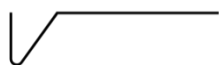


Dos sonhos do “Oriente” à tragédia da rasura: o Palacete Mourisco da Avenida Paulista



Renato Brancaglione Cristofi¹

Resumo

Este artigo analisa o Palacete Mourisco (Avenida Paulista, nº 867) como ícone da arquitetura orientalista em São Paulo. Originalmente construído em estilo neoclássico, entre 1896 e 1897, pelos arquitetos Augusto Fried e Carlos Ekman, para o farmacêutico Henrique Schaumann, o edifício foi radicalmente reformado na década de 1930 pelo construtor italiano José Câmera, a pedido do industrial libanês Abrão Andraus. Símbolo das transformações urbanas e da historicidade de seus proprietários, o palacete tornou-se marco na paisagem e na memória paulistana. O objetivo central é oferecer compreensões sobre o campo social de produção dessa arquitetura orientalista na cidade. A reforma, que conferiu ao edifício uma linguagem exótica e ricamente ornamentada, é analisada não como mera opção estética ou importação de estilo, mas como estratégia de distinção e diálogo urbano. Entre tais análises, uma é central: entender como o palacete e sua linguagem orientalista transformaram-se em um “lugar de representação” de seu proprietário imigrante. Seus elementos característicos — arcos bulbosos em ferradura, arabescos, vitrais e ornamentação suntuária — são observados como parte da construção de um imaginário orientalista específico a São Paulo, mesmo após sua violenta demolição em 1982.

Palavras-chave: Palacete Mourisco; Orientalismo; Avenida Paulista; história de São Paulo.

Abstract

This paper examines the Palacete Mourisco (867 Paulista Avenue) as an icon of Orientalist architecture in São Paulo. Originally built in the neoclassical style between 1896 and 1897 by architects Augusto Fried and Carlos Ekman for pharmacist Henrique Schaumann, the

¹ Mestre em História da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e especialista em Ensino de História pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel e licenciado em História pela USP. Atualmente, é professor de História no Colégio da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). E-mail: renato.cristofi@online.uscs.edu.br.

building was radically renovated in the 1930s by Italian builder José Câmara at the request of Lebanese industrialist Abrão Andraus. A symbol of urban transformations and the historicity of its owners, the mansion became a landmark in the city’s landscape and memory. The central objective is to provide an understanding of the social field of production of this Orientalist architecture in the city. The renovation, which gave the building an exotic and richly ornamented language, is analyzed not as a mere aesthetic choice or style importation, but as a strategy of distinction and urban dialogue. Among these analyses, a central one is to understand how the mansion and its Orientalist language thus became a “place-of-representation” for its immigrant owner. Its characteristic elements—bulbous horseshoe arches, arabesques, stained glass, and sumptuous ornamentation—are examined as part of the construction of a specific Orientalist imaginary in São Paulo, even after its violent demolition in 1982.

Keywords: Palacete Mourisco (Moorish Palace); Orientalism; Avenida Paulista; History of São Paulo.

Introdução

Entre as reportagens publicadas pelo jornal *O Estado de S. Paulo* sobre as mudanças que varriam a Avenida Paulista com sua rápida verticalização nos anos 1970, uma das últimas descrições daquele que poderia ser considerado o mais exótico dos palacetes remanescentes da avenida é oferecida. Para além de seus arcos, o Casarão Mourisco — como era conhecida, nos anos 1970, a residência situada na Avenida Paulista, nº 867, esquina com a Alameda Joaquim Eugênio de Lima — surge, na reportagem, umbilicada à figura de sua então proprietária, Josefina Lotaif.

Intitulado “Moradores lembram do passado da Avenida”, o texto transformava proprietária e residência em personagens diante da expressão arquitetônica exposta como um elemento de memória. Era ainda uma relação que, nesse episódio, podia ser contada sem os traumas ocasionados pela violenta demolição desse ícone da arquitetura paulistana em junho de 1982. Na reportagem, uma moradora, reticente e ao mesmo tempo orgulhosa, abre os portões de seu palacete ao referido jornal. Reticente porque, de alguma forma, ressaltava que visitas como aquela já eram cada vez mais raras, dado o assédio dos corretores que, “diariamente”, renovavam à família ofertas para que o terreno desse lugar à construção de um “espigão”:

Quem entra nos salões depara-se com a arquitetura mourisca, divisórias de cristal, vitrais coloridos, com motivos orientais e iluminação indireta. Com a morte do marido, Josefina Lotaif valorizou ainda mais o casarão com seus pilares e escadarias de mármore, teto pintado a ouro, lustres de

bacará francês e cortina de renda de Veneza. [...] Até as cadeiras da família Lotaif têm inscrições árabes e as peças espalhadas pela casa são muito semelhantes às que fazem parte dos painéis pintados nas paredes. A mesa que fica na sala principal tem sete tábuas embutidas que quando abertas podem receber até 30 pessoas sentadas. Para não destoar do conjunto, o piso do salão é de mármore carrara colorido.

Perto do escritório, onde há um velho cofre de ferro com o nome de “Chucrí Lotaif”, o marido [falecido]. A boca de um dragão pintado no teto dá a aparência de sustentar um lustre de ferro. Josefina lembra que quando adquiriu a mansão da família Andraus não pôde colocar nenhum quadro nas paredes, porque todas estavam pintadas, com cenas árabes (Moradores [...], 1981, p. 32).

Por mais que a manchete procurasse coisas de um passado da avenida, de uma memória perdida, o que se oferecia eram coisas do presente. Um patrimônio único que, do detalhamento do mobiliário ao registro de “motivos orientais” e de “cenas árabes”, apresentava mais do que formas arquitetônicas ou tipos repertoriais. O que estava sendo evocado na reportagem — sem fotografias — era o próprio imaginário orientalista vivenciado na cidade por meio daquele palacete. Ainda ali, exuberante na principal avenida de São Paulo. Ao leitor, o texto conduzia a atenção aos detalhes e aos sonhos, quase como um transpasso para além das aberturas das janelas e dos arcos mouriscos, avistados pelos paulistanos desde a calçada. Essa aparente afeição de Josefina pela materialidade e detalhamento artístico-ornamental seria ainda reafirmada em matéria à *Revista Veja*, em que afirmava o cuidado com a casa “impecavelmente conservada” também “em respeito a Abraão Andraus”, o proprietário que a construiu pelos idos de 1933 e 1937 (*apud* São Paulo City, 2024).

Diferentemente do Rio de Janeiro, antiga capital federal, onde grandes edifícios — voltados ao entretenimento, à sociabilidade balneária e urbana (como o Pavilhão Mourisco da Praia de Botafogo, de 1907, ou o Café Mourisco da Avenida Central, de 1905) e até mesmo à modernidade ou ao saneamento público — foram construídos (como o Pavilhão Mourisco da Fiocruz, construído entre 1905 e 1918), em São Paulo, no mesmo período, o imaginário orientalista expresso na arquitetura urbana constituiu-se quase que exclusivamente a palacetes residenciais luxuosos, de natureza privada, motivados, sobretudo, pela vontade de seus proprietários.

À exceção de cineteatros (como o Cine Alhambra, da Rua Direita) e salões de baile (como o do Edifício Martinelli), cujos repertórios orientalistas constituíam certa

ambientação quase que cenográfica, o Orientalismo Paulistano, por assim dizer, enquanto símbolo, signo, lugar de memória, expressividade de arquitetura e, sobretudo, vivência no imaginário da cidade, era particularizado por seus palacetes, por essa condição de avistamento às ruas, cuja imagem se associava irredutivelmente à presença significativa de imigrantes sírio-libaneses enriquecidos na cidade (Cristofi, 2016).

Dentre todo esse conjunto, os conhecidos *mouriscos* de São Paulo, o que nos importa e será observado ao longo deste artigo é a percepção de que foi esse palacete da Avenida Paulista que se constituiu como um ícone da arquitetura paulistana, para além de sua própria linguagem marcadamente orientalista. Sobretudo, e em função desta, por sua expressividade singular. Algo que, somado à sua presença e visibilidade no principal logradouro público da cidade, causou revolta quando, propositadamente, foi violentamente mutilado em uma madrugada de junho de 1982.

Nos limites deste artigo, abordaremos especialmente os dois momentos constitutivos da trajetória dessa arquitetura, com base em documentação imagética, fotográfica e escrita. Primeiramente, a construção original (1896), quando integrou as primeiras edificações da Avenida Paulista e se destacou como um dos palacetes que definiram os padrões e programas do que hoje reconhecemos como o palacete paulistano típico. Em segundo lugar, na reforma orientalista que o transformou, refletindo a identidade de seu proprietário, um imigrante libanês, por meio de sua riqueza material e exuberância ornamental — uma presença que gerava percepções tensionadas na cidade. Por fim, comentaremos algumas das implicações do impacto de sua demolição, um ato que mutilou a expressão e a historicidade da construção, algo que poderia ser compreendido sob o signo da afeição urbana. Ou mesmo como síntese de um luto coletivo diante da perda daquela que poderia até ser nomeada como “a coisa mais bonita da Avenida Paulista” (Outro [...], 1982, p. 13).

O palacete de Henrique Schaumann no contexto da Avenida Paulista

Se a memória coletiva tenderá a revisitar a imagem orientalista, o Mourisco que o imigrante italiano José Câmara comporia em pormenores àquela edificação pelos anos de 1933 e 1937 era, provavelmente, uma das mais antigas construções ainda presentes na Avenida Paulista no início da década de 1980. Construída entre 1896 e 1897 para residência

do farmacêutico brasileiro (filho de alemães) Henrique Schaumann, seu projeto era dos famosos arquitetos europeus, radicados em São Paulo, Carlos Ekman e Augusto Fried. Nitidamente assumindo um estilo neoclássico de inspiração francesa, a arquitetura assumia feições que, posteriormente, seriam vistas pela historiografia especializada como “sóbria[s]” (Toledo, 1987) e razoavelmente sem muitos detalhamentos ornamentais que pudessem ser entendidos como símbolos externos de ostentação ou, principalmente, de algum exagero ou incorreção formal ou de linguagem. Como grande marca, destacava-se a própria presença do corpo do edifício tripartido, privilegiado pela posição do lote junto da esquina com a Rua Joaquim Eugênio de Lima, com a imponência de suas aberturas em linhas retas, dotadas da presença de molduras e platibandas próprias do neoclassicismo na arquitetura. Notava-se também a presença do terceiro pavimento, com telhado curvado, que até se apresentava como cúpula, elevando-se sobre o corpo da edificação. Neste, destacava-se a presença de um par simétrico de janelas, em solução de mansardas (janelas no telhado).

Essa tipologia de telhados (em mansardas) é uma das expressões do neoclassicismo, particularmente na França, difundida durante o Segundo Império (período de Napoleão III) pelos palacetes que simbolizavam a vida burguesa, sonhada como aristocrática. Como estilo ou signo, essas feições foram adotadas pelas moradias de elite na Europa continental e, de lá, disseminadas como modelo para as elites econômicas em ascensão nas cidades das Américas. Nesse sentido, seguia o programa arquitetônico da residência, enquanto modelo notável e de aspiração moderna, à francesa. Aqui, ressalta-se mais que certa necessidade de profusão de ornamentos: era a própria edificação, por meio de seu programa arquitetônico, enquanto um *habitus* e signo de prestígio, aquilo que, em arquitetura, os sócios Fried e Ekman ofereceram ao encomendante como maior expressão de distinção pública.

Em São Paulo, em fins do século XIX, o típico sobrado de taipa e o casario baixo já começavam a ser substituídos pelos estilos do ecletismo (e/ou do historicismo), ou ainda pela difusão e oferta de novas técnicas de construção industrializadas, como alvenaria em tijolos e o uso do vidro e do ferro. As imagens à europeia, certamente, também passariam a oferecer outros afastamentos da memória do passado colonial ou até das antigas vivendas comerciais e residências mais simples do Segundo Reinado. Tais afastamentos deixariam o “ver sem ser visto” das treliças e gelosias como coisas agora observadas como rudes e associadas ao desconforto de um passado a ser esquecido (Marins, 2001). A importação de modos de vida ao estilo europeu, nesse sentido, passaria a ser parte da expressão — e busca

material — dos homens públicos e de negócios, membros de uma elite política local, como já amplamente observado pela historiografia, naquilo que o símbolo do *palacete paulistano* — e seus variados estilos do ecletismo — oferecia como elemento de distinção aos seus proprietários (Homem, 1998).

Obviamente, esse esforço de diferenciação só se tornou, em São Paulo, uma realidade no momento em que a liquidez dos capitais oriundos da lavoura cafeeira começou a permitir até o surgimento de ramos comerciais mais especializados ou associados às modas ou ao requinte, como a botica dos Schaumann ou os ofícios dos arquitetos. Do palacete à avenida ou ao comércio de gêneros burgueses, tais processos significaram, na vida da cidade, um assumir-se por meio dos símbolos de progresso social e material reconhecíveis e economicamente próprios de uma restrita elite com necessidade de afirmação como modernas, mesmo antes do fim da escravidão.

Vale destacar que Henrique Schaumann (nascido em Campinas, 1856) era filho do também farmacêutico alemão (formado em Heidelberg) Phillip Gustav Schaumann. Este último foi fundador da renomada Botica Ao Veadão d'Ouro, situada nas estreitas calçadas da Rua São Bento. Na São Paulo do Segundo Reinado, tal botica seria firmada em 1858, em tempos em que a cidade só contava, ao que se diz, com dois ou três farmacêuticos para uma população de 30 mil pessoas. Seu filho e sucessor — que ascendeu a ponto de residir na nova avenida —, havia sido enviado à Europa para estudar a mesma carreira do pai, tendo se formado farmacêutico em Hamburgo, onde também estudou química, ciências naturais e física na Universidade de Göttingen. Destaca-se que, além de farmacêutico, Henrique Schaumann — o segundo proprietário da Botica Ao Veadão d'Ouro — fora também vereador na cidade, com uma atuação destacada por suas atividades dedicadas ao tratamento de moléstias e epidemias, como as de tifo e peste.

Há ainda anúncios de atendimentos particulares, o que, do ponto de vista de sua imagem pública (associada à saúde e ao saneamento), pode indiciar intenções de residir naquela avenida — projetada por Joaquim Eugênio de Lima —, arejada e propositalmente moderna, ainda que situada nos então arrabaldes da cidade, cuja ocupação se seguia intensa pela abertura de bairros novos. Escolhas que impingiam ao próprio homem público um outro vestir-se, assumindo padrões de habitação importados das cidades europeias e nitidamente observados como de uma modernidade urbana. Algo que em fisionomia restava claro, pois era bem diferente dos arruamentos estreitos e casas alinhadas pelas ruas

da velha Piratininga, onde, em verdade, se situava sua casa de comércio, junto à movimentadíssima Rua São Bento.

Certamente, a fotografia de Guilherme Gaensly (Figura 1) é o registro mais conhecido da fisionomia da arquitetura da Villa do Sr. Henrique Schaumann (como grafado no processo de aprovação de sua construção pela municipalidade). Nessa imagem, as feições da edificação são avistadas ao longe, diante da ocupação inicial da avenida. Porém, ressaltam sua beleza compositiva e permitem perceber a destacada posição da residência. A volumetria do edifício estabelecia um claro diálogo com o entroncamento das ruas, em uma imagem digna de ser vendida como recordação de São Paulo em postais².

FIGURA 1 – Avenida Paulista em postal de 1907. A Vila de Henrique Schaumann aparece à direita. Fotografia de Guilherme Gaensly



Fonte: Acervo do autor.

² Além da fotografia de Gaensly, conservam-se como importantes registros no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo o projeto dos arquitetos Fried e Ekman, com as plantas que foram protocoladas para autorização da construção. Nessas plantas, percebe-se a incorporação do programa arquitetônico de uma morada tipicamente burguesa, com nítida separação de espaços: os visíveis — associados ao homem público e suas recepções familiares — no primeiro pavimento; e os dormitórios ou salas vinculadas ao íntimo e/ou ao feminino resguardados no segundo pavimento.

Pontualmente, vale observar que a realização da residência de Henrique Schaumann se inseriu na trajetória dos arquitetos Carlos Ekman e Augusto Fried como uma das realizações-vitrine no momento em que eram sócios em início de carreira na cidade. Quando chegou a São Paulo, o alemão Augusto Fried (1863-?) já era um arquiteto com formação robusta (Stuttgart, Gênova e Saint-Étienne), fundando seu escritório em sociedade com Karl Ekman (1866-1940). Este último, sueco, por sua vez, tinha tido estudos inconclusos pela Escola de Belas Artes de Copenhague (1882) e se graduado na Escola de Engenharia de Estocolmo (1886). Além disso, radicou-se em São Paulo em 1894, por convite do próprio Fried. Ambos teriam como obras de grande visibilidade na cidade, nessa fase inicial, exatamente as residências na Avenida Paulista (Amado, 2024; Lody, 2015; Toledo, 1987), que lançariam ambos ao seio de um seleto grupo de profissionais competentes em estabelecer residências para uma elite imigrante formada por profissionais liberais e homens de negócios.

Henrique Schaumann, farmacêutico já enriquecido, morreria na Europa, onde, por ironia, imigrou para tratar de sua saúde. Por lá, chegou a publicar estudos sobre doenças tropicais, especialmente como membro da Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene (Schaumann, 1911). Sua morte, em 1922, em Genebra, onde residia com sua família, deixou um largo espólio em São Paulo.

A venda dessa residência, em 1930, permitiria outra nova representação por meio da arquitetura, agora em uma cidade que também era construída por um grupo cada vez mais amplo de imigrantes. Entre eles, seu novo proprietário, Abraão Andraus, um imigrante libanês, nascido no ainda Império Otomano, que fora mascate no Brasil e não mediria esforços, e muito menos expensas, para transfigurar aquela residência em um *parlante* de um singular “eu” no momento de sua *fortuna*. Tudo, desde que reconhecível aos sonhos que o imaginário orientalista, associado ao símbolo do palacete paulistano, poderia oferecer como, mais do que miragens, vitrines.

O palacete de Abrão Andraus como ícone e expressão maior do Orientalismo em São Paulo

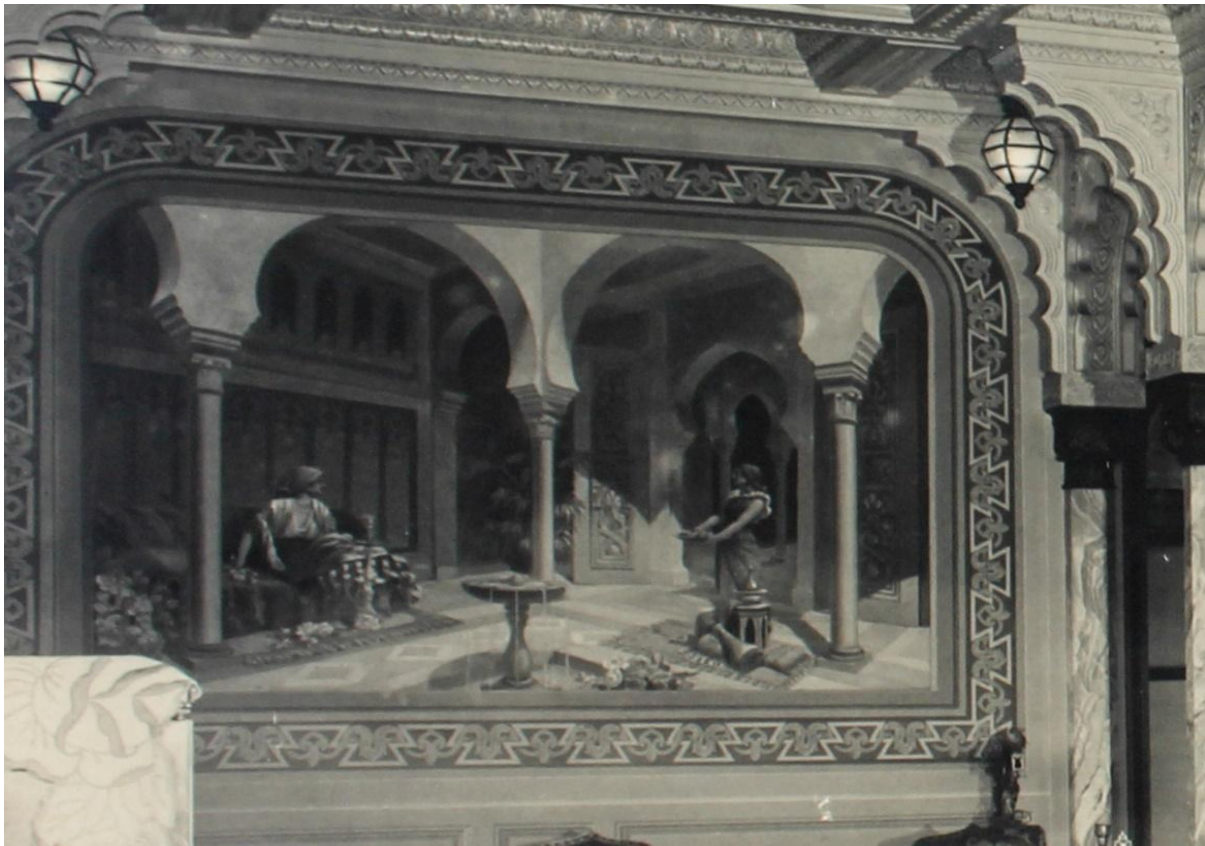
Bernard Toulier, em seu artigo sobre o orientalismo na arquitetura francesa, comparou o uso do estilo “mourisco” — e a própria formação como possibilidade de

edificar — com “um perfume do Oriente” (Toulier, 2006). Algo que podia ser desfrutado, alegoricamente, pois associado aos exotismos, aos prazeres e às aventuras, que o autor vincula ao emergir de uma áurea idealizada sobre o Mediterrâneo na França e que, em particular, encontraria lugar especial em residências pelas vilas e estâncias balneárias, como fugas da vida urbana.

Tais impressões são importantes porque a historiografia sobre o orientalismo observa que, no campo da produção do conhecimento na arquitetura europeia, são sobre esses aspectos — os gostos e as fugas à vida burguesa, somados a uma certa romantização e a ímpetos de dominação sobre o “outro” oriental — que se categorizam esses repertórios enquanto práticas da arquitetura europeia, partes de um imaginário sobre o mundo islâmico.

Nesse sentido restrito — e até como padronização, como símbolo de domínio cultural e material na Europa —, o orientalismo se fez presente pelos cafés, *fumoirs*, parques públicos ou quiosques de jardins, arenas de touros, entre outros espaços destinados aos exotismos e prazeres das cidades europeias (Cristofi, 2016; Oulebsir; Volait, 2009), assim como às fugas da vida urbana, às visões hedonistas ou associadas a prazeres sensoriais, incluindo a articulação com a pintura orientalista, que tematiza mulheres islâmicas em visões sensualizadas de haréns ou danças femininas (Figura 2). Obviamente, isso ocorria desde que se conservassem os limites morais — as “máscaras” — que a ascensão da vida burguesa consagrou como modos codificados e hábitos cotidianos das elites do século XIX. Nesse sentido, hedonista e controlado, é que as residências orientalistas surgem mais raras e concentradas, sobretudo nas estâncias balneárias, como observou B. Toulier (2006).

FIGURA 2 – “A Dança da Escrava”: uma das pinturas orientalistas que existiu nos interiores do Palacete de Abraão Andraus. Fotografia de Leon Lieberman



Fonte: Acervo Família Câmara.

Em São Paulo, todavia, o processo de produção do orientalismo na arquitetura foi um fenômeno claramente distinto do europeu e assumiu seu esplendor em características muito singulares. Para além de questões meramente formais ou de estilo arquitetônico, a compreensão e análise desse fenômeno passa — acreditamos —, irredutivelmente, por seu campo social de produção e pela singularidade de sua presença por meio de residências — representações — de uma elite de imigrantes sírio-libaneses.

A primeira das residências orientalistas na cidade, o Palacete Aguiar de Barros (situado na Rua da Consolação), até poderia ser lido como aquele que significou, em alguma medida, a introdução de uma possibilidade de estilo — o “mourisco” — na paleta do ecletismo paulistano (Figura 3). Entretanto, como todos os palacetes da capital, era uma produção de especificidades bem locais.

Construído, também, entre 1896 e 1897, sua linguagem orientalista traduzia visões sobre os patrimônios peninsulares-ibéricos de origem islâmica (de sociedades e períodos

diversos, como os emirais e califais de Córdoba ou as imagens de Alhambra), em composição claramente de um programa arquitetônico ocidental-burguês que, aos rigores dos arquitetos do século XIX, podia até ser lido como de correção formal ao estilo “mourisco”. Sua fachada lateral, com um marcante balcão de madeira em treliças, por exemplo, significava um movimento até ousado, considerando os novos auspícios na cidade. Em uma casa de elite, era um elemento de destaque do próprio estilo, e não mais um resquício das práticas construtivas coloniais luso-americanas, vindas, estas sim, da matriz ibérica. Ou seja, diferenciava-se do uso cotidiano, simples e corriqueiro, e das históricas aberturas em madeira das ruas da São Paulo de Piratininga — que se tornaram alvo de uma nova legislação urbana que já impunha dificuldades ao seu uso —, mas que, ainda assim, como elemento, poderia ser reconhecido na cidade, agora como parte de um estilo do “outro” (Cristofi, 2016; Marins, 2001).

FIGURA 3 – Projeto do Palacete de Aguiar de Barros, em aquarela, de autoria do escritório Ramos de Azevedo



Fonte: Acervo Biblioteca FAU/USP.

Nessa residência, de autoria do escritório de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, a rica ornamentação orientalista foi obra dos artistas e mestres de ofício italianos, sabidamente de José Cordoni (pintura e ornamentação pictórica) e Antonio Demosso (entalhador), tendo sido até destaque em jornais de então. O registro dessa residência é importante pelo significado da introdução da linguagem e da expressão orientalista nas ruas, por meio de uma residência de elite — portanto, algo que foi concebido na cidade já nos primeiros anos da República, sem maiores estranhamentos —, talvez até por sua vinculação ao estilo mourisco, de origem peninsular ibérica. Frisa-se, entretanto, que isso ocorreu quando de sua edificação para um membro da elite paulista. Em segundo lugar, por ter sido concebida de maneira inaugural como uma arquitetura residencial e de elite, que, nesse primeiro momento, representava uma possibilidade de distinção social, já que “garantia a seu proprietário uma notabilidade imediata entre os demais comanditários de palacetes, vinculados às citações de historicismos franceses e italianos, e pontuais construções vitorianas” (Cristofi, 2016, p. 52). Ou seja, também funcionava como símbolo de congraçamento em sua classe, já que o proprietário era um fazendeiro de café.

É, entretanto, pelas décadas de 1920 e 1930 que o orientalismo começa a assumir uma nova possibilidade em São Paulo: a de representação de seus proprietários imigrantes, em sua maioria, enriquecidos industriais e atacadistas de origem levantina (*Ibid.*).

Nesse sentido, a relação umbilical com seus proprietários e construtores torna-se fundamental para sua compreensão, já que a linguagem empregada criava um diálogo estabelecido por meio de vínculos a um imaginário Orientalista. Este, em São Paulo, permitia a reelaboração e a afirmação de identidades reinventadas para imigrantes de um “Oriente” conceitualmente vago e, ao mesmo tempo, “mais que próximo”, como na apreciação poética de Guilherme de Almeida (1929).

Isso ocorria tanto pela linguagem, que era admirada e contemplada em sua beleza ornamental, quanto pela possibilidade de diálogo, já que a diferença da forma, ou, mais precisamente, do estilo (orientalista), era parte de um processo de construção e pertencimento que buscava aproximações, avizinhas, com as elites de São Paulo, como pela Avenida Paulista. É esse processo que permite a “orientalização” da antiga Vila de Henrique Schaumann, por seu novo proprietário, Abraão Andraus, a partir de 1930, como procuramos observar na sequência.

O melhor registro das tensões que o assumir-se orientalista poderia suscitar, quando manifestado intencionalmente por um imigrante da Síria ou do Líbano, foi registrado pelo ensaísta (de habilidades pseudocientíficas e de discursos racialistas) Alfredo Ellis Júnior:

Enriquecidos [os sírios] ainda, que sempre muito ligados à “patriciada”, por uma solidariedade muito mais marcada do que em qualquer outra estirpe imigrada, logo que sentiam o peso de seus cabedais aumentar transferiam-se dos velhos pardieiros do bairro da rua 25 de Março para os palacetes da Avenida Paulista, considerada a via pública mais aristocrática de S. Paulo. Ali adquiriam as antigas moradas daqueles a quem a capilaridade econômica havia obrigado a maior modéstia social e pomposamente as reformavam com uma prolixidade de enfeites, que transformavam as sóbrias residências apalaçadas da antiga Avenida Paulista em “bolos de casamento” com suas colunas em abundância, seus arcos, seus arabescos, seus terraços, seus mirantes em forma de minaretes, e etc. (Ellis Júnior, 1934, p. 199).

O relato de Ellis Júnior revela uma clara tensão na percepção das mudanças na arquitetura residencial. Ele estabelece uma contraposição de tom negativo, ainda que sutil, entre o que chama de “sóbrias residências apalaçadas da antiga Avenida Paulista” e uma arquitetura que assumia uma exotividade e “prolixidade de enfeites”. Ao leitor, Ellis Júnior não deixava de destacar o que, supostamente, seria próprio da elite paulista anterior — aqueles “que a capilaridade econômica havia obrigado a maior modéstia social” —, em contraste com o que pertencia aos “outros”. Refere-se à “estirpe emigrada”, expressão que, em suas palavras, induzia a ideia de dissonantes (*Ibid.*, p. 199).

A repetição do pronome possessivo em “suas colunas em abundância, seus arcos, seus arabescos, seus terraços, seus mirantes em forma de minaretes” é usada para marcar uma alteridade e ruptura formal. O que Ellis Júnior (1934) intenta é a identificação desse suposto exagero e a prolixidade como elementos próprios e propositais daqueles homens do Oriente, em oposição às tradições das elites locais, aquelas que nomeia por “antigas moradas”, “sóbrias” e “apalaçadas”.

Diante da linguagem orientalista expressa e sua relação com seus proprietários, homens vindos da Síria e do Líbano e enriquecidos no Brasil, ocupou Ellis Júnior de justificar a adoção por motivações não racionais e próprias dos sentimentos para com a terra deixada — “saúde dos burgos do ensolarados do Líbano” (Ellis Júnior, 1934, p. 199-200). Isso, mais do que uma tentativa de correlação simplória e de especulação emotiva, deve ser entendido diretamente dentro dos objetivos de sua obra, pela inserção dos

imigrantes como parte de sua narrativa mítica sobre as tais *Populações paulistas*. Segundo Ellis Júnior (1934), seria quase como um “destino-manifesto”: a cultura local, da “raça paulista” seria imposta, irredutivelmente, sobre esses sentimentos ou culturas estrangeiras.

O relato observado não era o único que na década notou, com estranhamento, essas residências e suas características ornamentais. O geógrafo francês Pierre Deffontaines, por exemplo, fez observações sobre tais moradas dos sírios e libaneses e, especificamente, sobre as da Av. Paulista, como a criação de um espaço para “*nouveaux riches*, com casas extravagantes e exageradas” (Deffontaines, 1947). Para além das adjetivações sobre a “prolixidade de enfeites” ou o exagero, a diferença entre ambos os relatos está no fato de que Ellis Júnior (1934) nomeia estas arquiteturas por uma relação motivada pela origem específica de seus proprietários.

Retomar tais apreciações, neste artigo, é importante por uma questão fundamental: era sobre o que acontecera ao palacete situado à altura do nº 867 da Avenida Paulista que o paulista — de origem confederada-estadunidense — sintetizava sua crítica. Com efeito, Ellis Júnior (1934) amplificou a expressão orientalista da reforma do Palacete de Abraão Andraus quase como uma regra para todos “enriquecidos” daquela “estirpe” imigrante em São Paulo.

Já foi observado pela historiografia que quase duas dezenas de famílias de sírios e libaneses passaram a residir na Avenida Paulista, pelo o que indicam os registros de linhas telefônicas entre as décadas de 1920 e 1940 (Cristofi, 2016; Toledo, 1987). Todavia, na avenida, por essa rede de proprietários de origem levantina, foi apenas a residência de Abraão Andraus, sem quaisquer constrangimentos, que assumiu a representação orientalista em toda expressividade da construção e pelo corpo do edifício. Aos olhares além dos jardins, e reelaborados ao imaginário, era claramente a linguagem orientalista que podia ser nomeada como coisas desses imigrantes, por “suas colunas em abundância, seus arcos, seus arabescos, seus terraços, seus mirantes em forma de minaretes” (Ellis Júnior, 1934, p. 199-200). Se aquilo que era “seu”, depreende-se que “não era nosso”, um performado “Oriente” era concebido por meio da arquitetura, pois assumia, em consequência desse imaginário, enlaces de etnicidade e alteridades latentes, funcionando como afirmações inequívocas de intencionalidades e escolhas perante seus espectadores.

Apreciações de gosto, valor ou de percepção de arte, de fato, poderiam — e tenderam — observar como extravagantes e exagerados os vários palacetes dos sírios e

libaneses da Avenida Paulista. Sob esses critérios de qualificação e de julgamento, inclusive, seria possível identificar outras residências de potentados da colônia, como os palacetes de Amin Andraus, de Assad Abdalla, de Nagib Salem e de Demétrio Taufik Camasmie. Este último chegou a publicar um curioso proclame sobre a necessidade de morar naquela Avenida: “Precisa-se de um palacete”, dizia (Cristofi, 2016, p. 235). Em uma lógica de “igual ou melhor”, as reformas que esses proprietários fizeram, em vultosas expensas, permitem a percepção de necessidades de destaque de honras perante a comunidade emigrada por meio de suas moradas burguesas (Cristofi, 2024; Truzzi, 2009). Entre sírios e libaneses, cujas rígidas regras de confiança moral entre homens e redes de sociabilidade marcam a vida social, destacou-se, em São Paulo, a atuação recorrente do escritório Malta & Guedes — dos sócios-arquitetos Francisco Salles Malta e Henrique Jorge Guedes. Tratados como “amigos dos sírios” (Greiber; Maluf; Mattar, 1998, p. 548), esses profissionais foram responsáveis pela maioria das empreitadas construtivas da elite árabe-levantina em São Paulo, com emblemáticas arquiteturas na Avenida Paulista e no Ipiranga, dos Jafet (Cristofi, 2016, 2024).

Aos olhares que buscavam adentrar contemplativos pelas convidativas muretas baixas ou pelos elaborados gradis, não eram arquiteturas que, de fato, procuravam ser entendidas como “sóbrias”. Longe disso, eram, sim, para serem observadas em fausto e riqueza de cores. Nelas, trabalharam os mais renomados artífices de ornamentos, pinturas e mobiliários de São Paulo. O que viam os poucos que eram ali convidados a adentrar era a replicação completa do programa arquitetônico de elite amplamente consagrado na cidade, naquilo que se convencionou chamar na historiografia de *Palacete Paulistano* (Homem, 1998). Nos palacetes citados, o lugar do orientalismo ocorreu sobretudo internalizado, mas ricamente composto nos ambientes de prestígio e de recepção mais nobres dessas residências. Nota-se que esses elementos já eram assumidos, propositadamente, em espaços que pudessem significar honras ou símbolos da fortuna — e da conquista material pelo trabalho — diante das alteridades desses imigrantes do “Oriente”.

Embora com nuances variadas de execução, o orientalismo manifestava-se com maior evidência nas salas de jantar ou salões nobres — espaços em que a mesa farta ou a recepção simbolizava a própria família e as origens culturais, funcionando como elemento de coesão para esses imigrantes no Brasil (Bercito, 2025). Outros adotaram a temática de

forma mais ousada, criando ambientes que, embora assemelhados a *fumoirs*, também estavam associados à condição de salas íntimas para receber os mais próximos ou demonstrar afinidades. O Palacete D. T. Camasmie consagrou-se como um desses exemplos do orientalismo internalizado pelo pavimento nobre (Dib, 1987).

FIGURA 4 – Interiores orientalistas do Palacete de Abraão Andraus, no segundo pavimento. Detalhe aos vitrais fabricados pela Casa Conrado e à pintura temática em arabescos. Fotografia de Leon Lieberman



Fonte: Acervo Família Câmera.

Era como se a porta principal da residência — pela expressão da arquitetura — dividisse a imagem pública da privada, a do homem de negócios e, particularmente, a do chefe da família. Esta última condição — diga-se — tinha significados muito específicos, realçados pelas honras patriarcais que esses cristãos ortodoxos (greco-antioquenos) faziam questão de demarcar (Jafet, 1947). Não há registros, igualmente, da utilização expressiva da linguagem orientalista em espaços das áreas mais íntimas dessas residências (como em boudoirs e banheiros familiares), o que, novamente, reafirma a conotação *parlante* de

sentidos de representação de um orientalismo assumido — como possibilidade de reinvenção dessas identidades.

Não se tratava, certamente, de algo restrito às alegorias das fugas controladas, como era o caso do jardim de inverno da residência do paulista Mário Dias de Castro, na mesma avenida (Toledo, 1987). Nos palacetes dos sírios de São Paulo, não eram coisas dos “outros” e muito menos reduzidas aos desejos, perfumes ou prazeres sensoriais.

A análise do caráter do orientalismo paulistano, sob a ótica do seu uso e como possibilidade no campo de produção da arquitetura revela, igualmente, o movimento ousado da escolha da composição arquitetônica do Palacete de Abraão Andraus, externalizado às ruas e assumido na beleza de sua fachada orientalista (Figura 5). O proprietário-sócio do requintado comércio de tecidos finos Casa Três Irmãos (na Rua Direita desde 1900) e da Empresa de Sericultura, Fiação e Tecelagem de Seda Abrão Andraus & Irmãos assumia, assim, uma veste distinta na cidade.

FIGURA 5 – O esplendor do Palacete de Abraão Andraus (obra de José Câmara), em fotografia de Leon Lieberman



Fonte: Acervo Família Câmara.

Não se sabe se por vontade do proprietário ou proposta inicial do construtor italiano José Câmara, o que se pode afirmar e importa, sem dúvida, é que foi pelo desejo e expensas do primeiro, industrial de seda e atacadista de São Paulo, Abrão Andraus, e pele gênio criativo do segundo, que o Mourisco surgiu único, como uma exceção na Avenida, consagrando tal residência como um ícone em meio aquele boulevard de palacetes.

Sobre José Câmara, é importante a compreensão de que foi por meio das reformas que realizou na Avenida Paulista, do ponto de vista do reconhecimento público e da possibilidade da criação arquitetônica, que esse construtor italiano encontrou seus maiores “diplomas”. Nascido em Cosenza, na Itália, emigrou com a família ainda criança. Segundo memórias, iniciou seus estudos sobre arquitetura de maneira autodidata, gostando de desenhar paisagens e caricaturas, como contou em entrevista quando já idoso. Em 1918, já estudado no que chamava de “parte clássica da arquitetura” (Nos velhos [...], 1975), iniciaria sua carreira de construtor, começando com empreitadas para pequenos comerciantes e operários, gente de renda intermediária. Registros de sua produção revelam que é nesse evoluir profissional que, com sua firma, contratada pelo escritório de Francisco Salles Malta (arquiteto criativo da firma Malta & Guedes), partilhará, a partir daí, desta rede de clientes: industriais e atacadistas com firmas nas ruas Florêncio de Abreu e São Bento, e outros comerciantes em ascensão econômica, sobretudo os oriundos da Rua 25 de Março e adjacências.

Foi assim que a firma Projetos e Construções - José Câmara começou a ser conhecida, almejando por suas realizações a confiança de clientes da colônia sírio-libanesa³. Parece-nos claro que é nesse contexto das redes de sociabilidades e confianças que José Câmara foi contratado pelos irmãos Andraus. Outra proximidade, agora de caráter urbano, estava no fato de que seu escritório e sala de projetos situava-se na Rua São Bento (nº 6, sala 4). Naquelas imediações⁴, de uma São Paulo pujante, entre tantos comércios de produtos manufaturados e serviços especializados, eram todos “vizinhos” também em trajetórias associadas ao símbolo da ética do trabalho e de contratação por confianças, além da condição inequívoca de imigrantes.

³ Segundo sua revista profissional, na década de 1930, por exemplo, construiu, ao menos três prédios pelas ruas Barão de Duprat e Vitória para membros dessa coletividade imigrante. Para os irmãos Nassib e Nagib Jacob, por exemplo, realizaria ainda a edificação de dois palacetes (Reis; Câmara, 1940).

⁴ O estabelecimento de comércio de seda e tecidos importados dos irmãos Amin, Abrão e Calil Andraus, a Casa Três Irmãos, tinha matriz na Rua Direita, nº 39.

Como Ekman e Fried, a trajetória de Câmera também passou pelo reconhecimento de sua capacidade de dar forma, por meio da arquitetura, aos sonhos dos enriquecidos homens públicos e ser observado por tal competência. Diferentemente desses mais renomados, todavia, não era formado arquiteto (em cursos superiores), por mais que tenha estudado “arquitetura” durante sua permanência na Argentina, logo após o Levante de 1924, em São Paulo, que o teria obrigado a emigrar. Era e assim se intitulava: *José Camêra - Construtor*, como assinava pelas placas de contato, afixadas na frente de suas obras em execução e mesmo explicitamente na lavra de sua firma (Cristofi, 2016; Reis; Câmera, 1940). Em uma cidade em que a profissão de arquiteto era ainda restrita a um grupo de profissionais de elite, que podiam ser nomeados como perfis de uma única fotomontagem (Lody, 2015), José Câmera, pela via do ofício, precisou amearhar reconhecimentos públicos de suas capacidades de construção e desenho arquitetônico por meio das oportunidades de obra em obra.

Chamados de “capomastri” ou “arquitetos decoradores”, homens como José Câmera “dividiram com os arquitetos de diploma, o encargo” da construção da cidade (Macambira, 1985, p. 34). E ainda que essa seja a trajetória de tantos, por sua criatividade quase que experimental e de conhecimento da execução de obras, é preciso notar que Câmera logrou êxitos que o fizeram ser parte de um seleto grupo de construtores italianos, que poderiam ser nomeados como autores de arquiteturas notáveis na cidade.

Certamente, a contratação para reformar e reconceber palacetes da Avenida Paulista é o principal indício desse reconhecimento laboral, sobretudo em bairros de elite, onde uma rede de arquitetos formados atuava com seus escritórios há mais de duas décadas e com desenvoltura junto à estabelecida burocracia municipal que regulava construções particulares. Se, na construção da cidade, tais mestres de ofícios italianos não eram raros, poucos seriam lembrados — e nomeados — como autores de arquiteturas⁵.

Para Câmera, o galgar — literalmente — ao alto da cidade começaria com a reforma da residência de Amin Andraus (irmão de Abraão Andraus), situada na Avenida Paulista, nº 1650. Como um marco qualitativo em sua obra, tal reforma seria caracterizada por ampla

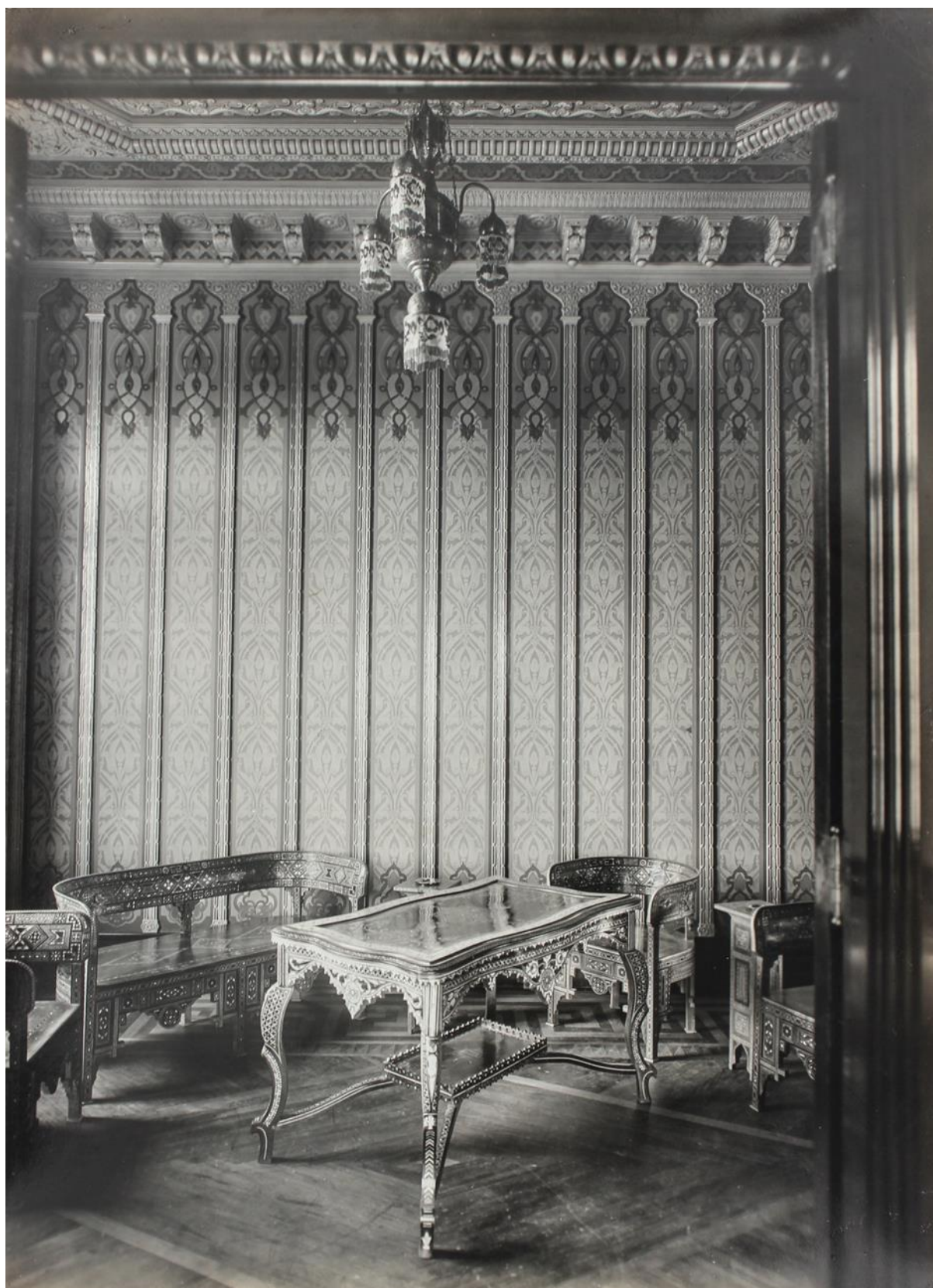
⁵ A questão da autoria destes, por vezes apagadas, permitiu alguns reconhecimentos, como a Luigi Pucci (de obras como a Chácara de Antônio Prado) e ao arquiteto cenógrafo Cláudio Rossi, este último autor do Teatro Municipal e do Palácio das Indústrias. Outros nomes, como Giacomo Gandino, Aurélio Villanova, Cavicchioli, irmãos Calcagno e Giuseppe Valori se assemelham nessas trajetórias esquecidas — e ainda pouco estudadas na historiografia de arquitetura (Macambira, 1985; Salmoni; Debenedetti, 1981).

liberdade criativa e autoral e, sobretudo, orçamentária, sem precedentes em sua carreira e oferecida a poucos na cidade. Incumbido de transformar a residência segundo os desejos do proprietário de origem libanesa, teria à sua disposição — e por demanda — materiais de alto luxo: mármore importados da Europa, lustres de cristal belga, tapeçarias persas feitas à mão, mobiliário encomendado no Liceu de Artes e Ofícios ou importados da França e até da tradicional arte de marchetaria da Síria (Cristofi, 2016).

A reforma desta residência de Amin Andraus pode aqui ser resumida pela grandiosidade dos espaços internos, especialmente o salão nobre, com seu extenso hall de entrada. Nesse ambiente, Câmara aplicou soluções ornamentais como mosaicos de piso, além da quase composição de uma colunata interna, com 28 daquelas de mármore avermelhado com capitéis negros, de origem florentina. A residência ainda recebeu vitrais encomendados da Casa Conrado e uma elaborada decoração pictórica de inspiração renascentista italiana, complementada por uma sala de visitas francesa e um *fumoir* orientalista (Figura 6). Este último, ao que se registra, foi o primeiro dessa linguagem na obra do “italo-paulistano”.

Esse palacete, de curiosa composição eclética, tornou-se mais do que seu principal “cartão de visitas” e fez com que Câmara fosse contratado para aquela que seria sua obra mais emblemática e ambiciosa de realizar, qual seja, o palacete de Abraão Andraus, consolidando a liberdade criativa, compositiva e autoral de seu orientalismo.

FIGURA 6 – *Fumoir* orientalista da residência de Amin Andraus



Fonte: Acervo Família Câmara.

Nesse sentido, do ponto de vista produtivo e autoral, podemos identificar uma dupla autoria sobre a construção do orientalismo dessa arquitetura, o que se soma aos sentidos de representação distintiva/afirmativa de seu proprietário. Esse destaque sobre a significativa responsabilidade e intenções do proprietário sobre a edificação é fundamental, ainda que às vezes minimizado pela historiografia de arquitetura. Foi por meio dessa dupla realização de vontades que o Orientalismo se fez presente na Avenida Paulista.

Da paisagem construída pela arquitetura era a composição de um orientalismo propriamente autoral e fruto da criatividade de Câmara, porém, com o acento da relação distintiva e significada perante a alteridade do proprietário, o que impunha sentidos próprios a esta composição. O que o arquiteto-construtor do Mourisco dos Andraus faz reside fundamentalmente na realização material da imagem figurativa sobre um “Oriente” encantador. É por essa criação inventiva e diálogo com o imaginário que o palacete se tornou um ícone do orientalismo paulistano.

Paulo Garcez Marins observou que, em São Paulo — e particularmente na Avenida Paulista —, as elites imigrantes adotaram “vocabulários arquitetônicos historicistas alinhados às suas respectivas origens étnicas ou nacionais, assumindo-se efetivamente como forasteiras, numa jactância de si que revela sua consciência de serem um ‘outro’ pleno de sucesso” (Marins, 2016). Por sua vez, a historiografia sobre a diáspora levantina (sírio-libanesa, como geralmente é referida) no Brasil demonstrou que um dos objetivos centrais desse grupo imigrante foi a superação de desconfianças quanto à sua identidade e origens não ocidentais (Cristofi, 2024; Truzzi, 2009). Nesse processo, as moradias em palacetes foram parte das estratégias de posicionamento social de um grupo seletíssimo de enriquecidos, como Abrão Andraus, para os quais a linguagem orientalista — e seu caráter sedutor e exótico — parece ter elevado essa *jactância de si* a um grau de reconhecimento mais explícito, permitindo-lhes apresentar-se como um *outro* inegável, e simultaneamente próximo e integrado na cidade, como um notório “vizinho”.

FIGURA 7 – Visão lateral do Palacete Mourisco, obra de José Câmera, em fotografia de Leon Lieberman



Fonte: Acervo Família Câmera.

Da construção original, aquela de fins do XIX, José Câmera manteve a estrutura tripartite do edifício e a disposição das janelas e portas pela fachada, embora as recompondo por meio dos elementos (imagéticos) das arquiteturas “orientais” (Figuras 5 e 7). Na citada varanda frontal, um conjunto de arcos apontados bulbosos (canopiais), de certa aparência “persa” ou “mughal” assumiram o lugar. A pintura bicromada seria aplicada nesses arcos, em contraste marcado, que, todavia, lembram a decoração das chaves da Mesquita-Catedral de Córdoba, ou até de algumas construções do período Omíada, no Levante, e mameluco, no Cairo (Cristofi, 2016, p. 30). Mais do que coerências formais próprias de um historicismo na arquitetura, há, sobretudo, uma busca por um imaginário orientalista, que pode ser observado nessa intrigante fusão estilística, combinando referências peninsulares e pérsico-indianas com padrões de coloração marcados.

O telhado em forma de torreão, aquele que citamos com a presença das mansardas, foi mantido e “orientalizado”, embora seja um tipo de cobertura própria do neoclassicismo francês, como na mais conhecida destas estruturas: a cobertura do Palácio de Versalhes. Em sua liberdade de composição — orientalista e experimental —, o *capomastri* do Mourisco reafirma tais aberturas agora em formato de arcos ferradura, o que permite a manutenção delas em novo arranjo, até com a presença de alfiz (moldura sobre os arcos entre algumas artes islâmicas), preenchidos com arabescos floreados em seu interior. Inventivos à paulistana!

Na arquitetura de José Câmara, esse telhado ganharia ainda lugar para um mirante (Figura 8). Tal elemento de matriz ocidental, originário da Europa, especialmente para descortinar a paisagem de casas de campo ou de vilas balneárias, tinha virado moda recorrente pela São Paulo do ecletismo e dos novos enriquecidos e remediados. Almejado nessa residência, Câmara o conceberia inspirando-se, criativamente, nos balcões dos palácios nasridas de Granada e em seus capitéis. Por sua arte, ao alto da Pauliceia, novamente “fundia-se [...] de maneira evidente ocidente e oriente”, na criação de algo único e original (Cristofi, 2016, p. 36-37).

FIGURA 8 – Detalhe do mirante e telhado em mansardas sob recriação orientalista de José Câmara



Fonte: Acervo Família Câmara.

Nota-se, nos interiores da residência (Figura 9), o orientalismo quase que como uma “paisagem interna”, ou melhor: como um programa complexo de composição arquitetônica e espacial que só se realizaria materialmente, de tal monta e vastidão de ornamentos e mobiliários, em razão da concordância, vontade e, sobretudo, dos muitos capitais investidos nessa construção imagética. Quase como uma museificação da residência, a exuberância, o luxo, os materiais importados e a riqueza ornamental revelavam que:

A arquitetura era a grande personagem desse espetáculo, cujos espaços não se resumiam a simples escolha e manifestação de estilo, dada a profusão deste em caráter suntuário. Em gesso, madeira, vidro, metal, tecidos e pintura, a alegoria orientalista se apresentava na sala principal das mais variadas maneiras: nos variados arcos orientalizantes, nas portas (que também possuem modelagens em arabescos), no mobiliário, nas reproduções de lanternas marroquinas (alfaías) que perfaziam os lustres, nas decorações que apresentavam elementos como narguilés, rendas, estátuas em bronze de tipos e personagens desse mundo sonhado. [...] Mesas e poltronas eram policromadas e marchetadas com modelos geométricos e coloridos, característicos do artesanato de Damasco. Enfim, em arranjo orientalista sensorial complexo, por meio de várias artes aplicadas, o que incluía até reproduções de “orientes não-islâmicos”, como na presença de papiros e reprodução de imagens egípcias. Note-se, por fim, a onipresença de tecidos coloridos, não só associados às imagens de haréns e das cortes islâmicas, mas, metaforicamente, à própria vida e ascensão econômica do proprietário, enriquecido pelo comércio de tecidos finos, produção e indústria de seda pela terra paulista (Cristofi, 2016, p. 46).

FIGURA 9 – Interiores orientalistas do Palacete de Abraão Andraus, em fotografia de Leon Liberman



Fonte: Acervo Família Câmera.

Considerações finais

Pelas décadas seguintes, e já sob comando da família, também de origem levantina, Lotaif (desde 1953), o Mourisco — e seu orientalismo indiscreto — resistiu, em verdade, a muitas das mudanças da avenida, ainda que seus arabescos coloridos fossem perdendo naturalmente seus contrastes, e, sobretudo, seus significados representativos mais visíveis — para com seus proprietários — perdessem correlação cotidiana. Acinzentados, todavia, ainda estavam lá por uma avenida, que de logradouro-vitrine de elites tornou-se um movimentado e quase frenético centro de negócios, especialmente ao longo das décadas de 1970 e 1980. Ali, a demolição desse — como de outros palacetes — era negociada em dólares pela especulação imobiliária.

Essa residência *Mourisca* também figuraria como exemplo das próprias tensões das mudanças sociais e urbanas da avenida, como no caso da reportagem citada no começo deste artigo, ou por outras, que, na mesma década, escolheram, entre tantos palacetes ainda remanescentes, aquele de nº 867, para discutir, por exemplo, as consequências do alargamento da avenida:

O grande casarão mourisco da Avenida Paulista, 867 – com suas escadarias de mármore importado, elevador, seus arabescos retorcidos sobre as janelas brancas e a torre de arcos imitando o minarete de uma mesquita – vai perder sua paz (Posse [...], 1973, p. 22).

FIGURA 10 – O Mourisco da Avenida Paulista, 1977. Fotografia de Gladys Russo



Fonte: Acervo do autor.

Tratar do cotidiano da residência por meio dos “seus arabescos” demonstrava que a arquitetura orientalista, enquanto representação simbólica de projeção, ainda era dotada de eficácia, mesmo muitas décadas depois de sua construção imagética, exatamente por essa capacidade de simbiose com o imaginário da cidade e seu passado, uma vez que era parte de uma construção coletiva, de memória. Assim, não é de se estranhar que fosse novamente o *Mourisco* o escolhido para ilustrar tais tensões e disputas pelo espaço urbano, diante de

interesses econômicos e sociais conflitantes (públicos e privados), com impactos até nas políticas municipais.

Nos limites deste artigo, optamos por focalizar os dois momentos da fase construtiva dessa arquitetura, entendendo como necessários à compreensão da historicidade da edificação que ficaria, igualmente, marcada pelo lugar de sua ausência e apagamento — ou melhor: pela rasura de sua presença. As fotos de sua demolição traumática em 24 de junho de 1982 (Figura 11), contadas nas reportagens do dia seguinte, sob ordens de “derrubar o máximo antes que a polícia chegue” (Cristofi, 2016, p. 155) dão o caráter do que ocorreu. Mutilação, mais do que demolição, por meio da destruição direcionada e rápida, não propriamente do corpo do edifício, mas de sua expressão arquitetônica, o que inviabilizaria qualquer tombamento. Tudo isso está demonstrado nas fotos que percorreram a maioria dos jornais impressos de São Paulo, com destaque às da *Revista Veja*, de 30 de junho de 1982.

FIGURA 11 – A rasura do Mourisco por iniciativa de seus proprietários, em fotografias de 30 de junho de 1982.



Fonte: Revista Manchete.

Eram esses elementos orientalistas, das coisas das “*Mil e uma Noites*” — de São Paulo —, que efetivamente despertavam afeição, sentidos de pertencimento e valor de arquitetura mesmo nas décadas seguintes a essa fase de construção material e discursiva e que, portanto, foram rasurados da presença urbana.

É verdade que o anúncio de estudos de tombamento estadual pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), sob presidência de Rui Ohtake, bem como a presença de técnicos do órgão que realizavam inventários fotográficos, contribuíram para a onda de demolições que assolaram a avenida no momento em que a legislação ainda claudicava, sem a existência de mecanismos de salvaguarda preventiva durante tais estudos. Mais do que isso, e como parte dessas causas, destaca-se as falas razoavelmente especulativas e personalistas, como as do então secretário estadual de Cultura, João Carlos Martins (governo José Maria Marin), que ecoavam, inclusive, pelas reportagens de caráter sensacionalista nos jornais da capital, especialmente na *Folha de S.Paulo*. Conforme consta, por suas linhas, chegou a anunciar de maneira definitiva que “alguns dos poucos casarões construídos na época dos barões do café [sic] e que escaparam da especulação imobiliária, não escaparão do Livro do Tombo” (Conjunto [...], 1982, p. 12).

Tais ações certamente tiveram impacto no desencadeamento dessa onda de “demolições preventivas” por parte dos proprietários, em junho de 1982. A rasura do Mourisco (nº 867) inseria-se nessa estratégia, mas sua repercussão, sem menor dúvida, foi singular, como se viu, inclusive, nas reportagens que suscitou como ilustração. Aqui, reafirmamos a hipótese de que o protagonismo dessa perda específica — quase como um trauma no imaginário coletivo — estava ligado ao lugar especial do orientalismo arquitetônico nas práticas sociais e na historicidade da cidade.

Como indagou Josefina Lotaif, em outra e derradeira reportagem à *Revista Manchete*, em 5 de junho de 1982, “Não é um pecado baixar a picareta nisso daqui?”. A resposta para sua pergunta — e o que de fato ocorreu em sua residência poucos dias depois — também estava indicada na mesma reportagem. A então proprietária, viúva, havia acabado de rechaçar, nas palavras da revista, “uma proposta fantástica” de “um banco multinacional”: 800 mil cruzeiros por cada um dos 2.400 metros de sua propriedade, “numa época em que o dólar estava cotado a 50 cruzeiros” (Manchete, nº 1952, 1982).

Mutilado às três horas da madrugada daquele dia 24 de junho de 1982, do ponto de vista da repercussão social, a demolição, especificamente do *Mourisco*, não passou despercebida, gerando até imediata e, aparentemente, espontânea reação popular: cerca de cem pessoas, incluindo moradores, estudantes, arquitetos e trabalhadores, manifestaram-se no local, no dia seguinte à tarde, protestando contra a especulação imobiliária e clamando

pela preservação do patrimônio histórico, com cartazes como “Fora Picareta” e “Lute por São Paulo” (A Paulista [...], 1982, p. 14; Derrubada [...], 1982, p. 13). O que ocorreu, lembremos, ainda pelos dias razoavelmente incertos do fim da Ditadura Militar (Cristofi, 2016).

Benedito Lima de Toledo chegou a registrar tais manifestações, como as que na *Folha de S. Paulo* (24/06/1982) afirmaram ser aquela arquitetura “a coisa mais bonita da Paulista”, como parte de um sentimento, que Toledo (*apud* A Paulista [...], 1982) interpretou como reflexo da “afeição que uma população tem por um imóvel”. Como compreensão da perda e da ausência, esse episódio evidenciou, segundo Toledo, inclusive, a indicação de transição na percepção patrimonial, em que o valor afetivo coletivo começava a sobrepor ao crivo puramente intelectualista e tecnicista da crítica especializada — e dos órgãos de proteção de patrimônio.

Sobre este crivo tecnicista, parece-nos importante pontuar sobre os critérios de apreciação que a geração modernista acabou por reduzir os palacetes da avenida como construções de menor significado, importância histórica ou de memória. Em *Morada Paulista*, Luís Saia (1995, p. 217), por exemplo, resumiu que “muita coisa mourisca chegou a São Paulo, via Paris, abicando no Ipiranga, na Avenida Paulista e no Morro dos Ingleses”. Se a notação de Saia era significativamente precisa quanto aos locais de ocorrência dessa arquitetura, equivocava-se, todavia, na redução do mourisco a coisas simplesmente exógenas, estrangeiras e, a partir daí, razoavelmente descartáveis ou de menor importância artística e histórica, se comparadas, supostamente, às expressões de uma arte brasileira. Com o “via Paris”, Saia limitava, com efeito, as interpretações sobre essas arquiteturas por meio da ideia da simples importação dos estilos, o que, por consequência, as dissociava das compreensões sobre suas intencionalidades de produção, forjadas nas relações da vida social urbana em São Paulo, como escolhas e registros da arte e trabalho deliberados por seus artífices. No caso da arquitetura da residência Mourisca da Avenida Paulista, particularmente, essas intenções eram também sobejamente *parlantes*, em diálogo afirmativo com um imaginário sobre um “outro” presente na cidade.

Outra questão fundamental que contradiz a interpretação da mera importação de um estilo é a percepção dessas arquiteturas enquanto recriações e liberdades artístico-compositivas, como observamos. Das quais, ao orientalismo paulistano, era a residência *Mourisca* da Avenida Paulista o maior exemplo. As técnicas, a práxis e, portanto, as

expressões e escolhas da arquitetura por seus construtores (arquitetos e artistas de ornamentos) passavam longe de cópias ou réplicas.

A esse respeito, Lucília Santos Siqueira, em seu artigo sobre os “Tombamentos e demolições na Avenida Paulista na década de 1980” (2019), dedicou-se a observar esses eventos de rasura, destacando a incapacidade do CONDEPHAAT em reconhecer as especificidades dos bens demolidos, além da existência de pressões políticas dado os interesses econômicos da região. Citando Flávia Brito Nascimento (2018), Siqueira (2019, p. 68) lembra que o CONDEPHAAT, enquanto órgão técnico, “abrigava os arquitetos herdeiros do movimento moderno em São Paulo, como Corona, Ruy Ohtake, Carlos Lemos e Luiz Saia”, validando uma linhagem de pensamento que tendeu a desconsiderar “o valor propriamente arquitetônico das edificações do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX e também seu valor como expressão da história da arquitetura” (*Ibid.*, p. 68).

Se tal geração não observou o campo de produção social dessas arquiteturas, pouco avançou, inclusive, em percepções sobre as marcas temporais dessas edificações ou — mais gravemente — sobre as técnicas de construção e sua expressão como trabalho artístico e representativo. Tais registros eram efetivamente presentes em uma edificação que, em verdade, remontava a fins do século XIX, mas que, em expressão, era registro das mais belas artes da São Paulo da década de 1930 e das mudanças do perfil da avenida ao longo de quase um século (Figura 12).

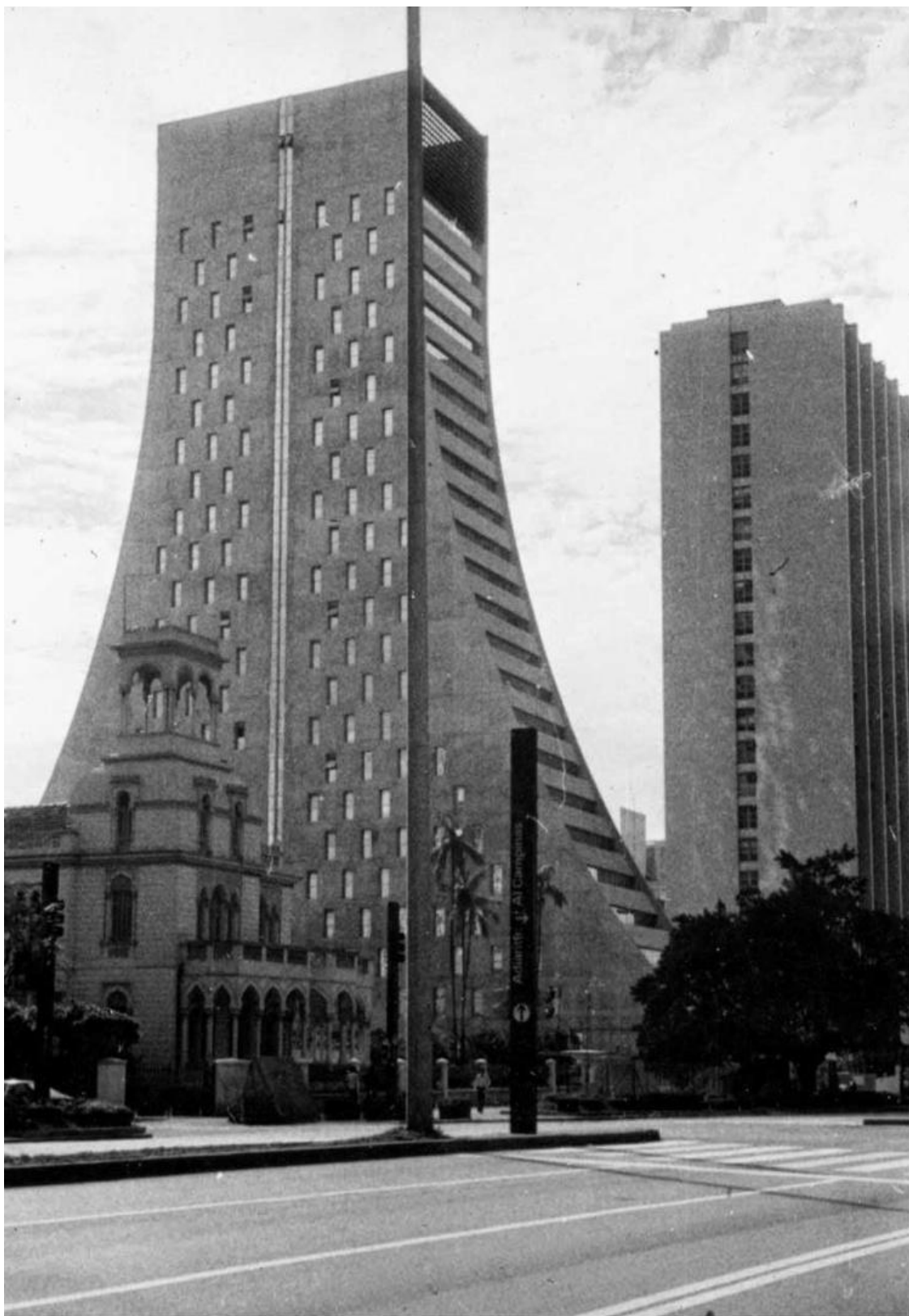
Nesse contexto, Paulo Garcez Marins foi quem melhor observou o aspecto das escolhas das políticas de preservação patrimonial sobre a Avenida, visto que tais palacetes tinham referências arquitetônicas dos locais de origem de seus proprietários, como vimos. Segundo Marins (2008, 2016), tal condição *parlante* de imigrantes, majoritariamente industriais, parece não ter oferecido muitas possibilidades de vínculos àqueles que primavam quase exclusivamente pela reafirmação do passado mitificado do bandeirante paulista ou dos tais “barões do café”, o que reforça a interpretação modernista sobre o passado nacional, por meio das escolhas das políticas de tombamentos.

Curiosamente, quase como uma permanência na mentalidade, o que se vê é, novamente, aquela distinção negativa sobre o que deveria ser propriamente uma memória paulista — como na inquieta notação de A. Ellis Júnior (1934) diante das construções realizadas por imigrantes, tomadas como exógenas e dissonantes.

Quanto aos epítetos da memória gerados pela demolição do Mourisco — e de outros palacetes da Avenida Paulista —, talvez o mais difundido e infeliz seja aquele que perpetua a visão de que a Avenida era o lar dos “barões do café”. Mais uma vez, evidencia-se aqui um apagamento manifesto: esses barões imaginados na Paulista reforçam memórias construídas e equivocadas sobre as elites locais.

O papel das mentalidades e seus impactos nas políticas de preservação do patrimônio em São Paulo — incluindo as escolhas dos órgãos de preservação e sua função como mecanismo de construção de memórias — ainda demanda estudos aprofundados, sobretudo em relação aos apagamentos de identidades, ofícios e lugares de memória construídos por comunidades imigrantes. Esse campo de escolhas abrange construções discursivas, invisibilidades deliberadas e até a permanência (ou inércia) de discursos e preconceitos amplamente difundidos a partir de lugares interpretativos comuns. Tais questões exigem investigações mais robustas sobre suas historicidades e impactos, inclusive como parte das construções da memória paulista — e da urbanidade paulistana.

FIGURA 12 – Palacete Mourisco, sob propriedade dos Lotaif em convivência na paisagem com o modernista do Edifício Torre Paulista. Foto: Francisco de Almeida Lopes, cerca de 1970



Fonte: Acervo do autor

Referências

- ALMEIDA, G. de. Cosmópolis: o Oriente mais que próximo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 maio 1929. Crônica.
- AMADO, M. R. *Carlos Ekman e o ecletismo na arquitetura paulistana*. 2024. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-30012025-133844/pt-br.php>. Acesso em: 17 set. 2025.
- A PAULISTA perde mais uma casa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 14, 24 jun. 1982.
- AVENIDA Paulista S.A. *Revista Manchete*, [s. l.], n. 1572, 5 jun. 1982.
- BERCITO, D. *Brimos à mesa: histórias da culinária árabe no Brasil*. São Paulo: Fósforo, 2025.
- CRISTOFI, R. B. *O orientalismo arquitetônico em São Paulo – 1895-1937*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-20122016-152110/pt-br.php>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- CRISTOFI, R. B. Por uma própria independência: assentos e moradas do Ipiranga aos Jafet. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 32, p. 1-49, 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/articloe/view/224441>. Acesso em: 17 set. 2025.
- DEFFONTAINES, P. Os Mascates e outros mercadores ambulantes do Brasil. *Boletim Geográfico*, [s. l.], ano V, n. 55, p. 814-815, out. 1947.
- DERRUBADA gera manifesto de protesto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 13, 24 jun. 1982.
- DIB, M. C. *Produzindo o ecletismo: estudo de um caso na Avenida Paulista (1925-1985)*. 1987. Monografia – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- ELLIS JÚNIOR., A. *Populações paulistas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- GREIBER, B. L.; MALUF, L. S.; MATTA, V. C. *Memórias da imigração: libaneses e sírios em São Paulo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.
- HOMEM, M. C. N. *O palacete paulistano: e outras formas de morar da elite cafeeira, 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JAFET, N. *Ensaio e discursos*. São Paulo: São Paulo Editora, 1947.
- LODY, J. *Arquitetura e cidade: obras particulares em São Paulo, 1906-1915*. 2015. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de

Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MACAMBIRA, Y. M. P. *Os Mestres da Fachada*. São Paulo: CCSP, 1985.

MARINS, P. C. G. Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX. São Paulo: Humanitas, 2001. v. 1.

MARINS, P. C. G. Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista. In: SETUBAL, M. A. (Coord.). *Terra paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: Cenpec: Imprensa Oficial, 2008. p. 137-167.

MARINS, P. C. G. La avenida Paulista de la Belle Époque: élites en disputa. In: PEIXOTO, F. A.; GORELIK, A. (Orgs.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. p. 56-76.

MORADORES lembram do passado da Avenida. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 32, 15 nov. 1981.

NOS VELHOS casarões da Paulista, a arte de câmera. *Jornal – City News*, São Paulo, 18 maio 1975.

O GRANDE desastre. *Vejã*, São Paulo, p. 91, 30 jun. 1982.

OULEBSIR, N.; VOLAIT, M. (Orgs.). *L'orientalisme architectural: entre imaginaires et saviors*. Paris: Picard, 2009.

OUTRO casarão demolido na Paulista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 13, 24 jun. 1982.

POSSE do imóvel só depois do pagamento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 22, 10 abr. 1973.

REIS, I.; CÂMERA, J. *José Câmera – Construtor (1918-1940)*. Revista profissional editada em São Paulo, 1940.

SAIA, L. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SALMONI, A.; DEBENEDETTI, E. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SCHAUMANN, H. Further contributions to the etiology of beriberi. *Transactions of the Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 59-75, 1911.

SIQUEIRA, L. S. Tombamentos e demolições na Avenida Paulista na Década de 1980. *Revista CPC*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 37-71, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cpc/article/download/155837/158577/386871>.

Acesso em: 17 set. 2025.

TOLEDO, B. L. *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo: Ex-Libris, 1987.

TRUZZI, O. M. S. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

TOULIER, B. Un parfum d'Orient au cœur des villes d'eaux. *In Situ*, Paris, n. 7, 2006. Disponível em: <http://insitu.revues.org/3069>. Acesso em: 6 nov. 2024.