande porte como arranha-céus, que passavam a ser vistos como “sinônimo de modernidade e progresso” (D'ELBOUX, 2013:54), também surgia um estilo estético que tinha estes mesmos valores modernos e que, além de tudo era

economicamente bastante interessante para os empreendedores imobiliários, pois propunha uma revisão dos padrões arquitetônicos baseados no neoclassicismo e no ecletismo, vigentes até o momento. O modelo proposto era um padrão em que, sem grandes mudanças estruturais, as formas eram simplificadas e geométrizadas, e além de simbolizar modernidade, proporcionava também rapidez e barateamento dos custos de construção (D'ELBOUX, 2013:54).

O Art Déco, nos anos 1920 privilegiava as ornamentações geométricas baseadas em motivos de povos antigos, como gregos, astecas, egípcios; além de sobrepor planos escalonados em profundidade e altura. Já nos anos 30, passa-se a dar mais valor a temas que remetiam ao dinamismo e ao movimento, surgindo as formas

aerodinâmicas arredondadas, que remetiam ao desenho de máquinas como o barco e o avião (D'ALAMBERT, 2013:74). Estas formas arredondadas são encontradas na estrutura do Prédio São Frederico, como pode-se ver na Imagem 81.



**Imagem 81:** Fachada do Prédio São Frederico, pode-se perceber que a sua construção é arredondada nas quinas, dando-lhe aparência aerodinâmica, uma característica do Art Déco.

Para D'Alambert (2003), este estilo que se manifestou na capital paulista nos anos 20 e 30 propunha

uma modernidade de aparência, sintetizada numa volumetria comportada e numa diminuição da carga ornamental das fachadas. O que se buscava efetivamente era uma simplificação plástica, sem negar totalmente o ornamento e sem promover uma verdadeira ruptura com a tradição eclética das primeiras décadas do século XX (D'ALAMBERT, 2013:83)

Estas características são perceptíveis no prédio uma vez que sua fachada tem pouca carga ornamental, entretanto esta ainda se faz presente, por exemplo, nas letras douradas da tipografia nominativa do prédio em estilo art-déco na portada, ou nos detalhes geométricos lineares da porta, como pode ser observado na Imagem 79, na página 103, referente à porta de entrada do edifício.

Justamente por não romper com este caráter ornamental, o art-déco é desprezado por muitos, porque a ele geralmente se associa a uma vertente contemporânea ao modernismo funcional que coloca o ornamento em primeiro plano, num período histórico em que o funcionalismo deve prevalecer; entretanto, vale lembrar

que justamente estas formas ornamentais geométricas, muito condenadas, bem como os ressaltos e destaques conferidos às linhas de força dos edifícios, representam, de forma material, a rapidez da vida urbana, a mecanização, a produção em série e a industrialização, sendo símbolos novos específicos daquele momento histórico, de forma que fundam um repertório novo de formas, distanciando-se dos estilos anacrônicos que buscam reviver períodos anteriores, como o neogótico, neoromântico e outros (PEREIRA *et al.*, 2005). Assim sendo, mesmo não seguindo a linha do modernismo funcional, também tem relação intrínseca com sua época, não sendo mera continuação do espírito eclético e, de certa forma, refletindo sobre o momento histórico.

Também vale destacar certas confluências entre realizações do gênero art-déco e o modernismo funcionalista, como, por exemplo, o uso do concreto armado como material construtivo tornando a estrutura independente dos vedos; e a espacialidade flexível e pouco fragmentada, a inspiração comum na Bauhaus. Confluências estas que permitem tratar o art-déco, eminentemente como uma vertente ornamental para edifícios, ao fim, dotados da mesma tecnologia construtiva do modernismo funcional (PEREIRA *et al.*, 2005).

#### **4.2.3. Coerência da obra**

Neste caso, em relação à epígrafe e arquitetura do prédio, novamente se verifica uma relação de homogenia, visto que a tipografia da epígrafe localizada no Prédio São Frederico é de origem adicional, padrão geométrico arredondado, tendo forte característica Art Déco, que trata-se do estilo arquitetônico do prédio.

A primeira destas características na tipografia é o fato de a fonte ser sem serifas. Como já explicitado no capítulo 2, as fontes sem serifas surgem como símbolo da evolução tecnológica da calcografia para a litografia, que permitiu maior liberdade de desenho para o artista; a letra sem serifa também representa a padronização e a letra despida de ornamentos desnecessários. Ambas estas considerações coincidem com o espírito Art Déco, de exaltação à modernidade e da padronização e simplificação.

Outra característica são as letras "A", "M" e "N" arredondadas em formato de arco e letras "M" e "N", construídas com formato de caixa-baixa de forma a reduzir estas letras a formas mais simples e de construção racional, preceitos que também regem o estilo Art Déco.

Além disso, também há o fato de as letras terem formato arredondado, sendo que no Art Déco o tratamento arredondado, dando um caráter aerodinâmico ao desenho tipográfico, é uma constante. Neste caso, a própria arquitetura também possui desenho arredondado, como mostrado anteriormente, criando entre tipografia e arquitetura uma harmonia de desenho completa.

Há, entretanto, a tipografia nominativa do prédio, presente logo acima da portada, que é escrita em um padrão diferente de letra, que não se utiliza de formas arredondadas e é do padrão que Higa (2010) chama de "geométrica fina". Entretanto, esta tipografia também é de inspiração Art Déco, de modo que, ainda que se tratem de padrões diferentes, as duas tipografias e os três desenhos (arquitetura, tipografia da epígrafe e tipografia nominativa) possuem um estilo em comum, podendo ainda assim se falar em homogenia no prédio.

### 4.3. Prédio Gabriel Gonçalves (1942)

#### 4.3.1. Análise da epígrafe

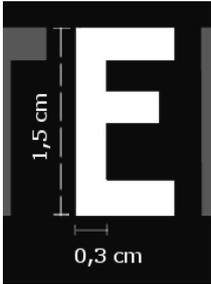
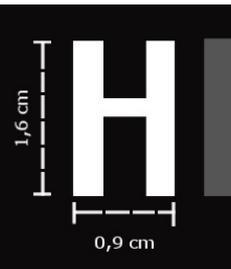
Por fim, analisou-se a epígrafe inscrita no Prédio Gabriel Gonçalves, datado de 1942. Esta epígrafe também possuía imagem vetorizada (Imagem 82 - cima) o que também auxiliou na análise por ter facilitado o preenchimento de campos que necessitavam de medidas.



**Imagem 82:** Imagem vetorizada (cima) e foto da epígrafe (baixo) de "Monteiro & Heinsfurter, LTDA" no Prédio Gabriel Gonçalves (1942).

Com relação às características microtipográficas, obteve-se as seguintes informações:

<b>Quadro 3:</b> Atributos formais da epígrafe do Prédio Gabriel Gonçalves (1942)	
<b>Construção</b>	Contínua; somente caixa-alta; construção das letras "M" e "N" fazem referência a letras em caixa-baixa.

<b>Peso</b>	Normal/semibold ( $\sim 20\%$ da altura)  <b>Imagem 83:</b> Detalhamento de medida de altura e espessura de uma das letras da epígrafe para a definição do peso.		
<b>Forma</b>	<b>Variações das formas tradicionais</b>		uso de curvas onde geralmente se utilizam retas (vértice das letras "A", "M" e "N"), uso de retas onde geralmente se utilizam curvas (o til e a cedilha);
	<b>Tratamento e aspecto das curvas</b>		curvas contínuas de aspecto oval
	<b>Detalhes das curvas</b>	<b>Letra "R"</b>	não encosta na haste vertical;
		<b>Letra "C" e Letra "G"</b>	curvas são mais abertas;
	<b>Tratamento das hastes retas</b>		hastes paralelas
	<b>Outros detalhes</b>	<b>Letra "H"</b>	barras posicionadas um pouco acima do meio da letra, esta barra cria um eixo com os traços do meio das letras "E" e "F", o final do bojo do "R" e o encontro das curvaturas do "S" e do "&".
<b>Letra "A"</b>		barra abaixo da metade da letra.	
<b>Proporções</b>	<b>Largura em relação à altura</b>  <b>Imagem 84:</b> Detalhamento de medida de altura e largura de uma das letras da epígrafe para a definição da proporção.		Condensada ( $\sim 56,3\%$ da altura)

	<b>Proporções relativas das capitulares</b>	Algumas letras como "O" e "M" seguem as proporções das capitais quadradas, outras como "T", "N" e "C", são mais condensadas e possuem larguras regulares entre si.
<b>Modulação</b>	<b>Contraste</b>	inexistente
	<b>Eixo do contraste</b>	nulo
	<b>Transição</b>	inexistente
<b>Terminações</b>	<b>Terminais da linha de base</b>	sem serifas, terminações retas;
	<b>Terminais de caracteres específicos</b>	letras "T", "F", "E" e "L": sem serifas, terminações retas.
<b>Caracteres chave</b>	<b>Letra "A"</b>	junção na forma de vértice arredondado
	<b>Letra "G"</b>	sem espora, condensado, curva mais aberta
	<b>Letra "R"</b>	com a perna reta
	<b>Letra "M" e "N"</b>	formatos curvos ovais, seguem o padrão construtivo de letras caixa-baixa.
	<b>Letra "C"</b>	apesar de esta letra não constar na proposta de Catherine Dixon (2008), nesta epígrafe em específico ela é bastante diferenciável, por ser mais condensado e ter curva mais aberta, assemelhando-se à letra "G" sem o traço vertical.
<b>Origem:</b> Adicional		
<b>Padrão:</b> Geométrica arredondada – Inspiração no Art Déco, possui letras construídas através de formas geométricas elementares como circunferências, triângulos e retângulos. Possui características semelhantes ao alfabeto universal de Herbert Bayer mais condensado, principalmente as letras "M" e "N", por apresentarem construção de letras caixa-baixa; possui terminações arredondadas nas letras "A", "M" e "N".		

Considerando-se o conjunto de letras que formam a inscrição pode-se dizer que ela é inteira grafada em caixa-alta, é composta em 3 diferentes linhas (PROJETO E CONSTRUÇÃO DE | MONTEIRO & HEINSFURTER, LTDA. | ENGENHEIROS) alinhadas pelo centro.

A inscrição localiza-se bem abaixo da linha dos olhos do lado direito da porta e mede 32cm x 6,5cm, ficando imperceptível caso não saibamos onde ela está, como pode-se observar pela Imagem 85.



**Imagem 85:** Fachada do Prédio Gabriel Gonçalves, a epígrafe, que fica na direção do último quadrado ornamentando a porta, é quase imperceptível.

Apesar de o suporte também ser um mármore escuro, e o contraste entre a letra e o fundo ser ainda mais intenso do que no caso da inscrição do Prédio Gabriel Gonçalves, a visibilidade desta epígrafe é bem prejudicada, até mais do que a do Prédio Oscar Rodrigues pelos seguintes motivos: o mármore não é homogêneo, pois verifica-se a presença de outro elemento quase da cor da inscrição junto com a calcita; e a superfície é refletora, não opaca, confundindo a visão.

Com relação à técnica aplicada, vemos novamente os sulcos em "V" em baixo-relevo, típicas do cinzel, conforme pode-se observar na Imagem 86.

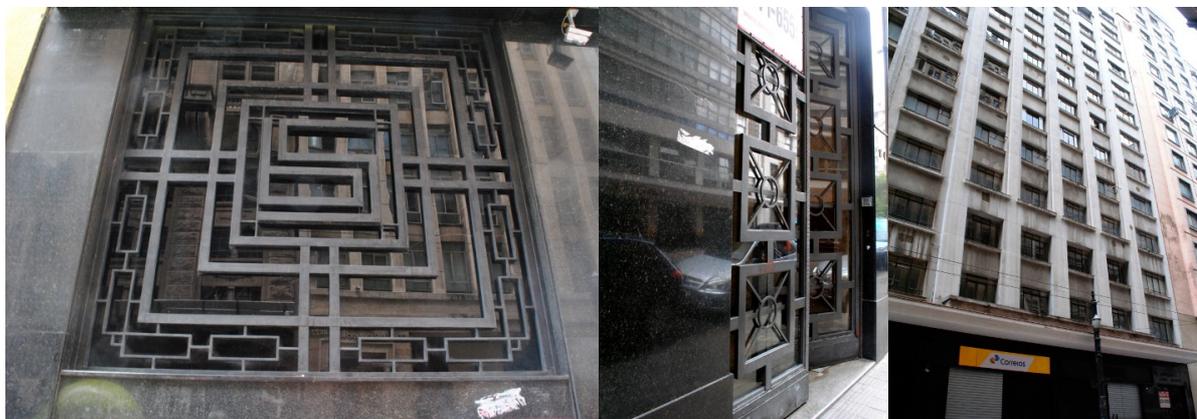


**Imagem 86:** Detalhe da epígrafe do Prédio Gabriel Gonçalves, pode-se perceber os sulcos em "V", típicos do cinzel, nesta inscrição.

#### 4.3.2. Arquitetura

Assim como o Prédio São Frederico, este também é um prédio Art Déco, logo,

possui as mesmas características, entre elas: diminuição da carga ornamental sem que isto signifique o seu banimento; a simplificação e geometrização das formas; formatos alongados. Características estas que podemos perceber nas imagens do Prédio Gabriel Gonçalves abaixo (Imagem 87).



**Imagem 87:** Detalhes do Prédio Gabriel Gonçalves, exemplar da arquitetura Art Déco.

#### **4.3.3. Coerência da obra**

Novamente temos um caso de epígrafe de origem adicional e padrão geométrico arredondado inscrita em um prédio Art Déco. O desenho das letras desta epígrafe é similar em vários aspectos ao da anterior do forma que, muito do que se aplica à outra epígrafe também se aplica aqui, como o que foi dito sobre o fato de não ter serifas e os desenhos de letras maiúsculas que se assemelham a minúsculas para letras como "M" e "N" e a similaridade com a fonte Sturm Blond (alfabeto universal de Bayer).

O desenho tipográfico desta epígrafe, entretanto, tem algumas particularidades em relação à outra: primeiramente, ela não possui as terminações arredondadas; ela possui a letra "C" e a letra "G" condensadas, que assemelham-se muito a algumas fontes do estilo Art Déco; além de o til e o cedilha são transformados em traços retos, simplificando sua forma.

Levando-se isto em consideração, percebemos que, assim como no caso anterior, há relação de homogenia entre epígrafe e arquitetura, visto que tanto o prédio quanto a tipografia da epígrafe são do estilo Art Déco.

A ausência de curvas no desenho prédio e em decorações de sua fachada contrastam com a tipografia arredondada da epígrafe, entretanto, ambos ainda pertencem a uma mesma tendência estilística, que foca na diminuição da carga ornamental através da utilização de formas básicas geométricas (sejam estas formas circulares/ovais ou angulares) e nos formatos alongados, de forma que, apesar desta diferença de desenho, não se pode falar em heterogeneidade.

#### **4.4. Conclusões sobre as análises**

A partir da análise das epígrafes e de seus prédios e respectivos contextos histórico-culturais, percebe-se que, nas três escolhidas como estudo de caso, há sempre homogeneidade estilística entre prédio e tipografia, o que aponta para a possibilidade de se ter uma noção do gosto estilístico de uma época através das epígrafes e também para uma relação forte entre tipografia, arquitetura e contexto histórico (no sentido de espírito de uma época, *Zeitgeist*).

Mesmo se houvesse casos de heterogeneidade, sabe-se, conforme observável pelos contextos históricos arquitetônicos, que alguns estilos são aceitos por poucos de início por proporem uma quebra muito forte de paradigma, logo - aplicando-se uma lógica similar à aplicada no Capítulo 2 para motivos de se utilizar a grafia do latim clássico em prédios datados do século XX - casos de heterogeneidade podem representar conflitos internos de estilo em decorrência de uma época de transição, de forma que os escritórios podem manter o desenho antigo da epígrafe em uma construção já de caráter mais vanguardista ou podem demonstrar seu aspecto vanguardista ao utilizar epígrafes de desenho modernizado em prédios de estilos mais tradicionais. Ainda assim a tipografia das epígrafes, se analisada em conjunto com os prédios, estaria carregando consigo símbolos de uma época de transição.

Logo, percebe-se que as epígrafes, além de carregarem as importantes informações disponíveis em seu conteúdo textual (nomes de engenheiros e arquitetos que, por vezes, foram responsáveis pela construção de muitos prédios e hoje muito pouco se sabe sobre eles; ou o ano de construção de prédios, permitindo que saibamos em que contexto histórico estão inseridos) também carregam matizes culturais que refletem o gosto e o estilo de uma época, carregando consigo índices importantes para o patrimônio e a memória da cidade.

## Considerações Finais

Esta pesquisa insere-se em um projeto maior que vem sendo desenvolvido desde o ano de 2004, que tem como objeto de estudo inscrições públicas perenes denominadas epígrafes arquitetônicas, que atribuem autoria a edifícios. Para esta dissertação procurou-se fazer um estudo de caso das três epígrafes da firma de engenharia "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" que constavam no Acervo Epigráfico Paulistano, de forma a compreender de que maneira elas se inseriam dentro do universo maior de epígrafes arquitetônicas e do contexto histórico de urbanização da cidade de São Paulo. Também buscou-se verificar a existência de relações entre tipografia e arquitetura nestes casos específicos para constatar se as epígrafes podem auxiliar na compreensão do gosto estilístico de uma época.

A partir da pesquisa pode-se constatar que, conforme descrito no Capítulo 1, o período em que surgem as epígrafes arquitetônicas paulistanas coincide com um período de crescente urbanização de São Paulo, que aumenta a demanda por infraestrutura e, conseqüentemente, a necessidade do profissional da construção civil na cidade, que, gradualmente, passa a ser valorizado através de leis regulamentadoras do ofício, bem como com a criação de instituições de ensino superior na cidade que ofereciam cursos de engenharia civil e arquitetura e instituições de classe como o Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia de São Paulo (CREA-SP).

Com este contexto em mente, pode-se atribuir às epígrafes um caráter de valorização da edificação em que se insere, ao exaltar o título de engenheiro, engenheiro-construtor, engenheiro-arquiteto ou arquiteto de quem o construiu, atestando que aquele prédio foi construído por profissionais qualificados e diplomados para exercer sua função.

Assim vê-se que além das informações textuais diretas as epígrafes também carregam elementos indiretos do período em que se inserem, mas o período em que se inserem também lhe imprime certas características, por exemplo, conforme explicitado no Capítulo 2, grafias distintas de palavras como "arquiteto" e "construtor" - que em algumas epígrafes são grafadas como "architecto" e "constructor", seguindo a forma denominada pseudoetimológica - ou Duarte - que em algumas de suas epígrafes se escreve "Dvarte", como seria escrito no latim.

A primeira destas duas diferenças dá-se devido a os prédios terem sido construídos em anos diferentes, quando acordos ortográficos diferentes vigoravam, sendo as epígrafes com grafia pseudoetimológica muito provavelmente datadas de anos anteriores a 1938 (apesar de algumas serem datadas do início da década de 1940,

devido ao fato de a lei não ter sido bem recebida de início, de forma a só ser definitivamente aceita e aplicada em 1943) e as com grafia simplificada certamente posteriores a 1938.

O outro caso se dá devido a escolha estilística de seu autor, sem relação com qualquer norma formal de escrita. Ao se ver uma referência à escrita do período clássico, a opção mais lógica é que a tipografia utilizada seja uma romana, entretanto, as epígrafes de Duarte & Cia são de caráter geométrico, de forma que este conflito interno de referências possa representar um período de transição de paradigmas, do clássico para a modernidade.

Assim, também foi possível detectar que certas características tipográficas coincidem com o estilo gráfico de uma determinada época. Informações como estas, presentes na epígrafe, auxiliam, por exemplo, a encontrar as datas de construção dos prédios em que se inserem, um dado que raramente está dado no objeto de forma direta (exceto em alguns poucos casos) e que, não raro, se perde.

A importância deste objeto também se dá por expor em local público informações relevantes para preservação da memória da cidade, como os nomes dos responsáveis pelo projeto e construção de um prédio, que em geral não são divulgadas pública e extensamente. Esta falta da divulgação faz com que, com o decorrer do tempo, escritórios e profissionais que em sua época foram relevantes, percam-se em páginas aleatórias de periódicos e sejam esquecidos, como foi o caso da firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" (também conhecida pelos nomes "Monteiro e Heinsfurter, Ltda." e "Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda." em momentos posteriores), sobre a qual não se tinha informação antes desta pesquisa, apesar de esta ter tido um longo período de atividade e ter projetos de relevância em várias cidades em seu currículo, como a construção do Pavilhão das Exposições para a Comissão do IV Centenário de São Paulo no Parque Ibirapuera; construção do Palácio Alencastro, em Cuiabá; projeto e construção de conjuntos de casas operárias em Santo André; reforma da Santa Casa de Misericórdia em Santos; entre outros, conforme visto no Capítulo 3.

Além disso, também resgatou-se cada um dos profissionais da firma, de modos que descobriu-se que pessoas de renome em sua área ou áreas correlatas a integraram - embora haja pouca informação sobre eles - como Eduardo Marcos Monteiro, presidente do Sinduscon-SP por dois anos; Simão Heinsfurter, cuja família, em especial sua esposa, e, posteriormente, ele próprio, foram de suma importância para o crescimento e urbanização da cidade de São Caetano através da firma Heinsfurter & Canger, que se encarregava de lotear terrenos e trazer melhorias à região loteada; e também Arthur Wigderowitz, um dos estrangeiros convidados a participar da construção da cidade de Goiânia.

Logo, ao estudar este objeto que se inscreve tão sutil na paisagem urbana, pode-se trazer de volta à tona estes profissionais esquecidos, como fez-se com a firma escolhida nesta dissertação, de forma a possibilitar acrescentar algum conteúdo ao projeto inicial maior em que se insere esta pesquisa.

Através esta pesquisa pôde-se perceber, como visto no Capítulo 4, a aplicabilidade no contexto das epígrafes de um padrão tipográfico anteriormente detectado na tipografia nominativa por D'Elboux (2013), o que também veio a auxiliar no enriquecimento do conteúdo do projeto inicial maior e permitir uma categorização mais detalhista e precisa da tipografia das epígrafes.

Além disso, também no Capítulo 4, pôde-se notar no estudo de caso que a homogeneidade estilística entre prédio e tipografia nos três exemplares sugere a capacidade da epígrafe de também carregar como informação indireta indícios de matizes culturais de uma época através do estilo utilizado na tipografia associada ao prédio. Refletindo sobre o assunto, até mesmo os casos de heterogeneidade podem ser considerados indicadores do gosto estilístico de uma época, pois - pensando-se analogamente às suposições feitas no Capítulo 2 com relação à forma de escrita e o estilo da tipografia conflitantes das epígrafes de Duarte & Cia - demonstram embates internos de épocas de transição de estilos.

Visto que as epígrafes, como foi dito no Capítulo 1, são mais relacionadas a seus autores do que ao edifício em si, os escritórios podem de forma sutil manter estilos tradicionais em suas epígrafes em uma construção já mais apontada para a modernidade, demonstrando que seu próprio gosto ainda é tradicional; ou podem demonstrar um quê de vanguardismo ao utilizar epígrafes de desenho modernizado em prédios de estilos mais tradicionais.

Assim percebe-se que para a melhor compreensão do objeto, a tipografia deve ser analisada em conjunto com a arquitetura e o contexto histórico, por terem relações bastante relacionadas entre si, que permitem que se compreenda melhor certas características do objeto e o que elas representam.

Sabe-se, entretanto, que as epígrafes arquitetônicas entraram em desuso com o passar dos anos por serem consideradas ornamentos e, com sua ausência, também deixaram de existir logo na fachada do edifício todas estas informações diretas e indiretas e indícios de época que as epígrafes tornavam públicas.

Na atualidade, este cenário de desaparecimento das epígrafes arquitetônicas tende a mudar, visto que na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2014, conforme explicitado no Capítulo 1, foi instituída uma lei que exige que novos edifícios tenham o nome de seus projetistas exibidos na fachada. Estas novas epígrafes que vêm surgindo em contexto infinitamente diferente do apresentado nesta dissertação - de início da

urbanização da cidade e valorização do profissional da engenharia e arquitetura - também merecem ser estudadas dentro de seu próprio contexto, ampliando, desta forma, o universo de inserção do objeto epígrafe e o seu significado como objeto.

Mas enquanto estas novas epígrafes ainda não formam um corpus significativo, a continuidade de estudos relacionados às epígrafes mais antigas ainda se fazem de grande importância, para que se resgate estes profissionais dos quais há muito pouca informação disponível até o momento e dados sobre os prédios e índices de época perdidos com o gradual desaparecimento deste objeto.

## Referências

ARASAWA, C. H. *Engenharia e poder: construtores da nova ordem em São Paulo (1890-1940)*. São Paulo: Alameda, 2008. 264 p.

ARQUITETO Rubens de Camargo Monteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 abr. 2005. Cidades, Falecimentos, p. 41.

ASSOCIAÇÃO Nacional Italiana entre Mutilados, Invalidos e Ex-Combatentes de Guerra: a construção de sua nova sede. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 set. 1929. Factos Diversos, p. 14. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=37762](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=37762)>. Acesso em: 5 jan. 2016.

BAINES, P.; HASLAM, A. *Tipografía: función, forma y diseño*. Naucalpan, México: Ediciones G. Gili, 2002. 192 p.

BARBOSA, J. E. Uma obra que honra as tradições santistas. *A Tribuna*. Santos, 1 nov. 2003. Edição especial/comemorativa dos 460 anos da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Santos. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0260d7.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

BORGES, E. F. *São Paulo e a origem dos arranha-céus*. São Paulo: RG Editores, 1999. 143 p.

BRASIL. Constituição (1934). *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil*. Rio de Janeiro, RJ, 1934. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm)>. Acesso em 7 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 20.108 de 15 de Junho de 1931. Dispõe sobre o uso da ortografia simplificada do idioma nacional nas repartições públicas e nos estabelecimentos de ensino. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 28 jun. 1931, Seção 1, p. 10513. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20108-15-junho-1931-560684-publicacaooriginal-83803-pe.html>>. Acesso em: 7 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 21.519, de 13 de Junho de 1932. Não considera como válidos, para os fins de que trata o art. 7º do decreto n. 20.179, de 6 de julho de 1931, os diplomas expedidos pela Escola de Engenharia Mackenzie College, de São Paulo. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 17 jun. 1932, Seção 1, p. 11571. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21519-13-junho-1932-515703-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 23.028 de 2 de Agosto de 1933. Torna obrigatório o uso da ortografia resultante do acordo entre a Academia Brasileira de Letras e a Academia das Ciências de Lisboa. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 14 ago. 1933a, Seção 1, p. 16033. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-23028-2-agosto-1933-559149-publicacaooriginal-81127-pe.html>>. Acesso em: 7 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 23.569 de 11 de Dezembro de 1933. Regula o exercício das profissões de engenheiro, de arquiteto e de agrimensor. *Diário Oficial da União*, Rio de

Janeiro, RJ, 15 dez. 1933b, Seção 1, p. 23441. Disponível em:  
<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-23569-11-dezembro-1933-503453-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 15 jan. 2016

\_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 292 de 23 de Fevereiro de 1938. Regula o uso da ortografia nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, RJ, 28 fev. 1938, Seção 1, p. 3805. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-292-23-fevereiro-1938-348737-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 7 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Ministério da Viação e Obras Públicas. Inspetoria Federal das Estradas. [Ata da reunião para recebimento, abertura e leitura das propostas para a construção de uma ponte em concreto armado sobre o Rio Pelotas]. *A Federação*, Porto Alegre, p. 11, 17 out. 1933c. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=388653&PagFis=73988>>. Acesso em 5 jan. 2016.

CAIXA de Aposentadorias e Pensões para os empregados da Leopoldina Railway. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 26, 6 out. 1933. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_05&PagFis=36951](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_05&PagFis=36951)>. Acesso em 5 jan. 2016.

CÁNOVAS, M. D. K. *Imigrantes espanhóis na paulicéia: trabalho e sociabilidade urbana, 1890-1922*. 2007. 484p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARPINTÉRO, M. V. T. *A construção de um sonho: os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil (São Paulo – 1917/1940)*. Campinas: Editora Unicamp, 1997. 221 p. (Série Pesquisas)

CASTRO, I. *Curso de história da língua portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991. 275 p.

AS CERIMONIAS de hontem á tarde, na Escola Polytechnica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 5 dez. 1936. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_04&PagFis=37229](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_04&PagFis=37229)>. Acesso em 14 jan. 2016.

CLAIR, K.; BUSIC-SNYDER, C. *Manual de Tipografia: A história, a técnica e a arte*. São Paulo: Bookman, 2009. 400 p.

COLAÇÃO de grau dos novos engenheiros. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 fev. 1920. Escola Polytechnica, p. 1. Disponível em  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=501](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=501)>. Acesso em 6 jan. 2016.

COMPANHIA MERCANTIL DE SÃO PAULO. Companhia Mercantil de São Paulo. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 12, 20 jan. 1945. Disponível em:  
<<http://acervo.folha.uol.com.br/fdm/1945/01/20/1>>. Acesso em 14 jan. 2016.

COMPANHIA TELEPHONICA BRASILEIRA. Alterações havidas na lista de assignantes durante o mez de maio de 1924. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 11, 1 jun. 1924. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=14905](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=14905)>. Acesso em 5 jan. 2016.

CONCORRENCIA publica para a construção de uma ponte sobre o Tatuapé. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 19 out. 1934. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=5474](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=5474)>. Acesso em 14 jan. 2016.

A CONSTRUÇÃO do Hotel Municipal. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 6 jul. 1932. *Correio de Campinas*, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720216&PagFis=141>>. Acesso em 14 jan. 2016.

CONSTRUÇÃO de um abrigo para bondes na Praça da Sé: Termo de abertura de propostas apresentadas na concorrência pública. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 22 nov. 1934. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=5849](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=5849)>. Acesso em 14 jan. 2016.

A CONSTRUÇÃO do albergue noturno: abriram-se ontem, as propostas recebidas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 13 set. 1931. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_04&PagFis=8525](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_04&PagFis=8525)>. Acesso em: 14 jan. 2016.

CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E AGRONOMIA DE GOIÁS – CREA-GO. *A engenharia em Goiás*. Goiânia: CREA-GO, 2012. 250 p. Disponível em: <<http://www.crea-go.org.br/site/arquivos/uploads/livro.pdf>>. Acesso em 20 dez. 2015.

CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E ARQUITETURA - CREA. Entrega de carteiras profissionais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 2 jan. 1935. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_04&PagFis=25697](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=25697)>. Acesso em 15 jan. 2016.

D'ALAMBERT, C. C. *Manifestações da arquitetura residencial paulistana entre as Grandes Guerras*. 2003. 226 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

D'ELBOUX, J. R. *Tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco paulistano: uma investigação acerca do papel da tipografia como elemento ornamental e comunicativo na arquitetura da cidade de São Paulo entre os anos de 1928 a 1954*. 2013. 300 p. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DELEGADOS Technicos junto às Prefeituras Municipaes. *A Gazeta*, São Paulo, p. 3, 26 jul, 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763900&PagFis=39346>>. Acesso 14 jan. 2016.

DEVECCHI, A. M. *Reformar não é construir: a reabilitação de edifícios verticais: novas formas de morar em São Paulo no século XXI*. 2010. 547 p. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Habitat) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DIAS, A. G. Introdução à história do Ministério Público do estado de São Paulo (continuação). *Justitia*, v. 1, n. 51, p. 7-64, abr./jun. 1989. Disponível em: <<http://www.revistajustitia.com.br/revistas/bz1125.pdf>>. Acesso em 14 jan. 2016.

DIXON, C. Describing typeforms: a designer's response. *InfoDesign*, n. 2, v. 5, p. 21-35, 2008. Disponível em: <<http://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/53>>. Acesso

em: 15 dez. 2015.

DR. ARTUR Wigderowitz. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, 23 out. 1940. Notas sociais, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098086&PagFis=1289>>. Acesso em 14 jan. 2016.

DR. BEZALEL Rabinovitch. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 jun. 1940. Vida social, Falecimentos, p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_09&PagFis=1984](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_09&PagFis=1984)>. Acesso em 24 jan. 2014.

EDIFÍCIO MARA (em construção) à Rua Brigadeiro Tobias – São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 81, p. 282-283, jan./fev. 1945. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/81/22>>. Acesso em 14 jan. 2016.

EDIFÍCIOS de São Paulo: Monumentos do Progresso. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 67, 25 jun. 1939a. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=29819](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=29819)>. Acesso em 6 jan. 2016.

EDIFÍCIOS de São Paulo: Monumentos do Progresso. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 15, 22 out. 1939b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=31385](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=31385)>. Acesso em 6 jan. 2016.

EM BOM estado de conservação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1986. Cidades, Memória paulistana, p. 12. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1986/09/15/2/>>. Acesso em 14 jan. 2014.

ENCERRADA a concorrência pública para construção do mercado de flores. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 12, 20 nov. 1938. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=26724](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=26724)>. Acesso em 14 jan. 2016.

ENG. EDUARDO Marcos Monteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1972. Falecimentos, p. 24.

ENGENHEIRO Simão Heinsfurter. *Folha da Manhã*, São Paulo, 21 dez. 1948. Falecimentos, p. 8 Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fdm/1948/12/21/1/>>. Acesso 14 jan. 2015.

ENTRE RIOS. Direção: Caio Silva Ferraz. Produção: Joana Scarpelini. Edição: Luana de Abreu. Coordenação Nanci Barbosa, Flávio Brito e Helena Werneck. São Paulo: SENAC-SP, 2009. Documentário, 25'10". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNIc>>. Acesso em 10 ago. 2015.

FALECIMENTOS. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1945. Mundana, p. 7. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_04&PagFis=32631](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=32631)>. Acesso em 14 jan. 2015.

FARIAS, P. L. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. 112 p.

FARIAS, P. L.; DIXON, C.; GOUVEIA, A. P. S. Epígrafes Arquitetônicas: Pequenos detalhes de uma grande história. In: CAMARGO, P. O.; RIBEIRO, P. E. V. L.; FAJADO, W. (Orgs). *Design e/é Patrimônio*. Rio de Janeiro: Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção

Urbana, Arquitetura e Design, 2012. p. 191 – 209.

FARIAS, P. L.; GOUVEIA, A. P. S.; DIXON, C. R. *Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades*: notas para um estudo comparativo. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design / P&D Design 2012. São Luís: AEND BRASIL, 2012.

FARIAS, P. L.; GOUVEIA, A. P. S.; PEREIRA, A. L. T.; GALLO, H.; GATTO, P. S. *Epigrafia arquitetônica paulistana: indícios da história da cidade de São Paulo no espaço público*. Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design / P&D Design 2008. São Paulo: AEND BRASIL, 2008a.

FARIAS, P. L.; GOUVEIA, A. P. S.; PEREIRA, A. L. T.; GALLO, H.; GATTO, P. S. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo da epigrafia arquitetônica paulistana. *Infodesign*, v.5, n.2, p. 1 - 21, 2008b.

A FESTA da Cumieira do Quartel do 16º B.C. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 4, 15 jun. 1940. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098086&PagFis=812>>. Acesso em 14 jan. 2016.

FICHER, S. *Os arquitetos da Poli*: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2005. 400p.

FRIEDL, F.; OTT, N.; STEIN, B. *Typography: When, who, how*. Milan: Könemann, 1998. 592 p.

FRUTIGER, A. *Sinais & Símbolos*: Desenho, projeto e significado. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 334p.

GARCIA, C. C. *As outras vozes*: Memórias femininas em São Caetano do Sul. São Paulo: Hucitec, 1998. 228 p.

GONÇALVES, M. F. A Ortografia Nacional (1904) de Gonçalves Viana e as ideias ortográficas dos reformistas sul-americanos. *Eutomia*, ano 3, v. 2, dez. 2010, p. 1 – 17, 2010. Disponível em: <[http://www.academia.edu/6384641/A\\_Ortografia\\_Nacional\\_1904\\_de\\_Gon%C3%A7alves\\_Viana\\_e\\_as\\_ideias\\_ortogr%C3%A1ficas\\_dos\\_reformistas\\_sul-americanos](http://www.academia.edu/6384641/A_Ortografia_Nacional_1904_de_Gon%C3%A7alves_Viana_e_as_ideias_ortogr%C3%A1ficas_dos_reformistas_sul-americanos)>. Acesso em: 07 dez. 2015.

GOUVEIA, A. P. S.; FARIAS, P. L.; GATTO, P. S. Vetorização digital das epígrafes arquitetônicas paulistanas. In: GRAPHICA2009 - Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico e VIII International Conference on Graphics Engeneering of Arts and Design, 2009, Bauru. *Graphica'09 – Linguagens e Estratégias da Expressão Gráfica: Comunicação e Conhecimento*. Bauru: UNESP, 2009a.

GOUVEIA, A. P. S.; FARIAS, P. L.; PEREIRA, A. L. T.; GALLO, H. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo. *Oculum Ensaios* (PUCCAMP), v. 7 e 8, p. 1-10, 2009b.

GOUVEIA, A. P. S.; FARIAS, P. L.; PEREIRA, A. L. T.; GALLO, H.; FERNANDES, L. A. *Tipografia arquitetônica paulistana: resultados de um estudo piloto*. Anais do 7º P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Curitiba: AEND Brasil, 2006.

GOUVEIA, A. P. S.; PEREIRA, A. L. T.; FARIAS, P. L., BARREIROS, G. G. Paisagens Tipográficas - Lendo as letras nas cidades. *Infodesign*, v.4, n.1, p.1 - 12, 2007.

GOUVEIA, A. P. S. ; PEREIRA, A. L. T. ; GALLO, H. ; FERNANDES, L. A. ; FARIAS, Priscila Lena. Epígrafes arquitetônicas: Textos ocultos nos edifícios da cidade de São Paulo. In: Elaine Caramella; Fábio Sadao Nakagawa; Daniela Kutschat; Fernando Fogliano. (Org.). *Mídias: multiplicação e convergências*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009c, p. 449-470.

GUIDES, F. R. M. *Moradias urbanas em Santo André (1900-1950): caracterização da arquitetura popular e seus meios de produção*. 2008. 195 p. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Habitat) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HEINSFURTER, S.; CANGER, F. Villa Monte Alegre. *Diário Espanhol*, São Paulo, p. 3, 18 fev. 1920. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217867&PagFis=4781>>. Acesso em 15 jan. 2016.

HIGA, R. A. *Vetorização e análise de epígrafes arquitetônicas paulistanas: uma contribuição para estudo da tipografia na paisagem urbana*. São Paulo: Centro Universitário Senac, 2010. 42 p. (Relatório científico).

HIGA, R. A.; FARIAS, P. L. *Uma classificação para epígrafes arquitetônicas*. In: Anais do P&D Design 2010 – 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (CD-Rom sem numeração de página). Universidade Anhembi Morumbi: São Paulo, 2010.

HOLLIS, R. *Design gráfico: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 248 p.

INDICADOR profissional de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 222, p. 84, abr. 1957. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicoes/222/large/084.jpg>>. Acesso em 5 jan. 2016.

JEAN, G. *Writing: The story of alphabets and scripts*. London: Thames and Hudson, 1997. 207 p.

JUNTA COMMERCIAL. Contratos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1930. A Vida Commercial, p. 13. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_04&PagFis=3335](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_04&PagFis=3335)>. Acesso em 14 jan. 2014.

LAEMMERT, E.; LAEMMERT, H (Orgs.). *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 2. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=98680>>. Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 2. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=109157>>. Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1934. Disponível em: <>. Acesso em 20 dez. 2015. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=112214>>. Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1935. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=113321>>.  
Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1936. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=116414>>.  
Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1937. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=118248>>.  
Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1938. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=120280>>.  
Acesso em 20 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert, 1940. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&PagFis=121304>>.  
Acesso em 20 dez. 2015.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 227 p.

MÉDICI, A. *Migração e urbanização: a presença de São Caetano na região do ABC*. São Paulo: Hucitec, 1993. 578 p.

\_\_\_\_\_. Prefeito Saladino visita a Vila Monte Alegre. *Diário do Grande ABC*, São Caetano, 11 jun. 2015. Disponível em:  
<<http://www.dgabc.com.br/Noticia/1397065/prefeito-saladino-visita-a-vila-monte-alegre>>. Acesso em 05 jan. 2016.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. *Meggs' history of graphic design*. 4th ed. Hoboken: John Wiley, 2006. 624 p.

NATURALIZAÇÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 3, 14 jan. 1925. Disponível em  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691\\_05&PagFis=19965](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&PagFis=19965)>.  
Acesso em 15 abr. 2014.

NOTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 6. ago. 1921. Disponível em  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=5871](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=5871)>.  
Acesso em 14 jan. 2016.

NOVA diretoria eleita pretende dinamizar o sindicato dos engenheiros de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1960. Primeiro Caderno, p. 6. Disponível em:  
<<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1960/05/24/2/>>. Acesso em 15 jan. 2016.

NOVA YORK (Estado). Legislativo. Bachelor of science in civil engineering. On the following 11 graduates of Mackenzie College, São Paulo, Brasil. *New York Legislative Documents*, Nova York, v. 35, p. 51, 1920.

O NOVO hospital da Santa Casa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 mar. 1930. Notícias do Interior, Santos, p. 11. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=1035](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=1035)>. Acesso em 20 dez. 2015.

NOVO Palácio do Governo de Mato Grosso. *Brasil-Oeste*, Cuiabá, n. 61, p. 39-40, jan. 1961.

OBRAS que marcarão um govêrno. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 1-7, 6 mar. 1960. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098086&PagFis=14888>>. Acesso em 14 jan. 2016.

PAESANI, A.; LEMOS, C. A. C.; CORONA, E.; ORTENBLAD FILHO, R. Concurso de projetos para a sede de campo do Instituto de Engenharia. *Acrópole*, São Paulo, n. 238, p. 61, ago. 1958. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/238/7>>. Acesso em 16 jan. 2016.

PALÁCIO das Exposições. *Acrópole*, São Paulo, n.191, p. 493-499, ago. 1954. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/191/11>>. Acesso em 14 jan. 2016.

PAULO N. Wigderowitz. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1941. Actos Religiosos, p. 7. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_05&PagFis=5851](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&PagFis=5851)>. Acesso em: 5 jan. 2016.

PEDONE, J. V. C. O espírito eclético na arquitetura. *ARQTEXTO*, Porto Alegre, n. 6, v. 2, p. 126-137, 2004. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_6/11\\_Jaqueline%20Viel%20Caberlon%20Pedone.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_6/11_Jaqueline%20Viel%20Caberlon%20Pedone.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PEREIRA, A. L. T.; GOUVEIA, A. P. S.; GALLO, H.; FARIAS, P. L. *Ornamentação e modernidade em São Paulo*: Legitimidade da ornamentação arquitetônica como via de modernização vista através das transformações na tipografia aplicada aos edifícios do centro histórico. Anais do 6º do\_co\_mo\_mo arquitetura e urbanismo. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005.

O PLANETÁRIO de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 225, p. 313-318, jul. 1957. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/225/15>>. Acesso em 14 jan. 2016.

PONTE sobre o Rio Tamanduatey. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 31 jul. 1936. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=13524](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=13524)>. Acesso em 14 jan. 2016.

RABINOVITCH, M. Michel Rabinovitch: Um método para inocular ciência. São Paulo: 2013. *Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 207, p. 24-29, mai. 2013. Entrevista concedida a Neldson Marcolin e Ricardo Zorzetto. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/05/14/michel-rabinovitch-um-metodo-para-inocular-ciencia/>>. Acesso em 24 jun. 2014.

REFORMA do Trianon. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 22 nov. 1935. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=7113](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=7113)>. Acesso em 14 jan. 2016.

RESIDÊNCIA no Pacaembú. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 198, p. 280-283, mar. 1955. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/198/60>>. Acesso em 14 jan. 2016.

RESIDÊNCIA no Pacaembú. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 242, p. 62-64, dez. 1958. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/242/20>>. Acesso em 14 jan. 2016.

RIBEIRO, M. P. Ortografia portuguesa: caminhos e incertezas. *Idioma*, n. 19, p. 92-118, 1997. Disponível em: <[http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/19/idioma19\\_a11.pdf](http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/19/idioma19_a11.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2015.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto nº 38314 de 20 de Fevereiro de 2014. Dispõe sobre a obrigatoriedade de divulgação da autoria do projeto de arquitetura nas edificações que especifica e dá outras providências. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, RJ, 21 fev. 2014, Seção 1, p. 3. Disponível em: <[http://doweb.rio.rj.gov.br/do/navegadorhtml/mostrar.htm?id=143699&edi\\_id=2334](http://doweb.rio.rj.gov.br/do/navegadorhtml/mostrar.htm?id=143699&edi_id=2334)>. Acesso em: 7 dez. 2015.

SALÃO de festas do Esporte Clube Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 237, p. 427-431, jul. 1958. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/237/17>>. Acesso em 14 jan. 2016.

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 2022 de 27 de Dezembro de 1924. Regulamenta o exercício da profissão de engenheiro, architecto e agrimensor. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, SP, 03 jan. 1925b, Seção 1, p. 42. Disponível em: <<http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br/default.aspx?DataPublicacao=19250103&Caderno=DO&NumeroPagina=42>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Executivo. Dissolução de firma. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1940b. Procuradoria Geral do Estado, Cível e Comercial, p. 39. Disponível em: <[http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento\\_11\\_4.aspx?link=/1940/diario%2520oficial/novembro/27/pag\\_0039\\_ADLTNR4C7SGSe6G8HON7RL87JR.pdf&pagina=39&data=27/11/1940&caderno=Di%C3%A1rio%20Oficial&paginaordenacao=100039](http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/1940/diario%2520oficial/novembro/27/pag_0039_ADLTNR4C7SGSe6G8HON7RL87JR.pdf&pagina=39&data=27/11/1940&caderno=Di%C3%A1rio%20Oficial&paginaordenacao=100039)>. Acesso em 14 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Executivo. Monteiro e Heinsfurter, Limitada: Contrato de sociedade civil. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, SP, p. 36, 25 jun. 1940a. Disponível em <[http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento\\_11\\_4.aspx?link=/1940/diario%2520oficial/junho/25/pag\\_0036\\_0HH7G03GFF8B7e1E3A7PUK29ERN.pdf&pagina=36&data=25/06/1940&caderno=Di%C3%A1rio%20Oficial&paginaordenacao=100036](http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/1940/diario%2520oficial/junho/25/pag_0036_0HH7G03GFF8B7e1E3A7PUK29ERN.pdf&pagina=36&data=25/06/1940&caderno=Di%C3%A1rio%20Oficial&paginaordenacao=100036)>. Acesso em 14 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Executivo. Monteiro, Wigderowitz e Monteiro, Ltda.: Extrato para registro no Cartório Dr. Arruda, Rua 3 de Dezembro, n. 61. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 54, 4 fev. 1954. Disponível em <[http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento\\_11\\_4.aspx?link=/1954/executivo/fevereiro/04/pag\\_0054\\_60BE5PEPF4BI4e3HPOR2TA8RON4.pdf&pagina=54&data=04/02/1954&caderno=Executivo&paginaordenacao=100054](http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/1954/executivo/fevereiro/04/pag_0054_60BE5PEPF4BI4e3HPOR2TA8RON4.pdf&pagina=54&data=04/02/1954&caderno=Executivo&paginaordenacao=100054)>. Acesso em 14 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Justiça. Falência de Monteiro, Wigderowitz, Monteiro, Engenharia, Arquitetura e Comércio S/A. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1981. Foro da capital cível e comercial, 4ª Vara, p. 22. Disponível em <[http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento\\_11\\_4.aspx?link=/1981/judiciario/janeiro/23/p1/pag\\_0022\\_0U9UGIBBHICVQe1ND07DCUPNLQJ.pdf&pagina=22&data=23/01/1981&caderno=Judici%C3%A1rio&paginaordenacao=100022](http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/1981/judiciario/janeiro/23/p1/pag_0022_0U9UGIBBHICVQe1ND07DCUPNLQJ.pdf&pagina=22&data=23/01/1981&caderno=Judici%C3%A1rio&paginaordenacao=100022)>. Acesso em 14 jan. 2016.

SÃO PAULO (Município). Lei Ordinária nº 2986 de 7 de julho de 1926. Regulamenta as profissões de construtor, electricista e encanador e dá outras providências. *Diário Oficial da Cidade de São Paulo*, São Paulo, SP, 07 jul. 1926a, Seção 1. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1926/299/2986/lei-ordinaria-n-2986-1926-regulamenta-as-profissoes-de-constructor-electricista-e-encanador-e-da-outras-providencias?q=2986>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Prefeitura. Expediente do dia 14 de junho de 1923. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 jun. 1923. Prefeitura do Município, Directoria Geral, p. 5. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=12019](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=12019)>. Acesso em 14 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Prefeitura. Expediente do dia 9 de junho de 1925. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 jun. 1925a. Prefeitura do Município, Directoria Geral, p. 7. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=18031](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=18031)>. Acesso em 14 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Prefeitura. Expediente do dia 3 de setembro de 1926. *Correio Paulistano*, São Paulo, 04 set. 1926b. Actos Officiaes, p. 10. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=22626](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=22626)>. Acesso em 14 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Prefeitura. Relação dos profissionais. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 jul. 1928. Actos Officiaes, p. 14. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_07&PagFis=31536](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=31536)>. Acesso em 14 jan. 2015.

SÃO PAULO RINK. *A Gazeta*, São Paulo, p. 9, 30 out. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&PagFis=37208>>. Acesso em 05 jan. 2015.

SEDE de empresa de energia elétrica. *Acrópole*, São Paulo, SP, n. 387, p. 14-17, ago. 1971. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/387/16>>. Acesso em 14 jan. 2016.

SILVA, M. Reforma ortográfica e nacionalismo linguístico no Brasil. *Philologus*, ano 5, n.15, p.58-67, 1998. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/5\(15\)58-67.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/5(15)58-67.html)>. Acesso em 07 dez. 2015.

SINDUSCON-SP. *História*. Disponível em <<http://www.sindusconsp.com.br/msg2.asp?id=4506>>. Acesso em 20 dez. 2015.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE EXPANSÃO COMERCIAL LTDA. *Quem é quem no Brasil*, v. 7. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial Ltda., 1963.

SOCIEDADE Sul Rio Grandense. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 6, 18 set. 1931. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523\\_03&PagFis=9987](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_03&PagFis=9987)>. Acesso em 14 jan. 2016

SOMEHK, N. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP, 1997.

STÖCKL, H. Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image. In: *Visual Communication*, v. 4, n. 2, p. 204-214, 2005.

UCHÔA, M. P. *A História da Cosipa*. São Paulo: Linova, 1973. 72 p. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/ch027b.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

VAE SER ampliada a Garage Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 26 out. 1935. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_08&PagFis=9246](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_08&PagFis=9246)>. Acesso em 14 jan. 2016.

VALADARES, P.; ANDREAS, N.; FAIGUENBOIM, G. *Os primeiros judeus de São Paulo: breve história contada através do Cemitério Israelita de Vila Mariana*. Rio de Janeiro: Fraiha, 2009. 335 p.

VIANA, A. R. G. *Ortografia Nacional: simplificação e uniformização sistemática das ortografias portuguesas*. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso, 1904. 454 p.

VIANNA, A. R. G.; ABREU, G. de V. *Bases da Ortografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885. 16 p.

## Anexos

### Anexo I – Tabelas com informações mais detalhadas sobre as construções da firma e dos engenheiros

Ano	Tipo de construção	Endereço	Fonte	Observações
1923	Prédio	Rua Domingos de Moraes, 74-A	Correio Paulistano, 28-06-1923, p. 5	
	Prédio	Rua Leôncio de Carvalho, 14	Correio Paulistano, 22-07-1923, p. 6	
	Prédio	Rua Alfredo Pujol, 25	Correio Paulistano, 05-09-1923, p. 7	
	Prédio	Rua Consolação, 570	Correio Paulistano, 10-11-1923, p. 5	
	Reforma de prédio	Rua S. Vicente de Paula, 22	Correio Paulistano, 10-11-1923, p. 5	
1924	Prédio	Rua Cardoso de Almeida, 123 e 127	Correio Paulistano, 06-12-1923, p. 5	
	Vala de calçamento	Rua Domingos de Moraes, 78	Correio Paulistano, 19-02-1924, p. 5	
	Prédio	Rua Backer, 28	Correio Paulistano, 29-02-1924, p. 5	
	Prédio	Rua da Glória, 156-A	Correio Paulistano, 22-03-1924, p. 6	
	Modificação de construção	Rua Cardoso de Almeida, 123	Correio Paulistano, 01-06-1924, p. 8	
	Prédio	Rua Oscar Freire, 179	Correio Paulistano, 21-09-1924, p. 9	
	Prédio	Rua Senna Madureira, 78	Correio Paulistano, 29-10-1924, p. 6	
1925	Prédio	Rua Senna Madureira, 78 e 78-A	Correio Paulistano, 08-11-1924, p. 6	
	Prédio	Rua Teodoro Sampaio, 175	Correio Paulistano, 31-12-1924, p. 7	
	Tapume	Rua Pires da Motta	Correio Paulistano, 13-01-1925, p. 7	
	Barracão	Rua Voluntários da Pátria, 24	Correio Paulistano, 13-01-1925, p. 7	
	Prédio	Rua Gualachos, 6	Correio Paulistano, 11-02-1925, p. 6	Última obra antes da entrada de Betzalel Rabinovitch na sociedade
1926	Modificação de construção	Rua General Osório, 3 e 5	Correio Paulistano, 21-05-1926, p. 7	
	Abertura de vala	Rua S. Vicente de Paula, 52		
	Abertura de vala	Rua Monte Alegre, 57	Correio Paulistano, 26-06-1926, p. 4	
	Abertura de vala	Rua Coimbra, 68		
	Casa	Rua Barão de Judiahy, 41	Correio Paulistano, 17-07-1926, p. 9	
	Casa	Travessa Cândido Espinheira, 5	Correio Paulistano, 08-08-1923, p. 9	

**Tabela 4:** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas pela firma "Eduardo Marcos Monteiro e Simão Heinsfurter" no período de 1923 à 1926, organizadas por data de publicação no jornal.

Ano	Tipo de Construção	Endereço	Fonte	Observações
1925	Prédio	Rua Voluntários da Pátria, 24	Correio Paulistano, 04-06-1925, p. 7	Junho - Primeiro registro de obra com Rabinovitch; mesmo endereço de construção do barracão
1926	Tapume	Rua José Monteiro, 28-30	Correio Paulistano, 12-01-1926, p. 6	
	Casa	Rua Monte Alegre	Correio Paulistano, 25-03-1926, p. 8	
	Prédio	Rua Major Octaviano, 69	Correio Paulistano, 13-05-1926, p. 8	
	Abertura de vala	Rua General Osório	Correio Paulistano, 22-06-1926, p. 6	
	Abertura de vala			
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 31-08-1926, p. 8	
	Casa	Avenida Brasil, 42		
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 04-09-1926, p. 10	
	Abertura de vala			
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 06-11-1926, p. 12	
1927	Abertura de vala			
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 10-12-1926, p. 9	
	Tapume	Becco do Paysandu	Correio Paulistano, 23-01-1927, p. 8	
	Tapume	Rua D. José de Barros	Correio Paulistano, 12-01-1927, p. 8	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 26-02-1927, p. 8	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 10-03-1927, p. 8	
	Modificar casa	Av. Celso Garcia	Correio Paulistano, 12-03-1927, p. 9	
	Casa	Rua Mesquita, 37	Correio Paulistano, 13-03-1927, p. 10	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 26-04-1927, p. 10	
	Casa	Rua Venezuela	Correio Paulistano, 03-05-1927, p. 8	
	Casa	Rua Mesquita	Correio Paulistano, 21-05-1927, p. 9	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 22-05-1927, p. 9	
	Abertura de vala			
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 24-06-1927, p. 8	
	Casa	Rua Lacerda Franco	Correio Paulistano, 03-07-1927, p. 8	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 05-07-1927, p. 8	
	Reforma de casa	Rua Lacerda Franco	Correio Paulistano, 30-08-1927, p. 11	
	Abertura de vala		Diário Nacional, 19-11-1927, p. 6	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 20-11-1927, p. 11	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 22-11-1927, p. 13	
	Abertura de vala			
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 23-11-1927, p. 12	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 24-11-1927, p.13	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 26-11-1927, p. 9	
	Abertura de vala			
Casa	Rua Backer, 30	Correio Paulistano, 27-11-1927, p. 9		
Abertura de vala		Correio Paulistano, 30-11-1927, p. 12		
Abertura de vala				
Abertura de vala		Correio Paulistano, 13-12-1927, p. 14		
Garagem	Avenida Celso Garcia	Correio Paulistano, 01-09-1927, p. 9	Na aprovação só consta o nome de Monteiro e Rabinovitch	
1928	Modificar casa	Alameda Northmann, 48	Correio Paulistano, 22-05-1928, p. 11	
	Arruamento		Correio Paulistano, 11-10-1928, p. 12	
	Torres de reservatório	Vila Mariana	Correio Paulistano, 21-10-1928, p. 13	Edital de concorrência pública
1929	Casa	Rua Major Octaviano, 75-A	Correio Paulistano, 24-01-1929, p. 10	
	Casa	Rua Backer, 49 e 51	Correio Paulistano, 27-01-1929, p. 12	
	Chanframento de guia		Correio Paulistano, 05-02-1929, p. 11	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 10-02-1929, p. 10	
	Arruamento	à esquerda da Rua D. Villa João Bento Raymundo Nappe	Correio Paulistano, 10-02-1929, p. 10	
	Casa	Rua Hyppodromo, 334	Correio Paulistano, 10-02-1929, p. 10	
	Tapume	Rua Senador Queiroz, 100	Correio Paulistano, 16-02-1929, p. 8	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 19-02-1929, p. 10	
	Tapume	Rua Backer, 38	Correio Paulistano, 16-03-1929, p. 11	
	Casa	Rua João Briccola, 16	Correio Paulistano, 28-04-1929, p. 13	
	Abertura de vala		Correio Paulistano, 08-05-1929, p. 11	
	Abertura de vala			
	Planta Indefinida	Rua Bolívia, 6	Correio Paulistano, 15-05-1929, p. 12	
	Casa de bombas	Vila Mariana	Correio Paulistano, 15-08-1929, p. 15	Continuação da obra das torres de reservatório
	Planta Indefinida	Rua Visconde do Pamahyba	Correio Paulistano, 01-06-1929, p. 19	Na aprovação só consta o nome de Heinsfurter e Rabinovitch
1934	Guia		Correio Paulistano, 17-11-1934, p. 9	
	Habite-se		Correio Paulistano, 20-01-1935, p. 13	
1935	Habite-se		Correio Paulistano, 21-03-1935, p. 4	
	Habite-se		Correio Paulistano, 16-05-1935, p. 4	

**Tabela 5:** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas pela firma "Monteiro, Heinsfurter & Rabinovitch" no período de 1925 à 1936, organizadas por data de publicação nos jornais.

Ano	Tipo de Construção	Endereço	Fonte
1924	Chanframento de guias	Rua Domingos de Moraes, 78	Correio Paulistano, 07-02-1924, p. 6
	Chanframento de guias	Rua Leoncio de Carvalho, 11	
	Chanframento de guias	Rua São Pedro, 173	

**Tabela 6:** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas por Eduardo Marcos Monteiro sem a firma, organizadas por data de publicação no jornal.

Ano	Tipo de Construção	Endereço	Fonte
1924	Chanframento de guia	Rua Marquês de Paranaguá	Correio Paulistano, 21-02-1924, p. 6
1929	Planta	Rua Senador Queiroz, 100	Correio Paulistano, 13-07-1929, p. 10
	Abertura de valas		Correio Paulistano, 14-08-1929, p. 12
	Abertura de valas		Correio Paulistano, 16-08-1929, p. 14
	Abertura de valas		
	Planta	Rua Particular, s/n	Correio Paulistano, 11-09-1929, p. 16
	Planta	E. S. Bento, 28	Correio Paulistano, 20-09-1929, p. 15
	Abertura de valas		Correio Paulistano, 01-10-1929, p. 15
	Planta	Rua Pires da Motta, 64	Correio Paulistano, 06-10-1929, p. 16
	Planta	Rua Formosa, 52	Correio Paulistano, 11-10-1929, p. 15
	Planta	Rua Canadá, 24	Correio Paulistano, 09-11-1929, p. 10
	Abertura de valas		Correio Paulistano, 14-11-1929, p. 18
	Abertura de valas		
1930	Chanframento de guia		Correio Paulistano, 15-01-1929, p. 12
	Planta	Travessa 8, 2 – Villa Pompeia	Correio Paulistano, 21-02-1930, p. 14
	Planta	Rua Formosa, 52	Correio Paulistano, 08-06-1930, p. 11
	Abertura de valas		Correio Paulistano, 11-06-1930, p. 10
	Chanframento de guia		Correio Paulistano, 12-08-1930, p. 12
	Abertura de valas		Correio Paulistano, 20-09-1930, p. 12

**Tabela 7:** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas por Betzalel Rabinovitch sem a firma, organizadas por data de publicação no jornal.

Ano	Tipo de Construção	Endereço	Fonte	Observação
1929	Abertura de vala		Correio Paulistano, 05-07-1929, p. 11	
1934	Prédio	Avenida Vieira Souto n. 460	O Paiz, 11-07-1934, p. 2	Construção no Rio de Janeiro

**Tabela 8:** Informações mais detalhadas sobre as construções realizadas por Simão Heinsfurter sem a firma, organizadas por data de publicação nos jornais.