



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

RENATA POLIANA CEZAR MONEZZI

**AZULEJOS NA ARQUITETURA PAULISTA: DAS ARTES DECORATIVAS ÀS
ARTES INDUSTRIAIS**

CAMPINAS

2024

RENATA POLIANA CEZAR MONEZZI

**AZULEJOS NA ARQUITETURA PAULISTA: DAS ARTES DECORATIVAS ÀS
ARTES INDUSTRIAIS**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração Política, Memória e Cidade.

Supervisora/Orientadora: Profa. Dra. Cristina Meneguello

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNA RENATA POLIANA
CEZAR MONEZZI E ORIENTADA PELA
PROF. DRA. CRISTINA MENEGUELLO

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

M746a Monezzi, Renata Poliana Cezar, 1980-
Azulejos na arquitetura paulista : das artes decorativas às artes industriais
/ Renata Poliana Cezar Monezzi. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Cristina Meneguello.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Azulejos. 2. Artes e ofícios. 3. Decoração e Ornamento (Arquitetura). 4.
Industrialização - São Paulo (SP) - História. 5. Monumentos - São Paulo (SP) -
1917-1922. I. Meneguello, Cristina, 1967-. II. Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Tiles in São Paulo architecture : from decorative arts to industrial arts

Palavras-chave em inglês:

Tiles

Arts and crafts

Decoration and ornament, Architectural

Industrialization - São Paulo (SP) - History

Monuments - São Paulo (SP) - 1917-1922

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Cristina Meneguello [Orientador]

Guido Vittorio Zucconi

Eduardo Augusto Costa

Paulo César Garcez Marins

Silvana Barbosa Rubino

Data de defesa: 19-06-2024

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5370-3218>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6411597698209340>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de defesa da Tese de Doutorado composta pelos Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 19/06/2024, considerou o(a) candidato(a) Renata Poliana Cezar Monezzi aprovado(a).

Prof(a). Dr(a).Cristina Meneguello

Prof(a). Dr(a). Silvana Barbosa Rubino

Prof(a). Dr(a). Guido Vittorio Zucconi

Prof(a). Dr(a). Eduardo Augusto Costa

Prof(a). Dr(a). Paulo César Garcez Marins

A Ata de Defesa com os respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/ Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Dedico aos meus pais, Irene e
Fernando, meus irmãos,
Fernando Gabriel e Heidi, meu
marido Ernesto e meu filho João

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho jamais teria sido realizado sem a ajuda e orientação de tantas pessoas, profissionais e instituições. Início agradecendo à CAPES que financiou minha bolsa de doutorado e minha bolsa de “doutorado sanduíche” no Curso de História das Artes da Universidade Ca’Foscari de Veneza e cujo apoio foi fundamental para que eu pudesse dar continuidade às pesquisas tanto no Brasil como no exterior. Agradeço também ao SANTANDER pela bolsa de pesquisa que financiou os três meses de pesquisa que realizei junto a Universidade IUAV de Veneza, Itália.

Meus profundos agradecimentos aos acervos e profissionais do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, do CONDEPHAAT, do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo, do Museu da Casa Brasileira, da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, do Centro de Memória da UNICAMP, do Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas, da Bibliotecas da Universidade de Ca’Foscari de Veneza, da Biblioteca da Faculdade IUAV de Veneza, da Biblioteca de Engenharia da Universidade de Pádua, da Biblioteca Liviano da Universidade de Pádua na Itália, do Museu do Azulejo de Lisboa em Portugal, do Museu e Biblioteca Especializada de Faenza, do Arquivo Nacional de Brera em Milão, da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Milão, do Arquivo Histórico e da Biblioteca Pública da Cidade de Laveno-Mombello na Itália, do Museu de Cerâmica de Laveno-Mombello. Agradeço ao Victoria and Albert Museum na Inglaterra cujo rico acervo de azulejos e cerâmicas me orientou a pesquisar melhor a história da indústria neste país traçando um percurso pelas artes decorativas industriais aplicadas. Por fim, agradeço pela possibilidade de participar das reuniões mensais do grupo de pesquisa da Rede de Azulejos da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Gostaria de agradecer a minha orientadora profa. Dra. Cristina Meneguello que sempre esteve disponível para me ajudar no que fosse preciso. Suas aulas e nossas conversas foram muito importantes para que eu pudesse olhar com outra perspectiva a pesquisa e as outras esferas pessoais para, assim, enfrentar de uma outra maneira os momentos de dúvida e fragilidade.

Gostaria também de agradecer ao meu orientador italiano e amigo o Prof. Dr. Guido Vittorio Zucconi por toda a generosidade ao longo do período que estive na Itália e em especial pelas inúmeras “conversas de café” nas quais pude me aproximar das discussões em torno de temas da história da arte e da arquitetura numa perspectiva muito especial que é aquela italiana.

Agradeço muito ao historiador da cidade de Laveno-Mombello, o Sr. Giuseppe Musumeci, cujo conhecimento sobre a história de Laveno é único e sem cuja ajuda não teria conseguido ter acesso à documentação da Società Ceramica Italiana.

Agradeço aos meus queridíssimos colegas e amigos do programa de pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas, pelos muitos momentos de troca e por me ajudarem a encontrar novas formas de escrever e ler. Assim, agradeço à Carla Baute, ao Bruno Pinheiro, ao Eduardo José Neves dos Santos, ao Vítor Bianconi Menini, ao João Augusto Neves Pires, ao José Ferreira, à Bárbara Marie Van Sebreeck Martis, ao Daniel Deminice e ao Elton Rigotto Genari e, por fim, à querida Ana Carolina Balbino que, além de fazer parte deste grupo especial, me ajudou muito em outras ocasiões e não tenho palavras para expressar a minha enorme gratidão por sua contínua generosidade e gentileza. Não posso deixar de mencionar os queridos amigos da linha de pesquisa cujas produções são inspiradoras: Elisa Pomari, Vagner Ramos, Priscila Henning, Silvana Meirielle Cardoso (a doce Meiri), Douglas Lubarino, Daniela Pistorello e Jaqueline Moraes Almeida.

Agradeço aos queridos amigos e professores Eduardo Costa, Marcos Tognon, Silvana Rubino e André Tavares pelas inúmeras conversas, livros compartilhados e pelas valiosas sugestões para essa pesquisa. Agradeço também a profa. Anna Toscano pelas incríveis aulas de italiano ministradas na Universidade Ca’Foscari presencialmente e, por fim, pelas aulas online durante o confinamento obrigatório das duras restrições do COVID-19.

Meus amigos arquitetos e professores de projeto Fernanda Marafon e Beto Montenegro que por inúmeros momentos me inspiraram a estudar arquiteturas aprimorando meu olhar sobre suas linguagens e significados.

Às minhas queridas amigas Lea Gejer, Máira Chinelatto, Emanuele Seco, Marina Martins e Daniela Scalabrin que tiveram tanta paciência de me ouvir e me acompanharam em cada descoberta desta tese.

Um especial agradecimento aos meus amigos Rodrigo Camargo de Godoi, Daniela Zacardi e Paula De Decca pela leitura atenta e pelos valiosos comentários que foram importantíssimos para melhorar essa tese. Agradeço também a querida Maria Beatriz Andreotti pela companhia amiga e atenta nos momentos difíceis e alegres desse percurso de escrita e pesquisa.

Agradeço muito a minha irmã Heidi Vanessa Cezar Monezzi e minha mãe Irene Cezar Monezzi por toda a ajuda, sem elas não teria conseguido realizar muitas das pesquisas que se tornaram estruturantes para a formulação das minhas hipóteses e conclusões. Agradeço a minha prima Thaís Mendes que digitalizou alguns dos meus livros enquanto estive no exterior.

Agradeço ao meu querido amigo Fábio Mariano Cruz Pereira, sempre doce e gentil, que me ajudou muito na conclusão desta pesquisa se disponibilizando a fotografar alguns dos documentos que aqui estão presentes com melhor clareza e qualidade.

Agradeço muito a querida Mariana Ginese que compartilhou comigo suas fotos pessoais de 2006 dos monumentos Caminho do Mar e que as compartilho e apresento nesta tese.

Por fim, agradeço muito meu amado marido, Ernesto Carlo Mistretta, que com sua paciência e gentileza tornou esse percurso de pesquisa muito mais leve, especial e feliz. Agradeço também aos meus queridos sogros Giovanna Brucato e Franco Mistretta que se dedicaram com tanto afeto ao meu bebê João. Sem isso jamais teria conseguido concluir a escrita desta tese.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, número do processo: 88887.370115/2019-00.

Arte e Industria

L'industria è la “maniera” del secolo XX, è il suo modo di creare. Nel binomio arte e industria, l'arte è la specie, l'industria la condizione. Non c'è arte applicata che si regga affidata ad un'industria fallimentare...

Giò Ponti, Domus 1928

RESUMO

Entre 1919 e 1922, inauguraram-se as obras de reformulação do antigo Largo da Memória, no centro da cidade de São Paulo, e da construção dos monumentos comemorativos do centenário da independência brasileira, localizados ao longo da antiga estrada que ligava o litoral paulista à cidade de São Paulo. Tais monumentos, revestidos por azulejos decorativos, marcam uma nova fase da história da azulejaria brasileira a medida que introduzem novas interpretações espaciais e simbólicas em suas arquiteturas, seja por meio das características materiais de seus azulejos e seu valor imagético, ou ainda através de seu relacionamento com o local de fabricação e origem. O presente trabalho investiga a formação das artes decorativas aplicadas, seu uso no âmbito industrial e na composição de uma linguagem artística na arquitetura paulista do início do século XX. Partimos da análise da pioneira Fábrica de Louças Santa Catharina, inaugurada em São Paulo em 1913, onde foram confeccionados esses azulejos, e da importante rede de profissionais e artistas da época, para, por fim, relacioná-los com o contexto de grande transformação urbana, com as mudanças vinculadas às novas noções de higiene e com o surgimento de novos valores estéticos que passariam a ser defendidos no início daquele século em São Paulo.

Palavras-chaves: Azulejos; Artes e Ofícios; Decoração e Ornamento (Arquitetura); Industrialização – São Paulo; Monumentos – São Paulo – 1917-1922;

ABSTRACT

Between 1919 and 1922, the works to redesign the old “Largo da Memória” square in downtown São Paulo were inaugurated, as well as the construction of commemorative monuments for the centennial of Brazilian independence, located along the old road that connected the São Paulo coast to the city. These monuments, adorned with decorative tiles, mark a new phase in the history of Brazilian tilework as they introduce new spatial and symbolic interpretations in their architectures, whether through the material characteristics of their tiles and their imagery value, or through their relationship with the place of manufacture and origin. This work investigates the formation of applied decorative arts, their use in the industrial sphere, and in the composition of an artistic language in São Paulo's architecture at the beginning of the 20th century. We start with the analysis of the pioneering Santa Catharina White China Factory, inaugurated in São Paulo in 1913, where these tiles were made, and the important network of professionals and artists of the time, to finally, relate them to the context of great urban transformation, with changes linked to new notions of hygiene and the emergence of new aesthetic values that would be promoted in São Paulo at the beginning of that century.

Keywords: Tiles; Arts and Crafts; Decoration and Ornament (Architecture); Industrialization – São Paulo; Monuments – São Paulo – 1917-1922;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Vaso Pegasus, jasperware azul, 1786, Fábrica Wedgwood, Josiah I, The British Museum Collection. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1786-0527-1. Data: 13/08/2021 ; _____ 39
- Figura 2:** figura de mercúrio na rocha, black basalt, Fábrica Wedgwood, 1787, Coleção Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1334083/figure/>. Data: 13/08/2021; _____ 39
- Figura 3:** estatueta de porcelana parian ware, 1847, Fábrica Minton & Co., Stoke-on-Trent, Inglaterra, Coleção Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O11299/statuette-minton-co/statuette-minton--co/>. Data: 13/08/2021 _____ 39
- Figura 4:** Desenho do isqueiro na forma de flor, da cesta para conter líquidos e do sino na forma de folhas (WORNUM, 1879 [1856], p.8) Disponível em: _____ 41
- Figura 5:** Imagem da publicação do serviço de chá Felix Summerly de 1847 (Journal of the Society of Arts Vol 17, 15 de Janeiro de 1869, p. 128). Disponível em: <https://antiquebreadboards.com/a-slice-of-history/1830s-1840s/summerly-justice/>. Acesso: 14/01/2024. **Figura 6:** Fotografia do serviço de chá Felix Summerly da Coleção do Victorian and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O8089/henry-cole-tea-service-teapot-cole-henry-sir/>. Acesso: 14/01/2024. _____ 43
- Figura 7:** Imagem do vaso sobre prato idealizado pela Mintons & Sons em Stoke-on-Trent, Inglaterra, para participar da Grande Exposição Universal de Londres des 1851, na qual a fábrica acabou ganhando o diploma de honra. Publicado em The Industrial Arts of the Nineteenth Century (1851-53). Lâmina 60 Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-0000-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=520ab890-c6ba-012f-a9fe-58d385a7bc34#page/61/mode/2up>. Acesso: 14/01/2024. _____ 44
- Figura 8:** Fotografia do vaso sobre prato (Mintons & Sons – 1851). Disponível em: <https://www.carters.com.au/index.cfm/index/5377-mintons-ltd-england-items-majolica/>. Acesso: 14/01/2024. _____ 44
- Figura 9 e Figura 10:** Azulejos prensados de pó de pedra idealizados por Augustus Welby Northmore Pugin para as Casas do Parlamento em Londres. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1980-0307-53-a-d _____ 49
- Figura 11:** Prato Decorativo de Joseph-Théodoro Deck de 1862. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O337303/dish-deck-joseph-theodore/dish-deck-joseph-theodore/> 55
- Figura 12:** Desenho da Prensa para fabricação de mosaicos feitos com pó de pedra prensado. – ilustração de Owen Jones para a publicação The Appendix of Design for Mosaic Paviments (segunda edição - 1843). Máquina construída com base na patente de Prosser para a criação de botões (JORNAL OF THE TILES & ARCHITECTURAL CERAMICS SOCIETY, 2019, p. 9) _____ 57

Figura 13: Máquina de prensagem manual de azulejos (BAECK, 2012, p. 10)	57
Figura 14: azulejos desenhados por Philip Webb para a Red House de William Morris. Disponível em:	60
Figura 15: azulejos desenhos por William De Morgan para a Red House de William Morris. Disponível em: https://williammorristile.com/gallery/red-house-and-early-tiles-gallery.html	60
Figura 16: Azulejo desenho por William De Morgan e fabricado por Wedgwood em 1888 – quinze centímetros de lado. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1980-0307-120 . Acesso: 14/01/2024.	62
Figura 17: Paineis de Azulejos desenhados por Edward Burne-Jones com o tema “Bela Adormecida”, projetado para ser aplicado em lareiras. Disponível em: https://collections.vam.ac.uk/item/O8053/tile-panel-burne-jones-edward/	63
Figura 18: detalhe do painel “Bela Adormecida” de Edward Burne-Jones. Disponível em:	63
Figura 19: Estudo para desenho de azulejo de Christopher Dresser para as Fábricas Mintons & Sons. Disponível em:	65
https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/GB1857_G272_1_5_12_1_2_108	65
Figura 20: Estudo para decoração de vaso para as fábricas Mintons & Sons. Disponível em :	65
https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/GB1857_G272_1_5_12_1_2_108	65
Figura 21: Azulejos desenhados por John Moyr Smith para Minton China Work, conhecido como : “A set of twelve Industrial Scenes” – seis polegadas. Disponível em:	66
https://auctions.tennants.co.uk/auction/lot/3501-john-moyr-smith-1839-1912-for-minton-china-works-a-set-of-twelve-industrial-scenes-aka/?lot=2324729&sd=1 . Acesso: 17/01/2024	66
Figura 22: Azulejos desenhados por Walter Crane para Maw & Co..Disponível em:	67
https://auctions.tennants.co.uk/auction/lot/590-walter-crane-british-1845-1915-for-maw-and-co-a-set-of-four-the-times-of-day-8--picture-tiles/?lot=1883588&sd=1	67
Figura 23 e Figura 24: Modelos de composições de azulejos de pó de pedra prensados usados para o revestimento de pisos no Hall de entrada de residências – azulejos da fábrica Maw & Co. (EASTLAKE, 1868, p. 45-46). Disponível em:	71
https://archive.org/details/hintsonhousehold00eastiala/page/n11/mode/2up . Data de acesso: 02/01/2024.	71
Figura 25 e Figura 26: Fotografia de da área do café, the Gamble room, do atual Victoria and Albert Museum. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms .	72
Figura 27 e Figura 28: Fotografias dos revestimentos cerâmicos da Sala Gamble, Victoria and Albert Museum, Londres. Acervo Pessoal da autora. Data: 07/02/2020.	73
Figura 29: Desenho das escadas do atual Victoria and Albert Museum de John R. E. Watkins em tonro de 1878, Inglaterra. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/articles/history-of-the-ceramics-galleries-and-ceramic-staircase . Acesso: 14/01/2024.	73

Figura 30: Fotografia das escadas do atual Victoria and Albert Museum decorada com azulejos decorativos e elementos arquitetônicos e ornamentais cerâmicos. Acervo pessoal da autora. Data: 07/02/2020. _____ 73

Figura 31: Fotografia de Philip Henry Delamotte da área de exposição de Alhambra da Exposição Universal de 1851 em Londres. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1101697/the-alhambra-court-photograph-delamotte-philip-henry/>. Data de acesso: 04/01/2024. _____ 74

Figura 32: Projeto arquitetônico da residência de Ernest Debenham em Addison Road, Londres. Disponível em : https://www.ribapix.com/designs-for-8-addison-road-kensington-london-for-ernest-debenham-site-plan-elevations-and-section_riba81061 Data de acesso: 04/01/2024. _____ 79

Figura 33: Desenho em perspectiva do projeto interno da residência de Ernest Debenham em Addison Road, Londres. Disponível em: https://www.ribapix.com/Designs-for-8-Addison-Road-Kensington-London-for-Ernest-Debenham-perspective-of-the-domed-central-hall_RIBA20217?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cucmliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2FkdjlmYWxzZSZjaWQ9MCZtaWQ9MCZ2aWQ9MCZxPUVybmVzdCUyMERlYmVuaGFtJnNpZDlmYWxzZSZpc2M9dHJlZSZvcmlkZj5PTA= . Data de acesso: 04/01/2024. _____ 80

Figura 34: Projeto de Otto Wagner: Majolikahaus,, Linke Wienzeile 40, Viena, Áustria (Allgemeine Bauzeitung 65 (1900), Tafel 10, Sammlung Wien Museum) Disponível em: <https://magazin.wienmuseum.at/hygiene-mit-otto-wagner> _____ 81

Figura 35: Fachada da Majolikahaus (Linke Wienziele 40, Viena, Áustria) – edifício projetado por Otto Wagner em 1898. Azulejaria pintada por Alois Ludwig. Acervo pessoal da autora. Data: 11/02/2015. _____ 82

Figura 36: Detalhe dos azulejos da fachada da Majolikahaus (Linke Wienziele 40, Viena, Áustria) – edifício projetado por Otto Wagner em 1898. Acervo pessoal da autora. Data: 11/02/2015. _____ 82

Figura 37: Royal Arcade Norwich, Londres, Inglaterra. Foto do fotógrafo George Plunkett de 1955. Disponível em : <http://www.georgeplunkett.co.uk>. Acesso: 10/01/2024 _____ 84

Figura 38: Fachada do edifício Royal Arcade Norwich, Londres, Inglaterra, construído em 1899 pelo arquiteto G.J. Skipper e cujos elementos cerâmicos decorativos foram idealizados pelo designer W. J. Neatby na fábrica Doultton Lambeth Pottery. Disponível em: <https://colonelunthanksnorwich.com/tag/royal-arcade-norwich/>. Acesso 10/01/2024. _____ 84

Figura 39: Detalhe da fachada desenhada por W. J. Welby Disponível em: <https://colonelunthanksnorwich.com/tag/royal-arcade-norwich/>. Acesso: 10/01/2024. _____ 84

Figura 40: Imagens dos azulejos de inspiração medieval do catálogosde azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024. 86

Figura 41: Imagens das composições de azulejos no estilo Art Nouveau do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024. 87

- Figura 42 e Figura 43:** Imagens dos azulejos monocromáticos em composições em que se observam os cantos e a continuidade dos panos azulejares mediante cantoneiras cerâmicas do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024. 88
- Figura 44:** Detalhe dos azulejos monocromáticos e das cantoneiras cerâmicas do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024. 88
- Figura 45 e Figura 46:** Imagens do prato decorativo inaugurando os produtos da Fábrica de Louças Santa Catharina na Primeira Exposição Municipal de 1917, com a inscrição “Lembrança da 1ª experiência de Louça – Água Branca 14/11/1913 – R Ranzini G Zappi G Miniati” (PILEGGI, 1958: 147). 121
- Figura 47** Vista panorâmica da Fábrica de Louças Santa Catharina – Catálogo da Exposição Municipal de 1917. Fonte: PICCAROLO, A.; FINOCCHI, L. O desenvolvimento industrial de São Paulo através da Primeira Exposição Municipal. São Paulo: Pocaí & Comp. 1918. p. 146 (Acervo IEB/Universidade de São Paulo, Brasil). 126
- Figura 48:** Solar da Viscondessa de Campinas, Largo da Matriz Nova.. Nota-se a presença de acrotérios e vasos cerâmicos e o revestimento das platibandas com azulejos (Acervo do Centro de Memória da Unicamp – CMU, Coleção Geraldo Sesso Júnior, nº278. Data: 1923. Demolido). 141
- Figura 49:** Sobrado de Joaquim Ferreira Penteado de Camargo, Barão de Ibitinga. Sobrado que pertenceu anteriormente a Felisberto Pinto Tavares. Nota-se a presença de vasos cerâmicos e azulejos nas fachadas e platibandas (Acervo CCLA. Coleção Maria Luiza Pinto de Moura. Data: desconhecida. Demolido). 142
- Figura 50:** Residência Tergo de Taipa. Nota-se a presença de azulejos e vasos cerâmicos na platibanda (Acervo Museu de Imagem e Som da Cidade de Campinas – MIS, foto 6274. Data: sem data. Demolido). 142
- Figura 51:** Entroncamento das ruas Campos Sales e Regente Feijó. Destaque para casa térrea (direita da imagem) pertencente ao Barão de Ataliba Nogueira e cujas fachadas são decoradas por azulejos e acrotérios (Acervo Centro de Memória da Unicamp – CMU, Coleção Geraldo Sesso Júnior, nº88. Data: cerca de 1900. Demolido). 142
- Figura 52:** Foto da Fachada do Museu de Itu da Universidade de São Paulo, Itu. Acervo pessoal da autora. Data 11/07/2004. 143
- Figura 53:** Palácio dos Azulejos de Campinas – Museu de Imagem e Som. Acervo pessoal da autora. Data: 10/08/2004. 143
- Figura 54:** Fachada revestida com azulejos relevados - Edifício “Frontaria Azulejada”, Santos, SP. Acervo pessoal da autora. Data: 11/07/2004 145
- Figura 55:** Detalhe dos azulejos do edifício “Frontaria Azulejada”, Santos, SP. Acervo pessoal da autora. Data: 11/07/2004. 145

Figura 56 e Figura 57: Modelo de azulejo floral e vista do painel formado pelo conjunto de azulejos padrões relevados nas cores azul e amarelo sobre fundo branco (8 x 8 peças), delimitado pelo modelo tipo cercadura floral amarela sobre fundo branco. Fachada do edifício Frontaria Azulejada, Santos. Acervo pessoal da autora. Data 11/07/2004. _____ 146

Figura 58: Representação de Banheiro com azulejos brancos cobrindo todas as paredes na altura até o teto com louças sanitárias brancas descritas da direita para esquerda: vaso sanitário com caixa acoplada, lavatório para pés, pia central encimada por espelho e luminárias de parede e banheira com chuveiro acoplado. **Figura 59:** representação de banheiro com dimensões reduzidas com azulejos revestindo as paredes até uma altura aproximada de 1,5m com louças sanitárias como vaso sanitário, pia e banheira nas cores branca. Marcam presença os frisos nas cores marrom escuro que fazem os arremates dos panos de azulejos na parte superior e presença de rodapés na mesma cor. **Figura 60:** representação de banheiro revestido por azulejos, rodapés na cor verde e aparelhos sanitários brancos como o chuveiro, banheira, lavatório de pés e bacia sanitária. **Figura 61:** representação de banheiro com azulejos bege até uma altura aproximada de 1,5m e com frisos monocromáticos verdes fazendo os arremates superiores e louças sanitárias brancas (pia, bacia sanitária com caixa acoplada, banheira e lavatório de pés) - Catálogo Standard Sanitary Manufacturing Company, 1912, páginas 13, 12, 11 e 17, respectivamente. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t2r506j30&seq=23>. Acesso: 10/01/2024. _____ 156

Figura 62, Figura 63 e Figura 64: Ilustrações representando mulheres dentro dos banheiros – Catálogo Catálogo Standard Sanitary Manufacturing Company, publicação de 1912, páginas 12, 11 e 14, respectivamente. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t2r506j30&seq=23> Acesso: 10/01/2024. _____ 157

Figura 65: Banheira ornamentada com painéis de azulejos representando cenas bucólicas da área expositiva da Società Ceramica Italiana di Laveno na Exposição Internacional de Milão em 1906. Fonte: Catálogo “La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906”, páginas 26 e 24. _____ 159

Figura 66: Paredes que ladeiam a escadaria principal de acesso ao pavimento superior da área expositiva da Società Ceramica Italiana di Laveno na Exposição Internacional de Milão em 1906. Fonte: Catálogo “La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906”, páginas 26 e 24. _____ 159

Figura 67: Ornamento Cerâmico projetado para o revestimento dos pilares da entrada principal da área expositiva da Società Ceramica Italiana di Laveno. Fonte: Catálogo “La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906”, p. 22. _____ 159

Figura 68: Proposta de Cozinha ideal. Fonte: “Uma cozinha modelo: refeitório para crianças”. Revista Feminina, nº 32, 1917, p. 29. _____ 166

Figura 69: Stand da Fábrica de Louças Santa Catharina na Primeira Exposição de São Paulo de 1917, Palácio dos Indústrias. Fonte: PICCAROLO, A.; FINOCCHI, L. O progresso Industrial de São Paulo através da Primeira Exposição Municipal. p. 147 - Acervo IEB/USP. _____ 169

- Figura 70:** imagem do painel do Largo da Memória com a representação da antiga fonte d'água rodeada por tropeiros, mulheres, o soldado e as mulas, 2012. Fonte: Acervo Empresa Estúdio Sarasá Conservação e Restauro. _____ 174
- Figura 71:** imagem do Brasão da Cidade de São Paulo projetado por José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida (1916-1917) para o concurso público de ideias realizado em 1916. Fonte: Versão final do desenho do Brasão da cidade de São Paulo, publicado na capa da revista “A Cigarra”, número 63, de Março de 1917 - Arquivo Público do Estado de São Paulo. _____ 178
- Figura 72:** Perspectiva do projeto de Victor Dubugras sugerida para a reformulação do Largo da Memória – Vencedor do Concurso Público em 1917. Fonte: Acervo Victor Dubugras - Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) _____ 180
- Figura 73 e Figura 74:** Largo da Memória –Projeto de Reformulação realizado por Victor Dubugras em 1919. Fonte: REIS, Nestor Goulart. Racionalismo e Proto-modernismo na obra de Victor Dubugras. São Paulo: FBSP, 1997. _____ 180
- Figura 75:** Detalhe do painel figurativo de José Wasth Rodrigues do Largo da Memória com a representação do sertanejo vestido com chapéus de abas largas, jaqueta, bolsa de pele de onça e calça listrada. Imagem produzida pela autora. Foto original: Estúdio Artes Martins Sarasá. _____ 181
- Figura 76:** Detalhe do Painel de Wasth Rodrigues do Largo da Memória com a representação da mulher negra de costas com o soldado e dois homens negros, um sentado sobre um barril e outro às costas do soldado com uma das mãos na frente da sua boca. _____ 183
- Figura 77:** Estampa nº51 referente aos caçadores de São Paulo nos quais o primeiro personagem indicado na fileira superior a direita se assemelha ao tipo indicado no painel do Largo da Memória, representando o soldado com o uniforme datado de 1824 (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p.133).
- Figura 78:** Estampa nº60 representando os fuzileiros. Destacamos o segundo personagem da segunda fileira da esquerda para a direita, de costas, com a farda do Sargento de Fuzileiros (segundo uniforme) de 1845-51 que segue um modelo também muito próximo ao do soldado indicado no painel do Largo da Memória (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 129). Acervo digital da Biblioteca Digital Luso-brasileira. Acesso: Agosto de 2023. Acreditamos que o modelo indicado por Wasth Rodrigues é aquele da primeira prancha dada a maior proximidade com o tipo de sapato do protagonista (ver imagens da esquerda para a direita). O uso minucioso dos uniformes indica as pretensões de acuidade histórica do painel azulejar. _____ 184
- Figura 79:** Foto de Militão Augusto de Azevedo do Largo da Memória com vista da rua Coronel Xavier de Toledo em 1862. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887- 1914 e do Álbum São Paulo Antigo - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. _____ 185
- Figura 80:** Foto de Militão Augusto de Azevedo do Largo da Memória com vista da rua Dr. Quirino de Andrade em 1862. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887- 1914 e do Álbum São Paulo Antigo Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. _____ 185
- Figura 81:** Aquarela representando o Largo da Memória do artista Miguelzinho Dutra em 1847. Fonte: aquarela de Miguel Dutra - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. _____ 186

- Figura 82:** Foto do Largo da Memória com vista da rua Dr. Quirino de Andrade em 1910. Fonte: Foto de Aurélio Becherini - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. _____ 187
- Figura 83:** Imagem com as duas tipologias de azulejos semi-industriais do Largo da Memória. O primeiro tipo faz uma analogia a o desenho do “brasão de São Paulo” e o segundo representa uma flor contornada por semi linhas que favorecem a ornamentação na diagonal que, aparentemente, se referencia à flor do café, que simbolicamente também faz alusão à riqueza paulista mediante a produção cafeeira. Fonte: Imagem criada pela autora em setembro de 2019. _____ 189
- Figura 84:** Detalhe do desenho em perspectiva da proposta de Victor Dubugras para o Largo da Memória em 1917 na qual se pode observar no painel azulejar figurativo posicionado sobre o pórtico do chafariz indícios de desenhos que apontam para uma intencionalidade de projeto referente a figuração da cena que seria elaborada pelo artista José Wasth Rodrigues. Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.195
- Figura 85:** Vista da parte anterior do pórtico do Largo da Memória. Acervo pessoal da autora. Foto de Heidi Vanessa Cezar Monezzi. Data: 10/02/2015. _____ 196
- Figura 86:** Detalhe do desenho das elevações frontal e lateral de uma das primeiras propostas para o Monumento do Cruzeiro Quinhentista, projetado por Dubugras e seus colaboradores. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____ 206
- Figura 87:** Detalhe do desenho da planta de elevação da terceira proposta de projeto realizada por Victor Dubugras e colaboradores em 1920. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____ 207
- Figura 88:** Detalhe do desenho de perspectiva da terceira proposta de projeto realizada por Victor Dubugras e colaboradores em 1920. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____ 207
- Figura 89:** Detalhe da representação dos painéis figurativos no projeto de Victor Dubugras de 1920. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____ 207
- Figura 90, Figura 91 e Figura 92:** Painéis idealizados por José Wasth Rodrigues para o Cruzeiro Quinhentista publicados na Revista Estrada de Rodagem em Dezembro de 1920 (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 32 e 33) _____ 208
- Figura 93:** Imagem do Monumento Cruzeiro Quinhentista em dezembro de 1922. Revista Estrada de Rodagem (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p.31). _____ 209

Figura 94: Imagem do Cruzeiro Quinhentista na década de 1930. Jornal Eletrônico Novo Milênio (2003). _____ 209

Figura 95, Figura 96 e Figura 97: Azulejos tipo figura avulsa padrões usados para a composição tipo tapete aplicada em torno dos bancos e chafariz do Monumento Cruzeiro Quinhentista. A primeira imagem corresponde ao símbolo da esfera armilar, a segunda representa o desenho de flor formada por algas marinhas no centro e pelas guirlandas que se conectam às extremidades do azulejo e o último modelo representa o peixe no centro da peça. Em todos os casos as pontas são marcadas por elementos decorativos formados por contos e pétalas simulando uma flor. _____ 210

Figura 98: Vista frontal da muro da base da cruz com os três painéis figurativos e o pequeno chafariz localizado no centro. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 210

Figura 99, Figura 100 e Figura 101: Imagens dos painéis figurativos localizados na base da Cruz do Cruzeiro Quinhentista representando as caravelas portuguesas em meio ao mar revolto. No primeiro painel são representadas duas caravelas com gaivotas que sobrevoam as proximidades. A mesma representação ocorre no terceiro painel. Finalmente o painel central aproxima a caravela, permitindo ao observador identificar maiores detalhes da embarcação. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 211

Figura 102: Fotografia publicada na Revista Estrada de Rodagem em Dezembro de 1922 do painel de Wasth Rodrigues idealizado para compor as decorações da parede principal do Monumento Cruzeiro Quinhentista (painel à esquerda do conjunto de três painéis) na qual o artista retrata o combate sangrento entre portugueses e indígenas de Paranapiacaba no século XVI. (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p.33) _____ 214

Figura 103: Imagem do painel de Geraldo Sarasá do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 214

Figura 104: Fotografia publicada na Revista Estrada de Rodagem em dezembro de 1922 se refere ao painel azulejar de José Wasth Rodrigues idealizado para compor o conjunto de painéis decorativos do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Representa a figura do padre José Anchieta e sua ação de catequizar os indígenas de Piratininga (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 32). _____ 216

Figura 105: Imagem do painel pintado por Geraldo Sarasá atualmente compondo a fachada do Cruzeiro Quinhentista. Acervo pessoal da autora. Foto de Marina Ginese. Data 06/07/2006. _____ 216

Figura 106: Fotografia publicada na Revista Estrada de Rodagem em dezembro de 1922 se refere ao painel azulejar de José Wasth Rodrigues idealizado para compor o conjunto de painéis decorativos do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Representa o desbravamento dos primeiros caminhos traçados por Anchieta, lembrando o terceiro período pré-colonial brasileiro (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 33) _____ 217

Figura 107: Imagem do painel pintado por Geraldo Sarasá atualmente compondo a fachada do Cruzeiro Quinhentista representando o desbravamento da primeira estrada rumo ao planalto paulista, traçada pelo padre Anchieta. Acervo pessoal da autora. Foto original de Marina Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 217

- Figura 108:** Fachada do Monumento Padrão de Lorena ou Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006. _____ 219
- Figura 109:** Planta do Marco de Lorena projetado por Victor Dubugras em 1922. Coleção Victor Dubugras, Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fabio Mariano. Data:11/12/2023. _____ 220
- Figura 110:** Imagem do painel de azulejos representando o busto do Governador Bernardo José de Maria Lorena, localizado no teto da porta de entrada do Monumento Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Foto original de Mariana Ginese. Data:06/07/2006. _____ 221
- Figura 111 e Figura 112:** primeira imagem com o padrão de azulejo de repetição de inspiração portuguesa arranjado por meio da repetição de um único modelo de forma espelhada e segunda imagem referente ao banco na porta de entrada do Marco de Lorena onde foram aplicados tais azulejos. Acervo pessoal da autora. Fotografias de Marina Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 222
- Figura 113 e Figura 114:** Padrão de Azulejo de repetição com o motivo decorativo representando a esfera armilar e imagem referente ao conjunto de azulejos deste padrão aplicados no teto do arco da porta de passagem do Marco de Lorena, respectivamente. Acervo pessoal da autora. Corte das fotografias originais de Marina Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 222
- Figura 115 e Figura 116:** Imagens da porta de entrada do monumento Marco de Lorena em 2006 e em 1922, respectivamente. Na segunda imagem podemos notar a ausência dos azulejos com o motivo da esfera armilar que atualmente revestem o teto da porta. Fonte: primeira imagem pertence ao acervo da autora. Foto de Mariana Ginesi, data:06/07/2006; segunda foto pertencia ao acervo pessoal da família de Dubugras, atualmente a cópia na forma de slide compõe o conjunto de fotos do acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Dubugras. ____ 223
- Figura 117:** Prancha com os desenhos executivos da porta do Monumento Marco de Lorena projetado por Victor Dubugras em 1920. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____ 223
- Figura 118:** Fotomontagem feita pela autora a partir de sequência de fotos do painel de Wasth Rodrigues. Painel da fachada à esquerda do Monumento Marco de Lorena. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 224
- Figura 119:** Detalhe do painel de Wasth Rodrigues localizado na parede da fachada esquerda do Marco de Lorena. Ali o artista representa “a rede de descanso” ou liteira, que permitia o transporte de pessoas por escravos. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: de 06/07/2006. _____ 225
- Figura 120:** Detalhe do painel localizado na parede da fachada esquerda do Marco de Lorena com o trecho cujo desenho e pincel se diferenciam do restante. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: de 06/07/2006. _____ 225
- Figura 121 e Figura 122:** Imagem da série “Reproduções de fotos de família Dubugras” do Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo correspondente a um dos 89 slides produzidos em 22/10/1987. ca.1922. _____ 226

Figura 123 e Figura 124: Ampliação da imagem anterior do painel localizado a esquerda da fachada na qual podemos ter uma visão aproximada do trecho do painel que atualmente se encontra diferente do original. _____ 226

Figura 125: Fotomontagem feita pela autora a partir de sequência de fotos do painel de Wasth Rodrigues. Painel da fachada a direita do Monumento Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 227

Figura 126: Detalhe do painel localizado a direita da fachada do Marco de Lorena com a representação de cinco soldados. Fotocolagem feita pela autora com base nas fotos de cada trecho do painel. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 227

Figura 127: Representação do tipo caçador e granadeiro de meados do século XIX (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 41). _____ 228

Figura 128: Estampa 45 (1824) : da esquerda para a direita estão representados o Major do 1º Regimento de Cavalaria de Milícias, grande gala; o Pífaro de Granadeiros, de fardeta; o Praça de cavalaria da guarda cívica de Diamantina; e o; Praça de infantaria da Guarda cívica do Rio de Janeiro. _____ 228

Figura 129: Estampa 46 (1824): da esquerda para a direita estão representados o Cabo do 1º Regimento de Cavalaria do Exército, 2º uniforme; o Alfares do mesmo regimento, idem; o Praça do 2º Regimento de Cavalaria de Milícias; e o Soldado de artilharia de Marinha; _____ 228

Figura 130: Fotomontagem feita pela autora a partir de sequência de fotos do painel de Wasth Rodrigues. Detalhe dos homens negros transportando a carroça. Painel da fachada a direita do Monumento Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 229

Figura 131: Imagem “Dous Irmãos” de Rensburg. Fonte: RENSBURG, E. Albúm **O Brasil Pitoresco e Monumental**. Lithografia Imperial de Rensburg: Rio de Janeiro, 1856, p.12. Acesso: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044.pdf. Data de acesso: 17/12/2023. _____ 230

Figura 132: Fotografia do edifício Rancho da Maioridade da década de 1950. Arquivo Nacional. Fundo Fotografias Avulsas. BR_RJANRIO_O2_0_FOT_0509_001. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp> _____ 232

Figura 133: Detalhe do painel a esquerda da fachada curva do Rancho da Maioridade como texto “Original de Waz Rodrigues, reconstituído A. L. Gagni – 1962”. Acervo pessoal da autora. Foto original de Mariana Ginese. 06/07/2006. _____ 234

Figura 134: Fotomontagem dos panos de azulejos posicionados nas fachadas curvas do Edifício Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Fotos originais de Mariane Ginese. Data: 06/07/2006. _ 234

Figura 135: Detalhe da Fotografia da Coleção da Família Dubugras de 1922. Coleção Dubugras Diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura 136: Detalhe do painel existente. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese, Data: 06/07/2006. _____ 235

Figura 137: Fotografia da Coleção da Família Dubugras de 1922. Coleção Dubugras Diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. _____	235
Figura 138: Fotomontagem do painel a esquerda da fachada principal do Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Fotos originais de Mariane Ginese. Data: 06/07/2006. _____	235
Figura 139: Prancha com plantas e elevações do Projeto do Rancho da Maioridade idealizado por Victor Dubugras. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____	236
Figura 140 e Figura 141: Detalhes dos painéis de azulejos das fachadas do Rancho da Maioridade – Prancha com plantas e elevações do Projeto do Rancho da Maioridade idealizado por Victor Dubugras. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____	237
Figura 142: Fotomontagem do painel a direita da fachada principal do Rancho da Maioridade. Fotos originais de Mariane Ginese. Data: 06/07/2006. _____	237
Figura 143: Fotografia da fachada curva do Rancho da Maioridade na qual podemos observar a aplicação de azulejos próximo ao telhado, nas paredes da varanda superior e inferior. Figura 144: Detalhe do arremate lateral com a representação de folhagens, guirlandas e volutas nas laterais do pano de azulejo de repetição posicionado nas paredes próximo ao telhado. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariane Ginese. 06/07/2006. _____	239
Figura 145: Fotografia datada de 1922 da construção do Rancho da Maioridade na qual se pode observar a aplicação dos painéis de azulejos na fachada curva, varanda, parte superior das fachadas próximo ao telhado e, por fim, na platibanda. Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. _____	240
Figura 146: Fotografia do Guarda-corpo revestido por azulejos, rodapés e cantoneiras da varanda voltada para a fachada principal curva do Rancho da Maioridade. Imagem: Detalhe do muro da varanda onde se pode observar a aplicação das cantoneiras e dos azulejos de repetição. Imagem: imagem do tanque revestido por azulejos e cantoneiras cerâmicas brancas localizado no pavimento inferior do rancho da maioridade. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. ____	240
Figura 147: Detalhe da fachada interna da grande varanda em curva do rancho da maioridade. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023. _____	241
Figura 148: Fotografia do painel azulejar representando a vila de Itanhaém localizado na varanda principal curva do Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006. _____	241
Figura 149: Vista da varanda com o painel figurativo historiado e o seu teto revestido por um pano de azulejos de repetição. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____	242
Figura 150: Detalhe do painel de azulejos de repetição com duas tipologias de azulejos. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____	242

- Figura 151:** Fotografia do banco em pedra cujo encontro é o painel figurativo historiado de azulejos datado de 1922. Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. _____ 242
- Figura 152 e Figura 153:** Detalhes do painel retratando a Vila de Itanhaém, SP, na década de 2000 e 1920, respectivamente. Primeira foto: Acervo pessoal da autora. Fotografia de Mariana Ginese datada em: 06/07/2006. Segunda foto: Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Datada em 1922. _____ 243
- Figura 154:** Fotografia do interior da Sala de estar do Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. **Figura 155:** Fotografia da chaminé da sala de estar do Rancho da Maioridade datada de 1922. Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. _____ 244
- Figura 156:** Fotografia do friso reproduzindo guirlandas em folhas e frutos tropicais representador por bananas, peras, uvas, maçãs e abacaxis. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 244
- Figura 157 e Figura 158:** Fotografia dos modelos de frisos cerâmicos esmaltados brancos pertencentes à Coleção Petybon do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Código de Ref.: SP-3230 e SP3229. Foto da autora. Data: 05/04/2019. _____ 245
- Figura 159, Figura 160 e Figura 161:** F Fotografias dos banheiros do Rancho da Maioridade com detalhes do acesso da tubulação de água para o abastamento da banheira e dos acabamentos das quinas com as cantoneiras cerâmicas, os rodapés e os frisos decorados. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 246
- Figura 162:** Fotografia do edifício Pouso Paranapiacaba da década de 1940. Arquivo Nacional. Fundo Fotografias Avulsas. Disponível em : http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_o2/0/fot/0509/br_rjanrio_o2_0_fot_0509_d001de0001.pdf. Acesso: 10/01/2024. _____ 248
- Figura 163:** Painel azulejar com a representação do mapa do Estado de São Paulo com a indicação das estradas de rodagem criadas no início do século XX. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 248
- Figura 164:** Detalhe do painel azulejar com a transcrição da frase de Afonso Arinos de 1904 localizado na entrada principal do edifício Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 249
- Figura 165:** Detalhe do painel azulejar (Fachada principal Pouso Paranapiacaba) com a representação das frutas tropicais. Acervo da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 249
- Figura 166:** Detalhe do painel azulejar (Fachada principal Pouso Paranapiacaba) com a indicação da escala do desenho e a descrição dos nomes dos responsáveis pela obra. Acervo da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 249

- Figura 167:** Desenho da fachada principal do Pouso Paranapiacaba projetado por Victor Dubugras de 1920. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023 _____ 249
- Figura 168:** Vista da fachada principal do Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Marcos Piffer. Data: 25/08/2015 _____ 250
- Figura 169:** Modelo tipo padrão de inspiração portuguesa (século XIX) caracterizado como modelo tipo “ferradura” uma vez que o desenho simula uma espécie de ferradura de cavalo com seu traçado orgânico com pontos centrais. _____ 250
- Figura 170:** Composição do modelo tipo ferradura formada por quatro peças espelhadas. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006. _____ 250
- Figura 171:** Detalhe da pintura sobre azulejos acima das vergas das janelas e portas simulando uma moldura rococó (pintura a mão) cujo centro é marcado por um elemento triangular na cor amarela. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006. _____ 250
- Figura 172:** Vista interna da varanda do Pouso Paranapiacaba com destaque para as aplicações de azulejos de repetição. Acervo pessoal a autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 251
- Figura 173:** Vista da parede revestida por azulejos tipo padrão com a lareira, no centro, revestida por azulejos e cantoneiras monocromáticos. Vista da segunda lareira revestida por azulejos do Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 252
- Figura 174:** Vista do corte longitudinal do Pouso Paranapiacaba. projetado por Victor Dubugras em 1920. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023 _____ 253
- Figura 175, Figura 176 e Figura 177:** Fotografia do painel figurativo que recobre as paredes internas da sala principal do Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. _____ 253

LISTA DE ABREVIATURAS

DPH – Departamento do Patrimônio Histórico (Prefeitura de São Paulo)

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

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SCI – Società Ceramica Italiana di Laveno Mombello – Itália

IRFM – Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo

V&A – Victoria and Albert Museum (Londres, Inglaterra)

Sumário

<i>Introdução</i>	<i>27</i>
<i>1. Ornamento e Indústria.....</i>	<i>36</i>
1.1. O ornamento na indústria.....	37
1.2. Arts & Crafts e o Design industrial azulejar.....	53
1.3. Os azulejos como lugar comum na vida doméstica.....	70
<i>2. A industrialização de São Paulo, os imigrantes italianos e a indústria cerâmica.....</i>	<i>94</i>
2.1. A industrialização de São Paulo.....	94
2.2. A cidade de São Paulo e os imigrantes italianos	99
2.3. O Surgimento da indústria de louças finas em São Paulo.....	113
2.4. A Fábrica de Louças Santa Catharina.....	116
<i>3. Azulejaria, os cuidados com o corpo e as mudanças funcionais na arquitetura</i>	<i>133</i>
3.1. O estilo neoclássico como padrão arquitetônico	137
3.2. O azulejamento das fachadas dos edifícios neoclássicos	140
3.3. Os cuidados do corpo e a introdução de novos parâmetros de higiene.....	147
3.4. Os azulejos e as demandas do novo morar	154
<i>4. Os azulejos paulistas do início do século XX</i>	<i>171</i>
4.1. Os Azulejos do Largo da Memória em São Paulo.....	173
4.2. Os Azulejos dos Monumentos da estrada “Caminhos do Mar”	201
4.2.1. O Cruzeiro Quinhentista	205
4.2.2. O Marco de Lorena.....	218
4.2.3. O Rancho da Maioridade	231
4.2.4. O Pouso Paranapiacaba	246
<i>Considerações Finais</i>	<i>255</i>
<i>Referências Bibliográficas.....</i>	<i>259</i>
<i>Série Documental – Fontes Primárias</i>	<i>276</i>
<i>Anexos</i>	<i>282</i>

Introdução

A arte azulejar sempre nos chamou atenção justamente porque consegue promover leituras únicas dentro do universo da arquitetura e do design de objetos. Ao longo da história, a ela fez parte da criação de interessantes formas de visualidade que se associam, de alguma forma, até os dias atuais com uma herança estética e decorativa muito antiga, quando as civilizações tinham na arte uma relação ritualística e mágica e sua interpretação, evidentemente, era muito diferente daquela que temos hoje.

Introduzida durante o período colonial no país, a arte azulejar percorreu um caminho na arquitetura brasileira que agregou efeitos inéditos e particularizados, não somente inspirados nos seus criadores e nos locais a que eram destinados, mas que dialogavam também com outras questões que pretendemos abordar aqui. O presente caso de estudo procura observar a arte azulejar brasileira do início do século XX, quando um novo cenário urbano e social passava a responder às mudanças promovidas por uma nova logística produtiva e pela introdução da mecanização no universo do trabalho.

Partimos da coleção Ranzini do Museu Paulista, da coleção de louças e azulejos do Sítio Petybon do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e da coleção de azulejos que compõem a decoração arquitetônica dos monumentos construídos para a celebração do Centenário da Independência Brasileira entre 1919 e 1922, em São Paulo, uma vez que tais coleções são compostas por artefatos e documentos referentes à primeira fábrica de louças finas de São Paulo, a fábrica de louças Santa Catharina (1913-1937).

A primeira dessas coleções corresponde à Coleção Ranzini do Museu Paulista formada por uma série de cadernetas, pelas correspondências trocadas entre Romeo Ranzini (um dos sócios da fábrica) e fábricas de cerâmica europeias, pelas patentes feitas pela fábrica referentes às inovações realizadas por ela na década de 1920, e por um questionário, sem data, realizado com Romeo Ranzini no qual o industrial explica os pormenores da formação de sua fábrica.

A segunda coleção, referente àquela do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, é formada por peças cerâmicas e louças que foram identificadas em 2003 durante os trabalhos de arqueologia realizados nas antigas instalações da Fábrica de Louças Santa Catharina. Por fim, a coleção de azulejos dos monumentos construídos para as comemoração do centenário de independência brasileira em São Paulo, estudadas aqui, correspondem aos painéis e peças avulsas que estão localizados no Largo da Memória, centro da cidade de São Paulo, e nos monumentos “Caminhos do Mar” como o Pouso Paranapiacaba,

o Rancho da Maioridade, o Marco de Lorena e o Cruzeiro Quinhentista, inaugurados em 1919 e 1922, respectivamente.

Nessa tese, estudamos os azulejos e cerâmicas arquitetônicas do período correspondente às primeiras décadas do século XX, tendo como foco seu relacionamento com esta fábrica de louças finas, seja pela sua própria produção, seja por participar da elaboração de painéis que seriam destinadas à arquitetura pública do início do século. Assim, nosso caso de estudo recai sobre os azulejos produzidos para as decorações dos monumentos “Caminhos do Mar” e do Largo da Memória em São Paulo, além das peças monocromáticas que pudemos identificar nos acervos dos arquivos acima citados.

A fábrica de louças Santa Catharina, instalada em São Paulo em 1913, foi formada a partir da associação entre a família Fagundes de aristocratas paulistas e o empresário italiano Romeo Ranzini, responsável pela seleção da tecnologia e profissionais dentre os ceramistas e os artistas italianos que compuseram a primeira equipe de seus trabalhadores. A fábrica foi referência no estabelecimento de novas manufaturas e indústrias do mesmo gênero na cidade e seus primeiros trabalhadores eram italianos vindos de Laveno-Mombello, uma importante região produtora de cerâmicas finas do século XIX e XX na Itália. Após a finalização de seus contratos com a Santa Catharina, esses profissionais trabalharam em outras fábricas, ou como proprietários ou como mestres da profissão, sendo, assim, importantes personagens que participaram da construção do cenário industrial cerâmico de início daquele século¹. Em 1927, a Santa Catharina foi adquirida pelas Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, tendo suas atividades encerradas em 1937.

O estudo desses azulejos responde a uma série de indagações sobre as possíveis relações entre a produção industrial cerâmica brasileira e italiana e as formas como tais peças passariam a incorporar novas imagens e visualidades dentro da arquitetura brasileira. Somado a isso, também nos parece importante pensar como elas passaram a incorporar uma linguagem estética própria que seria utilizada também na arquitetura moderna. Temos um especial interesse em observar tais azulejos uma vez que, além de contextualizar um tipo de solução decorativa

¹ No questionário respondido por Romeo Ranzini (sem data) da coleção Ranzini do Museu Paulista, Ranzini indica quais trabalhadores italianos foram contratados para trabalharem na Santa Catharina no início do século XX. Entre eles estão o mestre de operários Giuseppe Zappi; o mestre pintor Giovanni Miniati; e os ceramistas Pedotti, José Francisco Spertini, Pascoal Pimazza, Joseph Rossetti, Guido Monteggia, Luiz Binoto, Júlio Gradana, Fioravanti De Ambrosi, Luiz e Angelo Torrignelli. Alguns deles também foram identificados pelo historiador Giuseppe Musumeci e Luciano Paoli nos documentos da Società Cerâmica Italiana. No livro *Laveno e le sue ceramiche: oltre un secolo di storia*, os autores indicaram a atuação de alguns deles como foi o caso de Giuseppe Zappi que era representante da Federação Nacional de Ceramistas e participou das reivindicações por aumento salarial ocorrida durante as greves de 1907 dentro das instalações da Società Ceramica Italiana di Laveno (MUSUMECI; PAOLI, 2005, p. 105)

específica, também interagiu com as ideias circulantes em torno do discurso de formação de uma arquitetura entendida como genuinamente nacional.

Porém, como toda pesquisa tem seus avanços e limitações determinados pelo tempo e momento em que foi elaborada e desenvolvida, com esta investigação não é diferente. Partimos de uma ideia inicial que foi se remodelando com o tempo e se adaptando diante dos inúmeros desafios e mudanças decorrentes do período de isolamento imposto pela epidemia do COVID-19. Tal evento impôs um longo período de distanciamento das bibliotecas e arquivos e a impossibilidade de retornar aos locais em que os azulejos estudados foram aplicados, o que repercutiu de maneira impactante na forma em que esta investigação foi feita.

Iniciamos o percurso deste trabalho inseridos no universo das artes aplicadas, mais especificamente, no universo da cerâmica quadrada, os azulejos, e propomos uma reflexão que nasce de uma série de questionamentos em torno da própria história da primeira fábrica paulistana de cerâmicas finas, da sua produção cerâmica e do entendimento dessa arte azulejar como de arte integrada à arquitetura. Nossa intenção foi traçar relações que pudessem explicar determinados usos azulejares e as formas nas quais tais peças passaram a promover leituras espaciais e artísticas no contexto paulista. A proposta era compreender o período de transição entre a arte artesanal e arte industrial de meados do século XIX e início do século XX com o intuito de relacioná-las ao presente caso de estudo, contextualizando-o localmente e internacionalmente.

Tratando-se de um período marcado pelas discussões ao redor do conceito do ornamento, pelas disputas em nome da defesa da beleza, das atribuições de valor da arte e, finalmente, pelas contradições presentes ao surgimento da indústria, começamos, assim, este percurso com a leitura de textos de críticos da arquitetura e da arte, de historiadores, artistas, artesões e designers com o intuito de desenhar uma linha condutora que orientasse o debate em torno do ornamento, do azulejo como seu aparato artístico e sua aplicabilidade na arquitetura no contexto de formação da indústria nacional.

Textos de John Ruskin (1892), William Morris, Owen Jones (2010 [1856]), Gottfried Semper (1851), Aloïs Riegl (1992 [1893]), Adolf Loos (1908), Louis Sullivan (1967) e Le Corbusier (1958) foram muito importantes para que pudéssemos compreender as discussões em torno das teorias da ornamentação que exaltavam ou condenavam o uso dos ornamentos nos objetos industrializados, o que nos permitiu ultrapassar as considerações puramente estéticas em torno do tema.

Sabe-se que a partir de meados do século XIX, intelectuais e teóricos europeus como John Ruskin, William Morris, Gottfried Semper, entre outros, ao observarem as rápidas mudanças urbanas e o acelerado desenvolvimento industrial, associaram o surgimento de novos

tipos de produtos de diferentes qualidades e a adoção mais livres dos ornamentos como resultado dessas transformações. A priori, isso foi considerado amplamente ruim, o que deu margem para o aparecimento de debates sobre as atribuições de valor dos ornamentos na arte e na indústria e os impactos da reprodutibilidade técnica a partir da produção industrial em série.

Por meio das exposições universais, o público leigo teve acesso ao mais diversificado grupo de produtos de diferentes procedências, gostos e tipos. A adesão às máquinas, no mundo recém industrializado, ao mesmo tempo em que significava um grande sucesso para a criação de uma nova realidade produtiva e material, estava também associada à ideia de abandono da qualidade, à abstração do trabalho a partir da setorização e divisão de tarefas na produção e o uso desenfreado de modelos decorativos que antes estavam associados a determinados materiais e relacionados às funções dos objetos.

Ornamentos, antes destinados e criados para determinado fim, a partir daquele momento foram amplamente usados e reproduzidos em diversos tipos de materiais e produtos. A arte, sua aplicabilidade e o caráter da autenticidade dos objetos reproduzidos foram questionados. O “bom gosto” artístico passou a ser o tema de discussões e debates por intelectuais e artesões como Ralph Wornum, Augustus W. Pugin, Henri Cole, Owen Jones, John Ruskin, Edward Burne-Jones, Willim Morris, Gottfried Semper, entre outros. Intelectuais como Henri Cole, Owen Jones e Gottfried Semper passaram a defender o ensino adequado da arte de forma mais incisiva, almejando a construção da noção do belo, uma vez que eram contrários à simples reprodução de ornamentos e à grande reprodução de cópias de modelos decorativos que, segundo eles, ocorria de forma descriteriosa.

Os objetivos eram garantir ao público leigo noções sobre os princípios artísticos de cada estilo. Para eles, estudar o passado era compreender o princípio que regulamenta a distribuição “natural” das formas e, somente com a compreensão destes princípios, seria possível criar arte, mesmo dentro de um contexto dominado pela mecanização.

Desta maneira, alguns teóricos e artistas como John Ruskin e William Morris viam na reprodutibilidade técnica e na indústria o grande mal daquela era e assinalaram os perigos de seu desenvolvimento, compreendendo que se tratava do início do que entendiam ser a decadência da sociedade. Em contrapartida, haviam aqueles como Henri Cole e Owen Jones que visualizam e acreditavam nas grandes potencialidades da produção serial e do acesso aos bens materiais por todos os tipos de camadas sociais das populações urbanas.

Neste grande cenário de debates calorosos, vi a importância de dedicar um capítulo desta tese ao ornamento na indústria, pontuando, porém, o ornamento na azulejaria que, apesar de ter interagido com tais discussões, também seguiu um caminho próprio marcado por diferenças

importantes. Neste ponto, notei a necessidade de recorrer aos teóricos contemporâneos da história do *design* e da cultura visual, como Adrian Forty (1981), Kjetil Fallan (2010), Michael Snodin e Maurice Howard (1996) e Rafael Cardoso (2005), aos teóricos que trabalham com as interpretações da cultura material, como o historiador Ulpiano T. Bezerra de Menezes (1998; 2003) e Vânia Carneiro de Carvalho (2008; 2017), e, por fim, aos teóricos da história da azulejaria também interpretada na ótica da cultura material como foi o caso de autores como Mario Baech (2004; 2021), Elizabeth Aslin (2002 [1983]), Jon Catleugh (2002 [1983]) e Celso Mangucci (2014; 2018a; 2018b), dentre outros².

Tais autores propõem novas formas de interpretar os objetos/ artefatos, o que foi fundamental para desenvolvermos um olhar mais abrangente sobre o nosso caso de estudo, os azulejos paulistas de início do século XX. Além de tais interpretações proporcionarem uma leitura ampla mediante noções da cultura visual e material, foi possível compreender o impacto da segunda era da industrialização no mundo ocidental, seja pelos excessos produtivos tão questionados no período ou ainda seja pela maneira como as primeiras experiências industriais definiram os modos e modelos produtivos que acabaram sendo reproduzidos em todo o mundo. Além deles, foi igualmente pertinente o uso dos textos dos teóricos Nikolaus Pevsner (2001; 2002 [1902]), Giulio Carlo Argan (2005 a, 2005b [1951]), Ernest H. Gombrich (2012 [1979]) e Alan Colquhoun (2004 [1921]).

Também demos uma especial atenção à produção recente e consagrada da historiografia azulejar. Primeiramente, revisitamos a produção da arquiteta e historiadora da arte Dora Alcântara (1980, 1997, 2001; 2016), que dedicou sua vida profissional ao estudo do tema, trazendo contribuições únicas aos estudos da azulejaria brasileira. Nossa grande admiração pelo seu trabalho ocorreu ainda na graduação, quando realizei minha primeira pesquisa de iniciação científica sobre os azulejos das fachadas de um dos casarões remanescentes do século XIX na cidade de Campinas. Anos mais tarde acabamos conhecendo pessoalmente a autora em um dos seus cursos ministrados no Museu Histórico do Rio de Janeiro e ali Dora, com sua grande eloquência e generosidade, conquistou a atenção e a admiração de todos. Portanto, mencionar Dora nesta introdução, vem com o intuito também de honrar todo seu trabalho de vida que inspirou e inspirará muitos outros pesquisadores e apaixonados pelo tema.

Além de Alcântara, também destacamos a produção de outros autores que trouxeram grandes contribuições para a historiografia azulejar brasileira e portuguesa, como o engenheiro português Santos Simões (1965; 2001), o historiador da arte José Meco (1985), Mario Barata

² Destacamos aqui algumas leituras importantes como dos textos de Richard Bucaile e Jean-Marie Pesez (1989), Priscila L. Farias (2014), D. J. Huppatz (2015), Guy Julier (2006), Jacques Maquet (1993), Victor Margolin (2009), Ulpiano T. Bezerra de Menezes (1998; 2003), Jules David Prown (1993) e Michael Rowlands (1993).

(1995), Frederico Moraes (1988) e a mais recente publicação do casal Clara e Hamilton Malhano (2018). É importante ressaltar que são praticamente inexistentes pesquisas que tratem especificamente de uma produção azulejar nacional industrial e serial. As pesquisas do campo, por se tratarem de investigações no âmbito da história da arte, se concentram nos estudos ao redor das trajetórias e vidas de artistas e azulejadores que produziram significativos conjuntos de painéis azulejares e/ou peças avulsas de azulejos. No caso da publicação de Frederico de Moraes, por exemplo, o autor opta por descrever o cenário da produção contemporânea azulejar, apresentando a produção de artistas como Burle Marx, Candido Portinari, Athos Bulcão, Vieira da Silva, Caribé, Udo Knoff e do estúdio Osirarte, entre outros.

Recentes pesquisas de mestrado sobre azulejaria moderna/ contemporânea vêm demonstrando o interesse nascente em reunir e compreender as coleções e produções nacionais de artistas ceramistas modernos. A pesquisadora Ingrid Moura Wanderley (2006) analisou a produção do artista ceramista Athos Bulcão, artista que contribuiu significativamente na formação da arte azulejar moderna e contemporânea brasileira. Outra pesquisadora que aborda estudos sobre azulejaria na arquitetura moderna é Maria Cristina da Silveira (2008), que estudou a produção de azulejos decorativos entre os anos de 1930 e 1960 e observou as peças que fizeram parte das decorações dos principais edifícios construídos naquele período com foco na produção do artista Cândido Portinari.

Outros autores contemporâneos que se dedicam ao tema também contribuíram para a construção da presente pesquisa, em especial aqueles que, além de contextualizarem questões que resguardam a história da técnica, da arquitetura e da arte, acabaram incluindo às suas considerações a análise de documentações inéditas como o uso de catálogos das fábricas de cerâmicas dos séculos XVIII, XIX e XX, como foi o caso das pesquisas de Mario Baeck (2021), por exemplo, ou ainda mediante o uso das patentes dos desenhos dos azulejos, como ocorre no trabalho de Elisabeth Aslin (2002 [1983]) que estudou exemplares de azulejos ingleses do século XIX.

Outro ponto de reflexão e questionamento que o trabalho procura responder é em que medida a produção nacional interagiu com técnicas e práticas internacionais. Partimos da ideia de que era necessário entender o contexto de nascimento da indústria cerâmica em São Paulo, a forma como a mão-de-obra livre europeia, mais especificamente a italiana, foi empregada no contexto industrial paulista e como se estabeleceram as redes de profissionais, nas suas mais variadas categorias de atuação, para a formação daquilo que entendemos ter criado condições ideais para que determinadas arquiteturas e indústrias fossem desenvolvidas na cidade no início do século.

Para isso, tivemos como autores de referência o arqueólogo historiador Rafael de Abreu e Souza (2010), que estudou em seu mestrado a fábrica de Louças Santa Catharina; José Hermes Martins Pereira (2007, 2009) que realizou um levantamento comparativo entre as primeiras fábricas de cerâmicas finas inauguradas em São Paulo; Julio Cesar Bellingieri (2003, 2005) que estudou as fábricas de cerâmica e olarias em São Paulo e Jonas Soares de Souza (2013) que analisou o caso dos painéis de azulejos do Museu de Itu da Universidade de São Paulo. Somado a eles, no que se refere aos estudos sobre o fenômeno migratório italiano no Brasil, destacamos o trabalho de Ângelo Trento (1988) e Lucy Maffel Hutter (1986, 2018) e no que diz respeito à atuação de profissionais italianos na construção civil em São Paulos de início do século, podemos apontar para as pesquisas desenvolvidas por Lindener Pareto Júnior (2016) e Paula Ferreira Vermeersch (2016).

Igualmente pertinente foram os estudos sobre as fábricas de cerâmicas finas italianas. Como os primeiros trabalhadores italianos da Fábrica de Louças Santa Catharina tiveram sua formação delineada pela *Società Ceramica Italiana di Laveno (SCI)*, associação fabril que teve um importante papel na criação do design cerâmico nacional a partir do século XX, estudar essa sociedade e a industrialização italiana daquele período veio com o intuito de entender o local de origem ou formação desses profissionais estrangeiros que atuaram no Brasil. Mestres ceramistas como Guido Andloviz e artistas/arquitetos como Gió Ponti, por exemplo, atuaram na SCI e desenharam linhas especiais que acabaram sendo referência em todo o mundo. Assim, os trabalhos da artista e pesquisadora independente italiana Raffaella Ausenda (1989, 1990), dos historiadores Giuseppe Musumeci e Luciano Paoli (2005) e da historiadora da arte Laura Casprini Gentile (2017) sobre as fábricas de cerâmica italianas, as fábricas da região de Laveno Mombello e a Società Ceramica Italiana, respectivamente, foram fundamentais para traçarmos relações dessa produção àquela identificada aqui no país.

Além dessas publicações, durante o período de doutorado sanduíche na Itália, tive contato com a produção da *Società Ceramica Italiana* por intermédio da documentação de fábrica identificada nos acervos da Biblioteca da cidade de Laveno, do Arquivo Histórico daquela cidade, da Biblioteca Nacional de Brera em Milão, da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Milão e da Biblioteca especializada do Museu Cerâmico de Faenza. Essa sociedade participou ativamente de mostras e exposições industriais e de artes decorativas ocorridas no início do século XX em Milão, Monza e Veneza e os catálogos e publicações referentes a esses eventos permitem entender a importância que as cerâmicas arquitetônicas passaram a ter naquele período e como tais peças decorativas foram usadas na arquitetura em conjunto com a azulejaria.

Paralelamente a isso, também nos dedicamos às publicações dos teóricos da arquitetura que tratam das transformações do programa da casa brasileira. Sabe-se que a arquitetura paulista foi se moldando e se adequando às novas necessidades urbanas e sociais, o que orientou a adesão de usos específicos da azulejaria no início do século XX. Trabalhos como os das arquitetas Anita Salmoni e Emma Debenedetti (2007), Nestor Goulard Reis Filho (2000), Carlos Lemos (1976, 1996) e Lindener Pareto Júnior (2016), que analisaram o caso específico da arquitetura paulistana de finais do século XIX e início do século XX, em conjunto com as publicações de Vânia Carneiro de Carvalho (2009; 2017), foram fundamentais para elaborarmos nossa hipótese sobre o uso de elementos decorativos cerâmicos como os azulejos e as cerâmicas arquitetônicas nos novos espaços da arquitetura residencial paulista.

Tais leituras, portanto, instigaram meu interesse em entender melhor as mudanças funcionais da arquitetura doméstica paulistana, em especial quando o programa da casa brasileira passou a incorporar alterações espaciais que impactariam ou revelariam uma mudança de paradigma e de estilo de vida urbanos. Não por acaso, relacionamos tal evento a algo que impactou importantemente na construção do universo urbano daquele período: as epidemias.

Estas foram importantes agentes que demandaram transformações estruturais no desenho das cidades e da moradia. Contudo, estudando azulejaria, cabe questionar até que ponto os azulejos de fachada ou os azulejos aplicados nos corredores das moradias, por exemplo, refletiram as demandas vigentes por espaços salubres e protegidos das doenças. Se considerarmos que epidemias, assim como ocorreu no caso da COVID 19, mudaram o modo de perceber e viver a cidade, é natural concluirmos que também exigiram novas posturas coletivas e organizacionais. Tais questões, assim, direcionaram nosso olhar sobre as epidemias e as respostas arquitetônicas dadas para enfrentá-las. Logo, a pesquisa incorporou as descobertas científicas do século XIX para entender em que medida elas também dimensionaram mudanças na produção de azulejos e na forma em que eles seriam aplicados.

Apesar de uma extensa bibliografia nacional tratar das epidemias como algo que determinou mudanças expressivas no desenho das cidades e das suas arquiteturas, no que se refere ao uso da azulejaria, tal tema ainda carece de maior aprofundamento. Recorremos, assim, à uma bibliografia especializada internacional e tivemos como ponto de referência o trabalho recém-publicado do historiador da arquitetura e do urbanismo Guido Vittorio Zucconi (2022), que pesquisou o caso do urbanismo italiano, construindo, porém, uma importante trajetória fundamentada nas descobertas científicas francesas e inglesas do campo da microbiologia e da engenharia.

Paralelamente a isso, incorporei documentação como catálogos de fábrica, legislações internacionais e nacionais, visando, desta maneira, entender o fenômeno das epidemias e seus

impactos na universo da azulejaria tanto no que diz respeito a sua dimensão estética, decorativa e espacial como também na forma em que passou a atender demandas práticas, sejam no requisito da qualidade de seu material e o modo como era fabricado, seja na construção de espaços salubres em decorrência da sua fácil manutenção.

Por fim, para além das leituras teóricas realizadas durante a elaboração dessa tese, essa ampla abordagem proposta aqui como metodologia de trabalho mediante o uso de diferentes fontes de investigação só foi possível graças à elaboração conjunta de uma análise detalhada dos azulejos tanto nos locais em que foram destinados como também dos exemplares existentes nos acervos do Museu de Arqueologia e Etnologia e do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. A análise material de tais objetos/ artefatos por meio de suas características físicas e decorativas, indicou pontos que inicialmente pareciam menos importantes e que acabaram por se tornar elementos singularmente relevantes dentro da pesquisa.

Assim, tal abordagem fez com que a presente tese esteja estruturada em quatro capítulos. O primeiro parte das discussões no âmbito internacional sobre a arte na indústria, fazendo, portanto, uma reflexão sobre o ornamento e o próprio azulejo. Em seguida, no segundo capítulo, contextualizam-se o nascimento da indústria de cerâmicas finas e o papel dos imigrantes italianos na formação de um novo cenário urbano e industrial. O terceiro capítulo propõe um olhar sobre a arte azulejar e a arquitetura, relacionando-as com temas pertinentes como a higiene pessoal e pública. O trabalho finaliza com uma minuciosa análise dos azulejos, nosso objeto de estudo, aprofundando o olhar do leitor tanto no que diz respeito a sua visualidade como também contextualizando os signos, atribuições de valor e significados que fizeram desses conjuntos exemplos inéditos na história da azulejaria brasileira. Concluímos, por fim, essa análise com uma reflexão sobre os impactos das alterações dos painéis azulejares originais ocorridas em finais do século XX e a importância que tais elementos tiveram na fase de desenvolvimento do projeto arquitetônico.

1. Ornamento e Indústria

Pode-se dizer que as primeiras discussões sobre uso do ornamento na arquitetura e na arte remontam aos primeiros documentos que temos disponíveis da antiguidade quando Vitrúvio, por exemplo, apontou para as “incongruências” de determinadas aplicações decorativas na arquitetura clássica. Os debates em torno do tema que colocavam em questionamento a utilidade e aplicabilidade dos ornamentos eram delineados não somente por questões estéticas e conceituais, mas também pela habilidade daqueles que os criavam. Dentro desta lógica, as propriedades dos diferentes materiais e a capacidade de manipulá-los acabaram por direcionar usos específicos, o que definiu as regras da ornamentação.

Porém, o início da industrialização dos processos produtivos mudaria substancialmente o modo como o ornamento passaria a ser observado, criado e, conseqüentemente, usado. O nascimento da indústria implicou em mudanças que impactaram importantemente na elaboração dos ornamentos e o lugar em que seriam aplicados. Neste novo cenário, os usos dos ornamentos seriam revistos e dissociados de seus locais habituais resultando em efervescentes discussões entre teóricos, artistas e industriais a partir de meados da década de 1850.

As transformações do modo de produção de objetos e bens de consumo, unidas ao contexto de exploração do trabalho, crescimento urbano, poluição e epidemias, foram determinantes para que o período fosse marcado por grandes convulsões sociais e questionamentos sobre novas possibilidades de reprodução e produção de objetos, em uma escala nunca antes imaginada. O uso de máquinas e a aplicação de novas logísticas de fabricação foram rapidamente incorporados por todos os tipos e gêneros de fábricas e, na ânsia de garantir rapidamente grandes lucros com o aceleração da manufatura de objetos, observou-se inúmeras tentativas de criar novos tipos de estímulos imagéticos que instigassem um volume crescente de clientes e compradores.

O ornamento, neste contexto, foi um dos recursos usados pela indústria para alcançar novos consumidores dentro da lógica capitalista: as exposições industriais anunciaram uma grande e abundante variedade de produtos ornamentados; as lojas, revistas e jornais indicavam os benefícios desse novo mundo industrial glamoroso e simulavam um ideal de vida atraente mediante a aquisição de objetos decorativos e utilitários enfeitados por ornamentos de toda natureza. Por fim, dentro desse sistema contínuo de reprodução técnica, o mercado passaria a garantir o acesso a produtos de todos os tipos, gostos e qualidades para todos os públicos. Objetos que *a priori* eram reservados a uma minoria da população passariam a ser copiados

industrialmente em produtos feitos com materiais menos nobres e de qualidade inferior o que garantiria, assim, custos mais acessíveis às classes menos abastadas.

Desta forma, os ornamentos passariam a ser copiados e usados de forma indiscriminada, não raro perdendo sua relação com o material de origem, o que culminou na indignação e insatisfação, como veremos a seguir, de teóricos e intelectuais de meados do século XIX.

Esse primeiro capítulo vem como uma tentativa de responder a uma série de questões sobre a função e a leitura das artes decorativas aplicadas, mais especificamente da azulejaria, na arquitetura em um contexto industrial. Parte-se da ideia de que as transformações industriais de meados do século XIX e início do século XX moldaram não somente os avanços tecnológicos e mecânicos que marcaram importantes mudanças no cenário econômico e social mundial, mas também como tais transformações instigaram narrativas que se estruturaram nas noções de progresso e nas ideias de construção de um novo estilo de vida moderno.

1.1. O ornamento na indústria

Ao longo do tempo, os ornamentos compuseram as decorações de objetos utilitários, vestimentas, joias, cerâmicas decorativas, armas, elementos religiosos e, por fim, a arquitetura. A sua atribuição de valor se dava pelo cuidado no qual esses objetos eram feitos e fabricados, pelo seu significado e sua função. *A priori*, os ornamentos eram concebidos e produzidos por intermédio de encomendas específicas feitas a uma gama de profissionais especializados como arquitetos, artistas e artesões. Tal conhecimento restrito, portanto, a uma grupo específico, seguia uma lógica produtiva na qual, a partir da época medieval europeia, passava a ser baseada nas corporações de ofícios. Essas associações se organizavam mediante a passagem do conhecimento de pai para filho, ou de mestre para o aprendiz, e era concebida de forma a gerar um contínuo aperfeiçoamento dos métodos e das técnicas por intermédio do contato, da manipulação e da experiência desses profissionais com os materiais que trabalhavam (SENNETT, 2009) ³.

Dentro desse contexto, a Revolução Industrial foi descrita como a grande vilã da produção realizada até então. A fabricação de objetos e ornamentos foi transformada radicalmente: todo tipo de objeto passou a ser reproduzido utilizando-se materiais e métodos

³ Sennet aponta para a íntima relação da produção do artesão com a manipulação dos materiais. Esse contato permitia que o artesão pudesse entender os limites e as potencialidades que alguns materiais possuem para produzir determinados tipos de objetos e seus ornamentos. Segundo ele, o aprimoramento da técnica só foi possível mediante tal contato, uma vez que a manipulação desses materiais possibilitava não apenas uma maturidade produtiva mas também potencializa a capacidade criativa do próprio artesão.

que tinham como maior objetivo uma produção em série e, em muitos casos, despreocupada com a qualidade e rigor técnico. Além disso, essa produção estava inserida em um novo cenário que instigava uma nova organização do trabalho, setorizando as etapas de produção dentro de uma lógica em que cada trabalhador passaria a conhecer apenas uma pequena parcela do processo produtivo, gerando uma grande alienação do próprio trabalho e do resultado final (SENNETT, 2009).

Os ornamentos se converteram em mercadorias reproduzidas em grande escala e direcionadas a uma grande variedade de consumidores de diferentes camadas sociais da população urbana. Walter Benjamin (1987 [1936], p. 165-175), no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” de 1936, analisa o processo de transformação da atribuição de valor à obra de arte a partir da mudança de paradigma relacionada a capacidade da reprodução técnica. Afirma que na Antiguidade, a arte tinha seu valor definido pelos aspectos ritualísticos e seu carácter de “unicidade”, “singularidade” e “autenticidade” dada a reduzida capacidade de sua reprodução e a noção de que a arte possuía uma “aura”, ou seja, uma espécie de “figura singular” na qual o seu valor atribuído se dava pela sua importância artística e cultural e sua autenticidade no contexto da sua criação.

Com o advento das possibilidades reprodutivas em grande escala, o modo de entender e ver a arte foram paulatinamente se transformando e os ornamentos passaram a ser usados como elementos atrativos para seduzir o olhar “não cultivado” das classes médias urbanas. A disseminação de novos produtos e ornamentos foi uma rápida estratégia de mercado para garantir a expansão da produção.

A exemplo da indústria cerâmica europeia, mais especificamente a indústria cerâmica Inglesa⁴, podemos identificar esse fenômeno já entre finais do século XVIII e início do século XIX, quando a cerâmica utilitária passou por consideráveis transformações. A porcelana, material mais prestigioso, foi substituída pela cerâmica de luxo mais simplificada de produção inglesa, como ocorreu com as cerâmicas *jasperware*, *black basalt* e a *parian ware*. Tratavam-se de um tipo de porcelana feita a partir da massa de empasto misto, mais econômica e menos resistente que a porcelana “dura” e se tornou muito popular em vários países da Europa (AUSENDA, 1989, p.285).

⁴ Optei em dar maior ênfase ao caso inglês pois foi na Inglaterra que os problemas causados pela revolução industrial foram intensamente sentidos. Além disso, ali foi o local onde nasceram fábricas que se tornaram exemplos seguidos em todo o mundo seja mediante as práticas e técnicas industriais de produção de cerâmicas finas, seja pelas discussões e críticas em torno da ideia do bom gosto, que discutirei mais a frente.



Figura 1: Vaso Pegasus, *jasperware* azul, 1786, Fábrica Wedgwood, Josiah I, The British Museum Collection. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1786-0527-1. Data: 13/08/2021 ;

Figura 2: figura de mercúrio na rocha, *black basalt*, Fábrica Wedgwood, 1787, Coleção Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1334083/figure/>. Data: 13/08/2021;

Figura 3: estatueta de porcelana *parian ware*, 1847, Fábrica Minton & Co., Stoke-on-Trent, Inglaterra, Coleção Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O11299/statuette-minton-co/statuette-minton-co/>. Data: 13/08/2021

A partir de 1830, novas tecnologias e uso de máquinas foram sendo implementadas nas manufaturas de cerâmicas: surgiram as prensas hidráulicas movidas por máquinas a vapor, os tornos simples e ovais, os moldes de gesso para a produção de peças em alto relevo e técnicas como a decalcomania usada para a transferência de desenhos. Tais aperfeiçoamentos técnicos foram difundidos entre as manufaturas de cerâmicas europeias, dando um grande impulso no processo de industrialização dos ateliês e das pequenas fábricas (LEMMEN, 2013, p. 156-213).

Conforme explica Ausenda, “em nome de um conceito mal compreendido de progresso, muitos dos produtores menos cultos fizeram uso não regulamentado dessas novas técnicas, deixando-se levar por essa onda” (1989, p. 285) e o mercado foi inundado de cerâmicas de baixa qualidade que imitavam produtos luxuosos, feitos em argilas impuras e malcozidas, em revestimentos pobres e imitando decorações⁵. Portanto, essas fábricas se apropriaram das novas práticas industriais para produzirem peças em grande quantidade mais econômicas e, na tentativa de alcançar novos consumidores, imitaram os produtos de luxo existentes mediante a reprodução de seus motivos decorativos, geralmente associados aos modelos clássicos do passado. Porém, conforme indica Ausenda, tal uso ocorria de forma

⁵ O ceramista e pesquisador independente brasileiro Gilberto Paim no seu livro “A beleza sob suspeita” de 2000, comenta que naquele momento, “[...] os ornamentos foram violentamente desvinculados do conjunto artístico ao qual pertenciam e dos materiais que lhes serviam de suporte, ganhando múltiplas e inesperadas aplicações, frequentemente combinados a outros ornamentos provenientes de épocas e culturas inteiramente diversas. A adequação dos desenhos à finalidade prática e simbólica dos objetos ou da arquitetura raramente foi considerada” (PAIM, 2000, p. 15). Embora Paim não possa ser considerado uma referência e guia para os estudos do ornamento no Brasil, o autor desenvolveu um consistente panorama dos debates em torno do ornamento, mobilizando teóricos como John Ruskin, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Clement Greenberg e Adolf Loos, além de teóricos e intelectuais mais contemporâneos como Le Corbusier, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright.

desordenada e desajeitada e os estilos decorativos eram misturados sem qualquer tipo de critério ou preocupação em manter as noções de equilíbrio e harmonia apreciadas e defendidas por críticos da época como Ralph Wornum, por exemplo.

Wornum na sua publicação *Analysis of Ornament: characteristics of styles: an introduction to the study of the History of Ornamental Art* de 1855, reuniu a série de conferências ministradas por ele com o título geral de *Analysis of Ornament* que realizou entre os anos de 1848 e 1850 dentro das escolas de *Design* inglesas. Ali, o crítico assinalou, além dos bons exemplos, as “monstruosidades estéticas” e as “abominações ornamentais” usando como referência um ideal racional de adequação para, assim, defender sua teoria sobre o uso “correto” dos ornamentos. Wornum cita o caso de objetos como o isqueiro na forma de uma flor, a cesta projetada para conter líquidos apoiada sobre uma cabeça de animal e um sino na forma de folhas a fim de exemplificar um *design* inadequação uma vez que, segundo ele, o ornamento ali se desassociava à função original do material e do próprio objeto. Explica:

[...] os elementos escolhidos são tão opostos aos usos propostos dos objetos ornamentados, que tornam os desenhos simplesmente monstruosidades estéticas, abominações ornamentais. O ornamento é essencialmente o acessório e não o substituto do útil; é uma decoração ou adorno; praticamente não pode ter existência independente. Não podemos olhar para qualquer mero ornamento sem associá-lo instantaneamente a algo que ele é adequado ou está destinado a adornar; como um colar ou uma pulseira. Mesmo uma estatueta não é um ornamento, a menos que você a associe a alguma prateleira ou outro objeto ou suporte que ela possa servir para adornar. Se considerarmos isso como uma mera estátua ou retrato, é puramente uma obra de arte, não um ornamento; porque é então principal, em vez de acessório, condição absoluta de todo ornamento. Consequentemente, todo instrumento ou artigo de utilidade prática, como, por exemplo, um castiçal, que é composto ou construído exclusivamente de imitações naturais ou como princípios, por mais poética que a ideia possa ser, é praticamente ruim como *design* (WORNUM, 1879 [1856], p. 8-10)⁶.

⁶ Tradução nossa do original: [...] the elements chosen being so opposed to the proposed uses of the objects ornamented, as to make the designs simply aesthetic monstrosities, ornamental abominations. Ornament is essentially the accessory to, and not the substitute of, the useful ; it is a decoration or adornment ; it can have no independent existence practically. We cannot look upon any mere ornament without instantly associating it with something that it is fit, or is destined, to adorn ; as a necklace or a bracelet. Even a statuette is not an ornament, unless you associate it with some shelf or other object or support that it may be fit to adorn. If we look upon it as a mere statue or portrait, it is purely a work of fine art, not an ornament; because it is then principal, instead of being accessory, an absolute condition of all ornament. Hence, every implement or article of practical utility, as, for instance, a candlestick, that is composed or built up of natural imitations exclusively or as principals, however poetical the idea may be supposed to be, is practically bad as a design. Disponível em:



Figura 4: Desenho do isqueiro na forma de flor, da cesta para conter líquidos e do sino na forma de folhas (WORNUM, 1879 [1856], p.8) Disponível em: <https://archive.org/details/analysisofname00wornuoft/analysisofname00wornuoft/page/n9/mode/2up?view=thheater>. Acesso: 14/01/2024.

Ernest Gombrich no seu livro “O sentido da Ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa” de 2012 [1979] explica que o que preocupava os teóricos daquele momento e também a seus antecessores era a ideia de “imitações baratas” que conferiam ao objeto “uma aparência de brilho desligada do seu valor real, possibilitando a seu proprietário ‘aparentar o que não é’” (GOMBRICH, 2012 [1979], p.33). Esse modo de observar a arte e os objetos partia de uma concepção da beleza que se baseava na estima do valor material do objeto, na “sua singularidade ou raridade, sua preciosidade e seu custo em trabalho e habilidade” (GOMBRICH, 2012 [1979], p.33-34). Porém, a crítica em torno das decorações, segundo o autor, evidenciava, além da “hipocrisia do luxo”, uma crise da própria noção do “bom gosto” que se tornava mais evidente diante das novas possibilidades de reprodutividade técnica. Diz ele:

A hipocrisia do luxo não era sentida como uma ameaça. Deve-se reconhecer que a produção em massa barata do que antes havia sido considerado como bem de luxo representava uma grande oportunidade. Os confortos e mesmo “os símbolos de status” dos ricos agora pareciam estar ao alcance de quase todos. O século XIX se orgulhava, e com razão, de haver difundido as

vantagens da civilização muito além do que jamais pudessem ter sido desfrutadas antes. [...] É verdade que o século XIX testemunhou uma crise do bom gosto, se por gosto entendermos um sentido de padrões e uma sensível discriminação que responde à nuance, mas é igualmente verdade que foram os próprios vitorianos que nos tornaram cientes dessa crise. A esse respeito os críticos do século XIX diferem conspicuamente daqueles do século XX – eles mostram uma atitude verdadeiramente crítica com relação a sua própria época (GOMBRICH, 2012 [1979], p. 33-34)

Se, por um lado, alguns produtores promoviam a criação de objetos atrativos ao público em geral por meio de sua aparência convidativa e de qualidade duvidosa, por outro, produtores procuravam manter uma relação mais instrumental com tais inovações técnicas e mesmo que se apropriassem dos estilos decorativos inspirados nas artes do passado procuravam oferecer à sua clientela produtos de qualidade pelo uso de melhores materiais e pelo rigor estético.

Nesta conjuntura, as grandes fábricas inglesas de cerâmica que ofereciam produtos de melhor qualidade, fizeram inúmeras denúncias públicas alertando para a falta de “bom gosto” da produção concorrente. Isso instigou o financiamento de ações educativas que visavam orientar os produtores e profissionais por meio de atividades coletivas e pela criação de escolas específicas (AUSENDA, 1989a, p.276-283).

Henry Cole (1808-1882) aparece neste contexto como um dos grandes defensores do “bom gosto”. Os princípios defendidos por ele acabaram sendo concretizados no seu conhecido serviço de chá desenhado nos anos 1840 com o pseudônimo de Felix Summerly, produzido nos laboratórios da Fábrica de Cerâmica Minton em Stoke-on-Trent na Inglaterra. Tais produtos lhe asseguraram um grande sucesso nas exposições nacionais do período uma vez que Cole, nas palavras de Ausenda, havia alcançado “o equilíbrio entre função, forma e decoração” (1989b, p. 285).

Essa iniciativa, que se tornou popular e muito apreciada comercialmente pelo público em geral, ajudou Cole a convencer artistas a participarem da produção de objetos de uso doméstico, o que culminou na criação da fábrica *Felix Summerly's Art Manufacture* em 1846 e do *Journal of Design and Manufactures* com Richard Redgrave em 1849. Tal jornal se tornaria porta-voz da sua campanha de melhoria do *design* dentro de uma perspectiva em que a funcionalidade e as formas puras e simples seriam os novos critérios de projeto elencados. Além dessas iniciativas,

[...] a educação do bom gosto dos produtores, considerada a base necessária para cada campanha adicional, vem estimulada mediante os jornais, a instituição de prêmios e a organização de exposições de produtos manufaturados de arte e de exemplares da arte antiga e medieval (AUSENDA, 1989, p.285)⁷.

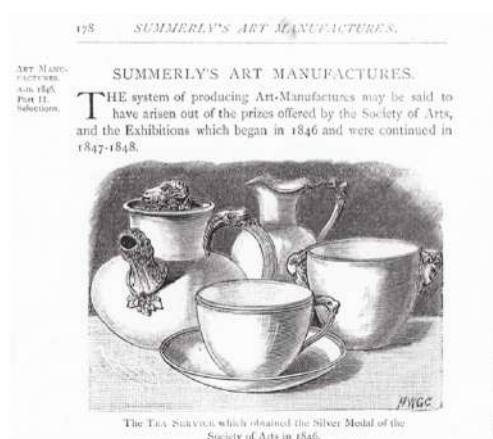


Figura 5: Imagem da publicação do serviço de chá Felix Summerly de 1847 (Journal of the Society of Arts Vol 17, 15 de Janeiro de 1869, p. 128). Disponível em: <https://antiquebreadboards.com/a-slice-of-history/1830s-1840s/summerly-justice/>. Acesso: 14/01/2024. **Figura 6:** Fotografia do serviço de chá Felix Summerly da Coleção do Victorian and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O8089/henry-cole-tea-service-teapot-cole-henry-sir/>. Acesso: 14/01/2024.

Foi por meio de ações desta natureza que se tornava também pertinente a criação de uma grande exposição industrial e de artes decorativas aplicadas que pudesse reunir tais conteúdos e direcionar novos parâmetros de gosto. Graças às suas iniciativas, Cole tornou-se uma das figuras centrais na elaboração do que seria um dos eventos mais importantes de seu tempo, a Grande Exposição Universal de Londres de 1851⁸. A exposição de proporções colossais, caracterizada pela construção do famoso Palácio de Cristal, atraiu grande público e foi um dos marcos da exaltação da indústria.

A indústria de cerâmica foi um dos grandes destaques daquele evento⁹, sendo premiadas com diplomas de honra as duas maiores fábricas de louças finas do momento: a

⁷ Tradução nossa do original: “L’educazione al buon gusto dei produttori, considerata base necessaria per ogni ulteriore campagna, venne stimolata attraverso i giornali, l’istituzione di premi e l’organizzazione di esposizioni di prodotti di manifattura d’arte e di esemplari d’arte antica e medievale”.

⁸ A ideia de criação da Exposição Universal de 1851 ocorreu dois anos antes em Paris durante um encontro entre Matthew Digby Wyatt, Henri Cole e Herbert Minton Wyatt, personagens que se tornaram importantes após terem se tornado membros da Comissão Real chefiada pelo rei Albert para organizar a grande exposição universal londrina.

⁹ Matthew Digby Wyatt publicou *The Industrial Arts of the Nineteenth Century* (1851-53) com lâminas cronologicamente desenhadas com o intuito de mostrar ao público em geral os melhores exemplos da produção industrial daquele momento. Entre os exemplos indicados por ele, está a representação do vaso cerâmico sobre um prato de um desenhista francês, provavelmente Emile Jeannest (1817-1857), da fábrica inglesa de Minton (Stoke-

fábrica francesa localizada em Sèvres e a inglesa Minton & Sons, em Stoke-on-Trent. Ambas foram muito apreciadas pelos elaborados produtos cerâmicos expostos que, naturalmente, correspondiam a um novo tipo de produção. Naquela altura, Sèvres e Minton já haviam implementado inovações importantes que as inseriam no contexto industrial, “havia adotado os modernos fornos a carvão e a fundição: ambos tinham laboratórios nos quais eram testados novos corpos, esmaltes, cores e ciclos de queima”(AUSENDA, 1989, p. 285)¹⁰.



Figura 7: Imagem do vaso sobre prato idealizado pela Mintons & Sons em Stoke-on-Trent, Inglaterra, para participar da Grande Exposição Universal de Londres des 1851, na qual a fábrica acabou ganhando o diploma de honra. Publicado em *The Industrial Arts of the Nineteenth Century* (1851-53). Lâmina 60 Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-0000-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=520ab890-c6ba-012f-a9fe-58d385a7bc34#page/61/mode/2up>. Acesso: 14/01/2024.

Figura 8: Fotografia do vaso sobre prato (Mintons & Sons – 1851). Disponível em: <https://www.carters.com.au/index.cfm/index/5377-mintons-ltd-england-items-majolica/>. Acesso: 14/01/2024.

Tais produtos cerâmicos de maior qualidade, expostos na Grande Exposição, se distanciavam, porém, do restante da produção europeia, que, salvo raras exceções, explica Ausenda,

[...] traziam uma pobreza técnico-estilística alarmante: os ingleses imitavam com a cerâmica outros materiais, mostrando formas e decorações

on-Trent), evidenciando o cuidado técnico com que foi produzido e os ricos detalhes do renascimento francês com alguns elementos grotescos. Lâmina 60 Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-0000-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=520ab890-c6ba-012f-a9fe-58d385a7bc34#page/61/mode/2up>

¹⁰ Tradução nossa do original: [...] avevano adottato le moderne fornaci a carbone e il collaggio: ambedue disponevano di laboratorio in cui venivano sperimentati i nuovi impasti, smalti, colori e cicli di cottura” (AUSENDA, 1989, p. 285).

desproporcionados entre si; as manufaturas alemãs, com Meissen à frente, refugiaram-se no rococó, na repetição mecânica nas mais famosas formas Kändler. A reação do público à Exposição Universal foi entusiástica, mas entre os espertos [referindo-se aos especialistas ceramistas], o otimismo inicial deu espaço para a desilusão (AUSENDA, 1989, p. 285)¹¹.

Dentro deste cenário com variados tipos de produtos de diversas qualidades, a experiência da Grande Exposição Londrina foi catalisadora de manifestações pró e contra a indústria (PEVSNER, 2001, p.13). Teóricos e críticos da arte e da arquitetura como Gottfried Semper (1803-1873) e Ralph Wornum (1812-1877), por exemplo, publicaram ensaios com reflexões a respeito da indústria, seus impactos na vida cotidiana, suas ideias a respeito do ornamento e suas noções de “bom gosto”. Além deles, John Ruskin (1819-1900) explorou o tema da degeneração moral e estética trazida por uma civilização industrial que desvalorizava o trabalho e o trabalhador¹².

O contato com Henry Cole, um dos responsáveis pela organização do grande evento de 1851 em Londres, garantiu a Semper estar na lista de arquitetos projetistas das áreas expositivas, o que lhe permitiu vivenciar a exposição de forma bastante particular. Semper, além de ser professor da Escola de Artes Aplicadas na cadeira das Artes Cerâmicas, já havia trabalhado na Europa desenhando louças e tinha uma extensa experiência no campo (SEMPER, 1951 [1851]).

Após sua passagem pela Grande Exposição, Semper foi convidado a escrever sobre esse evento pontuando suas impressões e considerações que acabaram sendo publicadas no ensaio “Wissenschaft, Industrie und Kunst” (Sabedoria Artesanal, Indústria e Arte, SEMPER, 2004 [1851]). Para o autor, a responsabilidade pela decadência da arte industrial não foi resultado do processo de mecanização em si. Foram os produtores que, mediante as facilidades e rapidez oferecidas pela fabricação mecânica, dedicavam pouco atenção para a qualidade estética final de seus produtos. Semper propôs uma reforma do ensino artístico sugerindo uma nova educação do gosto e da arte e a criação do Museu de Artes Aplicadas, lugar que abrigaria

¹¹ Tradução nossa do original: [...] tradiva una povertà técnico-stilistica disarmante: gli inglesi imitavano con la cerâmica altri material, assemblavano forme e decori tra loro sproporzionati; le manufatture tedesche, con Meissen in testa, si erano invece rifugiate nel rococó, nella ripetizioni meccanica delle più celebre forme Kandler. La reazioni del pubblico all'Esposizione Universale fu entusiástica, ma tra gli addetti ai lavori l'ottimismo iniziale presto lasciò spazio alla delusione.

¹² Gottfried Semper (1803-1873) mediante as obras “Wissenschaft, Industrie und Kuns”(Conhecimento, Indústria e Arte) de 1851 e “Der Stil” (O estilo) de 1873; Ralph Wornum (1812-1877) com as publicações “*Analysis of Ornament*” de 1856 e “*The Exhibition as a Lesson in Taste, an Essay on Ornamental Art as Displayed in the Industrial Exhibition in Hyde Park*” de 1851, Owen Jones com a publicação “*The grammar of Ornament*” de 1856; e John Ruskin (1819-1900) com suas publicações como “*Unto This Last*”(1862), o capítulo “Lâmpada da vida” do livro “*Sete Lâmpadas da Arquitetura*” (1849) e o capítulo “Natureza do Gótico” do seu livro “*Pedras de Veneza*” (1851), por exemplo.

e exibiria coleções antigas. Funcionaria, portanto, como um grande espaço de treinamento do olhar do público leigo e dos estudantes da *School of Design* que teriam suas aulas ministradas dentro das dependências do próprio museu. Coincidentemente ou não, com o término da Exposição Universal, Semper e outros artistas e arquitetos, entre eles Owen Jones, foram encarregados da aquisição de um bom número de objetos expostos¹³ no Palácio de Cristal para então formar a base do acervo do futuro Museu das Artes Decorativas¹⁴, *The South Kensington Museum*, que mais tarde passaria a ser chamado *The Victoria and Albert Museum*.

Paralelamente a esses fatos, surgiram à mesma época manuais e publicações descrevendo a história do ornamento e a categorização dos estilos históricos e artísticos. Tais conteúdos podiam ser acessados por um público mais amplo, o que acelerou ainda mais o ritmo já crescente do interesse pelo ressurgimento dos estilos do passado, como vinha acontecendo com as reivindicações em torno do gótico. Nestas publicações, feitas no formato de pranchas com o desenho dos ornamentos, motivos individuais e arranjos decorativos sistematizados de acordo com o estilo artístico, os ornamentos podiam ser usados livremente como referência para a fabricação de tecidos, papéis de parede e qualquer superfície em que eles poderiam ser aplicados, conforme ocorreu nas muitas fábricas de cerâmicas em que a técnica da decalcomania¹⁵ passou a ser utilizada, por exemplo.

Todavia, isso não queria dizer que seu uso *a priori* fosse indiscriminado e sem critério. Pelo contrário, as “gramáticas do ornamento” foram importantes recursos para o estudo da história da arte e passaram a ser referências para o ensino das artes nas escolas especializadas. Michael Snodin e Maurice Howard (1996) explicam que não se tratava apenas de oferecer uma grande variedade de opções de *design* mas de garantir que os princípios que

¹³ Os primeiros objetos selecionados fizeram parte de uma triagem feita pelo Comitê, formado por Henry Cole, Richard Redgrave, Owen Jones, Augustus W. Pugin e John Rogers Herbert, entre outros, criado para organizar a coleção da Grande Exposição da Escola de *Design* exibida na *Marlborough House*, em Londres, em 1852. Sonia Ashmore no artigo “Owen Jones and the V&A Collections” publicado em 2008 (V&A Online Journal nº 1 Autumn 2008) comenta que Owen Jones mediante sua experiência e trabalho na Grande Exposição de 1851 pôde estudar e registrar os diferentes estilos do passado, o que orientou a elaboração das suas ideias em torno do ornamento. As reflexões feitas por ele acabariam a orientar a forma como a coleção do futuro museu acabaria sendo pensada e organizada. Além de Ashmore, Clive Wainwright nos artigos publicados no *Journal of the History Collections* com o título “*The making of the South Kensington Museum*” de 2002 (*Journal of the History Collections*, vol 14, nº1, May 2002, p. 3-78), explica como foi construída as coleções do South Kensington Museum (atual V&A Museum).

¹⁴ O novo museu teria sua sede no South Kensington, próximo a Escola Estadual de Design, sob a direção de Owen Jones.

¹⁵ Decalcomania é uma técnica de estampagem que “consiste na impressão por prensagem mecânica de uma estampa sobre a peça vidrada, previamente cozida, seja com vidro estânífero ou com um vidro transparente. A pintura tinha que ser novamente cozida. As estampas eram obtidas por processos mecânicos através de impressão de matrizes de cobre ou zinco, impressas sobre papel. Para a sua aplicação, o papel era molhado, transferindo-se o motivo para a peça” (Museu Nacional do Azulejo de Lisboa, Fundação da Ciência e Tecnologia (FCT), Câmara Municipal de Ovar mediante o Atelier de Conservação e Restauro de Azulejo (ACRA), Portugal – conteúdo disponível em: <https://luismariz.wordpress.com/arte-e-tecnica/tecnica/>)

regiam o uso do ornamento fossem compreendidos. Portanto, esses manuais ofereciam as regras fundamentais do ornamento a partir do fato de que compilavam de forma sistematizada os estilos do passado.

Esse era o objetivo de alguns autores que defendiam o ensino do “bom gosto” como foi o caso de Owen Jones com a publicação *A Gramática do Ornamento* de 1856. Jones entendia que “os princípios detectáveis nas obras do passado nos pertencem, mas não os seus resultados. É como tomar os fins pelos meios” [Preposição 36] (JONES, 1868, p.8)¹⁶. Assim como Semper, Owen Jones compartilhava da ideia de que não era necessário copiar os ornamentos existentes, mas que, por meio de uma formação baseada nos estudos dos estilos do passado, a criação dos ornamentos ocorreria mediante a compreensão dos princípios que regulamentam a distribuição natural das formas.

Apesar de entender que sua obra poderia ser amplamente usada para um fim diferente daquele desejado por ele, Jones acreditava que a compilação dos diferentes ornamentos em sua publicação poderia também funcionar como um estímulo para artistas desenvolverem sua própria arte dentro e fora da indústria. Diz ele:

[...] é mais que provável que o primeiro resultado de lançar para o mundo esta coleção seja o considerável aumento dessa tendência perigosa [referindo-se à cópia aleatória dos ornamentos], e que muitos se contentarão em tomar emprestado do passado essas formas de beleza que ainda não tenham sido utilizadas *ad nauseam*. É meu desejo deter essa tendência e despertar uma ambição mais elevada [prefácio da edição original da editora Folio] (JONES, 1868, p.1-2)¹⁷

Tais iniciativas foram muito importantes para instigar discussões a respeito da função dos ornamentos e seus usos que, naquela altura, eram feitos de forma indiscriminada pela indústria. A vontade de promover a educação do “bom gosto”, seja pelas iniciativas vinculadas às instituições de ensino ou seja pelo acesso ao vocabulário dos estilos do passado, passaria a ser também usada pelos críticos da arte e da arquitetura do século XIX para realizar julgamentos de valor sobre os méritos de cada estilo artístico, comparando-os e classificando-

¹⁶ Tradução nossa do original: “the principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means” - Publicação inglesa de 1868 – JONES, O. *The Grammar of Ornament*, London: Bernard Quaritch, 1868, proposition 36, p.8.

¹⁷ Tradução nossa do original: “it is more then probable that the first result of sending forth to the world this collection will be seriously to increase this dangerous tendency, and that many will be content to borrow from the past those forms of beauty which have not already been used up *ad nauseam*. It was been my desire to arrest this tendency, and to awaken a higher ambition”

os, o que acarretou um revivalismo de noções da antiguidade que ponderavam a dimensão moral do uso dos ornamentos (SNODIN; HOWARD, 1996, p.12).

Dentro desta lógica interpretativa, recuperava-se o pensamento de Vitrúvio que, no seu tempo, havia criticado o uso ilógico e não natural de ornamentos na Roma antiga. O consagrado arquiteto foi um crítico feroz das pinturas murais altamente decoradas da época que continham “monstruosidades”, apontando para o uso inapropriado de alguns ornamentos e elementos arquitetônicos em locais onde, segundo ele, deveriam ser usadas as “representações verdadeiras de coisas definidas” (VITRUVIUS, 1914, p. 211)¹⁸.

O mesmo tipo de entendimento que Vitrúvio tinha sobre as representações e o uso inapropriado de alguns ornamentos levou Augustus Welby Pugin a defender um tipo de ornamentação que deveria ser coerente à sua destinação e uso dentro do entendimento do que seria o ideal racional de adequação da época, a exemplo, os ornamentos de cerâmicas destinadas à pavimentação que, segundo o arquiteto, deveriam ser desenhadas evocando a beleza das formas naturais, sem o efeito da sombra e dispensando, portanto, “a ilusão de profundidade”.

Na construção e reforma das Casas do Parlamento em Londres, por exemplo, Pugin sugeriu a elaboração de pisos cerâmicos decorados com motivos florais em cores vivas como o vermelho, o azul e o dourado. Ali, a ornamentação deveria seguir tais preceitos evocativos das formas naturais bidimensionais uma vez que o piso, sendo plano, não poderia receber um tipo de pavimentação que aludisse ao efeito de tridimensionalidade. Snodin e Howard explicam que o uso de elementos decorativos com ornamentos que simulassem o efeito tridimensional era ruim e julgado negativamente porque era inaceitável “caminhar por uma sala que simulasse a experiência de caminhar por um canteiro de flores” (SNODIN; HOWARD, 1996, p. 12)¹⁹.

¹⁸ Vitruvius (1960, p.211, livroVII) explica: “[...] from actual realities are scorned in these days of bad taste. We now have fresco paintings of monstrosities, rather than truthful representations of definite things. For instance, reeds are put in the place of columns, fluted appendages with curly leaves and volutes, instead of pediments, candelabra supporting representations of shrines, and on top of their pediments numerous tender stalks and volutes growing up from the roots and having human figures senselessly seated upon them; sometimes stalks having only half-length figures, some with human heads, others with the heads of animals”. Disponível em: <https://www.chenarch.com/images/arch-texts/0000-Vitruvius-50BC-Ten-Books-of-Architecture.pdf> Data acesso: 01/12/2023.

¹⁹ Tradução nossa do original: “three-dimensional pattern was bad and shoed poor judgment because it used ornament inappropriately; since a floor is flat, the carpet covering it cannot be patterned as if walking across the room simulated the experience of walking across a bed of flowers” (SNODIN; HOWARD, 1996, p. 12).



Figura 9 e Figura 10: Azulejos prensados de pó de pedra idealizados por Augustus Welby Northmore Pugin para as Casas do Parlamento em Londres. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1980-0307-53-a-d

John Ruskin (1810-1900) levou a crítica ao ornamento a um nível além, incluindo em seu discurso seus pensamentos a respeito da condição moral da sociedade de seu tempo que, segundo o crítico da arte, era produto do caráter da ornamentação e dos meios pelos quais os ornamentos eram executados. No capítulo “A natureza do Gótico”, Ruskin (1892)²⁰ defende a ideia de que o uso do ornamento gótico do período medieval era resultado da sua verdadeira essência pois havia florescido como expressão da verdade religiosa cristã e teria sido produzido por artesãos cujo ofício estava intimamente ligado às inspirações diretas das fontes da natureza. Cristina Meneguello esclarece que Ruskin:

Já no seu inaugural *Modern Painters* [1843] estabelecia a natureza como sinônimo de verdade e da beleza e, em sua viagem para Lucca e região na Itália, concebeu sua visão de arquitetura e da relação entre arquitetura e sociedade: Ruskin encantou-se com os prédios da Itália central, que possuíam uma variedade e uma assimetria quase orgânicas, naturais, como que “brotando” sem observar fórmulas, o que lhe pareceu a chave para um novo estilo nacional (MENEGUELLO, 2008, p.157)

Além disso, para Ruskin, graças à sua liberdade de expressão e aprendizado²¹, os artesãos tinham a possibilidade de experimentar e criar e não apenas reproduzir os ornamentos

²⁰ William Morris reeditou na forma de panfleto o capítulo “A natureza do gótico” de “*Pedras de Veneza*” de John Ruskin (1851) pela Kelmscott Press em 1892. Disponível em: <https://ia902709.us.archive.org/14/items/natureofgothicch00rusk/natureofgothicch00rusk.pdf>. Acesso: 14/01/2024.

²¹ Ruskin faz uma interpretação da ornamentação mediante a liberdade desfrutada pelo artesão, classificando-a em três modalidades: a “ornamentação servil” na qual ele reproduz fielmente os padrões tradicionalmente usados ou criados pelos artistas; a “ornamentação constitucional” que recai em uma certa liberdade criativa em torno dos padrões tradicionais; e, por fim, a “ornamentação revolucionária” na qual o artesão tem liberdade total de

da antiguidade clássica ou renascentista conforme podia observar nos inúmeros produtos industrializados de seu tempo. Ruskin entendia que era vital a consagração de uma produção artística que exaltasse as características do intelecto em vez de apenas reproduzir os conceitos estéticos da antiguidade ou reproduzir parâmetros considerados corretos.

Nesta perspectiva, ele defendia a importância da variedade decorativa para “o coração e a mente” nas suas diferentes formas de expressão, seja na arquitetura ou seja nas artes decorativas nos seus diversos aparatos, alegando que a simples reprodução de objetos não poderia suprir as verdadeiras necessidades da alma humana:

[...] devemos compreender de uma vez por todas que a mudança e a variedade são tão necessárias ao coração e à mente nos prédios quanto nos livros; que não há nenhum mérito, senão em alguns usos ocasionais, na monotonia; e que não devemos esperar obter prazer ou recompensa na arquitetura cujos ornamentos são de um único padrão, cujos pilares têm uma única proporção, assim como não gostaríamos de viver num mundo em que as nuvens tivessem sempre a mesma forma e todas as árvores, a mesma altura (RUSKIN, 1892, p. 38)²².

Essa noção de variedade, explica Meneguello, “refere-se ao trabalhador que não está escravizado a regras de perfeição que obrigavam cada parte do edifício a ser idêntica a cada outra parte”(2008, p. 160). Ruskin entendia que a reprodução de elementos similares dentro de um edifício era produto de um “homem degradado”, escravizado pela ideia de simetria, correção e conveniência, que num primeiro momento daria a sensação de satisfação, todavia, defende ele,

[...] a imperfeição é de certo modo essencial a tudo o que sabemos da vida; é o sinal de vida em um corpo mortal, isto é, de um estado de progresso e mudança. Nada do que é vivo é ou pode ser rigidamente perfeito; parte está decaindo, parte nascendo [...] em todas as coisas que vivem, há certas irregularidades e deficiências que não são apenas sinais de vida, mas fontes de beleza (RUSKIN, 1960, p. 75)

transformar e criar padrões decorativos. Para Ruskin, a Idade Média representou o período da ornamentação revolucionária, justamente pelo grau de elaboração alcançado pelos artesões medievais (RUSKIN, 2006 [1873], p. 69).

²² Tradução nossa do original: “Let us then understand at once that change or variety heart & brain in buildings as in books; that there is no merit, though there is some occasional use, in monotony; and that we must no more expect to derive either pleasure or profit from an architecture whose pillars are of one proportion, than we should out of a universe in which the clouds were all of one shape, and the trees all of one size”. Disponível em: <https://ia902709.us.archive.org/14/items/natureofgothicch00rusk/natureofgothicch00rusk.pdf>.

Desta maneira, “Ruskin traz para aquele que concebe o edifício as características que dão vida às formas frias da vida. Nega assim a arquitetura presa a fórmulas clássicas que excluem o trabalhador comum do ofício ou a fórmulas que criam regras para a realização e para a percepção da arquitetura” (MENEGUELLO, 2008, p. 162)

Dentro desta lógica, Ruskin interpretou as necessidades humanas na esfera do próprio trabalho que, segundo ele, seria uma das maneiras nas quais o homem poderia desenvolver suas habilidades para além de uma mera reprodução de objetos, permitindo à ele alcançar níveis mais aprimorados da sua própria existência. A indústria, em contrapartida, fundamentando-se em uma relação estruturada na divisão, na deterioração e na exploração do trabalho, representaria a “verdadeira degradação” humana. Diz ele:

[...] Não creia que falo de maneira arrebatada ou extravagante. É exatamente essa degradação do operador em uma máquina que, mais do que qualquer outro mal de nosso tempo, está levando em toda parte a massa das nações a uma luta vã, incoerente e destrutiva em favor de uma liberdade cuja natureza são incapazes de se expressar. O clamor universal que se levanta contra a riqueza e a hierarquia não é extraído das pressões da fome e das mazelas do orgulho ferido. Uma coisa e outra têm muita força e sempre tiveram em todas as épocas, mas jamais os alicerces da sociedade estiveram tão abalados como no presente. Não é que os homens estejam mal alimentados, mas que não encontrem qualquer prazer no trabalho que lhes assegura o ganha-pão e, por conseguinte, vêm na riqueza o seu único meio de prazer. Não é que os homens sintam atingidos pelo desprezo; sentem que o tipo de labor ao qual estão condenados é verdadeiramente degradante e os torna alguma coisa inferior aos homens.

[...] nestes últimos tempos, muitos temos estudado e aperfeiçoado a grande invenção civilizada da divisão do trabalho; ocorre apenas que lhe demos um nome errado. Verdadeiramente falando não é o trabalho, mas os homens que são divididos: partidos em meros segmentos de homens, de tal modo despedaçados em pequenos fragmentos e migalhas de vida que a menor fatia de inteligência remanescente em qualquer um deles não é suficiente para que produza um alfinete ou um prego [tradução José Tavares Correia de Lira] (RUSKIN, 2006 [1892], p. 71 e 72)

Logo, revitalizar as práticas do artífice seria algo vital para a compreensão e valorização do estilo gótico, do homem e seu próprio trabalho (MENEGUELLO, 2008, p.164).

Naquela ocasião, ao mesmo tempo que alguns intelectuais eram a favor da indústria e acreditavam no nascimento de uma nova era de possibilidades materiais que poderiam tocar a todos, outros, como Ruskin, porém, posicionavam-se contra a indústria e visualizavam a decadência humana diante a precariedade e exploração do trabalho tão evidentes no universo industrial.

As crenças estéticas e sociais de Ruskin acabaram por promover-lo a pai do manifesto que mais tarde seria usado pelos artistas e intelectuais mediante a criação do movimento *Arts & Crafts* na Inglaterra. O desprezo pela arte industrial colocava em dúvida não apenas a qualidade dos produtos industrializados, como já observado pelos demais teóricos da época, mas também questionava a capacidade do artista em criar objetos que fossem adequados aos padrões de qualidade e respeitassem as noções de “bom gosto” da época (CATLEUGH, 1983, p. 39-40).

William Morris²³ (1834-1896) insurgindo-se contra a tendência dos produtos em série mal feitos propõe um sistema produtivo baseado na confecção de bens de consumo e seus ornamentos inspirada na natureza e no estudo inteligente do passado. Ele acreditava que esses fundamentos permitiriam ao homem o uso da imaginação que, ao se apoiar em um profundo conhecimento dos materiais, técnicas e no entendimento do passado, lhe permitiria construir uma realidade diferente daquela que era produto da industrialização. Inspirado pelas corporações de ofícios do período medieval, Morris acreditava que o fortalecimento das comunidades de artesãos qualificados devolveria ao homem a possibilidade de usar a sua imaginação criativa dentro do próprio trabalho, o que ele entendia ser o ideal para as necessidades humanas. Assim,

As figuras de Augustus W. N. Pugin, John Ruskin e William Morris cristalizavam, cada um a seu tempo, a defesa de uma medievalização para a realidade industrial. Unidos em sua admiração pelo estilo gótico e pela preservação do passado relacionada ao medieval [...], esses autores defenderam que quer fosse pela adoção do *design*, quer pelos valores religiosos, por meio do planejamento das cidades ou da recuperação da habilidade dos artífices, o passado medieval (especificamente, o século XIV) trazia todas as respostas de que necessitava o presente (MENEGUELLO, 2008, p. 151)

²³ Morris apresentou as suas convecções durante as trinta e cinco conferências nas quais o artista apontou para os problemas artísticos e sociais de seu tempo realizadas entre os anos de 1877 e 1894 (PEVSNER, 2002 [1902], p.5)

1.2. *Arts & Crafts* e o Design industrial azulejar

Certamente, as ideias de Ruskin foram muito importantes para inspirar artistas a buscarem outras formas de representação fora do universo industrial. O crítico da arte dedicou uma especial atenção ao que ele entendia ser fundamentalmente importante para a formação de uma estética a ser seguida na qual a natureza era a grande protagonista na criação dos ornamentos. Tal perspectiva, inserida em um discurso moralista e religioso, levou seus admiradores a procurarem aplicar tais conceitos em suas artes.

Quando ele [Morris] e Burne-Jones leram entusiasmados a *Pedras de Veneza* de Ruskin, em particular o capítulo *A natureza do gótico*, foram convencidos pelos seus ensinamentos a respeito da relação entre a estrutura orgânica de um edifício gótico e a natureza (CATLEUGH, 1983, p. 40)²⁴.

O entusiasmo com os textos de Ruskin e com as pinturas dos jovens pré-rafaelitas²⁵ ajudaram William Morris a procurar formas para desenvolver a sua arte, relacionando-a à formação de grupos de artesões empenhados em fazer uma rica e elaborada leitura da natureza nos moldes da arte medieval que tanto admirava.

O nome William Morris é sinônimo de um tipo particular de design, uma evocação fluida e intensa do mundo natural, descrito com grande clareza e habilidade. [...] Morris insistiu em integrar a vida com a arte, e a arte com a vida, e rejeitou a especialização destrutiva e desanimada da industrialização, com sua separação implacável entre trabalho, lazer e criatividade. Essa atitude holística significava que ele simplesmente não poderia conceber um design sem considerar como seria feito, as técnicas e materiais que seriam utilizados, a eventual finalidade a que seria destinado e as condições sob as quais seria produzido (WILHIDE, 2014, p. 10)

²⁴ Tradução nossa do original: “(...) he and Burne-Jones had both enthusiastically read John Ruskin’s *Stones of Venice*, particularly the chapter *The nature of Gothic*, and were convinced by his teachings about the relationship between the organic structure of a Gothic building and Nature”.

²⁵ Os pré-rafaelistas, também conhecidos como irmandade pré-rafaelista, foi um grupo de jovens artistas ingleses formado por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Edward Burne-Jones, entre outros, que se organizaram em uma espécie de “confraria medieval” e buscavam prometer uma arte que fosse autêntica e fiel a identidade e pensamento do artista. Tinham como grande inspiração a arte anterior do conhecido artista italiano Rafael Sanzio. Eles almejavam devolver à arte sua pureza e honestidade que entendiam ter existido na arte medieval entre final de Gótico e Início do Renascimento.

Foi a partir da construção de sua residência em Bexleyhearth, a conhecida *Red House*, que o artista pôde aplicar suas ideias estéticas e ideológicas. Morris projetou com seus amigos e colegas artistas desde o mobiliário, papéis de paredes e cortinas até os seus conhecidos azulejos. Essa experiência prática lhe permitiu amadurecer algumas de suas ideias que acabaram induzindo a formação da sua Firma em 1861 a Morris, Marshall Faulkner & Co. com seus parceiros Edward Burne-Jone, Charles Faulkner, o arquiteto Philip Webb e dois membros do *Pre Raphaelite Brotherhood*, Dante Gabriel Rossetti e Ford Madox Brown (SNODIN; HOWARD, 1996, p. 12).

A *Red House* funcionou como um verdadeiro canteiro de experimentações e estudos aplicados que o ajudaram a se aproximar dos saberes práticos das propriedades de cada material. Os desenhos e ornamentos ali propostos tinham uma forte inspiração na arte medieval, o que já vinha sendo produzido nas suas obras como o livro de poemas “The Defense of Guinevere”, de 1858, na qual o artista evocava os manuscritos medievais propondo imagens que seguiam a mesma lógica daquele estilo.

O seu sucesso comercial e eloquência como pregador [referindo-se a William Morris] convenceu artistas a procurar a medida certa para a criação artística na dimensão artesanal: nascendo assim aquele grande laboratório romântico que foi o *Arts & Crafts*. Na realidade, o tipo de investigação realizada nestes laboratórios não diferia muito do trabalho experimental dos fabricantes de vanguarda ainda que os resultados estivessem sempre a serviço da criação historicista (HIGGINGS; FARMER, 2017, p. 16)²⁶

Ceramistas como Joseph-Théodoro Deck, proprietário de um ateliê de cerâmicas finas em Paris, por exemplo, ficou conhecido pelos seus trabalhos exibidos na Exposição de Londres em 1862. Dentro da sua fábrica havia produzido peças na cor azul turquesa com um brilho único que seguiam um equilíbrio entre cor e forma que renderam a Deck uma grande popularidade. Esses modelos, também conhecidos como *Bleu de Deck*, fabricados em sua manufatura eram resultado da sua própria invenção ou do artista de sua escolha (AUSENDA, 1989, p. 287).

²⁶ Tradução nossa do original: “il suo successo commerciale e la sua eloquenza di predicatore convinsero molti artisti a ricercare inella dimensione artigianale la giusta misura per la creazione artistica: nacque così quel grande laboratorio romantico che furono le Arts & Crafts. In realtà, il tipo di ricerche intraprese in questi laboratorio non differiva molto dal lavoro sperimentale delle manufature d'avanguardia, anche se qui è il risultati erano sempre al servizio della citazione storica”



Figura 11: Prato Decorativo de Joseph-Théodoro Deck de 1862. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O337303/dish-deck-joseph-theodore/dish-deck-joseph-theodore/>

O grande interesse no aprimoramento tecnológico das “manufaturas de vanguarda” foi, em parte, uma consequência das inúmeras ações promovidas naquele momento, seja pelo financiamento das iniciativas educacionais como foi o caso da Escola de *Design* liderada por Cole, seja pelas Exposições Universais que premiavam os melhores trabalhos industriais, como ocorreu na Grande Exposição londrina de 1851 ou, ainda, pelas inúmeras publicações que exaltavam as noções e princípios do “bom gosto”.

Elisabeth Aslin explica que, no início do florescimento da indústria, existia uma crença vitoriana de que “o inevitável progresso e o autoaperfeiçoamento” da indústria estariam vinculados à noção de bem-estar da nação e ao “aperfeiçoamento espiritual e educacional do indivíduo” (CATLEUGH; ASLIN; CAIGER-SMITH, 1983, p. 16). Os novos processos de fabricação, segundo ela, eram vistos como necessariamente melhores e tinham como propósito produzir mais rapidamente produtos que mediante as técnicas artesanais demandariam um tempo muito maior. Dentro desta lógica, tais produtos industriais seriam produzidos com uma qualidade considerada aceitável para os padrões de época (AUSENDA, 1989, p. 287; CATLEUGH; ASLIN; CAIGER-SMITH, 1983, p. 16).

Contudo, ao contrário do que se esperava, os padrões estéticos e de qualidade se deterioraram conforme a indústria se desenvolvia e crescia, o que, curiosamente, ocorreu de forma diferente no caso específico das fábricas de azulejos. Como as indústrias de azulejos passaram a ganhar lugar no cenário industrial somente a partir de meados do século XIX, não foram “afetadas por esse declínio gradual da qualidade em proporção inversa a quantidade” (CATLEUGH; ASLIN; CAIGER-SMITH, 1983, p. 14) .

Coincidentemente ou não, o desenvolvimento da indústria de azulejos ocorreu contemporaneamente ao momento em que os artistas já haviam melhorado o *design* em todos os campos e, de certo modo, superado “os maus exemplos”. Desta forma, a indústria azulejar

pôde se apropriar dos materiais e recursos disponíveis, referenciando-se, assim, nas inúmeras publicações de catálogos decorativos da época. Neste ponto, o revivalismo gótico trouxe à tona os modelos dos azulejos medievais com seus motivos e cores geométricas. Aslin explica que:

Exemplos de arte medieval estavam disponíveis, não apenas para serem estudados, mas também para serem copiados, e o objetivo mais elevado dos fabricantes de azulejos das décadas de 1830 e 1840 era igualar o trabalho dos artesãos medievais. À primeira vista, os primeiros catálogos comerciais parecem consistir em reproduções decorativas em xilogravura de azulejos medievais, e apenas uma inspeção mais atenta revela algum desenho original que sugere o século XIX (CATLEUGH; ASLIN; CAIGER-SMITH, 1983, p. 15)²⁷

Desde o início, as “manufaturas de vanguarda” de azulejos decorativos tinham como prática a contratação de artistas e *designers*²⁸ competentes para ilustrar modelos e estilos decorativos. Tais modelos acabaram por delinear as opções de ornamentos usados ao longo do reinado da rainha Vitória, transitando do uso dos modelos inspirados na arte gótica para finalmente, nas últimas décadas do século XIX, aderir aos motivos inspirados no estilo *Art Nouveau*.

Porém, não podemos deixar de observar que, a partir da década de 1840, a indústria azulejar passou por uma mudança estrutural associada ao uso de novas máquinas e novas técnicas de transferência de desenhos e motivos decorativos para as peças²⁹. A mais importante delas se deu quando o fabricante Helbert Minton adquiriu a patente de 1840 da máquina de botões de Richard Prosser, vendo naquela descoberta uma possibilidade de aumentar a sua produção de azulejos adaptando a máquina para aquela destinação.

Prosser descobriu que quando uma mistura de feldspato em pó e argila fina é pressionada firmemente entre duas matrizes de aço, o pó é reduzido a um quarto de seu volume e se torna um corpo compacto que é muito mais duro e menos poroso do que a porcelana branca fosca comum. A primeira aplicação desse processo foi feita na fabricação de botões para roupas, mais duráveis e

²⁷ Tradução nossa do original: “examples of mediavel arte wereto hand, not merely to be studied but to be copied, and the highest aim of the tile manufacturers of de 1830s and 1840s was to equal the work of mediavel craftsmen. At the first glance the earliest trade catalogues appear to consist of decorative wood-cut representtions of medieval tiles, and only a close inspection reveal some original design suggesting the nineteenth century”.

²⁸ Entre os artistas e arquitetos que incluíram em seus trabalhos os azulejos de inspiração medieval podemos citar A. W. N. Pugin, C.F.A. Voysey, Walter Crane e Lewis F. Day, por exemplo.

²⁹ Fenômeno que também ocorre nas indústrias de cerâmicas finas em geral, em particular, na produção de louças. Lembramos que muitas indústrias europeias que produziam objetos utilitários cerâmicos também produziam azulejos com destaque aos países como Inglaterra, França, Holanda, Espanha e Portugal.

baratos que os botões comuns; então decidiu-se usá-lo como pedras de pavimentação das ruas. O maquinário para fazer essas pedras é muito simples: um parafuso vertical, girado por meio de uma alavanca horizontal de dois pés, é encaixado em uma fieira de aço da largura e comprimento da pedra a ser obtida; esta matriz, que se projeta, se encaixa em outra matriz oca, que é fixada diretamente abaixo dela e é preenchida com o pó de feldspato seco possível; Se este pó for fortemente comprimido por meio da prensa, ele se reduz a um quarto de sua espessura e se torna muito duro. As pedras de pavimentação acabadas são retiradas do molde por meio de uma barra vertical levantada por um pedal sobre o piso móvel; em seguida, são levados ao forno; como resultado, eles se tornam extremamente duros e suportam, sem mudança, uma rápida alternância de frio e calor. Para colori-los, você adiciona óxidos de metal a eles antes de colocá-los no forno [tradução nossa] (“Pavimento cerâmicos de Prosser”, *Civil engineer's Journal*, April 1843)³⁰

Em apenas seis meses após obter a patente de Prosser, a fábrica de Minton em Stoke-on-Trent passaria a ter seis prensas em operação para botões de cerâmica e uma grande prensa para a produção de azulejos brancos. Dois anos depois, a fábrica passou a ter 62 prensas em operação para a produção azulejos de pó de pedra (CATLEUGH; ASLIN; CAIGER-SMITH, 1983, p. 15) .

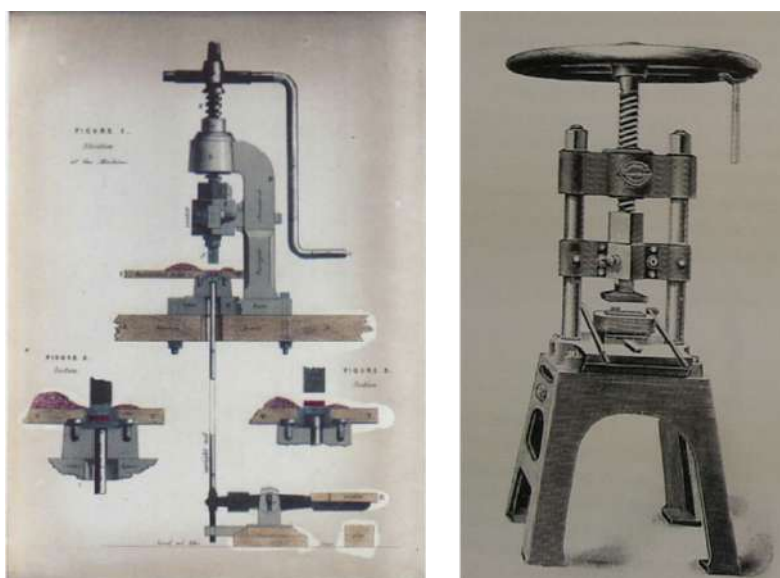


Figura 12: Desenho da Prensa para fabricação de mosaicos feitos com pó de pedra prensado. – ilustração de Owen Jones para a publicação *The Appendix of Design for Mosaic Pavements* (segunda edição - 1843). Máquina construída com base na patente de Prosser para a criação de botões (JORNAL OF THE TILES & ARCHITECTURAL CERAMICS SOCIETY, 2019, p. 9)

Figura 13: Máquina de prensagem manual de azulejos (BAECK, 2012, p. 10)

³⁰ Disponível em: <http://dingler.culture.hu-berlin.de/journal/page/pj089?p=00000178>. Data: Agosto de 2019.

Apesar de serem usadas as técnicas tradicionais para a execução de trabalhos especiais, essa tecnologia marcou a produção azulejar de forma muito expressiva dada a grande variedade de padrões e motivos decorativos que podiam ser criados e incorporados à produção de azulejos de forma rápida e eficiente. Lemmen (BAECK et al., 2004, p. 7–8) explica que “este se tornou o método de produção mais rentável porque a formação e a decoração do azulejo eram feitos numa única operação”³¹.

Também foram implementadas as técnicas de transferência de desenhos para a superfície dos azulejos. A *transfer-printing* (transferência por impressão), técnica patenteada em 1848 pela casa de impressão *Messrs Collins and Reynolds* na qual se usava o processo litográfico para a transferência de desenhos em superfícies duras foi aprimorada dentro dos laboratórios da fábrica de Minton, superando uma série de dificuldades relacionada ao desenvolvimento de pigmentos que deveriam ser adaptados à transferência para as superfícies das cerâmicas. O resultado foi considerado satisfatório somente em 1855, quando a Helbert Minton & Co. ganhou o prêmio “A grande medalha de honra” na Exposição de Paris daquele ano.

Minton, mediante seu olhar empresarial, já havia mostrado alguns dos seus modelos de azulejos na Grande Exposição Universal Londrina de 1851 e, além de ter ganhado na ocasião o prêmio pelo seu vaso de louça ricamente decorado, acabou sendo elogiado por sua coleção de azulejos que foi incluída na lista do *Catalogue of Articles of Ornamental Art*³² em 1852 do pequeno museu do Departamento de Arte Prática, precursor do atual *Victorian and Albert Museum*.

Essas tipologias de publicações³³, que vinham dar suporte ao ensino do “bom gosto” nas escolas de design, acabaram funcionando como ponto de referência para as próprias indústrias, uma vez que apresentavam comentários detalhados sobre as razões pelos quais tais objetos haviam sido selecionados:

Notável como um renascimento de uma decoração de parede bonita, limpa e econômica, que era antigamente de uso geral; os padrões sendo todos

³¹ Tradução nossa do original: “[...] this became the most cost effective production method because forming and decorating the tile were done in one single operation”

³² Disponível em: <https://archive.org/details/CatalogueOfTheArticlesOfOrnamentalArt/page/n5/mode/2up>. Data: Setembro de 2023.

³³ Nas primeiras décadas após a Grande Exposição Universal, uma série de publicações sobre a história da cerâmica moderna “universal” ganhou destaque (MARRYATT, 1857; DEMMIN, 1861; CHARFFERS, 1863; JACQUEMERT, 1869) e tinham como objetivo organizar os conteúdos do passado selecionando as melhores referências da arte cerâmica produzida até então que pudessem ser categorizadas dentro dos “adequados preceitos modernos”. Tais publicações passariam a ser importantes pontos de referência para as novas fábricas e para a própria arte cerâmica produzida posteriormente.

formados por formas florais e vegetais convencionais dispostas geometricamente sem relevo ou sombras fictícias, realizam perfeitamente uma decoração consistente para uma parede plana. Os azulejos relevados destinam-se ao revestimento de fogões quer em edifícios domésticos quer em edifícios eclesiásticos; quando o calor deve ser emitido, as peças próximas ao chão são perfuradas. Um grande número de bons exemplos de trabalhos antigos desta classe ainda pode ser encontrados na Alemanha e nos Países Baixos. 'Nuremburgo ainda é rica com esses tipos de fogões, revestidos de azulejos em relevo e coloridos como os que foram selecionados (Catalogue of Articles of Ornament, 1852, p. 54)³⁴ .

Além destas exposições e publicações, a popularização dos azulejos de Minton & Co.³⁵ foi ainda mais apreciada quando seus azulejos foram utilizados para revestir os interiores do *South Kensington Museum* e no *Royal Albert Hall*. Essas aplicações acabaram por criar importantes referências para os usos que vieram a ser incorporados mais tarde nas edificações domésticas. Porém, antes de nos aprofundarmos neste ponto, gostaríamos de chamar a atenção para as contribuições tanto do próprio movimento *Arts & Crafts* como das primeiras iniciativas do design industrial de azulejos na formulação de tendências decorativas que mais tarde seriam aderidas em todo o mundo ocidental.

Sabe-se que muitos artistas ceramistas de meados e finais do século XIX tiveram um importante papel na formação das noções estéticas na arte azulejar daquele momento, seja pela forma em que desenvolveram suas artes no contexto artesanal ou seja dentro da indústria. Alguns deles alternavam sua liberdade profissional entre oferecer sua consultoria a vários setores produtivos da indústria e uma atuação vinculada ao ensino nas escolas de artes aplicadas que se multiplicaram naquele momento por toda a Europa. Apesar de muitos permaneceram no anonimato, outros, porém ganharam fama e importância.

³⁴ Tradução nossa do original: "Remarkable as a revival of a beautiful, clean, and economical wall decoration, which was antiently in general use ; the patterns being all formed of conventional floral and vegetable forms geometrically arranged without relief or fictitious shadows, perfectly carry out a consistent decoration for a flat wall. The raised tiles are intended for the casings of stoves either in domestic or ecclesiastical buildings ; when heat is to be emitted, the grounds are pierced. A great number of fine examples of antient work of this class are yet to be found in Germany and the Low Countries. ' Nuremburg is still rich in such stoves, covered with tiles, in relief, and colored like those that have been selected".

³⁵ A Minton & Co. a partir de finais da década de 1860 passou a ter várias filiais - divididas em Minton, Hollins & Co., a Minton's China Works e a Minton Taylor que, mais tarde, foram renomeadas como Champbell, Brick and Tile Co. - e que com o tempo foram ganhando maior autonomia. Elisabeth Aslin (1983, p. 20) comenta que a partir daquela década as patentes dos desenhos dos azulejos passaram a ser predominantemente feitas pela Minton, Hollins & Co., indicando uma grande variedade de motivos e modelos decorativos. Em muitas publicações, aponta a autora, tais fábricas procuravam sempre ressaltar a dissociação de suas produções com as das outras fábricas com o mesmo nome.

Entre esses artistas, podemos ressaltar o papel de William De Morgan e de Christopher Dresser na formulação de novas noções decorativas e estéticas das artes cerâmicas. De Morgan se tornou muito conhecido pelo seu design de azulejos e, sendo muito amigo de William Morris, teve sua formação também marcada pelas mesmas ideias vinculadas à exaltação dos processos artesanais e da produção de uma arte genuína dentro dos moldes do “bom gosto”. Foi um dos colaboradores da firma Morris, Marshall Faulkner & Co. a partir de 1863³⁶, quando foi chamado para desenhar azulejos.

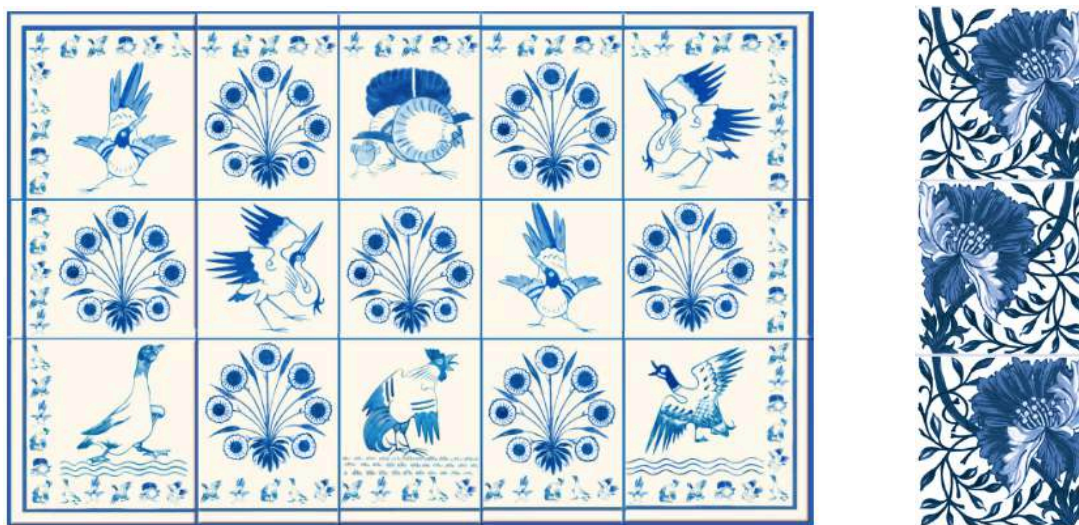


Figura 14: azulejos desenhados por Philip Webb para a *Red House* de William Morris. Disponível em: <https://williammorristile.com/gallery/red-house-and-early-tiles-gallery.html> (imagem a esquerda)

Figura 15: azulejos desenhados por William De Morgan para a *Red House* de William Morris. Disponível em: <https://williammorristile.com/gallery/red-house-and-early-tiles-gallery.html> (imagem a direita)

Naquela ocasião, Morris estava desenvolvendo os modelos de azulejos decorativos para a sua residência, a *Red House*, e como não conseguia encontrar nada que lhe fosse aceitável, chamou seus amigos para desenhar suas peças. Morris comprava os azulejos brancos esmaltados holandeses para usá-los como base das suas decorações personalizadas, uma vez que sua fabricação demandaria conhecimento e tempo especializado e, portanto, era conveniente que tais objetos fossem importados de fábricas que já tinham um certo “know-how” dentro de uma produção baseada nos métodos e formatos tradicionais.

No ateliê de Morris, entre seus primeiros trabalhos, De Morgan se ocupava da produção de objetos de vidro e, possivelmente, ali também desenvolveu alguns dos seus modelos de azulejos. A.M.W. Stirling (1922, p. 78 apud ASLIN, E.; CAIGER-SMITH, A.;

³⁶ De Morgan colaborou com Morris entre os anos de 1863 e 1872. Durante esse período ele ficou conhecido por desenhar azulejos para aquela firma, assim como Simeon Solamen e Albert Moore, seus colegas da *Academy Schools*.

CATLEUGH, J., 1983, p. 42) dizia que como haviam divergências com relação às interpretações de seus desenhos e suas ideias pelos outros artistas, De Morgan acabou por instalar um forno dentro da sua residência em Fitzoy Square, onde teria feito uma série de experimentos pessoais que lhe rendeu maior liberdade criativa. A partir da década de 1870, após um período de maturação e aprimoramento das técnicas de produção e aplicação de suas ideias decorativas, De Morgan desistiu de seus trabalhos em vidro para se dedicar plenamente à cerâmica.

As formas escolhidas para a sua cerâmica são muito simples e sempre feitas com extremo cuidado. Os seus modelos são as antigas cerâmicas esmaltadas [vidradas] do Mediterrâneo, islâmicas, turcas, persas ou hispano-mouriscas pelas quais compartilhava a mesma paixão com Morris. De Morgan ressuscitou técnicas antigas em suas criações: a redescoberta do segredo do brilho metálico deu-lhe imensa fama. Não é por acaso que as mesmas famílias de cerâmicas antigas já eram apreciadas por Cole, que as considerava exemplos de equilíbrio entre forma e decoração, e eram também a verdadeira paixão do seu contemporâneo Théodore Deck (AUSENDA, 1989, p. 288)³⁷.

Dentro da sua fábrica independente³⁸, De Morgan pôde criar seus desenhos de azulejos e placas cerâmicas usando como base tanto os biscoitos dos azulejos holandeses³⁹, do mesmo modo que Morris, como também os azulejos brancos prensados de fábricas como Wedgwood e Minton, Hollins and Co., o que sugere que o ceramista não era tão contrário ao uso de máquinas como ocorria no caso de Morris, por exemplo.

³⁷ Tradução nossa do original: “le forme scelte per le sue ceramiche sono molto semplici e sempre realizzate con estrema cura. I suoi modelli sono le antiche ceramiche smaltate del Mediterraneo, islamiche, turche, persiane o ispano-moresche di cui condivideva la passione con Morris. De Morgan fece risorgere le tecniche antiche nelle sue creazioni: la riscoperta del segreto del lustro metallico gli diede fama immensa. Non è casuale che le stesse famiglie di ceramiche antiche fossero già amate da Cole, che le considerava esempi di equilibrio tra forma e decoro, ed erano pure la vera passione del contemporaneo Théodore Deck”.

³⁸ Lemmen (2013, p. 188) explica que após 1869 De Morgan decidiu diversificar sua produção, especializando-se na produção de azulejos decorativos. “Após um incêndio, ele se transferiu para as novas instalações em Cheyne Row, Chelsea, em 1872, local onde se estabeleceu como importante fabricante independente de azulejos”.

³⁹ Lemmen (2013, 186) comenta que, naquela altura, os azulejos usados por Morris vindos da Holanda eram versões artesanais da produção holandesa, uma vez que ali, “a produção de azulejos ainda não havia sido industrializada”.



Figura 16: Azulejo desenho por William De Morgan e fabricado por Wedgwood em 1888 – quinze centímetros de lado. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1980-0307-120. Acesso: 14/01/2024.

William De Morgan foi um *designer* cuja gama de padrões e motivos decorativos incluía a representação da natureza na forma de flores, animais e pássaros inspirados na arte medieval. Seu trabalho ficou conhecido também pelos azulejos inspirados nos contos de fadas medievais, tema que na época era muito apreciado pelo círculo de amigos de Morris. Burne-Jones, por exemplo, desenhou a série de azulejos seguindo tal temática para as lareiras dos interiores das residências projetando os painéis “Sleeping Beauty” [Bela Adormecida], “Cinderella” [Cinderela] e “Beauty and the Beast” [A Bela e a Fera] (ASLIN, E.; CAIGER-SMITH, A.; CATLEUGH, J., 1983, p. 42)⁴⁰.

⁴⁰ William De Morgan, além de projetar azulejos de lareiras e banheiros, propôs peças que seriam usadas também nos interiores de navios como foi o caso do P & O Ocean Liners. E entre os seus mais elaborados trabalhos estão os azulejos projetados para a Debenham’s House em Addison Road, Londres, casa projetada por Halsey Ricardo em 1904.



Figura 17: Paineis de Azulejos desenhados por Edward Burne-Jones com o tema “Bela Adormecida”, projetado para ser aplicado em lareiras. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O8053/tile-panel-burne-jones-edward/>

Figura 18: detalhe do painel “Bela Adormecida” de Edward Burne-Jones. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O8053/tile-panel-burne-jones-edward/?carousel-image=2014HG4407>

Tal uso da azulejaria nos interiores era muito recorrente, inclusive com relação aos azulejos industrializados feitos pelas fábricas como a Minton & Co. e suas filiais, por exemplo. Os usos ampliaram-se para o revestimento de *halls* de entrada, corredores, lareiras, mobiliários e, por fim, banheiros. Jon Catleugh acrescenta que:

[...] no final da década de 1860, os azulejos estavam bem estabelecidos no espírito do público através de exposições internacionais, e a sua utilização,

quer pelas suas qualidades decorativas, quer pelas suas vantagens higiênicas, era obrigatória para qualquer pessoa com a menor pretensão de estar na moda. De Morgan devia estar ciente desta tendência. Ele também devia estar ciente do sucesso da Morris & Co. na área de vitrais e deve ter percebido que não poderia competir com aquela firma (ASLIN, E.; CAIGER-SMITH, A.; CATLEUGH, J., 1983, p. 42).

Paralelamente às iniciativas de *designers* independentes como William Morris, William De Morgan e seus colegas pré-rafaelitas como Edward Burne-Jones, que davam grande importância e valor ao resgate e o revivalismo da arte medieval, a arte japonesa começou a ganhar espaço e admiração especialmente após a revelação da cerâmica japonesa na Exposição de Londres de 1862 e, de forma mais expressiva, na Exposição de Paris de 1867.

A cerâmica japonesa impulsionou a busca por uma nova liberdade decorativa, instigando o surgimento de outros parâmetros decorativos e tecnológicos. Théodore Deck, por exemplo, procurando alcançar e superar técnicas milenares de produção cerâmica, foi adquirindo uma crescente autonomia que lhe assegurou um maior aprimoramento tecnológico que lhe permitiu o controle absoluto sobre o trabalho e experimentar outras formas e variações de materiais. Ausenda (1989, p. 287) acrescenta que tal liberdade com relação aos materiais foi uma busca de Deck impulsionada pela manifestação da arte japonesa exposta naqueles eventos internacionais.

O *designer* industrial Christopher Dresser (1834-1904), que projetou azulejos para Minton⁴¹, foi um dos grandes admiradores de tal arte. Formado na escola pública de *design* de Cole, Dresser havia seguido os cursos de Owen Jones e, como ele, encontrou “os princípios da forma na botânica”, os quais passariam a ser importantes referências para o desenvolvimento de seus projetos. Além disso, Dresser possuía um apurado senso de economia da produção em massa que pode ser observada nos objetos de metal que criou mediante as novas técnicas de produção em série, chegando, inclusive, nas palavras de Ausenda (1983, p. 288), “ao ponto de considerar a decoração um embelezamento agradável, mas não necessário”.

Ele [Christopher Dresser] foi para o Japão em 1876-7, onde, entre outras atividades, visitou dezenas de olarias japonesas, o que foi fundamental na popularização da mania da arte japonesa, tão claramente visível em seus próprios *designs* de azulejos (LEMMEN, 2013, p. 195)

⁴¹ Dresser executou muitas encomendas para a Minton's China Works. Lemmen (2013, p.195) comenta que seus desenhos eram geralmente executados como blocos de impressões, cujas cores eram, em muitos casos, feitas a mão e enfatizavam “a sua abordagem sensível, mas estritamente disciplinada”.



Figura 19: Estudo para desenho de azulejo de Christopher Dresser para as Fábricas Minton & Sons. Disponível em: https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/GB1857_G272_1_5_12_1_2_108

Figura 20: Estudo para decoração de vaso para as fábricas Minton & Sons. Disponível em : https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/GB1857_G272_1_5_12_1_2_108

Outro personagem importante foi John Moyr Smith (1839-1912), que trabalhou no estúdio de Dresser em Londres durante a década de 1860. Lemmen explica que Smith foi claramente influenciado por Dresser, especialmente, nas formas que adotou para os motivos decorativos e suas composições de azulejos. Ele trabalhou como *freelance* para a Minton's China Works entre as décadas de 1870 e 1880 e, ali, desenhou azulejos em conjuntos de doze peças.

Um dos primeiros foi *Os Ofícios*, que logo foi seguido por outras séries como *O Antigo Testamento* e *O Novo Testamento*, *Shakespeare*, *Idílios dos Reis* de Tennyson, *Figuras Clássicas com Instrumentos Musicais*, *História Antiga da Inglaterra* e cenas dos romances de Waverley. Eles foram executados como imagens impressas em bloco para azulejos prensados em pó de 6 por 6 polegadas (com 15,25 centímetros), mas às vezes recebiam uma borda extra para que pudessem ser feitos como azulejos de 8 polegadas (com 20,3 centímetros) (LEMMEN, 2013, p. 195)



Figura 21: Azulejos desenhados por John Moyr Smith para Minton China Work, conhecido como : “A set of twelve Industrial Scenes” – seis polegadas. Disponível em: <https://auctions.tennants.co.uk/auction/lot/3501-john-moyr-smith-1839-1912-for-minton-china-works-a-set-of-twelve-industrial-scenes-aka/?lot=2324729&sd=1> . Acesso: 17/01/2024

Dresser também trabalhou para as Porcelanas Minton e prestou consultoria a Minton, Hollins & Co. Seus azulejos destinaram-se às lareiras e fogões de ferro fundido, além de serem aplicados em móveis como cadeiras, aparadores e estantes. Outras fábricas existentes no período também se beneficiaram do crescimento do mercado de azulejos e usaram *designs* para dar maior ênfase à produção como foi o caso da fábrica Maw & Co. que contratou o designer Walter Crane (1845-1915), em meados da década de 1870, para criar uma série especial de azulejos decorativos inspirados em temas vinculados ao universo clássico, ilustrando figuras femininas vestidas com trajes característicos daquele período.



Figura 22: Azulejos desenhados por Walter Crane para Maw & Co..Disponível em: <https://auctions.tennants.co.uk/auction/lot/590-walter-crane-british-1845-1915-for-maw-and-co-a-set-of-four-the-times-of-day-8--picture-tiles/?lot=1883588&sd=1>

Além de Crane, Maw & Co. chamou Lewis Foreman Day (1845-1910), que como Crane era um influente *designer* de seu tempo, para criar uma edição particular de azulejos vermelhos com desenhos de animais grotescos destinados à decoração de uma edição especial de lareira. Para Hans Van Lemmen,

os azulejos do Esteticismo⁴² mostrou que era possível unir indústria e arte por meio da pintura de decorações manuais feitas industrialmente sobre azulejos brancos que ofereciam boas superfícies planas para trabalhar, ou produzindo azulejos em relevo de alta qualidade feitos com argila plástica modeladas com o auxílio de moldes de gesso, ou por meio de desenhos com estilos estéticos decorativos que eram executados com a técnica azulejar de transferência por impressão com ou sem retoques manuais destinados às lareiras e móveis. Desta forma, a “beleza” foi levada a muito mais lares do que anteriormente era possível (LEMMEN, 2013, p.200).

⁴² Movimento Estético ou Esteticismo na Inglaterra representou o movimento artístico ocorrido a partir da segunda metade do século XIX (1860-1900), período vitoriano tardio, que foi marcado pela presença das referências da arte japonesa, pela utilização de elementos da natureza e pelas porcelanas azul e branco chinesas. Os artistas que fizeram parte desse movimento foram Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Edward Burne-Jones, James MacNeil Whistler, E. W. Godwin, Christopher Dresser, Frederic Leighton e G. F. Watts, entre outros.

A grande maioria das novas tipologias de azulejos ingleses do período dialogavam com os parâmetros decorativos confeccionados tanto nos ateliês dos artesãos e de artistas⁴³, quanto pela própria indústria por meio da atuação dos *designers* contratados pelas conhecidas “indústrias de vanguarda”. Esses, por sua vez, estavam inseridos no grupo de Cole, seja como estudantes, como foi o caso de Dresser cuja formação ocorreu na Escola de *Design*, seja como professores ou profissionais atuantes naquele grupo.

Ressaltamos que, quando se menciona a “indústria de vanguarda inglesa”, alude-se ao grupo de industriais que procuravam seguir os princípios do “bom gosto” defendidos por intelectuais como Cole, Owen Jones e Semper, entre outros. Uma vez contratados *designers* habilidosos para proporem soluções mais elaboradas para as suas cerâmicas, tais fábricas atendiam as demandas de um mercado nascente e, ao mesmo tempo, ocupavam um local de privilégio nos espaços de grande visibilidade como foram o caso das exposições internacionais. Estar entre as melhores fábricas elencadas naquelas exposições lhes permitia ocupar uma posição de destaque, garantindo-lhes, assim, projeção tanto nacional quanto internacional.

Apesar de nem sempre seguirem e respeitarem as propostas sugeridas pelos seus *designers* ou consultores, realizando inclusive modificações e adaptações importantes nas propostas originais de seus artistas contratados - como ocorreu com algumas obras desenhadas por De Morgan, por exemplo, em alguns dos seus projetos para a Minton & Co. - ainda assim ganhavam a admiração do público leigo, que atribuía aos seus objetos grande valor mediante a popularidade dos desenhistas e diante da eficiente propaganda construída em torno de seus produtos.

Via de regra, a produção em massa ainda continuava a ser aquela em que os produtos vinham carregados de ornamentos desconexos entre si e correspondiam a uma gama muito grande de estilos decorativos e artísticos compostos de modo aleatório. Os movimentos artísticos que ocorreram dentro e fora da indústria colaboraram para que o mercado absorvesse também os produtos que tinham como princípio um certo rigor estético e decorativo, o que acabou direcionando tais objetos a determinados grupos da sociedade. Desta forma, a grande variedade de produtos passaria a ser categorizada e direcionada dentro de uma lógica de distinção social, fenômeno que até hoje podemos observar na indústria.

Adrian Forty no seu livro *Objetos do Desejo* elabora um importante raciocínio a respeito da construção imagética dos objetos industrializados em um momento em que também afloravam novas noções de gosto e conforto, que entendemos ser um fenômeno que estruturaria

⁴³ Como foi o caso dos azulejos produzidos por Morris e os outros artistas do movimento Arts & Crafts e os azulejos desenhados pelo pré-rafaelista Burne-Jones, por exemplo.

a concepção da ideia e do nascimento do estilo de vida contemporâneo. Tais pensamentos se tornaram claramente visíveis no universo doméstico à medida que os objetos industrializados passavam a ser interpretados pelo seu significado simbólico e pelo grupo a que eram destinados.

Forty acrescenta que:

À medida que os ambientes domésticos passaram a ser considerados sinais do caráter dos ocupantes, as pessoas começaram a se esforçar para apresentar uma imagem satisfatória delas mesmas. O conselho oferecido em manuais e revistas de decoração do lar baseava-se no pressuposto de que a mobília indicava personalidade [...] (FORTY, 2013, p. 172)

Evidentemente que, dentro desta lógica, as atribuições de valor dos objetos industriais se davam pelo interesse da própria indústria e da sociedade que via naqueles artefatos a representação e personificação de si mesma. Certamente os *designers* podiam propor usos que fossem coerentes com determinados preceitos decorativos e estéticos; todavia, cabia a própria indústria uni-los e torná-los comercialmente viáveis para finalmente chegarem nas mãos do consumidor.

No caso da indústria azulejar, deparamos com alguns aspectos importantes que não se limitam apenas a construção de um certo rigor e aprimoramento estético e tecnológico. As motivações sociais mediante as novas necessidades do período acabaram por configurar cenários específicos que promoveram determinados usos da azulejaria nas residências e edifícios públicos. As mudanças resultantes dos novos parâmetros de saúde e das novas noções com os cuidados com o corpo, por exemplo, se tornaram muito relevantes e motivaram a utilização de materiais laváveis e de fácil manutenção. As epidemias como a febre amarela, a varíola e a cólera, neste ponto, foram impactantes e delineadoras das demandas e soluções propostas para a construção dessa nova realidade urbana e que tratarei com mais detalhe no terceiro capítulo da tese.

Concomitantemente a isso, ideias em voga que se fundamentavam em novos paradigmas sobre as noções de conforto e a personificação dos espaços também passaram a ganhar maior projeção nas discussões da época, trazendo à tona um outro elemento que iria mudar o direcionamento da produção industrial, seja mediante a classificação e categorização dos objetos de acordo com o gênero, idade e classe social, seja pela ideia de satisfação pessoal, como bem aponta Forty (1981, p. 172–173) quando faz considerações sobre as mudanças do *design* no âmbito doméstico.

1.3. Os azulejos como lugar comum na vida doméstica

À medida que a mecanização ganhava maior espaço no universo do trabalho e o mercado passava a usufruir de um novo cenário organizado pela grande variedade estilística e produtiva, as concentrações humanas nas cidades e a rápida difusão de doenças passavam a instigar o nascimento de parâmetros de morar e de viver. Tal fenômeno, desta forma, passava a configurar a implementação de novos dispositivos espaciais, de higiene pessoal e pública, de conforto e comodidade e, por fim, a personificação dos objetos mediante as diferentes categorias organizadas por idade e sexo (FORTY, 1981, p. 171–172).

Tais questões em conjunto com as teorias estéticas vigentes acabaram criando um ambiente fértil para arquitetos e *designers*. Enquanto alguns arquitetos exaltavam as propriedades materiais e determinavam as tipologias e motivos decorativos a serem utilizados em cada ambiente da casa, como foi o caso dos azulejos que passavam a serem usados nos revestimentos de determinados ambientes como os pisos dos *halls* de entrada e os corredores de residências inglesas e norte-americanas de meados do século XIX, por exemplo, outros promoviam a elaboração de normativas que padronizavam determinados usos dos materiais nas arquiteturas das cidades. Ambos os casos acabaram contribuindo para fazer dos azulejos um material usado em residências urbanas a partir segunda metade do século XIX.

Eastlake publicou, em 1868, o famoso *Hints on Household Taste*, uma espécie de “guia do bom gosto” para a decoração das residências. Publicado tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, o livro acabou se tornando uma referência para outras publicações que se dedicavam a construção de um imaginário residencial confortável e coerente com os novos produtos industrializados disponíveis naquele momento.

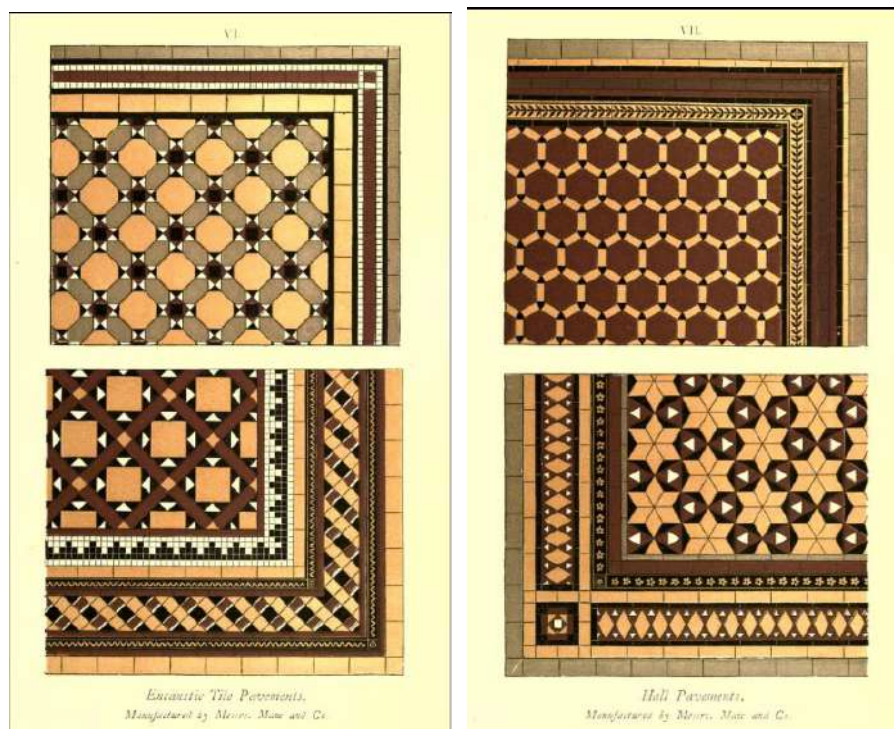


Figura 23 e Figura 24: Modelos de composições de azulejos de pó de pedra prensados usados para o revestimento de pisos no Hall de entrada de residências – azulejos da fábrica Maw & Co. (EASTLAKE, 1868, p. 45-46). Disponível em: <https://archive.org/details/hintsonhousehold00eastiala/page/n11/mode/2up>. Data de acesso: 02/01/2024.

Além dessa tipologia de publicação, devemos recordar a importância da formação do acervo do atual *Victoria and Albert Museum*. Conforme previamente comentado, Owen Jones, Semper e outros artistas e intelectuais da época usaram muitas das referências daquilo que viram durante a Grande Exposição Universal de Londres em 1851 para formar o acervo do local que deveria reunir todos os mais importantes indicadores artísticos de época. A ideia do museu estava fundamentada no interesse de reunir grandes coleções de objetos decorativos, entre eles os azulejos, que pudessem ensinar ao público leigo as noções de gosto rigorosamente defendidas por aquele grupo de intelectuais.

Na sua coleção, os “bons exemplos” de azulejos não se limitavam apenas àqueles que compunham o acervo do museu, mas também podemos incluir a esse grupo os modelos de azulejos que revestem o interior da própria sede do museu. Alguns conjuntos de azulejos foram confeccionados pela fábrica de Minton & Co., como foi o caso das cerâmicas usadas nas escadas do edifício, e os modelos de azulejos que foram projetados para as áreas de refeições e idealizadas por Godfrey Sykes e James Gamble e pelas alunas do *National Art Training School of London* (Escola Nacional de Formação Artística). Tais conjuntos ficaram conhecidos por seguirem os princípios decorativos defendidos na época. Além desse grupo de artistas,

também participaram da idealização decorativa dos interiores William Morris⁴⁴, Edward Burne-Jones e Philip Webb.

Portanto, ao serem contratados esses dois grupos diferentes de profissionais, o Museu recebeu um tratamento estilístico e decorativo com azulejos industriais e artesanais único que proporcionaram aos espaços internos das áreas expositivas e dos cafés uma leitura do todo decorativo atraente que iria encorajar a vinda de novos visitantes ao novo *The South Kensington Museum* (atual V&A Museum). Foram concebidas três salas dedicadas a tal programa arquitetônico – *The Gamble, Poynter and Morris room* – sendo as primeiras projetadas por Godfrey Sykes, o *designer* James Gamble e Edward J. Poynter e a última por William Morris, Philip Webb e Edward Burne-Jones.

Os azulejos que revestem a Sala Gamble e a Sala Poynter, estão inseridos em sofisticadas composições de revestimentos cerâmicos e formam grandes conjuntos harmônicos e, não por acaso, tais azulejos foram considerados por Owen Jones como de notável beleza “como um renascimento de uma decoração de parede bonita, limpa e econômica” (*Catalogue of Articles of Ornament*, 1852, p. 54).

Na sala Gamble, por exemplo, os pilares são totalmente revestidos com cerâmicas arquitetônicas nas cores branco e amarelo decoradas em alto relevo - as bases e os capitéis são cerâmicos brancos e os azulejos que cobrem a área dos fustes apresentam ambas as cores (amarelo sobre fundo branco). Para as paredes, optou-se por modelos hexagonais enquadrados por azulejos tipo cercadura na cor branco e azul e o barramento inferior com a representação em alto relevo de querubins brancos sob fundo amarelo.



Figura 25 e Figura 26: Fotografia de da área do café, the Gamble room, do atual Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms>.

⁴⁴ Henri Cole contratou William Morris para projetar o “Wertern” ou “Green Dining Room”, atual *The Morris room*, e sua firma na época ainda era desconhecida, sendo, portanto, um dos trabalhos da firma que garantiu a Morris grande projeção.



Figura 27 e Figura 28: Fotografias dos revestimentos cerâmicos da Sala Gamble, *Victoria and Albert Museum*, Londres. Acervo Pessoal da autora. Data: 07/02/2020.



Figura 29: Desenho das escadas do atual *Victoria and Albert Museum* de John R. E. Watkins em tonro de 1878, Inglaterra. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/history-of-the-ceramics-galleries-and-ceramic-staircase>. Acesso: 14/01/2024.

Figura 30: Fotografia das escadas do atual *Victoria and Albert Museum* decorada com azulejos decorativos e elementos arquitetônicos e ornamentais cerâmicos. Acervo pessoal da autora. Data: 07/02/2020.

Esses espaços decorados por azulejos e cerâmicas arquitetônicas em conjunto com a exposição de peças cerâmicas da documentação museológica do V&A e a exibição de outros objetos cerâmicos nos eventos internacionais como a Grande Exposição Universal, por exemplo, acabaram compondo importantes referências decorativas que passariam a fazer parte do imaginário de intelectuais e artistas. A medida que formavam e reuniam diferentes artes, agrupadas e observáveis dentro de um único local expositivo, o repertório de objetos expostos e incorporados a própria arquitetura desses locais fomentou novas leituras sobre a arte do passado, o que, certamente, impactou na forma como seriam pensadas as artes presentes e futuras daquele momento.

Semper, por exemplo, ficou maravilhado com a coleção de azulejos de Alhambra, organizada em uma grande área expositiva dentro da Grande Exposição de Londres de 1851. Ali se podia observar a grande variedade e riqueza dos elementos e ornamentos cerâmicos que revelavam a sofisticação das composições azulejares e seus efeitos decorativos. Tanto Semper como seus contemporâneos puderam se inspirar naquela arte para pensar e discutir o ornamento na indústria e sua importância na arquitetura (MALLGRAVE, 1996; SEMPER, 1951, 2004; SEMPER; GRAVAGNUOLO, 1987).

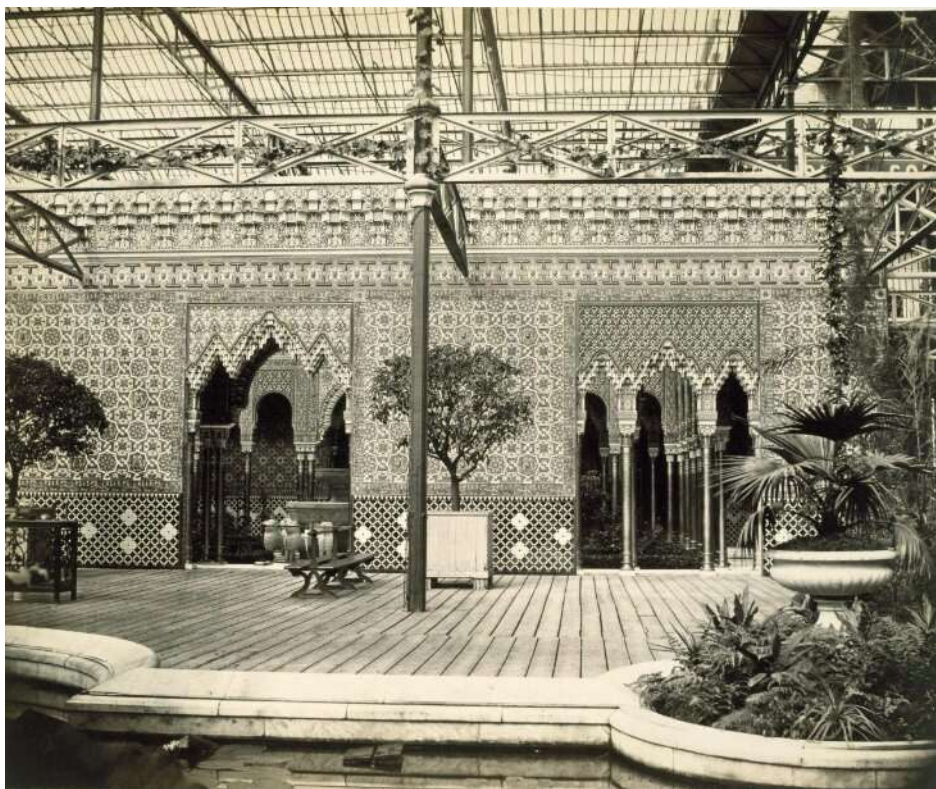


Figura 31: Fotografia de Philip Henry Delamotte da área de exposição de Alhambra da Exposição Universal de 1851 em Londres. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1101697/the-alhambra-court-photograph-delamotte-philip-henry/>. Data de acesso: 04/01/2024.

Em sua teoria, Semper (2004) reafirmou os vínculos do ornamento com o estilo em arquitetura, o que trouxe novas questões sobre o conceito de ornamento. Segundo ele, a importância dos ornamentos na arte e na arquitetura relevam uma tradição construtiva ligada às técnicas primitivas de entrelaçamento de fibras, fios e o surgimento da tecelagem. Em seu livro *The Four Elements of Architecture*, o arquiteto traçou um fascinante percurso pela história das artes decorativas para fundamentar sua teoria, criando a conhecida teoria do revestimento segundo a qual o mesmo princípio que determinou o uso e a criação de tapetes e tecidos na divisão dos espaços internos arquitetônicos teria impulsionado a criação dos mosaicos e os motivos decorativos destinados aos revestimentos cerâmicos de paredes, pisos e tetos (SEMPER, 1951, 2004). Vittorio Gregotti no prefácio do livro de Semper, traduzido para o italiano, explica que:

A forma artística [segundo Semper] não é, portanto, uma luta para libertar-se das restrições do material e dos limites das técnicas, mas um elemento de desenvolvimento racional do estilo. Ele, como se sabe, identificou quatro elementos originais: tecelagem, cerâmica, carpintaria e pedra [referindo-se a teoria de Semper sobre *The Four Elements of Architecture*]. O ornamento é também a expressão externa e necessária - como afirmará na teoria da cobertura - da regularidade original, mas sobretudo das suas mutações, que se implementam na sociedade através das técnicas e da sua evolução⁴⁵ (SEMPER, 1992 [1851], n.p.).

Quando Semper caracterizou os quatro elementos constituintes da arquitetura elencou os ornamentos como expressões importantes da arte de seu tempo, fazendo, assim, parte da leitura do todo arquitetônico. Todavia, essa leitura só seria possível mediante o uso adequado da ornamentação. Explica Semper:

Na nação e nos tempos modernos, o conjunto de formas arquitetônicas tem sido frequentemente retratado como principalmente condicionado e decorrente do material, mas ao considerar a construção como a essência da arquitetura, nós, embora acreditemos liberá-la de falsos acessórios, assim o colocaram em grilhões. A arquitetura, tal como o sua grande mestra, a natureza, deveria escolher e aplicar os seus materiais de acordo com as leis

⁴⁵ Tradução nossa do original: “La forma artistica non è quindi una lotta per liberarsi delle costrizione della materia e dai limiti delle tecniche, ma un elemento di razionale sviluppo dello stile. Egli, como è noto, ne individua quattro elementi originali: la tessitura, la ceramica, la falegnameria e la pietra. Anche l’ornamento è l’ ‘espressione - come egli affermerà nella teoria del rivestimento - esteriore e necessaria della regolarità originale ma soprattutto delle sue mutazioni, che sono attuate nel sociale attraverso le tecniche e la loro evoluzione”.

condicionadas pela natureza, mas não deveria também tornar a forma e o carácter das suas criações dependentes das ideias nelas incorporadas, e não do material? Se for selecionado o material mais adequado para a sua concretização, a expressão ideal de um edifício ganhará, naturalmente, em beleza e significado pela aparência do material como um símbolo natural. No entanto, quando aliado ao antiquarismo, este modo materialista de pensar levou a estranhas e infrutíferas especulações e negligenciou as influências mais importantes no desenvolvimento da arte (SEMPER, 1951, p. 102–103)⁴⁶.

A leitura de unidade decorativa integrada à arquitetura dentro de uma lógica vinculada aos princípios da natureza trazida por Semper pode ser facilmente observada em inúmeros exemplos da arte azulejar ibérica que tinham como base as referências dos panos azulejares da tradicional técnica moura do alicatado⁴⁷ a mesma que Semper havia visto na Grande Exposição de 1851. Tal técnica estava inserida dentro de um estilo decorativo característico que acabou se tornando muito presente da azulejaria portuguesa e luso-brasileira inspirando as conhecidas composições azulejares tipo “tapete” usadas desde do século XVI.

Porém, cabe comentar que a noção de unicidade e harmonia do todo decorativo com a arquitetura no momento de sua concepção só ocorreria de forma elaborada e pensada de acordo com o projeto arquitetônico em casos muito especiais, sendo mais comum que as decorações fossem realizadas posteriormente seguindo o gosto e as ideias dos proprietários que contratavam os artistas azulejeiros e ceramistas para a execução dos seus painéis.

Certamente que, num contexto marcado pelo trabalho de artesões e artistas, o modo como os conjuntos decorativos azulejares eram elaborados passavam pelas mãos desses profissionais e o resultado final era facilmente controlado e geralmente idealizado por eles. Porém, num contexto industrial, tal controle era um grande desafio para os clientes, que compravam as peças prontas e raramente haviam uma clara visão da importância da harmonia do todo decorativo, resultando, em muitos casos, em composições com efeitos estranhos. Quando os artistas e a indústria ingleses questionaram tais usos e procuram proporcionar

⁴⁶ Tradução nossa do original da versão traduzida para o inglês: “In nation and modern times the store of architectural forms has often been portrayed as mainly conditioned by and arising from the material, yet by regarding construction as the essence of architecture we, while believing to liberate it from false accessories, have thus placed it in fetters. Architecture, like its great teacher, nature, should choose and apply its material according to the laws conditioned by nature, yet should it not also make the form and character of its creations dependent on the ideas embodied in them, and not on the material? If the most suitable material is selected for their embodiment, the ideal expression of a building will of course gain in beauty and meaning by the material’s appearance as a natural symbol. Yet when allied with antiquarianism, this materialistic way of thinking has led to strange and fruitless speculations and overlooked the most important influences on the development of art”

⁴⁷ A técnica do alicatado — palavra proveniente do árabe *al-qataa* — refere-se ao processo de produção de revestimentos cerâmicos formados pelo corte de peças cerâmicas esmaltadas monocromáticas para obter uma determinada forma e tamanho convenientes, que ao serem agrupadas criam os motivos arabescados e geométricos.

modelos e composições decorativas elaboradas criando novos produtos cerâmicos, o enfrentamento de tais desafios decorativos passaram a ser também uma oportunidade de alcançar um maior público, oferecendo as vantagens de uma produção serial mais rápida e acessível economicamente e ao mesmo tempo satisfatória no ponto de vista decorativo.

Tal fenômeno acabaria por influenciar a indústria cerâmica nos demais países europeus, inclusive nos países em que a tradição azulejar já era consagrada como na Espanha e em Portugal⁴⁸, por exemplo.

Diferentemente do que se possa imaginar, na Inglaterra não havia uma tradição relacionada a produção de azulejos como ocorria nos países ibéricos. Elisabeth Aslin (2014, p. 10) explica que a indústria de azulejos inglesa era praticamente inexistente até meados do século XIX e embora a Inglaterra tenha tido na figura de Wedgwood a marca de grandes avanços decorativos e produtivos no que diz respeito a produção de cerâmicas finas, os azulejos, em geral, até as primeiras décadas do século XIX, eram importados da Holanda e seus usos se limitavam ao revestimento de lareiras.

Com o desenvolvimento da indústria nacional de azulejos, as “indústrias de vanguarda”, ou seja, aquelas que procuravam seguir os princípios do “bom gosto”, aparecem no cenário britânico promovendo usos relativamente elaborados. Alguns catálogos da Fábrica Minton China Works (uma das filiais da Minton & Co. que fabricou azulejos entre 1868 e 1918), por exemplo, revelam o cuidado na seleção das composições decorativas usando azulejos e elementos cerâmicos arquitetônicos como cantoneiras, rodapés e frisos decorados. Ali é possível verificar desde modelos ricamente inspirados nos referenciais do movimento artístico de meados do século XIX até modelos com um forte apelo à arte medieval.

Alguns autores associam o aparecimento dos azulejos decorativos de inspiração medieval com a busca por materiais similares para a realização dos restauros e reformas de panos azulejares de antigos edifícios e catedrais medievais realizados em meados do século XIX. No edifício Casas do Parlamento em Londres, por exemplo, durante as reformas lideradas por Pugin e Charles Barry, foram encontrados azulejos, escondidos embaixo do assoalho de madeira, que se remetiam a tal estilo decorativo, o que fez com que o arquiteto propusesse o

⁴⁸ Mangucci (2014) comenta que os primeiros casos da azulejaria portuguesa que apresentam um tratamento decorativo mais elaborado ocorreram nas decorações de igrejas da cidade de Évora, Portugal, onde a azulejaria estabelecia relações harmoniosas com a talha dourada e a pintura, por exemplo. Embora a criação de elaborados conjuntos decorativos azulejares em igrejas e claustros portugueses não fosse uma novidade, no que diz respeito a implementação de práticas industriais na confecção de azulejos, a incorporação de práticas produtivas estandardizadas e o uso de máquinas ocorreram apenas a partir do contato com a indústria inglesa. Entre as primeiras fábricas a incorporarem maquinários, como os tornos mecânicos e prensas, e usarem novos métodos de aplicação das decorações destaca-se a Fábrica de Louça Sacavém. Ana Paula Assunção no seu livro “Fábrica de Louça de Sacavém” de 1997, aponta para a importância do desenvolvimento industrial português graças a compra de máquinas, materiais e tecnologias inglesas.

uso de azulejos de pó de pedra prensados com motivos medievais na sua obra (CATLEUGH; ASLIN; CAIGER-SMITH, 1983, p. 13–14; SNODIN; HOWARD, 1996, p. 12).

Contudo, em finais do século XIX, a indústria azulejar, além de dedicar-se à moda dos azulejos com motivos medievais, passou a incorporar às suas decorações o estilo *Art Nouveau* que atendia bem aos novos interesses por um *design* diferenciado e adaptado a uma produção em massa. Lembramos que, apesar do movimento Arte Nouveau na Inglaterra ter acontecido de forma pontual (destaque para o arquiteto escocês Charles Rennie Mackintosh) especialmente porque o universo artístico inglês estava inserido e dinamizado pela produção da arquitetura e do *design* do movimento *Arts & Crafts*, a indústria inglesa viu naquele novo movimento - iniciado na França, Áustria e Bélgica - uma possibilidade de criação de azulejos. Lemmen explica que o movimento *Art Nouveau*

era anti-tradição e abertamente progressista, e olhava para o futuro. Engajou a unidade entre arte e indústria e, acima de tudo, foi arte do comércio, adequada para dar expressão física a uma cultura urbana sofisticada em cidades progressistas como Bruxelas e Paris (...) onde arquitetos, artistas e designers criaram uma forma de arte nova e progressista baseada em uma renovada inspiração da natureza (LEMMEN, 2008, p. 5) ⁴⁹

Embora a azulejaria inglesa tenha alcançado grande sofisticação estética e artística com a produção do movimento *Arts & Crafts*, a insistência desses profissionais em produzir suas peças de forma artesanal e manual restringiu o seu alcance, uma vez que eram produzidas quantidades limitadas de azulejos a custos relativamente elevados, o que pode explicar, de certo modo, sua limitação à aplicação em espaços como lareiras, por exemplo. Neste cenário, afirma Lemmen que “o mundo real do comércio e da indústria teve que encontrar formas de combinar o design com técnicas de produção em massa e coube aos fabricantes de azulejos industriais e aos seus *designers Art Nouveau* mostrar o caminho nessa direção” (LEMMEN, 2008, p. 15).

O estilo *Art Nouveau*, atendendo as exigências de uma produção serial de melhor qualidade estética, propiciou às manufaturas de azulejos inglesas uma maior projeção no mercado e fábricas como Minton’s China Works em Stoke-on-Trent, Doulton & Company em Londres, Maw & Company em Jackfield, Burmantofts em Leeds e Pilkington’s Tile & Pottery Company, próximo a Manchester, passaram a dominar o mercado de azulejos nacional e de

⁴⁹ O conhecido grupo conhecido como “les vingt” associaram-se em nome de tal arte nova a partir da publicação “L’art moderne”. Uma das publicações sobre o estilo mais conhecidas da época foi o manual francês de Maurice P. Verneuil de 1897 “*La Plante et ses Applications Ornamentales*”, que sugeria as inúmeras formas de representação da natureza no estilo *Art Nouveau*.

outros países europeus. Além disso, essa grande dinamização comercial em torno do azulejo ocorreu simultaneamente ao aparecimento de soluções arquitetônicas trazidas por arquitetos e artistas que viram na azulejaria uma importante ferramenta de *design*. Tal fenômeno acabou por retroalimentar uma crescente procura e produção de azulejos. Lemmen explica que:

Na virada do século, os arquitetos *Art Nouveau* começaram a mostrar um grande interesse na utilização da cor no exterior de seus edifícios e isso, por vezes, foi conseguido através da utilização de azulejos e cerâmicas arquitetônicas. Para atender às suas necessidades e às encomendas especiais, a maioria das empresas produzia em massa azulejos prensados a pó de pedra e criava painéis pintados à mão e cerâmicas arquitetônicas (LEMMEN, 2008, p. 23).

O artista William De Morgan, por exemplo, propôs usos sofisticados para os revestimentos das escadas, banheiros e hall de entrada da *Debenham's House* em Addison Road, Londres. Projetada pelo arquiteto Halsey Ricardo, em 1904, a residência recebeu azulejos tanto externa quanto internamente. Os exteriores da residência são cobertos por tijolos esmaltados verde e azul e pelos conhecidos azulejos de De Morgan, localizados nas paredes da passagem externa entre a frente da porta principal e o alpendre. Internamente, os seus azulejos decoram lareiras, as paredes dos patamares do primeiro andar e, por fim, os banheiros.

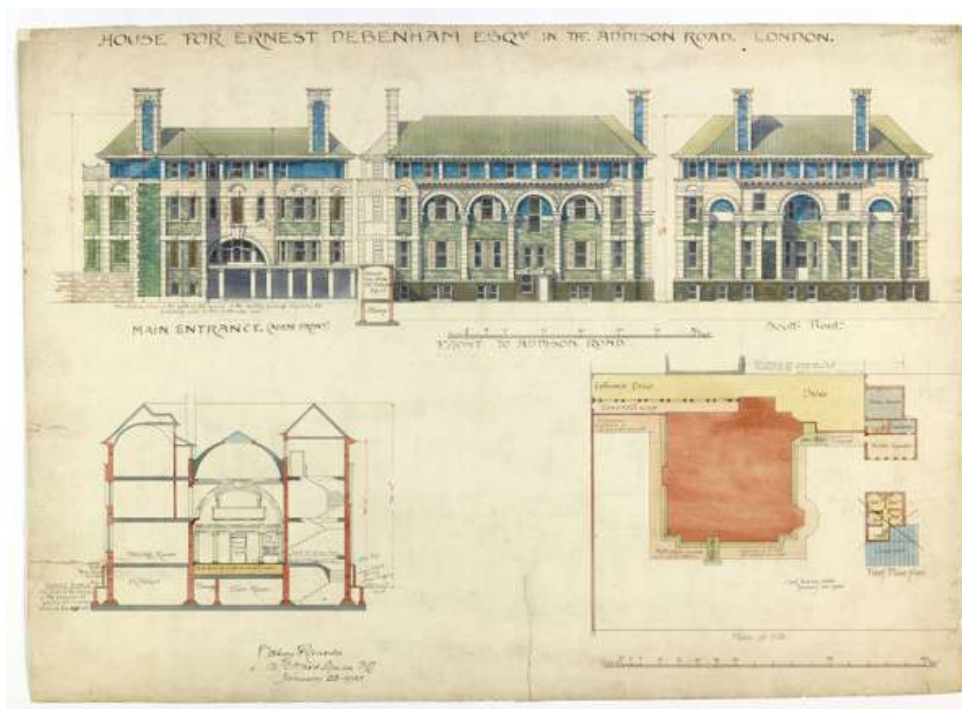


Figura 32: Projeto arquitetônico da residência de Ernest Debenham em Addison Road, Londres. Disponível em : https://www.ribapix.com/designs-for-8-addison-road-kensington-london-for-ernest-debenham-site-plan-elevations-and-section_riba81061 Data de acesso: 04/01/2024.

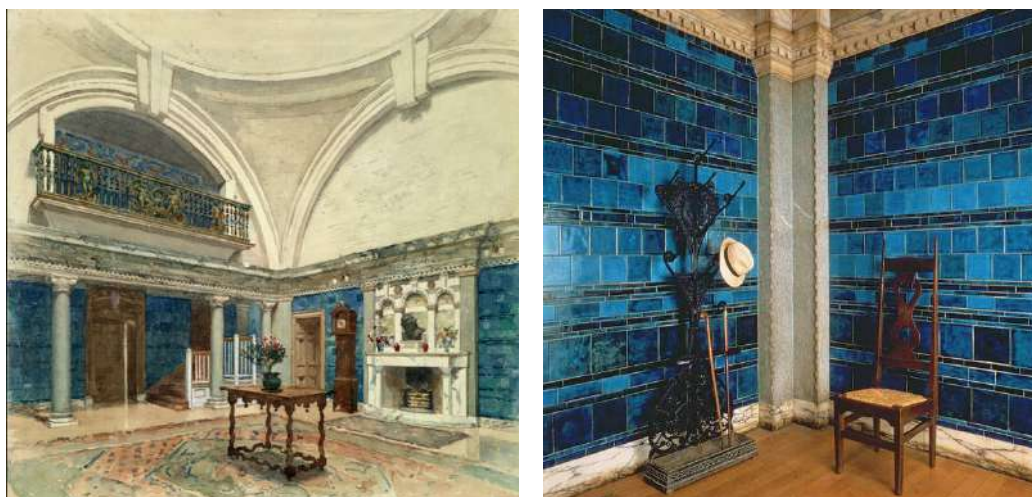


Figura 33: Desenho em perspectiva do projeto interno da residência de Ernest Debenham em Addison Road, Londres. Disponível em: https://www.ribapix.com/Designs-for-8-Addison-Road-Kensington-London-for-Ernest-Debenham-perspective-of-the-domed-central-hall_RIBA20217?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cucmliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSZjaWQ9MCZtaWQ9MCZ2aWQ9MCZxPUVybmVzdCUyMERlYmVuaGFtJnNpZD1mYWxzZSZpc2M9dHJlZSZvcmlckJ5PTA=. Data de acesso: 04/01/2024.

Conforme pudemos observar neste e nos exemplos do V&A Museum, havia um crescente interesse no uso de azulejos. A grande atenção na criação de peças que pudessem recriar conjuntos decorativos harmônicos passou a ser uma meta a ser seguida pelas indústrias de vanguarda. As fábricas inglesas de azulejos em finais do século XIX como a Minton's China Works, por exemplo, a fim de alcançar tal objetivo, contratou artistas como Christopher Dresser, William Wise e John Moyr Smith assim como *designers* franceses como Joseph François Léon Arnoux e Marc Louis Solon para desenharem grande parte de sua produção azulejar. A atuação desses profissionais no universo industrial proporcionava não apenas o desenvolvimento de protótipos adaptados a uma produção de massa como também passava a ser um grande diferencial de mercado.

Dentro desta lógica industrial, a busca por profissionais que pudessem atender tais necessidades levou muitas fábricas a investirem na formação de gerações de *designers* cerâmicos. Algumas delas criaram escolas de formação industrial próximas às fábricas ou nas cidades para instigar uma maior proximidade com a arte e técnica profissionais que eram desenvolvidas em suas instalações⁵⁰. Somada a elas, também foram marcantes as iniciativas governamentais de formação de *designers* como a *South Kensington School* em Londres, por

⁵⁰ Tal fenômeno foi muito recorrente em outros países da Europa como Alemanha, França e Itália. No caso Italiano podemos citar a escola de design cerâmico de Faenza que foi responsável pela formação de muitos artistas ceramistas que mais tarde trabalharam na indústria local de cerâmicas finas.

exemplo, que teve uma importante participação na difusão das ideias dos princípios do “bom gosto”, conforme pudemos analisar anteriormente.

Tais medidas acabaram criando condições para que muitas fábricas pudessem aprimorar o estilo decorativo de suas peças e as próprias técnicas de produção. O filho de Marc Solon, Léon Victor Solon, por exemplo, seguindo o mesmo percurso profissional do pai, teve sua formação na *School of Design* de Londres e ao concluir seus estudos foi contratado pela Minton's China Works em 1895, local onde pôde aprimorar seus aprendizados e produzir painéis no estilo *Art Nouveau* que agregaram valor aos produtos daquela fábrica (LEMMEN, 2008, p. 25-26).

Ao mesmo tempo que o estilo *Art Nouveau* ganhava maior presença dentro da indústria de azulejos, arquitetos e artistas como Henri Van De Velde na Bélgica, Hector Guimard na França, Peter Behrens na Alemanha, Otto Wagner na Áustria e Charles Rennie Mackintosh na Escócia introduziram de uma maneira esplêndida tal estilo na arquitetura, criando uma linguagem harmônica entre arquitetura e artes decorativas aplicadas.



Figura 34: Projeto de Otto Wagner: Majolikahaus., Linke Wienzeile 40, Viena, Áustria (Allgemeine Bauzeitung 65 (1900), Tafel 10, Sammlung Wien Museum) Disponível em: <https://magazin.wienmuseum.at/hygiene-mit-otto-wagner>



Figura 35: Fachada da Majolikahaus (Linke Wienziele 40, Viena, Áustria) – edifício projetado por Otto Wagner em 1898. Azulejaria pintada por Alois Ludwig. Acervo pessoal da autora. Data: 11/02/2015.



Figura 36: Detalhe dos azulejos da fachada da Majolikahaus (Linke Wienziele 40, Viena, Áustria) – edifício projetado por Otto Wagner em 1898. Acervo pessoal da autora. Data: 11/02/2015.

Otto Wagner em Viena, por exemplo, projetou em 1898 o famoso edifício de apartamentos Majolikahaus (Linke Wienziele, 40, Viena) cuja fachada é completamente revestidas por azulejos pintados por Alöis Ludwig. Foi o primeiro edifício com tal tratamento da fachada na cidade que atendia às constantes demandas de Wagner por uma arquitetura fácil de limpar. Além disso, também oferecia ao espaço urbano a policromia que, numa paisagem marcada pela monotonia das fachadas das edificações sujas pela fuligem de carvão, trazia a “dialética do núcleo construtivo e da cobertura, concha protetora e decorativa [referenciando-se a teoria de Gottfried Semper], e a exposição autoconfiante dos novos materiais, aliados a uma abundância ornamental que já não se relacionavam com os modelos históricos” (NIERHAUS, 2020).

No caso inglês, a popularidade de tais arquitetos e artistas, evidentemente, ajudou a ampliar uma noção de gosto refinado que, mais tarde, acabou sendo incorporada pelas indústrias de “vanguarda” inglesas de cerâmicas finas nas suas coleções *Art Nouveau*. Neste contexto, *designers* ceramistas especializados na produção de azulejos e cerâmicas arquitetônicas industriais, como foi o caso de William J. Neatby, por exemplo, passariam a ocupar um importante papel na elaboração de propostas harmoniosas formadas pelo arranjo de azulejos e elementos cerâmicos industrializados. No artigo da revista *The Studio: an Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* de 1903, intitulado “Mr W. J. Neatby and his work”, a biografia do artista é descrita e exaltadas suas qualidades projetuais. Neatby trabalhou para a fábrica Burmantofts Potteries em Leeds, desenhando azulejos para a decoração de interiores por seis anos. Em seguida se transferiu para a fábrica Doulton Lambeth Pottery, onde teve a oportunidade de desenvolver desenhos e elementos cerâmicos no departamento de arquitetura de concepção e produção de cerâmica mural onde, mais tarde, também supervisionou e coordenou todo o conjunto de murais confeccionados ali.

As instalações da empresa lhe permitiram experimentar amplamente e, através de combinações ou desenvolvimentos de métodos existentes, introduzindo vários processos novos. E aqui reside, como já observado, a força do trabalho do Sr. Neatby, que não é um mero teórico mas simultaneamente um *designer* de imaginação fértil e um artesão que domina completamente os métodos e meios de seu material” (“Mr W. J. Neatby and his work”, 1903, vol. 29, p. 114)⁵¹.

⁵¹ Tradução nossa do original: “the facilities pf the firm enabled him to experiment largely, and, by combinations or developments of existing methods, to imtroduce several fresh processes. And herein lies, as has been remarked already, the strength of Mr Neatby’s work, that he is no mere theorist, but at once a designer, vivid in imagination, and a handicraftsman who has thoroughly mastered the ways and means of this material”

O domínio da técnica e o refinamento decorativo alcançados por Neatby podem ser vistos nos muitos esquemas que produziu para composições azulejares e cerâmicas arquitetônicas entre os anos de 1895 e 1902. Um de seus exemplares mais conhecidos foram os revestimentos que projetou para as fachadas do Royal Arcade Norwich de 1899, projeto do arquiteto G.J. Skipper.



Figura 37: *Royal Arcade Norwich*, Londres, Inglaterra. Foto do fotógrafo George Plunkett de 1955. Disponível em : <http://www.georgeplunkett.co.uk>. Acesso: 10/01/2024

Figura 38: Fachada do edifício *Royal Arcade Norwich*, Londres, Inglaterra, construído em 1899 pelo arquiteto G.J. Skipper e cujos elementos cerâmicos decorativos foram idealizados pelo *designer* W. J. Neatby na fábrica Doulton Lambeth Pottery. Disponível em: <https://colonelunthansk Norwich.com/tag/royal-arcade-norwich/>. Acesso 10/01/2024.



Figura 39: Detalhe da fachada desenhada por W. J. Neatby. Disponível em: <https://colonelunthansk Norwich.com/tag/royal-arcade-norwich/>. Acesso: 10/01/2024.

A nova tendência da época no uso de materiais impermeáveis e laváveis como os azulejos e as cerâmicas arquitetônicas favoreceu a popularidade desses elementos no revestimento das fachadas e dos interiores de edifícios como hospitais, estações de trem, escolas, livrarias, escritórios, lojas de departamentos e galerias.

A notoriedade desses usos, que já vinha ocorrendo nas grandes exposições universais e nos manuais decorativos, passou a ser divulgada também pelos catálogos de fábrica. Embora as publicações das fábricas na forma de catálogos ou de álbuns comemorativos não fossem uma novidade no contexto industrial, no caso específico da indústria de azulejos esse tipo de divulgação foi uma inteligente estratégia comercial que permitiu uma ampla divulgação e venda de produtos, inclusive no exterior⁵².

O aparecimento de catálogos que reuniam a coleção completa de peças cerâmicas exibidas individualmente ou em sugestões de composições e arranjos decorativos permitia ao cliente escolher os motivos de forma livre e os elementos compositivos que lhe eram mais convenientes. Os arquitetos e construtores podiam fazer sua própria seleção dos artigos da fábrica e seguir, conforme o desejo do cliente, as sugestões elaboradas ali pelos próprios designers industriais. Em casos específicos, tais profissionais podiam encomendar azulejos e composições especiais às fábricas, mas isso ocorria apenas em raras ocasiões para clientes muito ricos.

Nos catálogos da Minton's China Works podemos notar a presença dos modelos que sugerem, além dos azulejos mostrados individualmente, arranjos decorativos destinados ao revestimento de pisos e formas de aplicação elaboradas para paredes. Ali estão presentes as composições formadas por azulejos com desenhos de inspiração *Art Nouveau*, rodapés cerâmicos, azulejos esmaltados monocromáticos, frisos decorados e, por fim, cantoneiras arredondadas cerâmicas que realizam os arremates finais.

⁵² É importante lembrar que o importante fabricante Josiah Wedgwood a partir de meados no século XVIII já tinha sua produção própria e a venda de seus produtos inicialmente ocorria mediante os próprios ceramistas que vendiam suas mercadorias enviando lotes de artigos prontos para serem expostos diretamente pelos comerciantes. Embora essa prática fosse muito usada por ele, Wedgwood também passou a adotar a venda de seus produtos por encomenda. Dentro dessa estratégia de venda, ele montou vitrines com amostras de suas cerâmicas, sem que ali houvesse estoques de produtos para a venda. Nesta lógica, os clientes encomendavam as peças que viam nas vitrines e cabia ao fabricante garantir a qualidade de seu produto e os prazos de entrega. Mais tarde, tal prática passou a ser adotada também por meio dos catálogos de fábrica (FORTY, 1981, p. 44).



Figura 40: Imagens dos azulejos de inspiração medieval do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024.



Figura 41: Imagens das composições de azulejos no estilo *Art Nouveau* do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024.

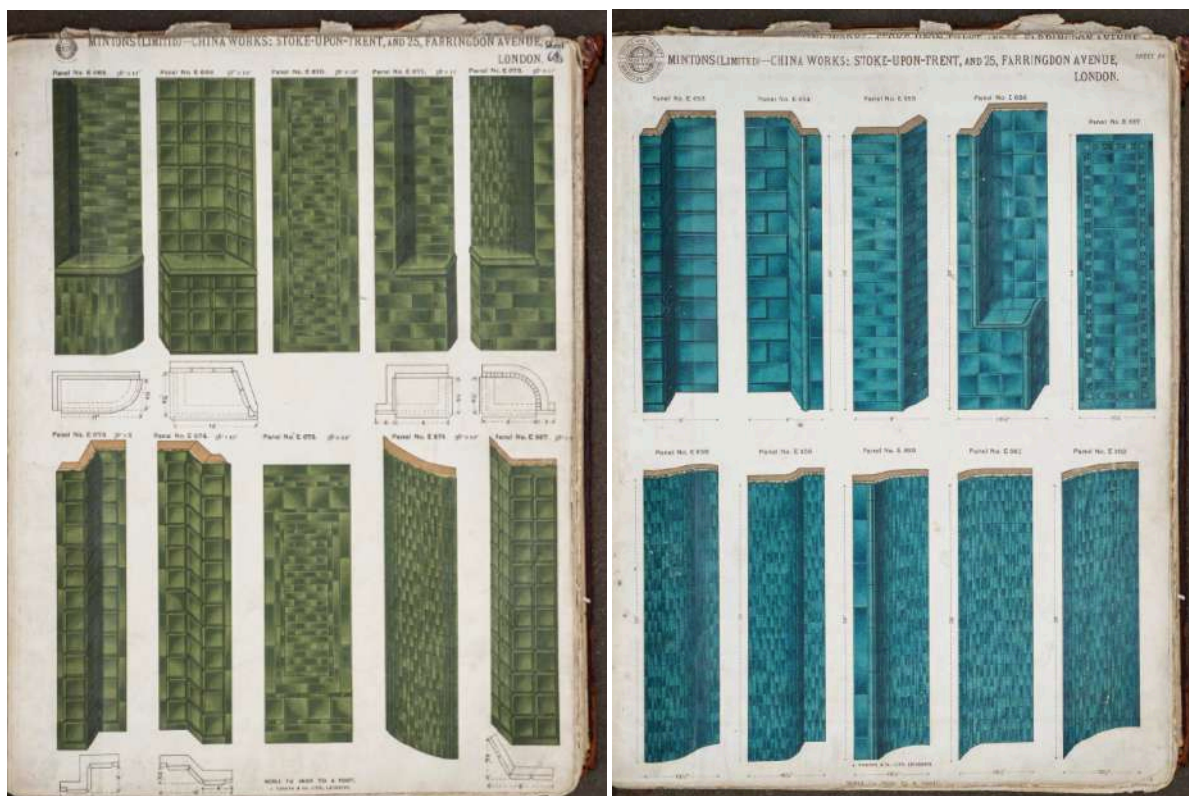


Figura 42 e Figura 43: Imagens dos azulejos monocromáticos em composições em que se observam os cantos e a continuidade dos panos azulejares mediante cantoneiras cerâmicas do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024.



Figura 44: Detalhe dos azulejos monocromáticos e das cantoneiras cerâmicas do catálogo de azulejos da fábrica de cerâmicas Minton's China Works. Sem data: Disponível em: <https://www.themintonarchive.org.uk/browse-a-minton-tile-catalogue/>. Data de acesso: 04/01/2024.

Esses catálogos nos permitem construir um pequeno panorama das tendências decorativas dominantes em cada período da trajetória das fábricas. A simplificação decorativa dos motivos, por exemplo, pode ser observada nos últimos modelos de catálogos da Minton's, indicando a presença de modelos mais tardios do estilo *Art Nouveau* e novos modelos que seguiam uma certa geometrização abstrata das decorações muito presente no estilo da *Art Déco*⁵³.

Somada a essa categoria de publicações, igualmente importantes foram os catálogos especializados dedicados aos arquitetos, construtores e engenheiros que indicavam os avanços industriais mediante a apresentação de diferentes produtos e materiais direcionados à construção civil. Publicações como *The architects' standard catalogues* entre os anos de 1914 e 1917, por exemplo, ilustravam espaços domésticos, como os banheiros, revestidos por toda uma série de composições decorativas feitas com azulejos e cerâmicas arquitetônicas, tornando-se referências para o *design* do espaço doméstico do período.

Vale notar que os primeiros catálogos desse gênero reproduziam cenas de espaços domésticos decorados no estilo *Art Nouveau* que, com o tempo, foram sendo substituídos por outros estilos decorativos. A simplificação dos motivos decorativos aos poucos foi ganhando destaque entre tais publicações e o estilo *Art Déco* foi aos poucos sendo incorporado pelas inúmeras fábricas de azulejos, em especial após a Primeira Guerra Mundial, tornando-se um modelo amplamente usado nas residências urbanas de diferentes países.

A construção de um estilo baseado na forma abstrata, sem referência ao mundo natural, presente no *Déco* tinha inspiração nas pinturas da arte de vanguarda como aquelas realizadas por Mondrian e seus colegas do grupo holandês *De Stijl*, fundado em 1917, mas também pelas contribuições da Bauhaus alemã, que defendia o *design* feito a partir do ponto de vista da forma e da cor elementares.

Os azulejos *Art Déco* abstratos se enquadram em duas categorias: azulejos com formas estáticas e azulejos com motivos dinâmicos. Os azulejos com formas estáticas eram geralmente compostos por linhas verticais e horizontais, que se cruzavam para criar uma composição de quadrados e retângulos entrelaçados que eram então preenchidos com cores diferentes. Os azulejos com motivos dinâmicos apresentavam linhas diagonais e curvas que se cruzavam criando sugestões de movimento e formas “jazzísticas”. Azulejos

⁵³ A azulejaria feita no estilo da arte *Déco* veio de muitas referências e fontes diferentes da história da arte e do design. Lemmen (2012, p. 39) aponta para fontes de inspiração nos diferentes movimentos artísticos de vanguarda da época como os cubistas franceses, os futuristas italianos, os vorticistas ingleses, a Bauhaus alemã e os construtivistas russos.

com motivos abstratos também eram frequentemente agrupados para criar designs em ziguezague e raios de sol, e eram usados com grande efeito como parte de lareiras ou acima das entradas principais de edifícios (LEMMEN, 2012, p. 39).

Tais expressões artísticas surgiram num momento de fortes discussões em torno da ideia de progresso e da construção da sociedade da modernidade, que impactariam substancialmente a maneira como novas práticas coletivas e individuais, em especial aquele dentro do universo doméstico, iriam ser incorporadas ao cotidiano nas cidades. Nesse momento, observa-se o aparecimento de uma linha de pensamento artística que via a ornamentação em si como algo que depreciava a imagem do homem moderno. O arquiteto austríaco Adolf Loos marcou tal ponto de discussão mediante seu manifesto “Ornamento e crime” publicado em 1908. Ali, o arquiteto negou totalmente a necessidade da ornamentação na vida e na arte humanas. Dentro de uma lógica estruturada num purismo estético radical, o arquiteto alegava que o homem moderno culto não precisava de nenhum tipo de ornamento nos objetos que faziam parte de sua vida e cotidianidade. Diz ele:

O homem moderno que preserva o ornamento como signo de um excesso artístico de épocas passadas como sagrado, reconhece de imediato o atormentado, o penoso e o doentio do ornamento moderno. Nenhum ornamento pode nascer hoje de alguém que vive no nosso nível cultural (LOOS, 1994).

Diferentemente de William Morris que havia entendido que a indústria expressava a lógica capitalista - o grande mal da humanidade - Loos depositou no ornamento a responsabilidade pelos males contemporâneos. Segundo ele, o ornamento era responsável pela degradação do trabalho dentro das indústrias e, sem ele, a sociedade seria capaz de desenvolver suas melhores qualidades. Apesar de se tratar de um texto com vários pontos questionáveis, uma vez que o autor elabora sua defesa ao redor das necessidades do homem moderno com base na depreciação de povos que usavam a ornamentação como forma importante de expressão cultural (como os Papua, por exemplo), seu ensaio acabou sendo usado por muitos arquitetos e críticos que viam na ausência da ornamentação novas formas de se expressar.

Enquanto muitos artistas e arquitetos tenham defendido o uso racional dos materiais mediante a ausência de elementos que “escondessem” a natureza deles - como a linha de pensamento de arquitetos modernos - houve os que entendiam que a ornamentação poderia

fazer parte de uma intenção de projeto. Porém, a negação do ornamento instigou ampla discussão na arquitetura que ainda hoje persiste, comprometendo a leitura de usos complexos das artes decorativas aplicadas na arquitetura, como a azulejaria, por exemplo, no contexto moderno e contemporâneo.

Esse fenômeno, porém, será mais evidente na segunda metade do século XX, que aqui não será aprofundado. No entanto, é pertinente observar que já no início daquele século, nota-se uma tendência de artistas e industriais na busca pela simplificação e redução da ornamentação, algo que direcionaria o nascimento de uma nova linguagem artística e decorativa que atendia muito bem às demandas capitalistas e industriais daquele momento. O aparecimento de modelos de azulejos geometrizados e lisos monocromáticos foi ganhando espaço nos anúncios publicitários de fábricas que, inspirados no estilo *Art Déco*, passavam a sugerir espaços revestidos por azulejos e cerâmicas arquitetônicas monocromáticas com pouca ou sem ornamentação, a exemplo o catálogo da fábrica Minton's China Works em que se observa a ausência de ornamentação e o uso de panos contínuos de azulejos com os seus arremates e cantos revestidos por cantoneiras e parapeitos cerâmicos também monocromáticos.

Vale pontuar que tal ocorrência, não se limitou aos casos ingleses que estamos observando aqui, o mesmo fenômeno pode ser visto nos catálogos de fábricas norte-americanas, por exemplo, que trataremos com maior detalhe mais a frente quando discutiremos as relações entre o uso de azulejos e as novas noções de higiene a partir de meados do século XIX. Outro ponto igualmente importante dos modelos de “vanguarda” ingleses é que pouco a pouco acabaram se tornando modelos “standard”, ou melhor, passaram a ser produzidos de acordo com formatos padronizados e materiais mais convenientes para a indústria, sendo, assim, resultado do tipo de máquina e métodos produtivos industriais usados.

As inovações promovidas pela indústria inglesa de azulejos a partir daquele momento foram rapidamente difundidas por toda a Europa. Países como a Alemanha, por exemplo, logo incorporaram as novas tecnologias criadas nas oficinas e fábricas inglesas, e, nos locais em que a azulejaria era tradicionalmente produzida como Portugal e Espanha, os produtos ingleses passaram a orientar novas práticas produtivas instigando as produções artesanais locais a aderirem aos usos de algumas práticas industriais como a utilização de moldes para as decorações mediante a técnica da decalcomania e máquinas de prensagem para a fabricação dos biscoitos de azulejos, por exemplo.

Além disso, os avanços tecnológicos da indústria azulejar inglesa iriam pontuar a Inglaterra como local de referência para a construção de fábricas de azulejos e cerâmicas finas mais modernas e com uma produção serial mais bem organizada. Além de exportar azulejos para todo mundo, os ingleses também vendiam suas técnicas e materiais, sendo comum que

fábricas portuguesas, por exemplo, como foi o caso da fábrica de Sacavém, comprassem os moldes decorativos, os vernizes e até os biscoitos de azulejos brancos (ASSUNÇÃO, 1997, p. 18-19)

As práticas industriais como a contratação de *designers*, consultores externos, para a execução de projetos específicos, conforme observamos no caso inglês, também foi uma prática compartilhada entre as indústrias de azulejos de demais países europeus. Citando o caso português, Mangucci (2018) explica que as manufaturas de azulejos portuguesas usavam o trabalho de *designers* para a elaboração de motivos e modelos decorativos dos azulejos industrializados. Tal prática passou a ser recorrente no universo industrial português e, na maioria dos casos, tratavam-se de profissionais externos e dissociados do corpo de profissionais da fábrica. Prestavam serviços de pintura, elaboravam os desenhos dos motivos decorativos das peças, ou ainda eram contratados para uma determinada encomenda como ocorria no caso dos painéis figurativos fabricados e destinados a um determinado fim. Eram, portanto, personagens desconhecidos, e a autoria de suas obras geralmente era atribuída aos diretores ou mestres da própria manufatura.

Tal prática visava melhorar a qualidade dos azulejos portugueses de forma a torná-los também competitivos no mercado internacional. Todavia, seu aparecimento foi precedido por um primeiro período industrial na qual a mecanização da produção de azulejos e a abundante produção em série de peças padronizadas foram realizadas com o exclusivo intuito de atender as demandas do grande público à custos mais baixos. Desta forma, os azulejos foram inseridos no mercado de modo a deixar a cargo de mestres de obras e azulejadores despreparados a responsabilidade por definir como tais peças seriam aplicadas e unidas.

Essa ocorrência, tão questionada e revista no universo inglês conforme observamos, deram margem para que fossem recorrentes as execuções de panos azulejares por profissionais que davam pouco atenção à harmonia das composições decorativas dentro de um todo artístico e arquitetônico, o que justifica o aparecimento de inúmeros exemplos em que a azulejaria aparece em composições desconexas e estranhas como ocorreu nas fachadas de alguns edifícios em cidades como Porto e Lisboa em Portugal, Belém e São Luís no Brasil.

A medida que a indústria portuguesa passou a incorporar à suas produções as ideias difundidas na época em torno do aprimoramento industrial unido ao aprimoramento decorativo, se tornava oportuno a contratação de profissionais na indústria que pudessem assessorar a produção serial e promover essa arte tanto nacionalmente com internacionalmente. Esse fenômeno pode explicar as diferenças com o Brasil de meados e finais do século XIX, que importava grandes quantidades de azulejos seriais e cuja aplicação ocorria em composições menos elaboradas que aquelas observadas na metrópole. Todavia, a partir do início e meados

do século XX, as composições e modelos decorativos da azulejaria brasileira passarão por uma reavaliação e ganharão usos e representatividade inéditas, conforme discutiremos adiante.

Antes de tratarmos especificamente dos azulejos do presente caso de estudo, achamos pertinente contextualizar primeiramente o momento histórico de formação e crescimento da cidade de São Paulo, ressaltando a fundação de sua indústria e o papel exercido pelos inúmeros agentes e profissionais ligados à construção civil. Tal abordagem nos permite observar como os materiais nacionais passaram a fazer parte do cenário paulista e paulistano e, ao mesmo tempo, traçar aproximações com as discussões e debates desenvolvidos no presente capítulo.

2. A industrialização de São Paulo, os imigrantes italianos e a indústria cerâmica

2.1. A industrialização de São Paulo

Os mecanismos econômicos coloniais estabelecidos ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX estruturaram formas e relações comerciais que, no contexto paulista, acabaram dando suporte para a criação de condições essenciais para a formação da indústria em São Paulo. A sociedade paulista, extremamente hierarquizada, estava organizada em torno da agricultura comercial e da escravidão (DIAS, 1984), e foi por meio do desenvolvimento de condições econômicas e sociais organizadas em torno de tais relações que São Paulo conseguiu importantes acúmulos de riquezas e condições políticas favoráveis para o surgimento de um ambiente apto, no final do século XIX e começo do século XX, para a instalação de indústrias dos mais variados gêneros produtivos.

Monteiro analisa que a sociedade paulista, apoiada em um sistema escravista bem organizado, se baseava em unidades produtivas orientadas pelo comércio de gênero alimentício particularmente destinado às Minas Gerais, que naquela altura ganhavam destaque pela sua produção mineradora com a extração do ouro e de pedras preciosas (MONTEIRO, 1994)⁵⁴. Ilana Blaj observa que

A articulação de São Paulo com as áreas mineratórias propicia a acumulação de verdadeiras fortunas nas mãos dos comerciantes que abasteciam as minas com gêneros alimentícios, gado e escravos. Grande parte destes comerciantes eram paulistas, filhos da tradicional elite local, que ao receberem sesmarias nas principais rotas que levavam às vilas mineiras, acabavam por integrar a produção de gêneros agrícolas, a criação de gado e muares, atividades que suas famílias já realizavam em São Paulo e Curitiba, com o comércio de abastecimento para as minas (BLAJ, 1998, n.p.)

Nesse contexto, as atividades produtivas e comerciais foram dinamizadas por uma produção interna vinculada ao comércio estabelecido com as vilas vizinhas e outras capitânicas, o que ampliou a rede de distribuição do comércio de bens de consumo e permitiu uma maior

⁵⁴ Linhares (1996) descreve como a importante produção agrícola de mandioca, milho e batata doce revela o contato dos colonizadores portugueses com as populações indígenas, que no início da colonização eram os povos responsáveis pela produção destinada à subsistência local. Ilana Blaj também comenta “a existência de uma produção mercantil em São Paulo colonial composta pelo trigo, pela aguardente de milho, pelo feijão, milho, carnes, farinha e algodão” (BLAJ, 2006, p. 145).

concentração de riquezas nas mãos de uma elite produtora dentro de um intensivo processo de mercantilização. Blaj (1998) ressalta que o porto de Santos foi a principal comunicação entre as capitanias do Rio de Janeiro, Bahia e o interior paulista, Minas Gerais, Cuiabá e Goiás. A circulação de mercadorias gerou lucros e receitas que permitiram o desenvolvimento de uma vasta ligação comercial sempre organizada segundo os interesses da metrópole.

A produção e o comércio eram controlados por meio das altas taxas e tributos cobrados pela Coroa Portuguesa. Tal mecanismo de controle serviu como forma de restringir o surgimento de manufaturas e outras atividades comerciais que não fossem aquelas ligadas aos negócios dos senhores da metrópole; ou seja, só eram permitidas as atividades comerciais e industriais que se relacionassem à produção agrícola e à exploração de riquezas minerais.

Simonsen observa que manufaturas de fio, panos e bordados existentes no litoral brasileiro, por exemplo, tiveram suas produções proibidas por carta régia de 1785, sendo permitidas apenas as manufaturas que produzissem tecidos de algodão que seriam destinados aos “vestuário de negros, para enfadar ou empacotar fazendas e para outros ministérios semelhantes” (SIMONSEN, 1973, p. 13). Para o autor, a justificativa de tal ação da Coroa Portuguesa era decorrente do fato de que a produção nacional poderia acarretar prejuízos substanciais às fábricas do reino e também “as rendas da Metrópole que auferia fortes direitos alfandegários dos panos importados, principalmente da Inglaterra”⁵⁵ (SIMONSEN, 1973, p. 13).

Nessa conjuntura de forte mercantilização, ocorreu uma grande “expansão da vila paulistana gerando a criação e incorporação de bairros rurais bem como de outras vilas, sobre os quais o núcleo de Piratininga tinha hegemonia” (BLAJ, 2006, p. 145). O comércio inter-regional garantiu o abastecimento de zonas mineradoras, a conexão entre as vilas do planalto e as áreas litorâneas e ampliou os caminhos que interligavam esses locais. Nesse sentido, foram feitos grandes investimentos na construção de novas rotas e na conservação dos caminhos existentes — como foi o caso da estrada conhecida como Caminhos do Mar, uma das principais rotas que ligava o litoral ao planalto paulista.

No século XVIII, com a contínua expansão das atividades comerciais, agricultores e criadores de gado paulistas que se dedicavam à produção alimentícia e ao comércio viram a possibilidade de expandir suas atividades, transformando-se em fazendeiros com produção voltada tanto para o abastecimento do mercado interno quanto externo (BLAJ, 1998, n.p.). O processo de concentração de terras e riquezas foi favorecido pela prática de casamentos entre

⁵⁵ O Alvará de Proibição de Fábricas e Manufaturas no Brasil de 1785 utilizava a justificativa de que com o desenvolvimento de fábricas, os colonos deixariam de cultivar e explorar as riquezas da terra (extração de ouro e diamantes e agricultura); obrigar a colônia a importar seus bens fazia parte dessa proibição, suspensa em 1808.

as famílias abastadas proprietárias de terras (FAORO, 1975, p. 163–164), o que permitiu à elite “deter grandes extensões de terras, cargos, contratos e monopólios” (BLAJ, 2006, p. 148).

A vinda da família real portuguesa ao Brasil (1808–1821) marcou expressivas mudanças com relação aos interesses da coroa portuguesa no país. D. João IV assinou o decreto de abertura dos portos às nações amigas (1808); promoveu a criação da Imprensa Régia, autorizando o uso de tipografias e a produção de jornais (1808); determinou a criação da Academia Real Militar e a abertura de escolas de medicina em Salvador e no Rio de Janeiro. Promoveu também a vinda da Missão Francesa (1816) e a criação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. A elevação do Estado do Brasil à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves abriu novas possibilidades comerciais, e permitiu o desenvolvimento e o surgimento das primeiras atividades industriais e manufatureiras no país.

No caso paulista, após a independência, o período do Império (1822–1889) foi marcado pela ampliação das exportações agrícolas e pela transição de uma economia predominantemente açucareira exportadora para uma estruturada em torno da economia cafeeira (RIBEIRO, 2020, p. 2). Em meados e fins do século XIX, houve uma significativa expansão da produção do café por todo o Vale do Parnaíba, e foram inauguradas novas indústrias têxteis, de alimentos e de vestuário, que atendiam as demandas da nova produção agrícola. Também foi promovida a construção da primeira estrada de ferro — a São Paulo Railway — em 1867, ligando Jundiaí a Santos.

A expansão da produção do café motivou a ampliação das ferrovias, e entre as décadas de 1870 e 1880 as linhas férreas chegaram também a Campinas, Rio Claro e Ribeirão Preto. Em 1886, o estado de São Paulo se tornava o maior produtor de café do Brasil (TRENTO, 1988, p. 109). Assim, as riquezas conquistadas com o avanço da economia exportadora do café motivaram, além da construção de estradas e ferrovias, a instalação de indústrias e o desenvolvimento da metrópole paulistana e das cidades do interior paulista como Campinas, Ribeirão Preto, Rio Claro e São Carlos.

Unidas a tal desenvolvimento, mudanças sociais fruto da abolição da escravidão também trouxeram transformações que iriam subsidiar o nascimento da industrialização em São Paulo. Maria Alice Rosa Ribeiro explica que,

Embora a escravidão tenha sido o principal regime de trabalho entre 1850 e 1888, a elite proprietária de terras e escravos passa gradualmente a ceder ao movimento abolicionista e, em paralelo à manutenção do trabalho compulsório, essa mesma elite concebe a mais audaz e inovadora política de formação do mercado de trabalho livre, por meio da imigração subsidiada pelo estado de São Paulo. De 1880 a 1930 chegaram a São Paulo dois milhões de

imigrantes europeus expulsos de seus países pela miséria e pelas distorções do avanço do capitalismo. Esse contingente de europeus incorporou-se ao crescimento populacional, ao processo de urbanização e de crescimento da indústria, transformando a capital de São Paulo na mais branca e europeia capital do Brasil (RIBEIRO, 2020, p. 2).

Os contratos realizados para a introdução de imigrantes, prioritariamente destinados às lavouras, eram organizados pela Sociedade Promotora de Imigração, principal instituição a realizar contratos com o Governo Brasileiro. Segundo Trento, “o Estado de São Paulo pagava 75.000 réis por adulto, metade para meninos de 7 a 12 anos e $\frac{1}{4}$ pelas crianças de 3 a 7” (TRENTO, 1988, p. 110). O mesmo valor poderia ser pago àqueles que chegassem sem a passagem de viagem paga, entretanto, o imigrante deveria permanecer na Hospedaria do Imigrante em São Paulo por cerca de 60 dias, a fim de garantir o seu destino nas plantações. Essa medida, segundo o autor, era uma forma de assegurar que os recém-chegados, uma vez que recebessem o reembolso de suas despesas de viagem, não se dedicassem a outras atividades senão àquelas da agricultura.

A Sociedade Promotora de Imigração começou, desde a sua fundação, a divulgar nos jornais de São Paulo anúncios convidando os estrangeiros residentes a inscreverem seus familiares de modo a garantirem os benefícios das despesas de viagem pagas com a condição de que estes desejassem vir ao Brasil e trabalhar nas lavouras. Quando os imigrantes chegavam ao porto de Santos, geralmente embarcavam de trem para São Paulo e permaneciam na Hospedaria do Imigrante por alguns dias até serem requisitados pelos fazendeiros.

As condições na Hospedaria eram precárias, dada a superpopulação, solidão e segregação dos trabalhadores, não sendo permitido, inclusive, que saíssem do local. Os fazendeiros eram os únicos que poderiam ter acesso à Hospedaria no momento da estipulação dos contratos. Trento (1988, p. 111) destaca a ocorrência de revoltas entre 1888 e 1890 provocadas pela falta de qualidade da alimentação. Essas condições não melhoraram mesmo após a criação, em 1906, da Agência de Colonização e Trabalho, que deveria ocupar-se da vigilância e do sistema de recrutamento.

Assinados os acordos e contratos com os fazendeiros, os imigrantes se deslocavam em trens para as fazendas, às custas do governo de São Paulo. As condições de vida na fazenda também eram lastimáveis: os colonos se ocupavam da produção exclusiva do café, não tinham direito à terra e suas liberdades eram limitadas à autorização e exigências do dono da fazenda.

As plantações eram isoladas das cidades e o contato com a vida pública era extremamente dificultoso. Não havia igrejas ou capelas e os colonos que se interessassem em

ir até a missa teriam que enfrentar longas distâncias para chegar à capela mais próxima. O mesmo ocorria em relação à assistência médica e o acesso às escolas: as despesas com médicos, escola e o acesso ao padre para as cerimônias de batismo e casamento, por exemplo, acabavam tornando-se muito custosas comparadas aos salários recebidos pelos colonos, em razão das longas distâncias.

Via de regra, com poucas exceções, as condições de vida dos colonos eram precárias, e era muito comum que famílias inteiras se deslocassem continuamente para outras fazendas ou centros urbanos; ou, ainda, que pedissem o repatriamento ou imigrassem para outros países, como a Argentina, Uruguai e Estados Unidos (TRENTO, 1988, p. 115–121). Porém, nem todos os imigrantes que chegavam a São Paulo se deslocavam para as fazendas produtoras de café. Alguns encontravam trabalho na capital, em cidades menores ou vilas no interior. Nas cidades, essa população se ocupava de pequenos ofícios ou era absorvida pelas fábricas recém-criadas no início do século XX.

Até a década de 1880, a cidade de São Paulo era uma pequena vila com não mais de 70.000 habitantes. A partir dessa data, além do rápido crescimento populacional através da absorção da população imigrante, a cidade passou a comportar um considerável conjunto industrial de máquinas destinadas ao beneficiamento do café. Simonsen (1973, p. 25) atenta para os inúmeros progressos advindos das patentes concedidas a diversos tipos de máquinas e engenhos no período, rapidamente incorporadas à produção do café.

No início do século XX, com a depressão dos preços do café e a baixa dos salários no interior, ocorreu um considerável deslocamento da população das lavouras para as cidades e para a capital. A concentração das populações de colonos europeus, que se encontravam em condições melhores do que os primeiros colonos que haviam chegado ainda na década de 1880, impulsionou a criação de um considerável mercado de produtos industrializados. Junto a isso, a construção de hidrelétricas assegurou o acesso à energia elétrica relativamente barata, e a existência de artífices industriais entre os colonos europeus trouxe condições favoráveis ao surto industrial da metrópole paulista.

2.2. A cidade de São Paulo e os imigrantes italianos

“São Paulo foi construída pelos italianos!”

Essa foi uma das frases amplamente usadas pelos arquitetos e historiadores paulistas para descrever a importância dos milhares de imigrantes que contribuíram para a formação do modelo de cidade e de indústria que caracterizou São Paulo⁵⁶. Não em vão a historiografia urbana paulistana amplamente se dedicou ao tema, procurando compreender as relações estabelecidas entre os trabalhadores livres que chegavam ao país e o rápido crescimento e desenvolvimento urbanos no início do século XX. Segundo Trento,

[...] será sobretudo para o Estado de São Paulo, com um território quase tão grande quanto a Itália, que se dirigirá a imigração global: dos 4.100.000 estrangeiros entrados no Brasil entre 1886 e 1934, 56 % foram absorvidos por essa região, com os italianos em primeiro lugar em relação às outras nacionalidades. Os pioneiros são cinco indivíduos que as estatísticas registram em 1874. Após essa data, as entradas se mantêm numa média de 1.750 pessoas por ano, até 1886; a partir do ano seguinte, começará o fluxo em massa, que elevará a cifra da imigração italiana em São Paulo para 1.078.437 até 1920. Entre 1888 e 1919, os italianos representaram 44,7% da imigração total daquele estado, seguidos pelos espanhóis (19,2%) e pelos portugueses (15,4%). Mas a percentagem resulta muito maior se considerarmos apenas o período de 1887 a 1902 (63,5%). Se usarmos outro parâmetro, o Estado de São Paulo foi a meta de 44% da imigração italiana para o Brasil entre 1820 e 1888, de 67% entre 1889 e 1919, atingindo seu ponto máximo na década de 1900 a 1909, com 79% (TRENTO, 1988, p. 107).

São Paulo, até meados do século XIX, era uma cidade cujo centro era composto pelas construções predominantemente coloniais, enquanto suas áreas periféricas eram ocupadas por chácaras com casas edificadas em adobe e taipa (LE MOS, 1996; REIS FILHO, 2000). A cidade era conhecida por ser o ponto de parada dos tropeiros que transportavam bens de consumo e as riquezas extraídas em Minas Gerais. Com as mudanças recorrentes da produção do café, o comércio local rapidamente se desenvolve, e São Paulo passou por um processo de

⁵⁶ Apesar da considerável imigração italiana, conforme bem indica TRENTO (1988) e HUTTER (2018), é importante atentar-se para a grande quantidade de imigrantes vindos de outras localidades como foi o caso dos portugueses, libaneses, alemães e, mais tarde, dos japoneses.

acúmulo de riquezas capaz de financiar transformações substanciais naquela estrutura urbana tradicional e modesta. O memorialista Alfredo Moreira Pinto⁵⁷ descreveu a cidade antiga da seguinte forma:

São Paulo, quem te viu e quem te vê! Não passavas naqueles tempos de uma pobre aldeia, completamente segregada do Rio de Janeiro. (...) Tinhas então as tuas ruas sem calçamento, iluminadas pela luz baça e amortecida de uns lampeões de azeite, suspensos a postes de madeira; tuas casas, quase todas térreas, tinham nas janellas umas rotulas através das quaes conversavam os estudantes com as namoradas; os carros de bois guinchavam pelas ruas, sopesando enormes cargas e guiados por míseros captivos, que empunhavam compridas varas com um ferrão na ponta; as donzelas, formosas como são as paulistas, com a cabeça e o rosto envoltos em uma mantilha, caminhavam em direção às igrejas que eram muito procuradas (PINTO, 1900, p. 7–8).

A produção de bens de consumo, iniciada com as exportações e o comércio do café, paulatinamente permitiu a concentração de renda e ampliou o interesse da elite agrária paulista em realizar novos investimentos comerciais e produtivos, além de migrar para o centro da cidade. Essa nova dinâmica econômica modelou modificações relacionadas à forma como eram organizados os espaços da cidade e como se caracterizavam suas construções.

Salmoni e Debeneretti (2007) destacam as demolições ocorridas nas décadas de 1880 e 1890 e a construção de casas inspiradas nos modelos neoclássicos do renascimento italiano e alemão. Analisam, ainda, o aparecimento e substituição da arquitetura colonial por uma arquitetura de casas e edificações construídas pelos imigrantes italianos que trabalhavam nas funções de pedreiros, mestres de obras, carpinteiros e serralheiros, e que traziam consigo as referências de produção arquitetônica de seus locais de origem.

Lindener Pareto Júnior (2016) na sua tese de doutorado “Pândegos, rábulas, gamelas: os construtores não-diplomados entre a engenharia e a arquitetura (1890-1960)” analisa a importante atuação de mestres de obras, “empreiteiros” e construtores que foram responsáveis pelas inúmeras construções de residências na cidade de São Paulo de finais do século XIX e início do século XX. O autor traz grandes contribuições no campo a medida que fornece uma nova visão sobre a atuação os profissionais não diplomados⁵⁸ como o mestre

⁵⁷ “Moreira Pinto estudava Direito em São Paulo. Em 1870, recém-formado, partiu para ficar ausente 30 anos consecutivos. Quando volta para uma breve visita em 1900, mesmo sentindo uma grande admiração pela cidade, surgida durante sua ausência, que definiu como italiana, lembrou-se com sentida saudade da São Paulo de sua juventude” (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p. 22).

⁵⁸ Pareto Júnior (2016, p. 192) inclui na sua análise os muitos profissionais que tinham diploma de arquitetura ou engenharia no exterior e que tinham dificuldade de validar seus diplomas no Brasil como foi o caso do sueco Carlos Eckman, por exemplo. Além deles, também haviam aqueles que conseguiram adquirir um tipo certificado

Valentin Kranz, José Kranz, o empreiteiro Joaquim Carlos Augusto Cavalheiro, Felisberto Ranzini e Vicente Branco, entre outros.

Nas últimas décadas do século XIX, São Paulo ganhou novas alamedas e ruas, as casas passaram a ser construídas com tijolos, e usavam materiais nobres importados da Europa — como vidros, gradis de ferro, vasos decorativos cerâmicos e azulejos. À medida que a indústria nacional foi se desenvolvendo, foram sendo incorporados às novas construções os materiais recém-produzidos no país, de certo modo permitindo a abertura e o nascimento de um mercado interno que poderia absorver, além dos produtos importados, os produtos nacionais.

Também Moreira Pinto, observando as grandes e rápidas mudanças da cidade, descreve a nova São Paulo:

Era então S. Paulo uma cidade puramente paulista, hoje é uma cidade italiana!! (...) Está V. Ex. [São Paulo] completamente transformada, com proporções agigantadas, possuindo opulentos e lindíssimos prédios, praças vastas e arborizadas, ruas todas calçadas, percorridas por centenaes de pessoas, por faustosos e ricos trens tirados por soberbas parelhas de cavallos de raça e cortadas por diversas linhas de bonds; bellas avenidas, como a denominada Paulista, encantadores arrabaldes como os Campos Elysios, a Luz, Santa Cecília, Santa Ephigenia, Hygienopolis e Consolação, com uma população alegre e animada, commercio activissimo, luxuosos estabelecimentos bancários, centenaes de casas de negocio e as locomotivas soltando seus sibilos progressistas, diminuindo as distancias e estreitando em fraternal amplexo as povoações do interior (PINTO, 1900, p. 10).

Novos negócios foram inaugurados e, entre eles, havia aqueles dedicados à venda de produtos diferenciados, como a Casa Garraud, que expunha, além das últimas publicações internacionais — como jornais, livros e revistas —, artigos para presentes, cigarros e fumo. A abertura de negócios como o Café e Restaurante Progredior (Rua XV de Novembro, 39, São Paulo)⁵⁹, enfeitado de vidros, espelho e estuque, foi uma referência para o uso e aparecimento de materiais mais elaborados nos interiores de estabelecimentos comerciais.

Tal crescimento urbano, todavia, não refletiu diretamente na maneira como as residências, mesmo as mais abastadas, foram projetualmente pensadas. O modelo de planta

do Governo do Estado junto a Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas que lhes garantiu uma licença de arquiteto, como foi o caso dos italianos Alexandre de Battisti e Alberto Tanganelli, os mestres italianos Antonio Cavichioli e Sante Betolazzi e os brasileiros Francisco Corazza e João dos Passos, por exemplo.

⁵⁹ O Restaurante Progredior funcionou entre 1892 e 1918 e foi seu edifício foi demolido em 1919 para a construção do Banco Commercial do Estado de São Paulo. No Correio Paulistano de 25 de Janeiro de 1891 no anúncio “Campanha Progredior”(CORREIO PAULISTANO, 25 jan 1891, p.5) o jornal comunica as intenções da campanha organizada para a compra do Palácio Timotheo com o intuito de reforma-lo para então criar o café restaurante.

residencial amplamente seguido no século precedente continuou a ser reproduzido por algumas décadas, uma vez que a estrutura colonial baseada no trabalho escravo ainda determinava regras e usos específicos que seriam revistos apenas no século seguinte.

Salmoni e Debenedetti fazem uma leitura sobre a simplicidade das plantas - que ainda mantinham um traçado elementar - e identificam o uso de materiais mais sofisticados na nova arquitetura, como os azulejos policromáticos aplicados nas fachadas, balaustradas de ferro batido, “janelas e portas sinuosamente retocadas com reboque e vidros polilobados de diversas cores” (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p. 30). Tais usos certamente vinham ao encontro da vontade de uma elite de destacar sua posição social por meio da riqueza decorativa de suas residências.

Dentro desse contexto, a atuação dos profissionais estrangeiros em São Paulo iria demarcar o nascimento de uma nova arquitetura que seria subsidiada por três principais grupos de profissionais: os arquitetos e engenheiros alemães, que projetaram as residências urbanas dos senhores do café em meados e no fim do século XIX; os engenheiros-arquitetos italianos, como Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844–1915)⁶⁰ e Luigi Pucci (1853–?) e seus seguidores, que difundiram o estilo neoclássico italiano nas construções da cidade; e, por fim, os mestres de obras italianos que foram responsáveis pelas construções mais modestas e alguns edifícios de destaque, como a sede do London and Brazilian Bank por Aurélio Villanova, por exemplo.

A partir de 1900, observa-se um acelerado processo de ampliação e mudanças urbanas, em conjunto com a ascensão das firmas de engenharia e arquitetura e empresas de construtores, como as italianas Calcagno e Irmão, Milanese e Marzo, Rossi e Brenni, Cavicchioli e Irmão, Pucci e Micheli. Nesse momento de grande dinamismo, surge o estúdio de Ramos de Azevedo, o Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo e Cia, que se tornou uma das maiores e mais potentes firmas de engenharia-arquitetura de São Paulo, ficando responsável por um número relevante de obras na capital e no interior paulista.

Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851–1928) foi uma figura importante no cenário paulistano, e ocupava-se de uma extensa gama de atividades profissionais e empresariais. Tal atuação é descrita por Ricardo Marques de Azevedo no prefácio do livro sobre o engenheiro-arquiteto de autoria de Ana Maria Góes de Monteiro:

[Ramos de Azevedo] se envolve com os misteres de diversas etapas do processo de concepção e produção edificatória: a graduação e qualificação de

⁶⁰ Tommaso Gaudenzio Bezzi foi um engenheiro-arquiteto formado pela Universidade de Turim. Foi oficial do regimento da cavalaria do exército regular comandado pelo Duque D’Aosta. Terminada a guerra, transferiu-se para o Uruguai e a Argentina, locais onde pôde retomar suas atividades como arquiteto. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1875. Ficou muito conhecido por projetar o Museu do Ipiranga em São Paulo, mais tarde executado por Luigi Pucci.

profissionais engenheiros e arquitetos, a formação de artesões hábeis em variados ofícios, a produção e comercialização de insumos e materiais para a construção, a provisão de recursos e financiamentos prediais e o estabelecimento de pertinente legislação para a salubridade, a edificação e o parcelamento do solo (MONTEIRO, 2009, p. 14).

Após realizar um período de formação na Bélgica e estar de volta à Campinas, Ramos de Azevedo iniciou sua carreira com uma efervescente produção na sua cidade natal, criando uma arquitetura sensível às noções de salubridade e qualidade de vida urbana. Muito provavelmente, os estudos realizados na Europa foram essenciais para que o engenheiro-arquiteto se aproximasse das discussões em torno da assepsia e da busca pelo entendimento das possíveis implicações da associação entre epidemias e a forma pela qual as cidades eram projetadas.

Em Campinas, as epidemias de febre amarela e o processo acelerado e desordenado do crescimento urbano definiram significativas mudanças na vida social e urbana da cidade. Tais transformações foram produto de uma mudança de comportamento que estava associada às novas noções de salubridade implementadas com o intuito de solucionar os recorrentes surtos de doenças na cidade. Ramos de Azevedo e Luiz Pinto propuseram para a cidade de Campinas diretrizes para orientar o seu crescimento, tendo como premissa um olhar atento ao desenho do lote e às relações dele com o edifício, seu entorno e a própria rua.

Segundo Góes Monteiro, os engenheiros compreenderam a importância do desenho não somente da cidade, “mas também com sua forma final, na qual todos os elementos, fossem eles a rua, a praça, o quarteirão, o lote ou o edifício, concorriam para a definição final, sendo por isso passíveis de qualificação” (MONTEIRO, 2009, p. 158). Sua experiência campineira permitiu que Ramos de Azevedo pudesse dar maior atenção a tais aspectos projetuais, e não por acaso o engenheiro se envolveu, mais tarde, nas discussões e propostas de diretrizes urbanas para a cidade de São Paulo. Nestas, seu papel foi significativo, particularmente nas decisões e na própria formulação das regras urbanas previstas no Código de Posturas de São Paulo no fim do século XIX e no começo do século XX.

Graças às suas múltiplas habilidades, após transferir-se para a cidade de São Paulo, Ramos de Azevedo participa da fundação da Escola Politécnica de São Paulo, onde, a partir de 1917, exerce o cargo de diretor, tendo uma importante participação no desenvolvimento do Laboratório Tecnológico — atual Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT/São Paulo). Em 1895, assume a direção do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, o que lhe permitiu reunir

uma série de artistas, entre pintores, escultores, cenógrafos, modeladores e arquitetos italianos, para lecionar naquela instituição.

A contratação de especialistas italianos para o Liceu permitiu que a escola se transformasse em “um centro de difusão de arte italiana em uma sociedade e em uma época que, por motivos de cultura e espírito, haviam sempre admirado a França” (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p. 76). Posteriormente, muitos dos artesãos formados na escola tornaram-se colaboradores do escritório de Ramos de Azevedo.

Com a chegada do italiano Domiziano Rossi⁶¹ ao Brasil, Ramos de Azevedo abriu espaço para que o jovem arquiteto fizesse parte do corpo docente daquela instituição, passando a ser o responsável pelo curso de Desenho Geométrico e Ornato. Rossi foi também docente da Escola Politécnica na cátedra de desenho e, após a fundação do Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo e Cia, passou a fazer parte da equipe dos arquitetos de Ramos de Azevedo. Entre suas principais obras, destaca-se o Palácio das Indústrias, atual Museu Catavento, obra realizada em conjunto com o próprio Ramos de Azevedo e o arquiteto português Ricardo Severo, construída entre 1911 e 1924.

Ramos de Azevedo tinha, entre seus colaboradores, importantes mestres de obras, como o italiano Antonio Ambrogio, o arquiteto francês Victor Dubugras; e os alemães Maximilian Hehl e George Krug (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p. 76; HOMEM, 1996, p. 34; PARETO JÚNIOR, 2011). Estavam também associados a ele empresas envolvidas com a expansão de ferrovias e projetos de loteamentos, olarias e indústrias cerâmicas, madeireiras, importadoras e distribuidoras de materiais.

O último de seus colaboradores, Felisberto Ranzini, pintor aquarelista e decorador, é uma figura-chave para entendermos melhor a constituição das redes de profissionais atuantes naquele período, que definiram a forma como São Paulo se expandia e se modificava em pleno momento de desenvolvimento e formação industrial no início do século XX. Por meio de Ranzini é possível entrelaçarmos uma significativa rede de atuação de profissionais italianos e seus descendentes, relacionando a produção arquitetônica à formação e atuação da primeira fábrica de louças finas, a Fábrica de Louças Santa Catharina, aquela em que foram confeccionados os azulejos da presente investigação.

Felisberto Ranzini estudou no Liceu de Artes e Ofícios, onde assumiu o cargo de chefia da seção de desenho e composição arquitetônicos após a morte de Domiziano Rossi em

⁶¹ Domiziano Rossi chegou ao Brasil em 1895 e tinha 30 anos de idade. Havia estudado em Gênova e, assim que conheceu Ramos de Azevedo, foi introduzido à Escola Politécnica de São Paulo. Enquanto professor do Liceu de Artes e Ofícios, dedicou-se ao ensino e estudo de Vignola, contribuindo para a difusão de seus pensamentos e dos preceitos arquitetônicos do renascimento italiano.

1920. A convite de Rossi, ingressou no escritório de Ramos de Azevedo em 1904, onde trabalhou até 1946. Era o filho mais velho de Sisto Ranzini, mestre de obras italiano que ficou conhecido pela construção dos fornos usados na indústria cerâmica. A família⁶² imigrou para o Brasil em 12 de setembro de 1888, vindos da Comune di San Benedetto Po, província de Mântua na região da Lombardia, Norte da Itália. Após sua chegada em São Paulo, apesar das dificuldades com a língua, Sisto já anunciava no *Correio Paulistano*, na edição de 26 de abril de 1889, seu interesse em atuar na construção de fornos:

Bom rival Industrial Franco-italiano.

Ainda nessa progressiva capital, não foi importada uma das mais vantajosas e forte indústria [sic.], riqueza para o paiz, a indústria dos fornos a fogo continuado. Esta falta vem preenche-la [sic.] um afamado empreiteiro e constructor, o qual por preços assaz modicos [sic.], construirá fornos de qualquer tamanho ou importância, e que fornecerão aos proprietários todas as vantagens possíveis, quanto ao trabalho como também ao que se refere ao ganho, sem contestação superior á expectativa. Não tendo rival na construção dos fornos, aceita qualquer pericia de engenheiros, praticos do serviço e dá todas as explicações, que lhes podem ser pedidas na vantagem da sua obra. Os fornos podem ser promptos [sic.] tijolos, telhas, vasos e utensis [sic.] de terra, vidro etc., e ser mantidos com combustiveis em lenha ou carvão, sendo lenha só ou carvão só. Empreita construção de casas, obras architectonicas, hydraulicas etc. trabalhando com solidez, precisão e prontidão e a preços sem competidor. Confiando no apoio do ilustrado publico, o construtor recebe qualquer pedido com o endereço Sisto Ranzini Rua Alegre número 4 (GUEDES; BERLINCK, 2000, p. 449 apud SALVADORE, 2015, p. 31)

Sisto participou, mais tarde, das obras e construção dos fornos da Fábrica de Louças Santa Catharina, inaugurada pelo seu outro filho, Romeo Ranzini, em 1913. As plantas aprovadas em 1916 com o nome de Sisto Ranzini como responsável pela construção e a ampliação da fábrica indicam que ele continuou a trabalhar como mestre de obras na cidade e, muito provavelmente, teve uma significativa participação na concepção construtiva de fábricas

⁶² No Registro de Chegada à Hospedaria do Imigrante em São Paulo, livro nº 13, página 253, de 12 de setembro de 1888, consta a chegada da família Ranzini: Sisto (29 anos), Rosa (27 anos), Filisberto (7 anos), Romeu (4 anos), Ida (2 anos) e Emma (poucos meses de idade). No documento, o sobrenome de família foi erroneamente escrito como *Rangini*. A procedência foi a cidade do Rio de Janeiro e o navio se chamava LIBAN. O documento se encontra disponível nos Registros de Matrícula do Acervo Digital do Museu da Imigração do Estado de São Paulo (1888).

do gênero, lembrando que, desde sua chegada ao Brasil, procurava se colocar como um grande especialista na construção de fornos industriais.

Todavia, muito antes de se envolver nas atividades industriais de produção de cerâmicas finas, seu filho Romeo já colaborava no ofício do pai. Em 1910, identificamos a aprovação de plantas na Directoria de Obras Municipaes, anunciada no *Correio Paulistano* em junho daquele ano, conforme a descrição abaixo:

Acham-se aprovadas na Directoria de Obras Municipaes as plantas apresentadas pelos srs. Roque Rouche, Antonio G. Seabra, Antonio F. Fernandes, Alfredo Formigare, Romeo Ranzini (2), José Grisi, Archimede Galli e d. Umbelina de P. Cabral (CORREIO PAULISTANO, 1910, p. 5).

No ano seguinte, em 1911, Romeo já aparece como “empreiteiro construtor” no anúncio publicado no *Correio Paulistano* da época:

Romeo Ranzini & Comp. Empreiteiros constructores. Encarregam-se de construcções de quaisquer estylos, na capital e em Santos, levantamentos de plantas, orçamentos, projectos de Villas Operarioas e reformas de prédios. Para quaisquer informações, no escriptorio tecnico, à rua Quinze de Novembro, 50-B, sala n. 3, de meio dia às 3 da tarde (CORREIO PAULISTANO, 1911, p. 9).

Seu interesse pela indústria cerâmica e “louça em geral”, segundo suas próprias palavras, foi despertado em 1909 “por iniciativa própria”⁶³. Entretanto, foi somente após alguns anos que o construtor decidiu ampliar sua atuação, aventurando-se como empresário da indústria de louças finas e de pó de pedra.

Foi no seu escritório na capital paulista, na rua Quinze de Novembro, em duas salas localizadas acima do Café Guarani, que Romeo Ranzini conheceu a família de aristocratas paulistas Fagundes, que “o frequentavam, juntamente com os Prates, Cunha Bueno Backheuser, Dr. Assumpção Filho e outros” (RANZINI, s. d.). Em parceria com Euclides, Waldomiro e Juarez Fagundes, Ranzini forma a sua firma Fagundes Ranzini & Cia., “com o capital inicial de 300 contos de réis”, sendo ele próprio e Euclides Fagundes os sócios majoritários, e

⁶³ Questionário sem data disponível no Acervo Romeo Ranzini, Coleção Ranzini do Museu Paulista.

Theodomiro Mendonça Uchoa, Otto de Freitas Backheuser, Waldomiro Fagundes e Juarez Fagundes os sócios minoritários⁶⁴.

Em 1912, com o escopo de viabilizar a criação da sua fábrica, Romeo Ranzini viajou para Itália com o intuito de contratar especialistas ceramistas e comprar maquinários para a sua futura indústria de louças finas. Esses profissionais, após o término de seus contratos, passaram a ter uma atuação importante no cenário da indústria cerâmica paulista, inaugurando novas fábricas ou trabalhando como empregados em outras fábricas do gênero já estabelecidas, tema que trataremos com maior profundidade mais adiante.

Enquanto Romeo trabalhava com o pai Sisto Ranzini e dedicava-se a construção de sua fábrica de cerâmicas finas, seu irmão mais velho, Felisberto Ranzini, o artista arquiteto, exercia um papel importante no universo da construção civil paulistana, atuando no maior escritório de engenharia da cidade e lecionando no Liceu de Artes e Ofícios. Trabalhou na produção de projetos arquitetônicos e de desenhos de elementos decorativos no Escritório de Ramos de Azevedo, tornando-se, após a morte de Rossi, o arquiteto-chefe do escritório. Uma de suas principais referências era o estilo florentino e a nova tendência do período, o *Stilo floreale* e o *Art Nouveau*. Esses estilos aparecem nas construções de alguns palacetes cujos projetos passaram por sua avaliação e trabalho, como foi o caso do edifício do Clube Comercial, as fachadas do Mercado Municipal de São Paulo e o edifício Casa das Rosas na Avenida Paulista.

Durante os primeiros anos trabalhando no escritório de Ramos de Azevedo, Felisberto teve contato com o arquiteto português Ricardo Severo, que, segundo Salvadore (2015, p. 44), muito provavelmente o convida naquele momento a realizar a identificação e o registro da arquitetura colonial brasileira. Ranzini publica seus estudos referentes a essa investigação em 1927 no álbum de sua autoria intitulado *Estylo Colonial Brasileiro: composições architectonicas de motivos originaes* (RANZINI, 1927), apresentando 40 pranchas com desenhos de elementos da arquitetura civil e religiosa, e detalhes da arquitetura colonial.

Ricardo Severo era um grande saudosista da arquitetura colonial luso-brasileira, e incentivou outros trabalhos de levantamento que foram realizados por artistas como o aquarelista Alfredo Norfini e o artista José Wasth Rodrigues, “cuja longa permanência em Minas Gerais ele custeou” (SAIA, 2003, p. 108). Viagens desse tipo foram realizadas “pelo Brasil afora, ao que parece, com o intuito de recolher subsídios tanto para os seus projetos

⁶⁴ Questionário sem data disponível no Acervo Romeo Ranzini, Coleção Ranzini do Museu Paulista.

tradicionais, quanto para a divulgação da arquitetura colonial brasileira” (MELLO, 2007, p. 66).

Saia (2003, p. 108) relata que Severo pretendia organizar uma publicação na qual seriam reunidos os desenhos e levantamentos financiados por ele e produzidos no final da década de 1910 por José Wasth Rodrigues; entretanto, esse trabalho nunca foi publicado pelo engenheiro português. Os desenhos do artista ficaram sob posse de Severo por anos e, apenas após sua morte, uma parte foi devolvida às mãos de seu criador, sendo esses desenhos, mais tarde, compilados no livro *Documentário Arquitetônico* (RODRIGUES, 1979), cuja primeira edição foi publicada em 1945.

Joana Mello (2007, p. 66) aponta para a ausência de qualquer indício no livro de Wasth Rodrigues a respeito do patrocínio de Severo ou mesmo qualquer referência ao arquiteto português. Na introdução, o autor apenas descreve que se tratava de uma obra realizada em Iguape e Minas Gerais em 1918, a conselho de Otto Weiszfölg, e que “circunstâncias, porém alheias a nossa vontade, impediram que tal publicação se realizasse” (RODRIGUES, 1979, p. 8), o que, segundo Mello, pode ser um uma referência indireta a Ricardo Severo.

Tanto a publicação de Felisberto Ranzini quanto a de José Wasth Rodrigues foram importantes registros da arquitetura brasileira. Apesar de haver um caráter bastante diversificado no que diz respeito ao interesse dos estudos direcionados por cada um deles, ambas obras tiveram um importante papel no reconhecimento da arquitetura tradicional que apresentavam.

Atentemo-nos ao registro feito por Rodrigues (1979, p. 224–27) de exemplares azulejares, em que o artista representou uma pequena coleção na forma de desenhos dos azulejos mais comuns presentes na arquitetura brasileira tradicional. As informações gráficas ali reunidas foram muito úteis para suscitar a comparação com os diversos exemplares encontrados em diferentes partes do Brasil, o que nos permite observar o alcance do comércio e do uso de objetos desse tipo na construção civil. No caso do Palácio dos Azulejos em Campinas, por exemplo, alguns dos exemplos de azulejos portugueses ilustrados por Wasth Rodrigues em seu livro se assemelham àqueles identificados em suas fachadas⁶⁵. O mesmo ocorre com alguns dos modelos de azulejos identificados no conjunto de Monumentos da Estrada Caminhos do Mar, que possuem referências de tradicionais motivos decorativos portugueses também indicados por Rodrigues⁶⁶.

⁶⁵ Ver pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre 2003 e 2004 por Renata Poliana Cezar Monezzi (2012), intitulada *Azulejos do Palácio: suas origens e significações*, com o financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

⁶⁶ Aqui podemos nos atentar aos modelos florais, os modelos pontilhados e os modelos que se remetem ao tipo “ferradura” dada a forma que se assemelha às ferraduras usadas em cavalos.

Os registros dos detalhes construtivos feitos nas publicações de Felisberto Ranzini e Wasth Rodrigues passaram a ser referência no ensino da arquitetura tradicional brasileira, em especial nos cursos de desenho e de arquitetura no país, sendo usados, inclusive, até os dias atuais como importantes fontes primárias. No que diz respeito aos interesses de Severo, esses desenhos acabaram sendo uma importante fonte de inspiração para os seus projetos, o que orientou seu discurso em defesa da arquitetura tradicionalista.

Entre o final da década de 1910 e início da década de 1920, com a aproximação das comemorações do Centenário da Independência e das efervescentes discussões em torno da criação de uma identidade nacional e os debates sobre a independência das nações latino-americanas, Severo se colocou como um dos grandes defensores do surgimento dessa arquitetura nova, promovendo a consagração do estilo neocolonial em eventos e construções emblemáticas no cenário paulista. De acordo com o arquiteto português,

[...] arte tradicional é a estilização das formas artísticas anteriores que integram em determinado tempo o meio local, o caráter moral dum povo, o cunho da sua civilização; é o produto duma evolução rítmica de ciclos sucessivos de arte e estilos; é uma expressão coletiva, estranha à vontade individual, do pleno domínio do sentimento, determinada em povos de tradição definida, nos quaes o sentimento estético é estável como o sentimento da nacionalidade e a ideia de pátria (SEVERO, 2012, n.p.).

Além de Severo, Victor Dubugras foi uma figura de destaque nesse processo de apologia à arquitetura neocolonial. Dubugras, de origem francesa, cresceu em Buenos Aires, Argentina, e mudou-se para São Paulo em 1891, trabalhando na Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas de São Paulo e, depois, para o escritório de Ramos de Azevedo (FICHER, 2005, p. 75). No seu primeiro trabalho realizou uma série de projetos de escolas e outros edifícios no estilo neorromântico e neogótico e, a partir de 1896, passou a construir algumas residências e edifícios públicos como o Mercado de São João em São Paulo (1898). Após essas experiências abriu sua firma de projetos e construções marcando uma carreira de sucesso até se transferir para o Rio de Janeiro em 1928. Também trabalhou como professor da Escola Politécnica em São Paulo para o curso de engenharia civil.

Dubugras era considerado um arquiteto progressista e criativo e no artigo “Uma Exposição de Arte”, de 1905 (FICHER, 2005, p. 75) o arquiteto foi enaltecido pelo seu gosto medievalista e sua adoração ao estilo *Art Nouveau*. Todavia, ele transitou por outros estilos artísticos buscando sempre uma racionalidade construtiva e passou a adotar o estilo neocolonial a partir da década de 1920. Em 1919, o arquiteto ganhou o concurso público promovido pela

prefeitura de São Paulo para a reformulação do Largo da Memória — também conhecido como Ladeira da Memória ou Ladeira dos Piques, no centro da cidade —, projeto que marcou o início das obras para as celebrações do Centenário da Independência.

Entre 1921 e 1922, o então governador do estado de São Paulo, Washington Luiz, convidou o arquiteto francês para construir uma série de Pousos e Monumentos ao longo da antiga Estrada Caminhos do Mar, na Serra de Paranapiacaba, que ligava o litoral ao planalto paulista. A proposta foi traçar, a partir dessas arquiteturas e da arte que apresentavam, a trajetória da história da construção dessa estrada que ligava o litoral ao planalto, capturando os principais eventos de construção da nação brasileira, desde a sua fundação com a ação de jesuítas até o surgimento e implantação dos grandes avanços técnicos e tecnológicos promovidos naquele momento.

Nesse sentido, a reconstrução desse imaginário se deu a partir dos painéis de azulejos projetados pelo artista José Wasth Rodrigues, confeccionados na Fábrica de Louças Santa Catharina de Romeo Ranzini (LE MOS, 1984, p. 167). Essas obras foram consideradas emblemáticas e representavam a consagração da arquitetura neocolonial paulistana. Os eventos comemorativos do Centenário de Independência “tomaram o *neocolonial* como a arquitetura oficial da nação brasileira” (MELLO, 2007, p. 67), e Severo participou ativamente na difusão dessa arquitetura, publicando algumas de suas ideias no “Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência e da Exposição do Rio de Janeiro – 7 set. de 1822 a 7 set. 1922”⁶⁷ e projetando obras como o Pavilhão das Indústrias de Portugal na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, construído entre 1922 e 1923.

Nesse ponto é possível afirmar que uma rede de arquitetos, artistas e construtores se estabeleceu e marcou o processo de desenvolvimento e crescimento da cidade de São Paulo. Essa rede se construiu a partir do envolvimento dos mestres de obras italianos na execução das obras projetadas pelas novas firmas de engenharia-arquitetura na cidade, pela atuação de arquitetos e artistas italianos na formação de novos profissionais na Escola de Artes e Ofícios, pela atuação de outros artistas e profissionais interessados na criação de uma nova identidade nacional e, finalmente, pela ação de empresários, industriais e mestres de ofício que viram no país a oportunidade de projeção e desenvolvimento de seus negócios.

Assim como Romeo Ranzini, os empresários imigrantes italianos viram no crescimento acelerado da cidade a oportunidade de ampliação de atividades industriais e comerciais que, até aquele momento, eram inexistentes e parcialmente supridas pelas

⁶⁷ “Os palácios estrangeiros: Portugal” In: Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência e da Exposição do Rio de Janeiro – 7 set. de 1822 a 7 set. 1922. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, Almanack Laemmert, 1923, p. 312-314.

importações europeias. As altas taxas alfandegárias foram oportunas para que muitos desses imigrantes, que aqui iniciavam alguma atividade comercial e/ou industrial, procurassem ampliar suas atividades e criassem uma maior variedade de produtos de modo que isso também lhes garantisse uma certa autonomia das importações.

O italiano Francisco Matarazzo foi o empresário que buscou de forma inusitada alcançar essa autonomia, criando um grande aparato industrial diversificado, o que assegurou a formação de um dos maiores polos industriais do país em São Paulo. Vindo ao Brasil com sua esposa e dois filhos em 1881 aos 27 anos, foi para Sorocaba, onde recebeu apoio de um conterrâneo e abriu o seu primeiro estabelecimento comercial, ocupando-se especialmente do comércio rural com a venda de farinha e artigos do gênero. Ao observar a rentabilidade da banha do porco, decidiu, além de sua comercialização, abrir uma fábrica na cidade e, em seguida, em Capão Bonito de Paranapanema (Hoje Capão Bonito; MARTINS, 1973, p. 19–20).

Com o fechamento de contratos diretamente com produtores, Matarazzo conseguiu obter valores mais competitivos no mercado e, graças à queda das importações norte-americanas de banha, fundou uma terceira fábrica — esta, voltada para a fabricação das latas, o que lhe permitiu lançar no mercado seu produto enlatado.

Matarazzo revolucionou a produção de banha no país mediante o uso de máquinas inspiradas nas máquinas italianas de extração do óleo de oliva⁶⁸. O industrial, além de retirar a gordura do porco, também aproveitava todas as demais partes do animal: os ossos, por exemplo, eram usados na fabricação de botões e barbatanas de colarinhos. Somado a isso, a grande novidade que lhe garantiu grande competitividade no mercado foi o modo como a banha era distribuída. Matarazzo vendia a banha em embalagens de metal que também eram fabricadas por ele, o que lhe garantiu vender a banha enlatada nas diferentes regiões brasileiras, deste o norte do país até Rio de Janeiro e São Paulo. Lembremos que, naquele momento, a banha que era importada dos Estados Unidos, era armazenada em barris de madeira e, portanto, tinham pouca durabilidade se compararmos àquelas cujo armazenamento era feito em latas fechadas.

Após transferir-se para São Paulo, mantendo suas indústrias vinculadas à fabricação e venda da banha de porco, ampliou suas atividades comerciais e passou a dar atenção também ao comércio de produtos importados, como o trigo vindo dos Estados Unidos, e o arroz produzido na Conchinchina, atual Vietnã. Com as crescentes dificuldades das importações e o desequilíbrio alfandegário, Matarazzo construiu o moinho de farinha de trigo no bairro do Brás

⁶⁸ Esse olhar empresarial que notamos no industrial Matarazzo nos remete a atuação da família Florio (Paolo e Ignacio Florio e mais tarde o filho Vincenzo Florio) na Sicília, Itália, de início e meados do século XIX, que se utilizou de estratégias similares para a ampliação de seus negócios, em especial aquele em que o industrial Vincenzo Florio decide por armazenar o atum dentro de latões de óleo, o que lhe garantiu grande popularidade e numerosas vendas.

em 1900, tornando-se a primeira fábrica do gênero em São Paulo (VICHNEWSKI, 2004, p. 52). De acordo com o Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889–1930),

[...] a partir da fabricação da farinha de trigo no Brasil, os negócios de Matarazzo experimentaram notável expansão, observando uma integração vertical que os tornaria cada vez mais interdependentes e aumentaria em escala crescente sua autossuficiência em relação a outros fornecedores de bens ou serviços. (ABREU, 2015, p. 3)

No começo do século XX, a companhia de Matarazzo ampliou suas fábricas, passando a atuar também na metalurgia (Metalúrgica Matarazzo, 1902), na produção de sacaria (Fiação e Tecelagem Mariângela, 1904) e na produção de sabão e velas. Mais tarde, na década de 1910, a firma F. Matarazzo & Cia. foi transformada em Sociedade Anônima Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM), e o grupo passou a expandir seus interesses para a produção de outros produtos, como louças sanitárias e azulejos, além da produção de massas alimentícias (VICHNEWSKI, 2004).

Em 1927, a IRFM adquire a Fábrica de Louças Santa Catharina de Romeo Ranzini e realiza algumas expressivas modificações na cadeia produtiva com o intuito de promover uma maior standardização dos processos produtivos, focando na produção de louças sanitárias e azulejos (R. A. SOUZA, 2010, p. 140). Em 1937, as atividades da Santa Catharina foram oficialmente encerradas e, no ano seguinte, a IRFM transforma as dependências da fábrica instalando novos equipamentos destinados à produção de massas alimentícias e biscoitos e inaugura o Pastificio do Brás com a marca Petybon (ANDRADE, 1991, p. 170–171) — com o destaque no mercado conquistado pela marca, o local ficou posteriormente conhecido pelo nome Petybon. Por esse motivo, o sítio arqueológico das antigas instalações da Santa Catharina é também denominado de sítio arqueológico Petybon⁶⁹, uma vez que a atividade industrial alimentícia ali foi extinta apenas na década de 1980.

A IRFM, todavia, não deixou de atuar no mercado de louças e, com o encerramento das atividades da Santa Catharina, montou uma nova fábrica em São Caetano no ano de 1935, conhecida como Fábrica de Louças Cláudia (1935–1990). Essa nova indústria cerâmica passou a produzir louças domésticas, azulejos, isoladores de porcelana e louças sanitárias. Pereira aponta as similaridades das suas instalações com o modelo organizacional da Fábrica de Louças Santa Catharina, e conclui que

⁶⁹ Nome destinado ao sítio arqueológico durante os levantamentos realizados pela empresa de arqueologia Zanettini em 2003.

[...] o espraiamento notado na organização interna da fábrica de louças, fruto da especialização dos ambientes produtivos, pode ser entendido como produto da experiência adquirida na fábrica da Água Branca. Desde a localização dos depósitos na área próxima à ferrovia, até a concentração das etapas de formação, decoração e armazenamento, passando por setores de laboratório, concepção e instalações subsidiárias, vê-se um empreendimento marcado pela racionalidade espacial (PEREIRA, 2007, p. 102)

Assim como a Fábrica de Louças Cláudia em São Caetano, outras fábricas do gênero inauguradas nas décadas de 1910 e 1920 em São Paulo seguiram o modelo industrial e produtivo da Fábrica de Louças Santa Catharina. Isso ocorreu não somente pela qualidade das instalações da fábrica, mas, em grande parte, por conta de serem criadas pelos primeiros funcionários ceramistas italianos vindos ao Brasil contratados por Romeo Ranzini, que, conforme previamente citado, criaram suas próprias indústrias e/ou organizaram-se em cooperativas trabalhando de modo colaborativo com outras fábricas de pó de pedra recém-inauguradas ou já estabelecidas no início do século (BELLINGIERI, 2005).

Entre elas, a Fábrica de Louças Paulista em Mauá, inaugurada em 1916, e a Indústria de Louças Zappi S/A no bairro Vila Prudente, inaugurada em 1918, foram as principais indústrias formadas pelos novos empreendedores italianos que haviam imigrado para inicialmente trabalharem na Fábrica de Louças Santa Catharina.

2.3. O Surgimento da indústria de louças finas em São Paulo

As recentes pesquisas em torno do surgimento das indústrias cerâmicas e olarias no estado de São Paulo trazem novas abordagens para o entendimento do processo de formação da indústria paulista e das interações com seus locais de implantação e seus trabalhadores. Apesar de serem praticamente inexistentes as pesquisas sobre a produção específica de azulejos, louças sanitárias e elementos cerâmicos arquitetônicos, essas investigações constroem um importante panorama em torno da produção cerâmica das primeiras fábricas de louças finas do estado, revelando a história da técnica industrial cerâmica paulista e o relacionamento estabelecido entre as primeiras fábricas de cerâmicas finas inauguradas nas primeiras décadas do século XX.

Rafael Abreu e Souza (R.A. SOUZA, 2010), em sua dissertação de mestrado, identificou as tipologias da coleção de louças finas de mesa coletadas nas antigas instalações

da fábrica Santa Catharina durante os trabalhos de arqueologia realizados pela companhia Zanettini, em 2003. Em seu trabalho, as cerâmicas de mesa foram identificadas e analisadas a partir de suas características técnicas e dimensões, e classificadas de acordo com suas tipologias e motivos decorativos. Suas maiores contribuições são a sistematização e o inventário da coleção de louças de mesa identificadas no sítio arqueológico Petybon e a descrição detalhada dos processos produtivos da Fábrica de Louças Santa Catharina, sendo um trabalho pioneiro na identificação dos motivos industriais da produção desse gênero no país.

Tratando-se de uma pesquisa em arqueologia cujo foco era compreender, a partir das características produtivas e técnicas, a produção de louças de mesa, não foram abordados temas ou estabelecidas possíveis leituras que traçassem um paralelo entre a história do *design* e da arte e a produção italiana. Recordamos que os primeiros ceramistas trabalhadores da fábrica eram italianos vindos da Società Ceramica Italiana di Laveno e apesar, de Souza mencionar a importância de investigar tais temas de modo mais aprofundado, pouco se sabe a respeito da atuação desses profissionais no Brasil.

Por outro lado, do ponto de vista da construção e da arquitetura das fábricas de louças finas, o pesquisador José Hermes Martins Pereira (2007, 2009), com a dissertação de mestrado intitulada *As fábricas paulistas de louça doméstica: Estudo de tipologias arquitetônicas na área de patrimônio industrial*, investigou as características do espaço industrial de produção cerâmica, cruzando as informações sobre as diferentes atividades desenvolvidas pelas fábricas de louças finas, a organização do espaço arquitetônico dos complexos fabris e a cadeia produtiva industrial. Pereira identifica as indústrias de cerâmicas finas construídas durante as primeiras décadas do século XX em São Paulo⁷⁰ e analisa as sucessivas transformações industriais a partir das modificações arquitetônicas reveladas nas plantas e pedidos de ampliação existentes na Diretoria de Obras Municipais de São Paulo.

Quanto ao surgimento das olarias e indústrias cerâmicas de barro no estado, os trabalhos de Julio Cesar Bellingeri (2003, 2005) trazem um importante panorama do aparecimento das primeiras manufaturas de produção de cerâmicas de terracota, e também sobre a posterior diferenciação e especialização da produção, o que resultou na distinção entre as fábricas de louças vermelhas, ou louças de barro, e as de louças brancas. O autor aponta para o surgimento de fábricas com uma produção predominantemente artesanal em cidades do

⁷⁰ Pereira analisa as seguintes fábricas: Fábrica de Louças Santa Catharina (1913–1937), Fábrica Grande em Mauá (1916–1955), Fábrica de Louças Paulista em Mauá (1916–1965), Indústria de Louças Zappi na Vila Prudente (1918–1955), Companhia Paulista de Louças Ceramus no bairro Belenzinho (1919–?), Fábrica de Louças Romeo Ranzini no bairro da Lapa (1929–?), Fábrica de Louças Adelines em São Caetano (1929–?), Fábrica de Louças Cláudia em São Caetano (1935–?) e Porcelana Mauá em Mauá (1937–1968).

interior e o posterior aparecimento de fábricas na capital, fenômeno que associa ao rápido crescimento econômico e às condições favoráveis de acesso às matérias-primas e à energia.

Tratando-se de um gênero de fábricas cujo investimento inicial de implantação era muito reduzido se comparado aos demais tipos produtivos, as olarias rapidamente se multiplicaram e passaram a abastecer o mercado com produtos utilitários e destinados à construção civil e às obras de infraestrutura urbanas. Diferentemente, no caso das fábricas de louças, era necessária uma grande soma inicial de capitais para sua implementação, uma vez que requeriam a compra de “maquinário importado e a construção de unidades produtivas compatíveis com a produção em escala” (BELLINGIERI, 2005, p. 21).

Para o autor, a diferenciação e a especialização da produção cerâmica acabaram por determinar o desenvolvimento de práticas produtivas mais standardizadas e voltadas para uma produção serial. A partir do século XX, houve uma mudança de direcionamento dos capitais investidos tanto pelos proprietários das fábricas como também por novos empreendedores e técnicos ceramistas, que viram na ampliação do mercado de louças uma possibilidade de criar e expandir seus próprios negócios e empresas.

Segundo o pesquisador Aristides Pileggi (1958, p. 101), esse fenômeno, associado a uma expansão do interesse por produtos de luxo, como as louças finas e a porcelana importada, estimulou iniciativas que buscassem um aprimoramento tecnológico da produção brasileira, de modo que fosse possível tornar os produtos nacionais mais competitivos no mercado que já se encontrava dinamizado pela produção de louças e porcelanas europeias.

O autor nos recorda que a popularização de louças finas não era fenômeno recente: nos séculos XVIII e XIX, eram muito apreciadas, entre as famílias ricas brasileiras, as louças chinesas, francesas e inglesas. Isso ocorreu primeiramente por meio do comércio estabelecido pela Companhia das Índias Orientais, que garantiu o intercâmbio comercial português com a Índia e permitiu importações de porcelanas vindas de Macau, Cantão, Bombaim e Calcutá. Mais tarde, com a vinda da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, a importação de porcelanas e louças finas ocorreu por meio dos pactos comerciais com a França e a Inglaterra, que passaram a exportar para o Brasil grandes quantidades de produtos cerâmicos de luxo. O serviço de louças Vieux-Paris, por exemplo, foi um objeto de ostentação no início do século XIX pela elite agrária.

Entretanto, já no final do século XIX e começo do século XX, a substituição de serviços de mesa — que eram comumente fabricados em estanho, prata e ouro — por produtos cerâmicos foi viabilizada pela produção industrial, que garantiu uma maior oferta de produtos do gênero a custos mais acessíveis. O crescimento urbano e a concentração de riquezas foram

os fatores determinantes para a ampliação da oferta e procura por louças e porcelanas (PILEGGI, 1958, p. 138).

Finalmente, outras pesquisas sobre o tema como a dissertação de mestrado de Natália Maria Salla (2014), analisam o desenvolvimento industrial do ponto de vista das legislações, práticas educacionais e testes laboratoriais promovidos pela Escola Politécnica de São Paulo a partir de 1899. O grande foco da pesquisa de Salla é demonstrar que o progresso da investigação técnica no campo da disciplina de resistência dos materiais ocorria atrelado aos avanços e aprimoramentos da indústria cerâmica, o que se relaciona às práticas profissionais de engenheiros e arquitetos, aos avanços na pesquisa especializada e às novas exigências e práticas construtivas no final do século XIX e começo do século XX.

2.4. A Fábrica de Louças Santa Catharina

Como vimos anteriormente, as condições econômicas favoráveis, as instalações de novas infraestruturas urbanas, as novas redes de transporte e a disponibilidade de energia, em conjunto com a grande imigração de europeus, foram alguns dos fatores que impulsionaram as mudanças da cidade de São Paulo e o surgimento das indústrias, manufaturas, oficinas e pequenos negócios. As fábricas que necessitavam de menor financiamento inicial para serem implantadas foram as primeiras a ganhar espaço nesse contexto, o que justifica o rápido aparecimento de olarias nas últimas décadas do século XIX e de fábricas de cerâmicas no início do século XX.

A Fábrica de Louças Santa Catharina foi a primeira fábrica de louças e cerâmica branca a ser inaugurada em São Paulo, em 1913. Instalada na Vila Romana, entre as ruas Fábria, Coriolano e Aurélia, no bairro da Lapa, a fábrica ocupava uma área de 36.000 metros quadrados, com 15.000 metros quadrados de área construída⁷¹, e o terreno onde foi instalada “encontra-se na porção mais elevada da região conhecida como Água Branca. O perfil plano do terreno, assim como do entorno, facilitava a visualização, à distância, das instalações da fábrica” (PEREIRA, 2007, p. 63).

A decisão de instalar a Santa Catharina no bairro se deu por conta da disponibilidade de matérias-primas e pela própria dinâmica de formação e desenvolvimento da região e seus arredores. O bairro da Lapa teve suas origens marcadas pela passagem de tropeiros

⁷¹ Informações retiradas do Questionário sem data respondido por Romeo Ranzini (Coleção Romeo Ranzini do Museu Paulista), e que foram questionadas por Pereira (2007, p. 55) quando o autor comparou a área de 36.000 m² informada no questionário por Ranzini às informações do documento cedido por familiares de Ranzini referente às plantas da década de 1930, que indicam uma metragem total de 28.000 m².

que se deslocavam pelo caminho para Santana do Parnaíba e para demais direções no sentido de Campinas e Jundiaí, em seguida a caminho de Itu (SANTOS, 2007, p. 30–50). Tratava-se, portanto, do ponto de entroncamento entre as estradas que seguiam nas diferentes direções para o interior e o litoral paulista. No século XVIII, a região passou a ser ocupada por sítios e olarias que se dedicavam a uma importante produção agrícola destinada aos mercados de Minas Gerais, além de produtos de cerâmica de barro que atendiam as necessidades locais. Bairros como Pinheiros e a Água Branca⁷² eram ricos em matérias-primas como a argila, fato que influenciou o estabelecimento de atividades produtivas ligadas à produção de cerâmicas utilitárias — tijolos, telhas, manilhas e vasos de terracota, também conhecida como cerâmica vermelha⁷³ (BELLINGIERI, 2003).

A partir de 1856, com a inauguração da Estrada de Ferro São Paulo Railway, a região passou por um paulatino processo de mudança e desenvolvimento industrial, sendo inauguradas fábricas de diferentes gêneros, como a Vidraria Santa Marina (1896); as Oficinas da São Paulo Railway (1900); a Fábrica de Tecidos e Bordados Lapa (1913); a própria Fábrica de Louças Santa Catharina (1913); a Fundação Progresso (1916); a Companhia Melhoramentos e a Fiat Lux (1919); e os frigoríferos Armour, Bordon, Swift e Wilson, a partir da década de 1920.

Até o fim do século XIX, o bairro ampliou o fornecimento de produtos primordiais à cidade através da produção de gêneros alimentícios nos sítios e nas chácaras locais, ficando conhecido como *cinturão caipira*. Paralelamente a isso, surgiram as primeiras iniciativas de divisão de terrenos e criação de loteamentos da Vila Romana, que visavam suprir as novas demandas de lotes para fins industriais e habitacionais (SANTOS, 2007).

As instalações industriais ocupavam, em sua maior parte, os terrenos ao longo da faixa lindeira à ferrovia e, segundo Souza, isso se deu “não apenas pela ferrovia ser o principal meio de transporte da época, mas também pelo fato de que cortavam terrenos planos, amplos, baratos e, teoricamente, impróprios a função residencial” (R. A. SOUZA, 2010, p. 26). Para o autor, o processo de ocupação dos terrenos pelas indústrias ocorreu de forma parcial, o que garantiu, pelo menos por 40 anos, a coexistência de chácaras e indústrias, e caracterizou o bairro

⁷² As olarias geralmente eram implantadas em locais com fácil acesso às matérias-primas, como nas proximidades das margens do rio Tietê e nos bairros de Água Branca e Barra Funda, por exemplo. Segundo Bellingieri (2005), por requererem pouco investimento inicial e estarem localizadas em áreas estratégicas, as indústrias desse gênero rapidamente cresceram em número tanto na capital como no interior.

⁷³ Cerâmica produzida em geral pelas olarias e fábricas de louças de barro, cujo produto apresenta a cor vermelha após a queima. A cerâmica branca, por outro lado, caracteriza-se pela mistura de argilas caulínicas, quartzo e fundente, e apresenta uma cor clara após a queima. Esta última compõe o setor de produção de louças sanitárias, louças de mesa, cerâmicas de revestimento, materiais refratários etc.

como predominantemente rural até a década de 1940, quando passou a ser considerado uma zona suburbana pela administração municipal.

Quanto aos lotes destinados ao uso residencial, a vinda de uma expressiva quantidade de imigrantes atraídos pelas oportunidades de trabalho nas recém-criadas indústrias, instigou o mercado imobiliário a promover a criação de novos loteamentos que, de certo modo, também estava vinculada às vantagens comerciais decorrentes da proximidade de terrenos ao novo traçado das linhas de bondes elétricos.

Os bairros operários, como Brás, Pari, Mooca, Ipiranga, Bom Retiro, Barra Funda e Água Branca, formaram-se seguindo a linha da estrada de ferro, e com a ampliação das linhas dos bondes elétricos da Cia Light até os pontos ainda pouco povoados dos recém-inaugurados bairros, houve um intenso processo de valorização imobiliária, que fomentou o aparecimento de loteamentos também em áreas remotas, localizados nas proximidades do traçado das linhas de transporte (SEVCENKO, 1992, p. 123).

O crescimento populacional e a ampliação dos bairros residenciais foram importantes estímulos para o aparecimento de novas olarias. De acordo com o *Almanak da Província de São Paulo de 1873*, existia tanto na capital como no interior paulista uma expressiva quantidade de olarias que se ocupavam da produção de utilitários cerâmicos de terracota. Havia na cidade de São Paulo cerca de 10 olarias, 13 em Campinas, 6 em Itu, e 5 em Araraquara. A produção, contudo, caracterizava-se pelo uso de processos manuais e pequenos estabelecimentos que produziam tijolos, telhas, tubos, manilhas, vasos, potes e moringas comercializados nos mercados locais.

Um dos fatores que determinou a implantação de olarias em determinados bairros e áreas da cidade foi o vínculo aos locais com maior disponibilidade e acesso às matérias-primas: eram preferidos os lugares próximos às áreas de extração da argila. Era conhecida a qualidade da argila da várzea do rio Tietê e dos bairros da Água Branca e Barra Funda (BELLINGIERI, 2003), e a grande maioria das fábricas do gênero se localizava nesses bairros e nas várzeas dos rios Pinheiros e Tietê.

Também era comum que as fábricas de cerâmica e olarias se mudassem continuamente para locais próximos a novos pontos de extração de argila, em especial quando buscavam uma maior qualidade da matéria-prima que lhes garantisse um melhor resultado produtivo. No caso da primeira grande fábrica de produtos cerâmicos de terracota, conhecida como Estabelecimento Saccoman Frères, a primeira sede era localizada no bairro Água Branca. Após um ano, se transferiu para outros bairros, sempre realizando experimentações com as argilas locais e procurando identificar a mais adequada para a fabricação de seus produtos.

Em 1891, os irmãos Antoine, Henri e Ernest Saccoman, proprietários da fábrica, se associam aos irmãos italianos Emídio, Panfilio e Bernardino Falchi e fundam a olaria Cerâmica Sacoman S.A na Vila Prudente, local ideal para a extração da matéria-prima adequada. Ali, iniciou a fabricação de telhas francesas, ou marselesas⁷⁴, tendo uma boa aceitação no mercado nacional e passando a concorrer com produtos similares importados da França⁷⁵.

Na última década do século XIX e no início do século XX, as produções foram se tornando cada vez mais especializadas e caracterizadas pela fabricação de determinados tipos de objetos cerâmicos que atendiam as demandas por produtos destinados à construção civil e às obras públicas de infraestrutura e saneamento básico, como a produção de manilhas e tubos cerâmicos.

A especialização resultou na separação da produção cerâmica em duas categorias principais: os produtos fabricados por olarias, como os tijolos e as telhas, e os produtos fabricados pelas indústrias cerâmicas que requeriam uma maior sofisticação produtiva, como manilhas, tubos cerâmicos, azulejos, louças de mesa, potes, talhas, etc. Essa separação já pode ser identificada no *Almanach da Província de São Paulo de 1891*, que faz alusão à existência de olarias e de empresas cerâmicas.

Embora as fábricas de cerâmica vermelha (ou terracota) já estivessem atuando no estado desde o fim do século XIX, e já houvesse uma produção bastante expressiva no início do século seguinte, a produção de louça branca surgiu apenas a partir da década de 1910.

No caso da Fábrica de Louças Santa Catharina, a fábrica de cerâmica branca foi instalada num ponto distante dos locais de extração da argila do bairro. Um dos motivos levantados por Souza (R.A. SOUZA, 2010, p. 150) para tal é que as áreas de extração da argila, já no início do século XX, vinham sendo fiscalizadas e monitoradas pela municipalidade. O autor assinala a criação do posto de fiscal dos rios, que tinha como maior objetivo controlar, restringir e proibir as extrações na várzea do Bom Retiro, Catumbi, na parte edificada do bairro do Peri e nos locais permitidos pela prefeitura, cuja extração poderia resultar em prejuízos para a saúde pública (SOUZA, 2010b, p. 150 apud JORGE, 2006, p.36-37).

Passaram a ser exigidas permissões e licenças específicas para a extração da argila: a municipalidade designava os locais onde cada um dos oleiros ou proprietários de olarias podia extrair barro. De acordo com o mesmo autor, o impacto da extração tornou-se tão expressivo ao longo do leito do Pinheiros e do Tietê que, além das restrições e exigências, foi também proibida a instalação de fábricas de cerâmica e olarias nas proximidades dessas áreas a partir

⁷⁴ Ver artigo *Irmãos Saccoman*, do jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), de 21 de agosto de 1954, e *Anuário Brasileiro de Cerâmica* (1979, p. 53), da Associação Brasileira de Cerâmica.

⁷⁵ Mais tarde, graças à produção industrial dos irmãos Saccoman, o bairro ficou conhecido como Sacomã.

de 1913. A escolha pelo terreno na Vila Romana muito provavelmente esteve relacionada a esses imperativos.

Apesar das dificuldades de implantação, a visão empresarial de Ranzini e seus sócios, Euclides e Waldomiro Fagundes, a fábrica de Louças Santa Catharina — razão social Fagundes, Ranzini & Cia — fez com que a Fábrica de Louças Santa Catarina rapidamente se desenvolvesse, tornando-se pioneira na fabricação de produtos cerâmicos industrializados (PILEGGI, 1958, p. 146).

A Fábrica de Louças Santa Catharina teve sua implantação e a formação do seu corpo de trabalhadores planejada por seus proprietários. Não parecia haver no país profissionais ceramistas qualificados que pudessem suprir as demandas e necessidades de uma produção mais especializada, como a produção de louças finas. Ranzini, portanto, viaja para a Itália com o intuito de contratar um grupo de ceramistas e artistas, adquirir maquinários e definir o projeto de sua fábrica.

Por intermédio de seu primo, o deputado Enrico Dugoni da Câmara dos Deputados da Itália⁷⁶, em Milão, Ranzini identifica as fábricas de cerâmicas finas que se localizavam na cidade de Laveno-Mombello, nas proximidades do Lago Maggiore, Norte da região da Lombardia. Ali, o empresário italiano contratou os seus futuros funcionários, sendo eles o chefe de operários Giuseppe Zappi; o mestre pintor Giovanni Miniati; e os ceramistas Pedotti, José Francisco Spertini, Pascoal Pimazza, Joseph Rossetti, Guido Monteggia, Luiz Binoto, Júlio Gradana, Fioravanti De Ambrosi, Luiz e Angelo Torrignelli (PILEGGI, 1958, P. 145).

Conhecida como a cidade da cerâmica, Laveno-Mombello foi uma das maiores regiões italianas produtoras de louças e porcelanas. A Sociedade Cerâmica Italiana de Laveno (SCI), instituição inaugurada em 1856 pelos empresários Alessandro Carnelli, Carlo Caspani e Severino Revelli⁷⁷ (MUSSUMECI; PAOLI, 2005, p.30), trouxe uma importante contribuição para o desenvolvimento do *design* cerâmico italiano no início e meados do século XX. Entre seus colaboradores, merecem destaque a atuação do artista Guido Andloviz (GENTILE, 2017, p. 20-32) e, mais tarde, após a sociedade ser fundida com a Fábrica Richard-Ginori em 1965, do arquiteto Gió Ponti. Entre as décadas de 1930 e 1960, a SCI foi marcada por uma grande produção cerâmica, chegando a empregar cerca de 4500 trabalhadores.

⁷⁶ Segundo Ranzini, foi em Florença que encontrou o mestre pintor ceramista Giovanni Miniati e o chefe de operários Giuseppe Zappi, de Ímola (Bolonha). Ver Questionário Romeo Ranzini, página 3, Acervo da Coleção Ranzini – Museu Paulista - USP.

⁷⁷ Primeiramente com o nome de Società Ceramica C.C.R., sigla composta pelos nomes de seus fundadores, a fábrica visava a produção de louças finas, tijolos refratários, porcelana opaca, a tradicional maiólica branca ou colorida, e a produção cerâmica propriamente industrial.

Os ceramistas italianos vindo de Laveno foram então contratados por Ranzini por um período de três anos, com salários que variavam de “300 a 350 mil réis por mês”⁷⁸. Os primeiros a chegarem no Brasil foram o mestre ceramista e pintor Giovanni Miniati e o chefe de operários Giuseppe Zappi⁷⁹. Eles elaboraram, em conjunto com Romeo Ranzini, os modelos decorativos das primeiras peças cerâmicas produzidas pela fábrica, merecendo evidência o prato decorativo comemorativo da criação da fábrica que foi exibido na I Exposição Municipal de São Paulo de 1917. A peça continha decorações florais na sua parte frontal e as assinaturas de seus criadores na parte inferior, com a descrição “Lembrança da 1ª experiência de louça – Água Branca 14/11/1913” (PILEGGI, 1958, p. 147).



Figura 45 e Figura 46: Imagens do prato decorativo inaugurando os produtos da Fábrica de Louças Santa Catharina na Primeira Exposição Municipal de 1917, com a inscrição “Lembrança da 1ª experiência de Louça – Água Branca 14/11/1913 – R Ranzini G Zappi G Miniati” (PILEGGI, 1958: 147)

No mês de outubro de 1917, a revista *A Cigarra* dedicou os números 77 e 78⁸⁰ à exposição industrial paulistana inaugurada no final de setembro daquele ano e enfatizou a importante atuação de empresários e das indústrias na criação de um novo cenário nacional. O artigo intitulado *Exposição Industrial*, de 31 de outubro⁸¹, comenta:

A brilhante iniciativa do sr. dr. Washington Luis, illustre prefeito municipal, foi além da expectativa. Satisfez a todos. Aos industriais, porque lhes abriu horizontes novos, possibilidades desconhecidas de expansão; aos comerciantes, porque lhes fez ver que tudo [sic] produzimos bom e em

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ver revista *A Cigarra* nº 77 e 78 (A CIGARRA, 1917b, 1917c).

⁸¹ Ver revista *A Cigarra* nº 78 (A CIGARRA, 1917c).

excellentes condições; ao publico porque lhe afervorou as esperanças no futuro do paiz e encheu de orgulho de raça, aos homens de Governo, porque lhes demonstrou que nesta terra se trabalha e se produz e que as grandes e boas iniciativas são sempre fructuosas e coroadas de êxito pleno e duradouro.

Participar das exposições dessa natureza era um modo de observar as inovações industriais e ao mesmo tempo divulgar os próprios produtos. Piccarolo e Finocchi, a respeito da Primeira Exposição Municipal de São Paulo, acrescentam:

[...] esta exposição, accomodando-se aos intuitos comuns de todas as exposições, estimulando o fabricante para o aperfeiçoamento do produto, divulgando os methods para o seu melhoramento, excitando a invenção e a iniciativa, tem para nós um alcance mais profundo, que é o de exhibindo numerosos produtos de fabricas paulistas, mostrar que são eles eguaes aos mais reputados de fabricas estrangeiras congeneres, e que, por assim ser, muitas vezes são eles entregues e recebidos ao consumo como estrangeiros (PICCAROLO, A. ; FINOCCHI, 1918, p. 81).

Não é por acaso que Romeo Ranzini, mais tarde, também participaria de outras exposições industriais no Brasil e na Itália, inclusive ganhando alguns prêmios por suas peças e produção⁸². Ao longo de sua carreira, Ranzini buscou aprimorar a sua produção de utilitários cerâmicos e azulejos, e dedicou-se a alcançar um maior aprimoramento produtivo. Seus cadernos e diários, atualmente pertencentes à Coleção Ranzini do Museu Paulista, contêm as suas fórmulas de biscoitos e as composições de cores e vernizes para as decorações e produção dos azulejos⁸³.

Devemos recordar que, além da importante atuação de Ranzini na formulação de novas composições das pastas para a produção dos biscoitos e dos vernizes, a Fábrica de Louças Santa Catharina tinha o importante suporte dos profissionais ceramistas italianos. Eles ensinavam as práticas de manuseio e de produção aos demais operários brasileiros e, nas palavras de Romeo, “a formação do pessoal era feita aqui mesmo com facilidade e a produção era completa, toda a série doméstica. Fabricava-se também azulejos brancos e de cores”⁸⁴. Nos primeiros anos de funcionamento, a fábrica já rendia grandes quantidades de produtos em série,

⁸² O questionário respondido por Romeo Ranzini, da Coleção Ranzini do Museu Paulista, contém informações sobre Ranzini ter ganhado prêmios, medalhas e menções honrosas em Exposições Industriais em Riccione e Bolonha na Itália, participando também da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922.

⁸³ Cadernos reunidos na Coleção Ranzini do acervo do Museu Paulista (Universidade de São Paulo).

⁸⁴ Questionário realizado com Romeo Ranzini, página 4, Coleção Ranzini (Museu Paulista - Universidade de São Paulo)

entre faianças finas, vasos, pratos, tigelas, canecas, xícaras, azulejos e louças sanitárias (R.A. SOUZA, 2010, p. 152).

Essa produção diversificada foi o resultado da criação de um aparato fabril que exigia altos investimentos iniciais: Ranzini e Fagundes buscaram formar toda a infraestrutura industrial com máquinas importadas. Durante a viagem de Romeo pela Itália, o empresário contatou a firma milanese Vittorio Burco & Cia, que viabilizou a compra de maquinários e equipamentos Saalfeld Saale, da companhia alemã Augustus Reissmann. O projeto da fábrica também era de origem alemã, e nas palavras de Ranzini,

O projeto de construção eu trouxe da Alemanha e foi depois [sic.] ampliando, de acordo com o desenvolvimento da fábrica. A construção foi iniciada em 1912 e acabada no mesmo ano⁸⁵ (Questionário Ranzini, Coleção Romeo Ranzini, p. 1- Acervo Museu Paulista).

Na planta de construção da fábrica aprovada pela Diretoria de Obras Municipais de São Paulo naquele mesmo ano, os empresários lamentam os altos investimentos iniciais para a viabilização da construção da fábrica, e pedem a isenção do pagamento de taxas municipais para a aprovação do projeto:

A firma Fagundes, Ranzini & Cia, juntando as plantas devidamente legalizadas para a construção da sua fábrica, no bairro da Lapa, entre as ruas Fabia, Soipião, Aurelia e outra, pedem a V. Exa. A aprovação das mesmas e a concessão do alvará de licença.

Outrosim, sendo esta fábrica destinada a exploração de uma indústria completamente nova em nosso Paiz, pois, é a primeira fábrica de louça de porcellana, biscuit, azulejos e outros artigos congeneres, requer ainda a V. Exa. Conceder-lhe gratuitamente o alvará de construção, dada a circunstancia de grandes e immedeatas despesas que ella vem tendo com a montagem de suas usinas e ainda muitas outras que fatalmente surgirão, isto por se tratar de uma indústria ainda não explorada, cujos lucros, a principio, são todos eventuaes e sujeitos a mil prejuisos (CORREIO PAULISTANO, 1912, p.5).

Bellingieri (2003, p. 21) chama a atenção para os desafios enfrentados pelas novas indústrias de louças naquele período em decorrência da concorrência com os produtos importados ingleses — especialmente as louças e porcelanas, que tinham uma excelente

⁸⁵ O pai de Romeo, Sisto Ranzini, conforme anteriormente indicado, foi responsável pelas reformas e plantas aprovadas na Diretoria de Obras Municipais em 1916.

aceitação no país. Tratando-se de uma iniciativa industrial pioneira, era de se esperar que os proprietários buscassem incentivos e reduções de taxas para a implantação de sua fábrica. Por outro lado, o aprimoramento tecnológico e produtivo, assim como a promoção de uma produção variada de peças especializadas, era essencial para garantir uma maior competitividade com as louças importadas presentes no mercado nacional.

Na solicitação de aprovação do projeto e concessão de licença para construir, de 1912, Ranzini e Fagundes demonstram a intenção de fabricar louças de porcelana e azulejos e, portanto, a compra de maquinários especializados era essencial para que fossem produzidos objetos similares que assegurassem o sucesso do empreendimento.

Bellingieri (2005, p. 21) observa que os maquinários alemães, muito provavelmente prensas para a fabricação dos biscoitos dos azulejos, tinham a capacidade para produzir 10.000 azulejos por dia e complementa que, já na sua fase inicial de produção, a Fábrica de Louças Santa Catharina “produzia vasos, pratos, tigelas, canecas, xícaras, pires, aparelhos para jantar, para lavatórios e para chá, além de objetos de fantasia”.

A fábrica Santa Catharina, à medida que seguiu novas diretrizes e modelos de implantação industrial até então inexistentes no país, trouxe consigo inovações que mais tarde acabaram sendo referência para a implantação de outras fábricas do mesmo gênero em São Paulo. De acordo com Pereira,

[...] como pioneira no ramo das louças brancas em São Paulo, a Fábrica Santa Catharina foi responsável pela disseminação de estabelecimentos industriais congêneres para outros bairros da capital, para São Caetano e para Mauá, na época distritos do município de São Bernardo. Não somente pela sua presença física, mas também pelo fato de terem muitos de seus operários migrado - como proprietários, inclusive - para as novas fábricas de louça, as instalações de Santa Catharina constituíram-se, ainda que involuntariamente, na principal referência técnica e também arquitetônica para os empreendimentos futuros na área (PEREIRA, 2007, p. 63).

Assim, a Santa Catharina foi construída da seguinte maneira:

Os fornos foram construídos em forma cilíndricas e de chama invertida e o diâmetro dos fornos era de 4.00, de 6.00 e de 8.00 metros. A altura era de 3.00 metros com abobada. A espessura das paredes variava de 0.80 a 0.90 centímetros. Existiam 4 fornos de 4.00 metros de diâmetro para verniz e 2 de 6 metros de diâmetro e 4 fornos de 8 metros de diâmetro para a primeira queima biscoito. Os tijolos eram de refratário

nacional, requeimados na Cia Cerâmica Progresso Paulista na Água Branca. O combustível era carvão Cardiff (chama longa) importado da Inglaterra.

As caixas refratárias eram feitas parte à mão e parte com prensa. A chacota era comprada na Cia. de Gás (Retortas quebradas do Gazometro) [sic.]. A moagem e penetração eram feitas na fábrica. A duração das caixas era de 5 a 7 vezes. As matérias primas eram todas nacionais. O Caulim era de Santo Amaro, a argila de Santo Amaro, de São Caetano, de Pinheiros e Taipas. O quartzo provinha do Alto da Serra. O Feldspato de Perú. As máquinas eram importadas da Alemanha de Saalfeld Saale: da firma August Reissmann. Os tamborões, os filtros prensas, as bombas a membrana, os trituradores, as peneiras automáticas, as batedeiras, os tornos simples e ovais, foram oferecidos pela firma supra. As prensas para caixotes e para azulejos foram oferecidas pela mesma firma. As demais máquinas para ampliar a fábrica, foram todas nacionais (Questionário Romeo Ranzini, p. 3, – Acervo Museu Paulista – USP – Coleção Ranzini).

No questionário acima transcrito, Ranzini revela a construção de uma fábrica moderna descrita pela sua qualidade projetual, pela construção dos fornos em diferentes dimensões e tipologias, e estruturada por diversos tipos de máquinas importadas. Para as ampliações, entretanto, o empresário parece ressaltar que estas ocorreram mediante o uso de equipamentos e recursos nacionais, dando também destaque às origens das matérias-primas, todas nacionais.

Esse discurso revela a preocupação de Ranzini em enfatizar que a Santa Catharina, apesar de ter sido fundada com o uso de tecnologias e maquinários importados, tinha valor atribuído também à sua formação nacional, o que nos remete aos ideais do início do século que defendiam a formação da nação brasileira e a criação da identidade nacional com base nos seus avanços industriais e tecnológicos.



Figura 47 Vista panorâmica da Fábrica de Louças Santa Catharina – Catálogo da Exposição Municipal de 1917. Fonte: PICCAROLO, A.; FINOCCHI, L. O desenvolvimento industrial de São Paulo através da Primeira Exposição Municipal. São Paulo: Pocai & Comp. 1918. p. 146 (Acervo IEB/Universidade de São Paulo, Brasil) .

Na publicação da Primeira Exposição Municipal de São Paulo de 1917, em que a Santa Catharina apresentou seus produtos, os autores destacam a importância da primeira indústria paulista já no prefácio do livro, dizendo que,

Embora todos, mais ou menos conhecessem o progresso da indústria brasileira, especialmente nestes últimos annos, depois do inicio da guerra europea, ninguém, porém, tinha deste progresso uma idéa adequada, e bem poucos pensavam na possibilidade de poder, num dia não muito longínquo, a indústria nacional emancipar a si mesma e emancipar o paiz da dependência do estrangeiro. Veiu, porém, em boa hora a expansão para demonstrar que quanto se julgava simples sonho de alguns excessivos optimistas, estava próximo a tornar-se realidade, veiu exhibir aos olhos desconfiados dos que não creem no futuro desta grande terra paulista, a florescente situação actual das nossas industrias, cujo desenvolvimento nestes últimos annos atingiu a um alto grau que lhes assegura, num futuro, talvez não muito remoto, o esplendor dos grandes centros de actividade mundial (PICCAROLO, A. ; FINOCCHI, 1918, p. 145).

Nessa mesma publicação, a Fábrica de Louças Santa Catharina foi descrita de forma laudatória:

Este estabelecimento que é hoje, sem duvida, o maior e o mais importante deste gênero em toda a America do Sul, foi criado pela energia indomavel e pela esclarecida intuição de Romeu Ranzini – um moço italiano que deve tudo o que é a si mesmo, aos seus estudos de campo da chimica industrial, ao seu

trabalho disciplinado e incançável – juntos á um vigoroso espírito de iniciativa e á fé inquebrantável no sucesso dos Srs. Fagundes que não duvidaram em dispensar o seu valido apoio á empreza que em cauda das dificuldades techincas apresentadas no inicio afigurava-se como acompanhada por obstaculos insuperaveis.

Penetrando nas vastíssimas construções que constituem o conjuncto da Fabrica Santa Catharina, sente-se a impressa do esforço grandioso, do gosto continuo de energia que foi e é ainda preciso para dotar São Paulo de um estabelecimento deste gênero (PICCAROLO, A. ; FINOCCHI, 1918, p. 146)

Com cerca de 800 trabalhadores, em 1917 a fábrica já havia passado pela ampliação sob responsabilidade de Sisto Ranzini, e a essa altura já continha uma notável seção de esmaltação e decoração, conforme podemos observar na descrição das etapas de produção feita por Piccarolo e Finocchi:

[...] Depois de conseguido um determinado grau de secção estes produtos são introduzidos nas grandes fornalhas das quaes damos aqui a photographia.

Depois de um periodo de tempo mais ou menos cumprido nestes fornos, que por si só são sufficientes para dar uma idéia da importancia do estabelecimento, pois cada um pode conter de 150 á 200 mil peças de louças, os produtos passam á operação de esmaltação e envernização para serem em seguida submetidos a nova cozedura, a definitiva, depois de que passam nos armazéns para serem enviados a todas as praças do Brasil e também a alguns mercados do estrangeiro.

Digno especialmente de lembrança é o fato que todos os trabalhadores de modelagem são executados no mesmo estabelecimento, numa secção especial onde artistas modeladores estudam e cada dia cream novos modellos.

Salas especiais são destinadas ás decorações dos productos finos, como vasos, estatuas, taboleiros, castiças, e cada dia o incançavel Sr. Ranzini estuda vernizes novas, efeitos decorativos que nada têm a invejar aos productos congeneres de que até hoje o Brasil foi tributário á velha Europa. (PICCAROLO, A. ; FINOCCHI, 1918, p. 147)

Nesse mesmo ano em que a fábrica participou da primeira exposição municipal, Victor Dubugras e Guilherme de Almeida vencem o concurso para o projeto de remodelação do Largo da Memória, que contou com a colaboração do artista José Wasth Rodrigues, conforme anteriormente mencionado. O projeto previa a instalação de um conjunto de azulejos

idealizados por Wasth Rodrigues que, de acordo com Lemos (1984, p. 168), foram queimados e produzidos na Fábrica de Louças Santa Catharina. Observando a rede de profissionais em torno da figura de Ramos de Azevedo e seus colaboradores, o contato com a fábrica de Romeo muito provavelmente se deu por meio de seu irmão, Felisberto Ranzini, que naquela altura já colaborava com o escritório de Ramos⁸⁶. Dois anos mais tarde, Dubugras e José Wasth Rodrigues realizam o projeto para os monumentos da antiga estrada Caminhos do Mar e, mais uma vez, a fábrica é requisitada para a queima e produção dos azulejos desenhados por Wasth Rodrigues.

No seu artigo na Revista do SPHAN da década de 1980, Lemos (1984, p. 170) assinala que os azulejos existentes no Pouso Paranapiacaba já sofriam um processo acelerado de degradação: os desenhos da superfície na cor salmão já haviam desaparecido. Isso foi compreendido por ele como resultado da queima inadequada das peças que, de acordo com o tipo de cor e verniz utilizado, exigiria maior controle das temperaturas e do processo de cocção.

Sabe-se que o arquiteto acompanhou, como técnico do SPHAN, o restauro realizado em 1981 do conjunto, sendo promovidas reformas e recuperações bastante significativas no ponto de vista artístico e figurativo, particularmente, no que se refere ao restauro dos painéis azulejares. Tais intervenções visavam garantir a integralidade do conjunto e seguiam uma linha de pensamento do restauro bastante em voga na época no qual se praticava a substituição das partes faltantes por novas peças que, no caso dos azulejos, haviam sido pensadas de forma a demarcarem as diferenças com as partes originais por meio de uma pequena variação da cor dos azulejos e seguiam, no caso dos modelos figurativos, desenhos parcialmente ou totalmente diferentes do painel original.

Nesta caso específico, para além da diferença de tonalidade, inseriu-se no lugar das peças faltantes ou danificadas novas peças desenhadas pelo artista restaurador Geraldo Sarasá, o então responsável pelo restauro, que será abordado no capítulo que traz a análise dos azulejos do conjunto dos Monumentos Caminhos do Mar.

Pode-se adiantar, porém, que embora Ranzini e Fagundes tenham investido um alto capital para a formação de sua indústria, o domínio da técnica e dos materiais — especialmente os materiais que garantiam a qualidade do vidrado das peças — exigia conhecimentos específicos e controle mais rigoroso da temperatura nos fornos, capacidade que possivelmente não era disponível no país naquele momento.

⁸⁶Por meio do escritório de Ramos de Azevedo, Felisberto já havia conhecido Victor Dubugras e Ricardo Severo, o que explica os inúmeros trabalhos realizados em conjunto com tais personagens.

Apesar das grandes dificuldades técnicas, em poucos anos de implantação, a fábrica se tornava cada vez mais presente no cenário da cidade por meio de sua produção de louças e, mais tarde, de azulejos e cerâmicas arquitetônicas. O aumento do consumo de louças e a retração das importações europeias em decorrência da Primeira Guerra Mundial também foram favoráveis à ampliação da produção da Santa Catharina. No começo da década de 1920, a empresa era descrita como

Fábrica modelar, admiravelmente organizada, cujos productos pela solidez, a arte, a elegancia, e a perfeição rivalisam com os melhores similares de procedencia estrangeira, tornando-se dignos de geral admiração (...) Trabalham actualmente na fabrica cerca de 1.000 operarios de varias nacionalidades, inclusive japonezes, havendo entre elles muitas mulheres e crianças (BELLINGIERI, 2005, p. 21).

Naquela década, a empresa também passou a produzir velas filtrantes à base de caulim, destinadas ao Instituto Butantã, para os filtros especiais de fabricação de soros antiofídicos. Em conjunto com esses avanços, Ranzini também participa da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922:

[...] a fábrica compareceu na exposição internacional do Rio de Janeiro no ano de 1922 e obteve o Grande Premio e Medalha de Ouro que está no poder do Sr. Juarez Fagundes (Questionário Romeo Ranzini, p. 5 – Acervo Museu Paulista – USP – Coleção Ranzini)

Porém, a retomada de importações com a baixa das taxas alfandegárias e o aumento dos custos com energia acabaram implicando em problemas para as atividades da fábrica. Ranzini comenta que,

Com a primeira Guerra Mundial a indústria de louça foi beneficiada. Depois do ano de 1920 a 1925 tornou-se aguda a concorrência [sic] estrangeira no Governo Arthur Bernardes. No mez de maio de 1919, a diretoria da firma Fagundes Ranzini & Cia foi ao Rio de Janeiro, no Senado Federal afim de combater os impostos alfandegários Vide anexo “o caso das louças no Senado Federal. A revolução de 1924 afetou em parte a fabrica de louça. A crise de energia também afetou em parte (Questionário Romeo Ranzini, p. 4 – Acervo Museu Paulista – USP – Coleção Ranzini)

Os anos seguintes se tornaram cada vez mais difíceis para a manutenção das atividades da Santa Catharina, e a fábrica foi finalmente vendida às Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo em 1927.

Apesar de Romeo ter sido contrário a venda da fábrica, após a morte do sócio majoritário Euclides Fagundes deixando para a esposa o comando da empresa, a Fábrica de Louças Santa Catharina se encontrava em meio a dívidas e problemas econômicos que, naquela altura, se acentuavam com a ausência de Euclides, o que, de certo modo, pode explicar o interesse da viúva na venda da fábrica (R.A. SOUZA, 2010, p. 175).

Fagundes exerceu um papel importante dentro da Santa Catharina que se traduziu tanto na forma em que a cadeia produtiva se estruturava como também na forma como a fábrica era administrada. Até onde se sabe, Fagundes teve uma importante experiência acadêmica nos Estados Unidos (Universidade de Cornell em 1903) o que, possivelmente, lhe permitiu ter contato com fábricas de louças finas norte-americanas e o ajudou a definir com seus sócios as principais diretrizes da empresa (R.A. SOUZA, 2010, p. 172).

Quando a Fábrica de Louças Santa Catharina foi adquirida pelas Indústrias Matarazzo, Ranzini foi praticamente forçado a continuar trabalhando para a IRFM a fim de transmitir ao novo engenheiro responsável, Pari Marchezi, os seus conhecimentos sobre os processos produtivos e composições de materiais. Claramente, a IRFM entendeu a importância de continuar fabricando produtos com a mesma qualidade anterior. Entretanto, seu aprimoramento só seria possível se fossem reveladas à nova administração da empresa as práticas realizadas dentro da fábrica. Na transmissão da fábrica para as IRFM,

Romeo foi obrigado a assinar um contrato, no dia 05 de Março de 1932, com o novo técnico responsável pela produção e as IRFM. (...) o objetivo do contrato foi claro: ‘instruir o Eng.º Pari de Marchezi sobre a fabricação de Louça’. Ranzini estava, então, obrigado a: fornecer ao director técnico, o engenheiro Pari de Marchezi, fórmulas de massa e esmalte (‘verniz de louça, indicação minusiosa’); instruir sobre o funcionamento das máquinas e ministrar sobre métodos, técnicas, etc. Ranzini deveria cumprir tudo até dia 10 de Março do mesmo ano (...) e ficaria obrigado a estar presente quando Marchezi começasse seus experimentos. Apesar de desligado o documento obrigou a permanecer 3 horas na fábrica, todo dia, até 31 de Março, à disposição do engenheiro, recebendo no fim do mês 300 contos de réis (R.A. SOUZA, 2010, p. 176).

Tal ação foi seguida por uma série de iniciativas que visavam fortalecer o sistema fabril, acentuando-se a hierarquização do modelo taylorista praticado até então dentro da fábrica, o que impactou importantemente na forma como era gerenciada a cadeia produtiva, tornando-a, assim, cada vez mais estandardizada.

Souza acrescenta que “apesar de seguirem a regra das condutas coercitivas das indústrias paulistas da Republica, os Matarazzo acrescentaram uma dose de paternalismo em relação aos trabalhadores” (R.A. SOUZA, 2010, p. 174–176). Segundo o autor, a IRFM afastou fisicamente os administradores do local de produção da fábrica e o contato regular deles com a produção praticamente era inexistente. Ao gerente foi delegado o poder sobre o andamento das atividades dentro da fábrica, submetendo tanto o trabalho dos chefes da produção quanto o dos chefes dos operários e dos próprios trabalhadores.

No começo da década de 1930, houve uma acentuada queda do número de funcionários da fábrica que, segundo Pereira, esteve associada à crise do café e a Quebra da Bolsa de Nova York que afetaram de maneira expressiva o parque industrial brasileiro. No entanto, os documentos disponíveis indicam um certo crescimento do número de trabalhadores (1080 operários em 1933 para 1464 operários em 1935) nas indústrias cerâmicas da IRFM correspondem ao período em que os Matarazzo ampliaram as atividades vinculadas a produção cerâmica em São Caetano quando inauguraram a nova fábrica Louças Cláudia (R.A. SOUZA, 2010, p. 177).

É importante ressaltar que a compra da Santa Catharina e a implementação de mudanças dentro do universo fabril permitiram a IRFM monopolizar, por um certo tempo, a produção da louça branca paulista. Os Matarazzo, após a compra, mantiveram em funcionamento a Santa Catharina por mais 10 anos e neste tempo dedicaram-se à fabricação de louças sanitárias e azulejos.

Quanto à essa produção, são muito escassas as informações existentes a respeito das tipologias decorativas e os modelos de azulejos e cerâmicas arquitetônicas produzidos sob a administração dos Matarazzo. Algumas peças podem ser encontradas a venda em leilões e, entre os modelos disponíveis, podemos observar que se trata de motivos decorativos prontos aplicados por meio da técnica da *transfer-printing*.

Tal produção de azulejos se distancia muito dos modelos que foram produzidos para os monumentos Caminhos do Mar, especialmente os modelos padronizados que eram fabricados por meio de estampilhas. A produção da fábrica Louças Cláudia permite traçar alguns paralelos com o que poderia ter sido uma prática decorativa recorrente na fase final de atuação da Sana Catharina, uma vez que a criação desta fábrica esteve fortemente ligada às

experiências adquiridas na primeira, ou seja, caracterizava-se por modelos monocromáticos e decorações padrões de desenhos universais.

3. Azulejaria, os cuidados com o corpo e as mudanças funcionais na arquitetura

Tratar de um tema tão abrangente como a história da azulejaria é sempre um grande desafio, de um lado pela abundante bibliografia internacional existente e de outro pela escassa pesquisa nacional que ainda carece de um levantamento detalhado dos azulejos e painéis azulejares sobreviventes. Até o momento, foram realizados importantes inventários em regiões cujo aparecimento do azulejamento de fachadas foi marcante e que atualmente se encontram relativamente bem preservados, como é o caso dos Estados do Maranhão e do Pará. Todavia, a história da azulejaria brasileira ainda é pouco estudada. Exceção seja feita a autores como Dora Alcântara (1980, 1997, 2001, 2016), Santos Simões (1980, 1997, 2001), José Meco (1965, 2001), Mario Barata (1985), Federico Moraes (1995) e a recente publicação do casal Clara e Hamilton Malhano (2018), que trouxeram e trazem grandes avanços ao campo, inserindo no âmbito da história da arte e da arquitetura a importância de tal elemento decorativo no contexto brasileiro.

Nos propomos realizar a partir desse ponto uma reflexão quanto ao aparecimento e ao uso dos azulejos em meados e finais do século XIX no Brasil, já naquela altura como resultados de uma produção serial e semi-industrial. Procuraremos confrontar tal ocorrência com as grandes transformações internacionais da produção cerâmica da época, indicadas o primeiro capítulo, e as mudanças no cenário brasileiro que, de uma forma ou outra, acabaram por instigar usos específicos da azulejaria no início do século XX.

Evidentemente, a arte azulejar brasileira teve um importante percurso anterior mediante suas relações com Portugal e a produção azulejar brasileira dos primeiros séculos da presença portuguesa no país era encomendada e feita sob medida e, portanto seguia uma lógica de aplicação estruturada pelas referências decorativas da metrópole⁸⁷. Tal ocorrência teve como princípio a encomenda de grandes panos decorativos azulejares tanto na forma dos painéis conhecidos como painéis tipo tapete⁸⁸ quanto dos painéis figurativos.

⁸⁷ A arte azulejar luso-brasileira, teve como princípio a encomenda de grandes panos decorativos azulejares tanto na forma dos painéis conhecidos como painéis tipo tapete como dos painéis figurativos. Eles seguiam uma lógica compositiva inspirada numa tradição ainda anterior que Portugal havia adquirido durante o período de dominação árabe séculos antes. Técnicas como o alicatado, por exemplo, foram referência para a produção de motivos decorativos dos primeiros azulejos que eram fabricados por meio das técnicas da corda-seca e da aresta dadas as necessidades de evitar que as cores se misturassem durante a queima das peças.

⁸⁸ Os azulejos tipo tapete eram formados a partir do arranjo de azulejos de repetição, ou seja, a composição do pano decorativo advém da repetição, com ou sem espelhamento, de uma ou mais peças que, ao serem replicadas, permitem a formação do motivo decorativo central e a sua continuidade. Vale notar que os painéis tipo tapete seguiam uma lógica compositiva inspirada numa tradição ainda anterior que Portugal havia adquirido durante o período de dominação árabe séculos antes.

Era natural que a produção encontrada aqui estabelecesse vínculos com o local de sua fabricação e adotasse as ideias que os contratantes pretendiam difundir. O papel dos artistas, ladrilhadores, mestres de obras e arquitetos portugueses responsáveis pela criação e design dos painéis azulejares brasileiros foi fundamental para que houvesse um determinado direcionamento na forma como a azulejaria, a talha dourada e a pintura interagiriam entre si e com a arquitetura. Tal fenômeno, de certo modo, explica a proximidade estética e decorativa entre os melhores exemplos brasileiros e portugueses daquele período.

Mangucci (2018a; CARVALHO; MANGUCCI, 2018b) apresenta documentações inéditas sobre a atuação de tais profissionais em Portugal, o que nos permite compreender como eles muito provavelmente trabalhavam para produzir e preparar as encomendas enviadas para o Brasil seguindo as mesmas referências e parâmetros executivos portugueses.

O mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, um dos mais importantes de Lisboa entre as décadas de 1720 e 1750⁸⁹, por exemplo, teve significativa atuação no Brasil. Foi responsável pela encomenda dos painéis de azulejos da Igreja e Claustro da Ordem Terceira de São Francisco, e também da Igreja e Claustro do Convento de São Francisco de Salvador⁹⁰, na Bahia (SILVA et al., 2002). Essas edificações receberam painéis azulejares figurativos barrocos (1737) e azulejos tipo figura avulsa que dialogavam com as demais artes, seja pela harmonia com a talha dourada, no exemplo da capela do convento, ou pela forma como os painéis foram posicionados ao longo dos corredores dos claustros.

Esses usos atingiram ampla difusão e popularidade e passaram a ser um importante modelo compositivo para a aplicação de painéis figurativos em outras regiões e edificações. Mais tarde, essas composições também foram referência para os painéis figurativos de cunho nacionalista produzidos no início do século XX, reproduzidos de forma isolada ou fazendo parte de uma sequência iconográfica.

Assim, as composições decorativas azulejares do período colonial se relacionavam com aquelas produzidas na metrópole, ou pela origem dos painéis ou pela atuação de artistas portugueses que decidiam como tais painéis seriam figurados e arranjados. Tal relacionamento

⁸⁹ Bartolomeu Antunes se consolida como o mais importante mestre ladrilhador de Lisboa a partir da década de 1730, “preparando encomendas para as principais cidades do reino, nas quais, de maneira inédita, impõe a identificação dos azulejos, mandando gravar a conhecida inscrição de seu nome e o local de fabrico” (MANGUCCI, 2003, p. 137). Ao contrário do que se possa imaginar, Antunes não era pintor; Mangucci (Idem, p. 140) revela, por meio de uma ampla gama de documentos, que o ladrilhador requisitava os serviços dos melhores pintores de Lisboa e era o responsável global pelas encomendas. Logo, frente a tal compromisso, acabava assumindo a autoria dos trabalhos realizados. Tal fenômeno não era uma novidade no século XVIII: “não faltavam exemplos de outros mestres ladrilhadores com responsabilidades na encomenda global dos azulejos, usando diversas estratégias de actuação”.

⁹⁰ Mais informações, como imagens e detalhes dos painéis azulejares, por exemplo, podem ser encontradas no acervo da Biblioteca de Artes Digitais da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) (Acervo “Barroco Memória Viva”, 2015).

persistiu até meados do século XIX quando o país se abriu para receber os inúmeros produtos industriais vindos também de outros países da Europa.

As transformações políticas e econômicas ocorridas por meio da chegada da Corte de D. João VI, em 1808, tiveram um significativo impacto sobre a estrutura econômica brasileira uma vez que os países industrializados europeus passaram a ter uma maior atuação nas importações e exportações. O tratado de Comércio e Navegação e o Tratado de Aliança e Amizade, realizados em 1810, foram importantes marcos que determinaram novas relações comerciais entre o Brasil, a Inglaterra e Portugal. Esses tratados permitiram que a Inglaterra passasse a ter privilégios na compra e venda de produtos tanto em Portugal como nas colônias portuguesas (ARRUDA, 2008, p. 22–33). Assim, os ingleses passaram a importar os produtos primários e a exportar suas mercadorias manufaturadas diretamente das e para as colônias portuguesas. A concorrência com os ingleses e a perda da soberania sobre a compra e venda dos produtos para as colônias gerou uma crise econômica em Portugal, resultando no atraso do desenvolvimento das indústrias no país. Porém, no caso da indústria cerâmica portuguesa, o processo se provou diferente. Alcântara explica que

Esses acontecimentos aparentemente tão desastrosos, na realidade constituem componentes indispensáveis do processo que iria no campo específico da produção cerâmica, desarticular a produção artesanal de caráter local, provocar o colapso de um grande número de manufaturas (algumas já obsoletas, vivendo à custa da proteção real) e , por outro lado, determinar uma salutar reação em outras manufaturas que, num esforço de sobrevivência, evoluíram para formas mais modernas de produção (ALCÂNTARA, 1980, p. 52).

Empresários da indústria cerâmica portuguesa perceberam que, diante daquele novo quadro político e econômico, era preciso modernizar sua produção, atingindo condições mínimas de desenvolvimento da indústria. No início e meados do século XIX, novas fábricas de cerâmicas portuguesas foram fundadas e ficaram conhecidas pela sua produção de louças finas e azulejos. Algumas delas sobreviveram até o fim do século XX como foi o caso das fábricas Viúva Lamego, Sacavém, Devesas e Carvalhinho, entre outras.

Esse surto industrial português instigou uma nova destinação da arte azulejar, antes reservada para os interiores de edificações religiosas. A partir daquele momento, passava a revestir as fachadas das edificações urbanas como uma resposta às questões de gosto, às novas demandas por um novo status social do grupo emergente e à ampliação das redes de distribuição

e divulgação dos azulejos industrializados. Alcântara cita o *Relatório da Comissão Organizadora da I Exposição da Indústria Nacional*, realizado em Lisboa em 1849, como o primeiro a indicar as mudanças que aludem aos usos dos azulejos. Esse documento, referente à execução de letreiros feitos em azulejos para a indicação dos nomes das ruas, assinala que tais elementos eram perfeitamente “capazes de substituir os letreiros pintados à óleo nas esquinas” (1988).

A popularização dos azulejos nos revestimentos de fachadas foi uma moda rapidamente incorporada no Brasil, pela relação com a metrópole, e pelo fato de o azulejo decorativo conferir uma certa sofisticação e *glamour* às edificações urbanas recém-construídas. Tal uso acabou atendendo novas exigências da elite brasileira e da Corte, que havia acabado de chegar ao país. Alguns autores portugueses, como o engenheiro Santos Simões (2001), associam a rápida incorporação dessa arte às fachadas das residências brasileiras às questões climáticas do país, entendendo que a solução de azulejar fachadas era oportuna num país predominantemente quente e úmido.

Como os revestimentos exteriores exigiam constantes manutenções e cuidados, as propriedades impermeabilizantes dos azulejos garantiam uma maior proteção dos paramentos externos, o que acabava por minimizar a necessidade de constantes repinturas ou outros cuidados requeridos para paredes caiadas — prática construtiva tradicional brasileira durante o período colonial. Lemos acrescenta que

A cal de Portugal era caríssima e praticamente só no século XIX rochas de carbonato de cálcio passaram a ser exploradas para a fabricação de material de construção. Essa cal tirada das conchas possuía impurezas de toda sorte, principalmente cloreto de sódio, o sal de cozinha, que sabemos ser altamente higroscópico – fato que deixava todas as paredes permanentemente úmidas, com manchas características e sempre aptas a favorecer o crescimento de algas, fungos e musgos que realmente comprometiam não só as aparências como a própria conservação dos edifícios. Daí o revestimento frontispício de azulejos [...] (LE MOS, 1996, p. 34).

Todavia, para além das questões práticas e protetivas conferidas pelos azulejos, as condicionantes econômicas, políticas e estéticas também foram determinantes para o aparecimento de elementos decorativos e ornamentos nas fachadas dos edifícios urbanos. Até onde se sabe, as cidades brasileiras com edifícios que apresentavam soluções decorativas desse gênero eram muito enriquecidas pela agricultura ou pelas relações comerciais estabelecidas

com a metrópole (ALCÂNTARA, 1997, 2001). Logo, apresentavam melhores condições para abrigar usos mais elaborados na arquitetura, tanto do ponto de vista de acesso aos materiais especializados quanto ao maior contato com a moda e estilo de vida europeu.

Certamente, num primeiro momento, os imperativos econômicos foram importantes para a aquisição e restrição dos locais de aplicação de azulejos, dado que se tratavam, até então, de objetos de luxo reservados às camadas e grupos mais enriquecidos da sociedade. A industrialização e mecanização dos processos produtivos dos azulejos e o aparecimento de novas fábricas dedicadas à manufatura quase exclusiva de tais elementos possibilitaram que os custos se tornassem menores e, portanto, muito mais acessíveis a outras camadas sociais⁹¹. Assim, a indústria portuguesa, mais bem organizada, pôde importar grandes e volumosos carregamentos de azulejos decorativos para o Brasil⁹².

O uso dos azulejos, porém, não ocorre de forma dissociada do aparecimento e importação de outros elementos decorativos, tais como os ornamentos feitos em estuque, vasos e componentes arquitetônicos cerâmicos, gradis de ferro fundido, acrotérios e outros elementos construtivos como as telhas, os tijolos e os vidros (ARRUDA; SANJAD, 2017).

O fenômeno de valorização arquitetônica mediante o uso de novos materiais também foi balizado pelo crescimento populacional, pelas novas necessidades ditadas pelas epidemias e pelos planos de reformulação urbana. Esse grande conjunto de condicionantes desenhou novas formas de construir e pensar a cidade e suas edificações. Os padrões decorativos barrocos, tão presentes na arte e arquitetura do século anterior, com o processo de independência política, foram sendo substituídos por novos parâmetros delineados pelo neoclassicismo, que se tornou a marca oficial do Império brasileiro.

3.1. O estilo neoclássico como padrão arquitetônico

Nestor Goulart explica que o surgimento do estilo neoclássico no país esteve relacionado à vinda da Missão Francesa, chefiada por Joachim Lebroton (1760–1819) no Rio

⁹¹ Em Portugal, tal cenário industrial foi estruturado mediante a implementação de inovações principalmente ligadas à introdução de novas técnicas de transferência dos motivos decorativos para os biscoitos, o que acelerou a fase de decoração e possibilitou a fabricação de uma quantidade expressiva de peças em um curto período de tempo

⁹² Apesar de terem sido implementadas inovações significativas relacionadas a transferências de desenhos e à mecanização dos processos produtivos, os ateliês e as manufaturas continuaram a produzir azulejos usando diferentes técnicas produtivas simultaneamente tanto para a fabricação do próprio biscoito do azulejo, como também para a decoração. Tal prática se justificava pela necessidade de garantir determinados efeitos decorativos, que poderiam ser realizados por meio de técnicas mais simples e rápidas como, por exemplo, o uso da estampilha. Tratando-se de práticas manuais e semi-industriais, a opção por uma ou outra técnica ficava a cargo dos próprios artesãos e ceramistas, e dependiam dos resultados que cada uma delas trazia em termos econômicos, estéticos e quanto ao tempo de execução

de Janeiro a partir de 1816. Essa missão, contratada pelo rei D. João VI, trouxe ao Brasil importantes artistas de renome franceses, como Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e o arquiteto Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny. Para o autor,

O objetivo de D. João VI era utilizar os mestres europeus para estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos cuja prática, perfeição e utilização depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas. (Criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios – Decreto de 12 de Agosto de 1816) (TAUNAY, 1956; apud FILHO, 2000, p. 116).

Esses preceitos estiveram presentes na criação da Academia Imperial de Belas-Artes em 1826 e a arquitetura produzida sob a sua influência era caracterizada pela clareza construtiva e simplicidade formal. Goulart acrescenta que

[...] as linhas básicas da composição eram marcadas por pilastras, sobre as quais, nas platibandas, dispunham-se objetos de louça do Porto, como compoteiras ou figuras representando as quatro estações do ano, os continentes, as virtudes, etc. As paredes, de pedra ou tijolo, eram revestidas e pintadas de cores suaves, como branco, rosa, amarelo ou azul-pastel e sobre esse fundo se destacavam janelas e portas, enquadradas em pedra aparelhada e arrematadas em arco pleno, em cujas bandeiras dispunham-se rosáceas mais ou menos complicadas, com vidros coloridos. Os corpos de entrada, salientes, compunham-se de escadarias, colunatas e frontões de pedra aparente, formando conjuntos, cujas linhas severas evidenciavam um rigoroso atendimento às normas vitruvianas (REIS FILHO, 2000, p. 38)

Além da propagação dos novos parâmetros formais do neoclássico nas fachadas, a introdução do estilo implicou em novas formas de morar e novos mecanismos de relacionamento entre a vida privada e a vida pública. O formato da casa colonial nas cidades foi abandonado para dar espaço a um novo estilo de desenho, que privilegiava a divisão e

diferenciação dos espaços íntimos, sociais e áreas de serviços da casa. Goulart ainda explica que

[...] a transformação atendia à mudança dos costumes, que incluíam agora o uso de objetos mais refinados, de cristais, louças e porcelanas, e formas de comportamento cerimonial, como maneiras formais de servir à mesa e, ao mesmo tempo, conferia ao conjunto, que procurava reproduzir a vida das residências europeias, uma aparência de veracidade (REIS FILHO, 2000, p. 119).

Nesse novo cenário da vida moderna, a valorização dos novos costumes se refletiu tanto nas fachadas como nos ambientes internos das residências — particularmente nos espaços designados à vida social. Ali, as paredes passaram a ser decoradas com papéis de parede com motivos ornamentais coloridos ou receberam tratamento especial com pinturas decorativas e figurativas, incluindo a pintura dos forros e das folhas de portas e janelas.

O mesmo ocorreu com o uso dos móveis, até então escassos e produzidos pelos mestres portugueses emigrados ou pelos pequenos fabricantes, descendentes de portugueses que mantinham algum tipo vínculo com a metrópole (BRANDÃO, 2009). No século XIX, ainda como “desdobramento do mobiliário português”, os móveis se tornaram mais presentes, migrando das formas de inspiração rococó para as linhas mais regulares do neoclassicismo (COSTA, 1939).

Assim,

[...] nas cidades ricas, ou que passaram por surtos de prosperidade é que vemos sobrados grandes e bem cuidados com a intenção personalista de distinção das demais construções vizinhas. Nessas ocasiões a intenção plástica era prevalente, apelando-se aos estilos vigentes e aos mestres do risco e empreiteiros de renome (LEMOS, 1996, p. 32).

O neoclassicismo atendia bem tais demandas, e sua propagação estimulou o desenvolvimento do mercado da construção civil, tornando oportunas as importações de objetos e materiais destinados à construção das novas residências urbanas. Dentro dessa nova realidade, os azulejos ganharam as fachadas das edificações, revestindo-as completamente ou demarcando alguns elementos da fachada quando cobriam platibandas e entablamentos ou, ainda, quando indicavam os nomes das ruas e os números das casas. Dora Alcântara (1997, p. 81) acrescenta:

[...] linhas mais rígidas nas platibandas e nas vergas de portas e janelas substituíram as ondulações do período anterior. A aplicação de azulejos nas

fachadas e o próprio uso de estatuetas e urnas clássicas, a que se juntaram pinhas e esferas, fabricadas em material cerâmico, policromo e esmaltado, devolveriam ao casario urbano um pouco do espírito fantasioso do barroco.

3.2. O azulejamento das fachadas dos edifícios neoclássicos

Embora Portugal continuasse a ser o principal fornecedor de azulejos decorativos para o Brasil após 1822, conforme previamente visto, outros países também foram importantes provedores desse produto para terras brasileiras, o que explica a diversidade de tipologias de azulejos de diferentes procedências no território nacional.

Os exemplos brasileiros de edifícios cujas fachadas são inteiramente revestidas por azulejos são inúmeros, o que pode ser constatado a partir dos inventários realizados no país. Aqueles efetuados pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) nos estados do Maranhão e do Pará, por exemplo, revelam a importância que as importações desse produto tiveram no Brasil no século XIX (LIMA, 2012).

A publicação do inventário dos azulejos de Belém, organizado por Dora Alcântara, Stella Brito e Thaís Sanjad (2016), por sua vez, traz uma importante compilação de informações baseadas nas notícias dos jornais locais, como o *Jornal do Amazonas* e o *Diário Gran Pará*, que assinalaram a chegada de expressivos carregamentos de azulejos ao estado a partir da década de 1850, se estendendo até 1921. O mesmo ocorreu na cidade do Rio de Janeiro: Alcântara (2001, p. 62) constata, nas notícias de importações, grandes e numerosos carregamentos de azulejos de diferentes procedências presentes na cidade do Rio de Janeiro no mesmo período dos carregamentos destinados ao Norte do país.

Com base nestas informações e nos inventários realizados, podemos compreender a relação entre a localização dos azulejos decorativos nas fachadas, as particularidades quanto às suas aplicações e as cidades nas quais o fenômeno tornou-se mais preponderante (ALCÂNTARA; BRITO; SANJAD, 2016; CAVALCANTI, 2006; CAVALCANTI; CRUZ, 2002; LIMA, 2012).

Aparentemente, as cidades litorâneas, dotadas de portos importantes e outras que mantinham importantes relacionamentos comerciais com a Europa e/ou outros centros comerciais brasileiros — como no caso de São Luís, Salvador, Rio de Janeiro, Santos e Pelotas — eram aquelas em que azulejos de fachadas se faziam mais presentes. Nos exemplos paulistas, o azulejamento de fachadas aparece nas cidades que pertenciam ao circuito da produção do café, como Santos, São Paulo, Campinas e Itu. Tal ocorrência esteve associada à construção das primeiras ferrovias em meados do século XIX, que permitiram o acesso ao interior paulista

e possibilitaram não somente o rápido escoamento da produção do café, como também garantiram um importante acesso aos produtos importados industrializados vindos da Europa.

Apesar das poucas pesquisas sobre o tema e a dificuldade de identificação de exemplares paulistas, consequência de um rápido desaparecimento das construções do século XIX diante das constantes demolições e reconstruções ocorridas no início e meados do século XX, é possível identificar alguns dos exemplares por meio de imagens fotográficas de época dos centros de cidades como Itu, Campinas e Santos.

Essas fotografias revelam a existência de casarões, atualmente demolidos, com algum tipo de decoração azulejar: os azulejos apareciam em barramentos inferiores, em platibandas ou, ainda, em entablamentos na forma de composições em que se intercalavam azulejos e ornamentos feitos em estuque, sendo usados também elementos arquitetônicos cerâmicos. Além deles, também haviam casarões com as fachadas inteiramente azulejadas e, entre os remanescentes, destacamos o Palácio dos Azulejos, atual Museu de Imagem e Som de Campinas; o Museu Republicano Convenção de Itu, da cidade de Itu; a Frontaria Azulejara em Santos; e o Solar do Jambeiro, também conhecido como Palacete Bartholdy, em Niterói, Rio de Janeiro.

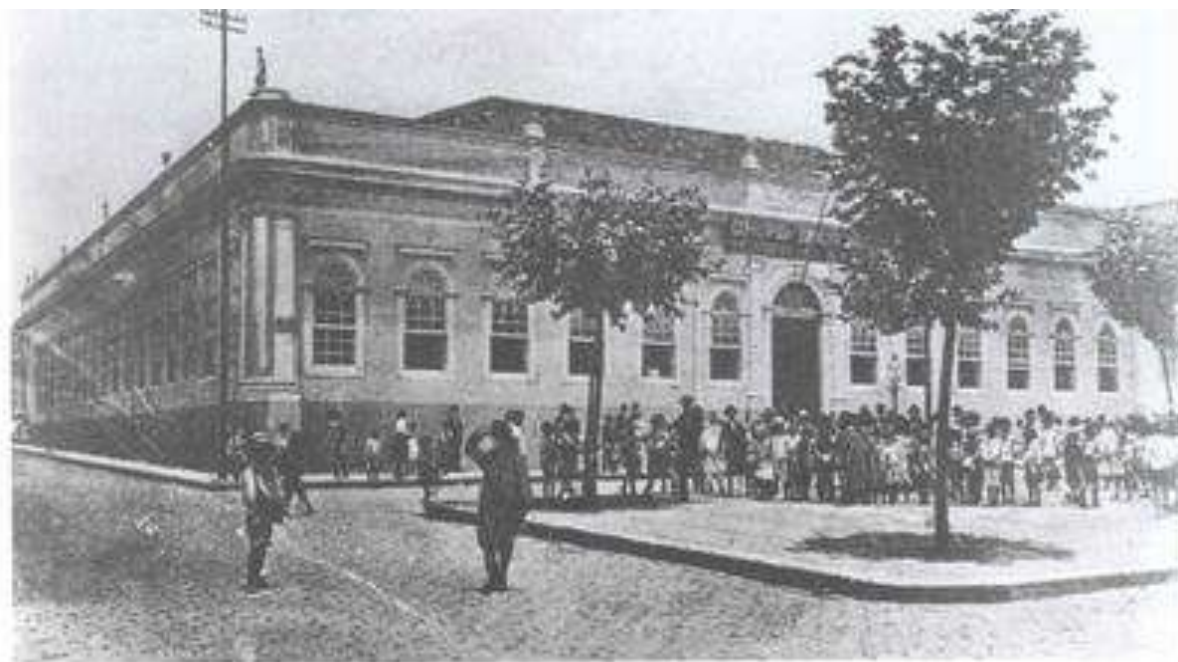


Figura 48: Solar da Viscondessa de Campinas, Largo da Matriz Nova.. Nota-se a presença de acrotérios e vasos cerâmicos e o revestimento das platibandas com azulejos (Acervo do Centro de Memória da Unicam – CMU, Coleção Geraldo Sesso Júnior, nº278. Data: 1923. Demolido).



Figura 49: Sobrado de Joaquim Ferreira Penteado de Camargo, Barão de Ibitinga. Sobrado que pertenceu anteriormente a Felisberto Pinto Tavares. Nota-se a presença de vasos cerâmicos e azulejos nas fachadas e platibandas (Acervo CCLA. Coleção Maria Luiza Pinto de Moura. Data: desconhecida. Demolido).



Figura 50: Residência Tergo de Taipa. Nota-se a presença de azulejos e vasos cerâmicos na platibanda (Acervo Museu de Imagem e Som da Cidade de Campinas – MIS, foto 6274. Data: sem data. Demolido).



Figura 51: Entroncamento das ruas Campos Sales e Regente Feijó. Destaque para casa térrea (direita da imagem) pertencente ao Barão de Ataliba Nogueira e cujas fachadas são decoradas por azulejos e acrotérios (Acervo Centro de Memória da Unicamp – CMU, Coleção Geraldo Sesso Júnior, nº88. Data: cerca de 1900. Demolido).



Figura 52: Foto da Fachada do Museu de Itu da Universidade de São Paulo, Itu. Acervo pessoal da autora. Data 11/07/2004.



Figura 53: Palácio dos Azulejos de Campinas – Museu de Imagem e Som. Acervo pessoal da autora. Data: 10/08/2004.

Nesses edifícios os azulejos padronizados se organizam em arranjos tipo tapete e são emoldurados por cercaduras ou frisos, seguindo o estilo de composição muito difundido nos exemplares dos séculos precedentes, que por sua vez, ao invés de serem aplicados nos exteriores, revestiam os interiores das edificações usando-se cercaduras para o destaque das envasaduras que atuavam como elementos limítrofes visando realçar os contornos das aberturas das edificações.

Silva Filho comenta que nas edificações azulejadas maranhenses as cercaduras eram recorrentes e, na falta de cantos — ou melhor, de modelos diferenciados para a demarcação dos limites dos panos azulejados —, eram aplicadas “peças recortadas a 45° ou simplesmente apostados por inteiros sem grandes preocupações com a continuidade do desenho” (SILVA F., 1986, p. 119). Porém, o autor constata que

[...] as proporções reguladoras entre os elementos arquitetônicos e os azulejos não atingiram o nível de integração alcançado na Metrópole. Tratando-se de uma produção decorativa de uso generalizado e nem sempre especificamente encomendada para escalas arquitetônicas previamente determinadas, por vezes, a conjunção de diferentes padronagens resultou em agrupamentos de efeitos estranhos (SILVA F., 1986, p. 199).

Os azulejos portugueses desse período apresentavam mais frequentemente os padrões policromáticos nas composições que privilegiavam a diagonal. Mediam entre 13 x 13 cm e 14 x 14 cm, e mantinham os padrões de 2 por 2 (quatro peças para compor o desenho principal) e 4 por 4 (oito peças para compor o desenho principal) (CAVALCANTI; CRUZ,

2002, p. 30–32). No entanto, José Meco explica que, na produção lisboeta, nas padronagens semi-industriais ocorriam padrões

[...] tanto policromicos como a azul e branco, com os esquemas ornamentais e motivos mais variados e ecléticos desde os marmoreados, aos puramente geométricos e a diversos labores. Dentre estes têm especial importância os que resultaram de estilizações vegetais e florais. Estes padrões, com motivos de ornamentação diagonal preponderante, encontram-se quase sempre envolvidos por barras ou cercaduras e combinados frequentemente com frisos. Os azulejos de ‘estampinha’ foram largamente utilizados em todo o país e também exportados em abundância para o Brasil (MECO, 1985, p. 76)

Entre os anos de 1860 e 1918, parte significativa das importações de azulejos para o Maranhão vinha das fábricas portuguesas de Lisboa, como as fábricas Bica do Sapato, Calçada do Monte, Constância, Sacavém, Lamego, Santana e a Real Fábrica do Rato; e das fábricas portuguesas do Porto, como Massarelos, Santo António do Vale da Piedade, Miragaia, Carvalhinho, Devesas e Fonte Nova (SILVA F., 1986, p. 193).

Tais fábricas também ficaram conhecidas pela produção de azulejos relevados e semi-relevados, de vasos e ornamentos cerâmicos arquitetônicos destinados às fachadas das edificações. Os azulejos portugueses relevados mais característicos, com motivos florais nas cores azul, amarelo e verde, geralmente pintados com duas cores associadas ao branco, vinham da região do Porto, ao norte de Portugal, e eram produzidos em abundância pelas fábricas de Massarelos e Santo António do Vale da Piedade.

Já a fábrica de Devesas, após passar a produzir azulejos semi-relevados a partir de 1868, tornou-se um dos principais fabricantes de azulejos dessa tipologia no país; porém, produzia azulejos com relevo menos pronunciado. Meco (1985, p. 79) observa que “esse tipo de azulejo, que empresta sugestões volumétricas às fachadas, foi usado no Norte e no Centro de Portugal, incluindo Lisboa, tendo chegado também ao Brasil”.

Entre os exemplares paulistas, destaca-se o edifício Frontaria Azulejada, cuja fachada possui alguns dos modelos relevados portugueses mais tradicionais. Conhecido como Casa da Frontaria Azulejada, esse sobrado se localiza na Rua do Comércio, nº 92/98, centro histórico da cidade de Santos, e atualmente abriga atrações culturais da cidade. Martins dos Santos constata que essa edificação foi construída em 1865 como residência, armazém e escritório da Casa do Comércio Ferreira Netto & Cia, e que representava “a importância do

setor terciário no desenvolvimento das forças econômicas locais e nacionais” (SANTOS, 1986, p. 170).

No período da construção do casarão, Santos recebeu o título de cidade e era considerada o porto mais importante de escoamento do café para a exportação, o que explica a presença de edifícios construídos no estilo neoclássico com as fachadas ricamente decoradas com elementos arquitetônicos e azulejos. Numa rápida leitura, o autor observa que a fachada

[...] é definida por quatro pilastras cujo intercolúnio é subdividido em três vãos de arcos pleno em cantaria, no pavimento superior, guarnecidos por balcões de ferro. Na parte central do pavimento térreo o acesso é feito por um único vão, arrematado na altura da platibanda por um frontão clássico triangular (SANTOS, 1986, p. 170).

Ali, as paredes da fachada são inteiramente revestidas por azulejos, sendo três modelos semirrelevados e dois sem relevo. Os modelos em alto-relevo aparecem na forma quadrada com um motivo floral nas cores amarelo e azul sobre fundo branco, para composições de 2 x 2 peças; na forma de friso na cor azul sobre fundo branco; e na forma de uma cercadura nas cores amarelo e azul sobre fundo branco. Os demais, sem relevo, são azulejos marmorizados e frisos florais, ambos na cor azul sobre fundo branco. Os azulejos e as cercaduras em alto-relevo cobrem as paredes principais, enquanto os modelos sem relevo revestem as pilastras.



Figura 54: Fachada revestida com azulejos relevados - Edifício “Frontaria Azulejada”, Santos, SP. Acervo pessoal da autora. Data: 11/07/2004

Figura 55: Detalhe dos azulejos do edifício “Frontaria Azulejada”, Santos, SP. Acervo pessoal da autora. Data: 11/07/2004.



Figura 56 e Figura 57: Modelo de azulejo floral e vista do painel formado pelo conjunto de azulejos padrões relevados nas cores azul e amarelo sobre fundo branco (8 x 8 peças), delimitado pelo modelo tipo cercadura floral amarela sobre fundo branco. Fachada do edifício Frontaria Azulejada, Santos. Acervo pessoal da autora. Data 11/07/2004.

Diferentemente do que ocorria nos primeiros séculos de colonização portuguesa, quando os painéis brasileiros eram geralmente encomendados e feitos sob medida, no século XIX, com a popularização e acessibilidade desse tipo de material, a aplicação de azulejos rapidamente se difundiu e passou a ser executada por profissionais diversos, não havendo, em muitos casos, a figura de uma pessoa responsável que pensasse as composições dos azulejos padronizados e agora industriais de forma mais elaborada, como ocorria nos exemplares dos séculos precedentes.

É provável que tal ocorrência esclareça a grande variedade dos tipos e dos modos de aplicações que podem ser observados nas fachadas dos edifícios brasileiros do século XIX, a exemplo da cidade de São Luís, no Maranhão (ALCÂNTARA; BRITO; SANJAD, 2016).

Em Portugal, ao contrário do que se observa no Brasil, embora os azulejos apareçam também em composições mais singelas, houve um grande investimento no revestimento de fachadas elaboradas e ricamente decoradas (MECO, 1985, p. 68). Isso acabou promovendo uma cultura do azulejamento particularmente estruturada pela produção de fábricas e ateliês especializados, com a marca do artista ceramista agregando grande valor e importância. Importante notar que tal ocorrência, conforme vimos no primeiro capítulo, também se manifesta no caso inglês.

Havendo mestres azulejeiros habilidosos, a produção de painéis figurativos e dos azulejos padronizados nas fábricas, destinados agora às fachadas, acabou sendo um diferencial que ampliou a diversidade de tipologias e de composições e que promoveu, ainda, o aprimoramento dessa arte. Tal fenômeno também foi importante para instigar determinadas noções de gosto que seriam usadas mais tarde como referências para o azulejamento de fachadas e dos interiores da arquitetura do século XX.

3.3. Os cuidados do corpo e a introdução de novos parâmetros de higiene

Embora a divisão interna das casas urbanas tenha sido reorganizada de maneira a atender as novas demandas vigentes no século XIX⁹³, o desenho das plantas das casas brasileiras continuou a ser definido, até a abolição da escravidão, pelo trabalho escravo. Goulart explica que

A ausência de equipamentos adequados nos centros urbanos, quer para o fornecimento de água, quer para o serviço de esgoto e, mesmo, a deficiência de abastecimento, eram situações que pressupunham a existência de escravos no meio doméstico (REIS FILHO, 2000, p. 28).

A priori, as residências urbanas térreas do fim do século XVIII, “geminadas e levantadas em terrenos estreitos e profundos” (LEMOS, 1996, p. 32), definiam usos muito próximos àqueles vistos no período colonial do século XVII. Dispunham a sala e as dependências das lojas de modo a aproveitar as aberturas voltadas para a rua e as áreas de dormir; as conhecidas alcovas ou camarinhas, ou ainda *casas de dormir*, seguiam sem iluminação e ventilação natural. A circulação era geralmente organizada por meio de um corredor que ligava a porta de entrada aos fundos da casa com acesso ao quintal.

Os sobrados apresentavam poucas alterações com relação ao programa das residências térreas daquele período. A família do proprietário ficava no andar superior, onde o piso era geralmente de assoalho de madeira. O pavimento térreo em “chão batido”, quando não utilizado como loja e/ou armazém, acomodava escravos e animais. Tal diferenciação demarcava o *status* social daquela família. Morar em uma residência térrea com “chão batido” era sinônimo de pobreza e, por esse motivo, o térreo dos sobrados era sempre considerado inapropriado para o uso familiar (REIS FILHO, 2000, p. 30-32).

No caso paulista, tanto nas casas térreas como nos sobrados, as dependências de serviços eram organizadas de forma a agregar a cozinha à área do quintal, pois era ali onde se criavam os animais, se produziam e beneficiavam os alimentos, se localizavam as cocheiras e cavalariças, onde havia um pequeno pomar, e, finalmente, onde ficavam os escravos. Lemos explica que o quintal era o local destinado à:

⁹³ Essas mudanças são particularmente ligadas à concentração das populações nas áreas urbanas, à implementação de novas infraestruturas e ao surgimento das estradas de ferro.

[...] criação de galinhas, canteiros de cheiro verde, de verduras frescas e frutas (limoeiros e abacateiros), telheiros para a lenha cortada, tomar café (torradores cilíndricos), cisterna, bomba d'água, coradouros e varais de roupas miúdas lavadas em casa, improvisações para fogões (LE MOS, 1976, p. 152).

A varanda, também presente, continuou a desempenhar um papel significativo no programa da casa. Localizada nas proximidades da cozinha, funcionava como um ambiente intermediário que estabelecia uma certa sobreposição de funções entre lazer e serviços. Em algumas ocasiões era o espaço onde se instalavam pequenos fogões para o preparo de refeições rápidas; em outros, funcionava como espaço de estar e lazer da família.

A cozinha, como analisa o autor, era equipada com um fogão maior para o preparo das refeições e era desprovido de chaminé, o que confinava no ambiente interno a fuligem e a fumaça. Não havia maiores preocupações com relação à higienização do espaço por conta da escassez de água. Os utensílios menores eram lavados em telheiros enquanto os utensílios maiores, panelas grandes e as roupas eram lavadas nas margens dos rios, riachos, poços e chafarizes públicos. A pouca água disponível na edificação, ou seja, aquela transportada pelas escravas, era destinada às pequenas limpezas e outros usos.

Por fim, o banheiro⁹⁴ se localizava junto à cozinha ou nos fundos do terreno e tinha seu acesso externo a da edificação. Lemos (1996, p. 32) acrescenta que “nos locais onde o lençol freático era profundo, havia a possibilidade de *sumidouros*, buracos em cima dos quais era instalada a *casinha*, também chamada de *secreta* ou *sentina*”. Logo, o afastamento do banheiro para os fundos da moradia se tornou uma prática recorrente, distanciando, assim, os maus odores vindos das fossas sépticas.

Dentro desse contexto, as dificuldades de abastecimento de água, a ausência de saneamento básico e demais serviços na cidade⁹⁵ eram intermediadas pelo trabalho escravo que realizava a limpeza, trazia a água dos locais longínquos, preparava os alimentos e, por fim, criava e cuidava dos animais e da horta, além de garantir o transporte dos barris de esgoto e do lixo para as proximidades do rio, riachos, e do mar, no caso das cidades litorâneas. Tal situação manteve a tradição construtiva e arquitetônica nas cidades até finais do século XIX, quando se promoveram alterações tanto no contexto urbano quanto no universo doméstico.

⁹⁴ As latrinas, no caso paulista, eram construídas em taipa de pilão e podiam ou não apresentar janelas, conforme bem explica Lemos com base nos documentos do século XVIII.

⁹⁵ Goulart explica que as chácaras e sítios se localizavam nas proximidades de riachos e córregos e por esse motivo era a residência de permanência das pessoas mais abastadas. As chácaras eram as moradias principais, enquanto as residências urbanas eram usadas ocasionalmente pela família em eventos especiais.

Ao discutir as grandes reformas sanitárias ocorridas na Itália e Europa nas últimas décadas daquele século, Zucconi (2022) as associa às transformações ocorridas no espaço público, no planejamento das cidades e nos espaços domésticos. Visando enfrentar o grande mal das epidemias, técnicos, engenheiros, médicos e os novos profissionais sanitaristas propuseram programas de ações dentro das cidades indicando um novo estilo de vida urbano que pudesse sanar os problemas relacionados à falta de higiene e à concentração de doenças em espaços altamente adensados.

Tais propostas tiveram como ponto de partida ações precedentes de análise e identificação⁹⁶ das origens das doenças, o que possibilitou o melhor entendimento do fenômeno das epidemias e resultou no relacionamento do aparecimento das enfermidades aos espaços insalubres e o “mal desenho” das cidades.

Zucconi explica as implicações das revoluções industriais na ciência e no urbanismo, apresentando a evolução da planificação e do detalhamento dos mapas das cidades e das leituras dos dados estatísticos, ou melhor, as “estatísticas sanitárias”, o que fundamentou a metodologia usada para o entendimento da origem das epidemias e de sua difusão (ZUCCONI, 2022, p. 83)⁹⁷.

O autor indica a importância do surgimento do microscópico e a atuação de Pasteur como o primeiro cientista a questionar a teoria dos miasmas por meio de suas descobertas. A evolução no campo da microbiologia promovida por Pasteur e seus colaboradores acabou gerando profundas transformações nas noções de higiene no século XIX uma vez que foi possível pontuar em quais condições as doenças se desenvolviam. Essa nova linha de investigação na ciência abriu espaço para que se pudesse entender, portanto, o fenômeno da causa e da transmissão das doenças⁹⁸ que, a partir das publicações de Robert Koch sobre a potabilidade da água e das pesquisas de Max Von Petternkofer sobre os processos desencadeadores do contágio e sua visão “geolocalizada” das doenças, daria suporte para que novas práticas urbanas fossem implementadas. A mais importantes delas foi a construção de

⁹⁶ Zucconi (2022, p. 83) comenta que “aos olhos de muito observadores, o século XIX parece como o ‘século do positivismo’ e, com isso, entendemos um sistema de conhecimento exclusivamente fundamentado na observação direta da realidade. Portanto, sobre o modelo das ciências experimentais, o delineamento não ocorre somente das certezas, mas também das leis, a partir da repetição de um fenômeno” [tradução nossa].

⁹⁷ O autor faz uma análise evolutiva de como as ciências, medicina e os planejadores urbanos passaram a incorporar os modelos baseados nas novas descobertas relacionadas à microbiologia. Somado a isso, Zucconi revela como tais transformações metodológicas foram marcadas pela primeira e segunda revolução industrial. Lembramos que, com o rápido crescimento populacional, as cidades se tornaram muito propícias para a difusão de doenças e as grandes epidemias acabaram por assolar por décadas as populações urbanas italianas e europeias.

⁹⁸ Zucconi (Op. Cit. 2022, p. 100) complementa : “(...) hanno compresso e illustrato i meccanismi che stanno all’origine della loro propagazione: cibo avariato (o mal conservato) e acque infette nel caso delle febbri tifoidi, mancanza di luce e di ricambio d’aria per la tubercolosi polmonare (TBC), commistione tra acque potabili e deiezioni umane per quanto riguarda il colera”.

sistemas de saneamento básico que redimensionaram novos parâmetros para o desenho das cidades e suas habitações. Zucconi esclarece que:

[...] Koch demonstrou, de modo incontestável, que a sua difusão [referindo-se a cólera] ocorre através das fezes infectadas e, portanto, graças a mistura das águas negras e das águas brancas, proveniente do mesmo aquífero subterrâneo. Para tirar o mal pela raiz é necessário a construção de duas redes completamente separadas: uma para o aqueduto, outra para a rede de esgoto. Assim como o interior de cada habitação, a luz solar e a corrente de ar eliminam a presença do agente patogênico que dá origem a tuberculose pulmonar”(ZUCCONI, 2022, p. 101)⁹⁹.

Portanto, dentro desta lógica, era preciso criar sistemas de abastecimento de água e eliminação de águas residuais de modo eficiente. É importante notar que, antes mesmo das iniciativas higienistas passarem a ser uma prática amplamente difundida nas diferentes sociedades, a França já havia uma ampla experiência no desenvolvimento de soluções deste gênero¹⁰⁰ e foi dali que o modelo de “sistema de fluxo contínuo”, também conhecido como *systeme tout-à-l’égout*, acabou sendo reconhecido como um modelo universal a ser aplicado em qualquer lugar¹⁰¹.

Neste sistema, a rede subterrânea era projetada com um condutor principal e seus ramais secundários por onde convergiam o esgoto de todas as edificações. O ramal principal se localizava no centro da rua e os demais ligavam os edifícios a ele. Trata-se de um sistema, conforme diz o seu nome, que se estrutura no deslocamento da matéria orgânica com alto teor bacteriano por meio do uso da água e, assim, era preciso usar grandes quantidades de água para que funcionasse. Diferentemente dos sistemas de gás e energia elétrica, o sistema de esgoto

⁹⁹ Tradução nossa do original: Koch ha dimostrato, in modo incontrovertibile, che la sua diffusione avviene attraverso le feci infette e quindi grazie alla commistione tra acque nere e acque bianche, provenienti dalla stessa falda sotterranea. Per tagliare il male alla radice è necessaria la costruzione di due reti completamente separate: l’una per acquedotto, l’altra per la fognatura. Così, all’interno di ogni singola abitazione, la luce solare e le correnti d’aria eliminano la presenza dell’agente patogeno all’origine della tubercolosi polmonare” (ZUCCONI, 2022, p.101).

¹⁰⁰ Durante os trabalhos de reformulação de Paris promovidos pelo prefeito Haussmann, os franceses já haviam criado um sistema integrado de esgoto sanitário, o conhecido “*systeme tout-à-l’égout*”, e ali conseguiram aplicar tal conhecimento construindo um sistema público de escoamento das águas negras para longe da cidade (ZUCCONI, 2022, p. 111).

¹⁰¹ O tratado de 1874 de Jean-Baptiste Fonssagrives foi fundamental para que esse modelo pudesse ganhar projeção e ser replicado em qualquer lugar. O sistema de “fluxo contínuo” acabou sendo adotado em inúmeros países conforme informações publicadas nos manuais alemães a partir de 1876, tendo a figura de Max Pettenkofer como o principal cientista a defender tal aplicação e uso nas cidades.

subterrâneo não tinha qualquer tipo de apelo às empresas privadas, ficando, portanto, sempre a cargo dos órgãos públicos.

No seu artigo “Metrópoles: as faces do monstro urbano”, Bresciani apresenta os comentários feitos pelo médico francês Parent Duchatelet em 1824 a respeito das transformações ocorridas na cidade de Paris após a instalação do novo sistema de esgotos subterrâneo recém-construído. Diz ele:

Como são poucos os que refletem sobre as consequências de tal empreendimento! Porque essas instalações se escondem de nossos olhos, ignoramos quais os meios que permitem conservar nossa saúde, como o ar que nos circunda é respirável, o milagre que transformou um bairro inteiro, de pântano infecto, numa área coberta por palácios e magníficos teatros. A causa de todas essas benfeitorias está sob a terra” (BRESCIANI, 1984, p. 46)¹⁰².

A divisão das águas nos sistemas e redes de esgoto públicos refletiu na organização interna das edificações, pois era preciso que a mesma mudança ocorresse ali para que o sistema se fechasse em si mesmo e garantisse, assim, o controle do contágio.

É dentro deste contexto de grande revolução higienista que o sifão hidráulico, criado séculos antes por especialistas hidráulicos, passou a funcionar como um dispositivo estruturante das mudanças que ocorreram no programa das moradias no final do século XIX.

O sifão hidráulico, que a priori era usado em grandes escalas, agora passava a compor, nas palavras de Zucconi (2022, p. 112), “o elo entre o interior e o exterior, entre o espaço doméstico e o espaço público”¹⁰³. Ao conter a água por meio de sua forma em “U”, o sifão hidráulico forma uma barreira contra os maus cheiros provenientes da tubulação de esgoto, o que garante uma “condição de relativo bem-estar dentro de um ambiente – o banheiro – que, pela primeira vez, passa a fazer parte integrante da casa” (ZUCCONI, 2022, p. 112)¹⁰⁴.

As conhecidas latrinas, “sumidouros”, “casinhas”, como bem recorda Lemos (LEMOS, 1996, p. 32), representavam locais que eram mantidos a uma distância segura dos espaços da casa justamente porque eram desconfortáveis, mal-cheirosos e higienicamente

¹⁰² Citado por F. Beguin “Les machineries anglaises du confort” *In* Recherches n. 29, Fontenay-sous-Bois, 1978, p.160.

¹⁰³ Tradução nossa do original: [...] divenendo l’anello di congiunzione tra il dentro e il fuori, tra lo spazio domestico e quello pubblico (ZUCCONI, 2022, p. 101)

¹⁰⁴ Tradução nossa do original: [...] condizione di relativo benessere all’interno di un vano – il bagno – che, per la prima volta, entra a far parte a pieno titolo dell’abitazione.

impróprios. Tratava-se de locais “onde se procurava passar o mínimo de tempo necessário para o desempenho das funções corporais” (ZUCCONI, 2022, p. 112)¹⁰⁵.

Com o advento das novas noções de higiene, esse espaço se transformou num exemplo de salubridade, mudando totalmente suas características e localização e ganhando novos significados e nomenclaturas. Na França, os banheiros ficaram conhecidos como *cabinet de toilette* (1891) e *santuaire de la femme* (expressão usada em 1891 pela Baronesa Staffe, maestra do *Bon ton*).

Logo em seguida, a *cabinet de toilette* acabou assumindo o status de sala¹⁰⁶ e ganhou o nome de *Salle de Bains*, mantendo-se praticamente assim até os dias de hoje. Tal expressão no plural, a “sala de banhos”, observa Zucconi, nasce da sua clara referência aos espaços onde se realizavam os mais variados tipos de banhos¹⁰⁷. Em português, a nomenclatura “banheiro”, originalmente vinculada à expressão “lavagem corporal”, também se refere às várias formas de contato com a água.

Tais nomenclaturas nos dizem muito sobre a nova atribuição de valor dedicada aos banheiros. Na casa moderna, o banheiro passou a representar o espaço dedicado aos cuidados do corpo, ou seja, um lugar não mais reservado “às meras necessidades fisiológicas, mas também ao prazer que advém do contato direto com a água” (ZUCCONI, 2022, p. 112)¹⁰⁸.

Inspirados pelas famosas salas e banhos termais, os banheiros passaram a compor espaços dedicados ao bem-estar do corpo, que era assegurado, agora, pelo acesso à água por meio do novo sistema hidrossanitário. Unido a isso, outro aspecto que agregou requinte a esse espaço, ampliando a sensação de conforto e assegurando que fossem obedecidos os novos padrões de higiene vigentes, foi o uso elaborado dos azulejos, das cerâmicas arquitetônicas e das louças sanitárias.

Os azulejos, além de conferiam brilho, sofisticação e elegância aos banheiros das casas nobres, também eram fáceis de limpar e atendiam bem às novas necessidades e demandas higienistas. Junto com eles apareceram os demais objetos como banheiras e lavatórios fabricados, num primeiro momento, em zinco, estanho esmaltado e/ ou ferro fundido e que,

¹⁰⁵ Tradução nossa do original: [...] ove si cercava di trascorrere il tempo minimo necessario all'espletamento delle funzione corporali.

¹⁰⁶ Dada a importância dedicada a tal cômodo da casa, a sala era o local onde se recebiam as visitas e onde a família se encontrava após o jantar. Geralmente ricamente decorada, era considerado, junto com a sala de jantar, um dos mais importantes ambientes da residência, porque era o espaço onde as visitas ficavam, portanto, onde a família mostrava para a sociedade seus “status”. Com o surgimento do banheiro dentro da moradia, que exigia uma maior dimensão espacial graças a série de equipamentos e objetos cerâmicos como banheira, pia, wc e bidê, esse ambiente também passou a ser um local de prestígio dentro da moradia.

¹⁰⁷ Segundo Baronesa Staffe se praticava “o banho de esponja, em pé, ajoelhado, sentado ou agachado” [tradução nossa] (STAFFE, 1891, Apud ZUCCONI, 2022, p. 112)

¹⁰⁸ Tradução nossa do original: [...] luogo non più riservato ai meri bisogni fisici, ma al piacere che proviene dal contatto diretto con l'acqua.

paulatinamente, foram substituídos por peças cerâmicas. Tal mudança esteve associada à facilidade de manutenção de tais peças que se caracterizavam também por suas propriedades brilhantes, impermeabilizantes e pela sua durabilidade¹⁰⁹.

Tratando-se de um momento de transição entre uma produção semi-industrial para uma industrial, a nova atribuição de valor ao espaço do banheiro por meio desses objetos foi um fenômeno importante para impulsionar a difusão e produção serial de novos tipos de produtos industriais que compunham todo um universo dedicado aos cuidados do corpo e a beleza¹¹⁰. A mesma lógica higienista seria reproduzida para ambientes como hospitais, laboratórios, açougues, banhos públicos, vestiários, necrotérios entre outros.

Neste contexto, altos investimentos impulsionaram o desenvolvimento das indústrias de louças finas e empresas especializadas em sistemas hidrossanitários. Elas viram a necessidade de criar condições melhores e ideais para uma produção em grande escala e, visando tal aprimoramento, muitas delas acabaram se unindo com outras companhias de modo a poderem se adaptar às novas imposições produtivas.

Uma das primeiras firmas parisienses especializadas na instalação das *salle de bains* foi a empresa *Jacob Delafon*, atuante até os dias de hoje e especializada em torneiras e louças sanitárias. Criada em 1889 pelos empresários Emile Jacob e Maurice Delafon, a empresa começou como uma pequena firma de produtos sanitários que rapidamente se tornou muito conhecida e apreciada pelo público em geral. Foi responsável pelas primeiras unidades de *granite porcelain*, uma espécie de louça sanitária fabricada em porcelanato, material que agrega maior resistência e impermeabilidade às peças e que foi patenteado em 1926¹¹¹.

No caso inglês, a empresa *Armitage Shanks Limited* foi uma das muitas empresas que acabaram incorporando diferentes firmas no início do século XX para obter fornos e maquinários capazes de produzir produtos sanitários em grande escala. O mesmo ocorreu nos Estados Unidos a partir de 1899, quando um dos maiores complexos manufatureiros do mundo

¹⁰⁹ Maiores detalhes sobre a evolução do banheiro nos Estados Unidos da América consultar texto “The evolution of the bath room” de Johanna Goldberg (2015).

¹¹⁰ Conhecidos também como *Santuaire de la femme*, os banheiros eram espaços que a priori foram amplamente relacionados aos cuidados femininos com o corpo e por esse motivo a referência “santuário das mulheres”. Havendo uma forte alusão aos cuidados e tratamentos de beleza, as mulheres acabaram sendo as primeiras a renovar sua abordagem com os cuidados corporais. Esse tipo de imagem na qual a mulher aparece cuidando de seu corpo acabou sendo recorrentemente retratado e indicado nas pinturas e produções artísticas de época. Citamos aqui a obra do artista Edgar Degas (1834-1917) – *Le pedicure* de 1873 e do artista Odilon Redon (1840-1916) – *Femme à sa toilette*, s.d., obras da Coleção do Musée d’Orsay, Paris, França. Não por acaso, tal abordagem também aparece nas publicações de fábricas especializadas em banheiros e seus componentes na qual eram usados como modelo mulheres posicionadas, geralmente, na frente do espelho e da pia ou na frente das banheiras quando eram representadas em conjunto com crianças, a exemplo os catálogos da *Standard Sanitary Manufacturing Company* de 1912.

¹¹¹ Maiores informações sobre a empresa estão disponíveis no site oficial da firma Jacob Delafon. Disponível em: <https://www.jacobdelafon.com/blog/brand>. Acesso 14/01/2024.

especializado no conforto doméstico, o *Standard Sanitary Manufacturing Company*, se desenvolveu e, mais tarde, fundiu-se à empresa *American Radiator*.

Frente às grandes mudanças industriais características daquele momento, a partir da década de 1880, os banheiros passaram a ter suas paredes e pisos totalmente revestidos por azulejos e, poucas décadas mais tarde, foram incorporadas as louças sanitárias como banheiras, lavatórios, vasos sanitários e os bidês¹¹². Por fim, já no início do século XX, as cerâmicas arquitetônicas passaram a fazer parte das composições e dos arremates das aplicações de azulejos, aparecendo na forma de cantoneiras, rodapés, frisos relevados e também como os porta papéis-higiênicos, as prateleiras, pendentes e puxadores cerâmicos

3.4. Os azulejos e as demandas do novo morar

Os novos produtos se tornaram uma grande inovação da indústria cerâmica de meados e finais do século XIX e os banheiros e seus elementos compositivos, incluídos aqui os sistemas de aquecimento da água, passaram a fazer parte dos mostruários das exposições universais e das exposições higienistas promovidas entre o final século XIX e início do XX.

Ganharam notoriedade nas Exposições Universais de Paris de 1889 e 1900 e estiveram presentes nas mostras periódicas de higiene pública como as que ocorreram na Itália, a exemplo da Mostra de Higiene Pública de Napoli de 1890. Dentro da Grande Exposição Parisiense de 1889, o pavilhão dedicado às águas minerais e à bacteriologia no *Palais des Armées de terre et de mer* foi de grande interesse aos profissionais da construção civil. Naquela ocasião, a exibição era dedicada ao tema da higiene geral da construção, ao saneamento básico dos edifícios e à purificação da água, abordando também o tema do saneamento urbano.

O evento atraiu inúmeros interessados, entre eles arquitetos e engenheiros curiosos em conhecer os métodos e os novos avanços da ciência e da indústria. Os avanços da microbiologia, dos estudos sobre a purificação das águas e as propostas de instalação de infraestruturas urbanas e residenciais expostas naquele evento acabou instigando inúmeras publicações correlatas nos mais variados países. O banheiro, seus objetos e seus sistemas correspondentes, unido à sua composição espacial, foram amplamente discutidos e apresentados em revistas especializadas de engenharia.

No caso italiano, no primeiro volume da Revista *L'Ingegneria Sanitaria* de 1890, o engenheiro Corradini, autor do artigo dedicado ao tema, inspirando-se na exposição parisiense de 1889 propôs uma série completa de detalhes da nova “sala de banhos”, apresentando

¹¹² Nos Catálogos da Standard Sanitary Manufacturing Company também podemos observar a presença de peças sanitárias cerâmicas dedicadas à lavagem dos pés e ao espaço do chuveiro – ver Catálogo de 1912 propostas de banheiros (Standard Sanitary Manufacturing Company, 1912).

singularmente cada elemento que fazia parte da composição daquele novo espaço dedicado aos cuidados do corpo, e revela, desta forma, a complexidade de tal projeto (CORRADINI, 1890, p. 6–9).

O mesmo tipo de abordagem também ocorre nas publicações da norte-americana *Standard Sanitary Manufacturing Company* no início do século XX, que promovia a divulgação de sua fábrica e de seus produtos por meio de catálogos detalhados, sugerindo uma grande variedade de composições internas dos banheiros, que eram ricamente decorados com azulejos, cerâmicas arquitetônicas e louças sanitárias em variadas tipologias estilísticas.

No catálogo da *Standard Sanitary Manufacturing Company* de 1912, por exemplo, podemos observar as propostas dos banheiros com paredes totalmente ou parcialmente revestidas por azulejos. Ali, apesar de os azulejos sempre aparecerem como peças monocromáticas, suas composições são complementadas pela sofisticação dos arranjos e arremates das cerâmicas arquitetônicas, que emolduram e enquadram os revestimentos de azulejos por meio de cantoneiras, frisos e rodapés. Também marcam presença as diferentes tipologias de louças sanitárias, que neste momento aparecem sempre na cor branca¹¹³, dado sua correspondência ao apelo higienista em voga.

Nesse catálogo, podemos notar a presença das ilustrações que retratam uma mulher posicionada na frente do espelho e do lavatório. Tal figuração nos remete à própria origem da nomenclatura *salle de bains* ou *santuaire de le femme*, que nasce da associação desses espaços aos cuidados femininos com o corpo. Nestes exemplos, a figuração da mulher não é apenas uma representação geral feminina, mas uma mulher branca vestida com trajes de dormir elaborados e com roupas íntimas como espartilhos e saias com bordados e rendas. Portanto, trata-se de uma mulher que ocupa uma posição social privilegiada e que se dedica aos cuidados do seu corpo e à sua beleza.

¹¹³ Cabe observar que os modelos de louças sanitárias de outras cores estariam disponíveis somente décadas mais tarde, quando a indústria passou a produzir outras variações cromáticas. Em 1927, a Kohler Co. nos Estados Unidos lançou a sua linha de louças sanitárias em cores pastel, sendo uma das primeiras a fabricar tais tipologias. Mais tarde, as louças coloridas também aparecem nos catálogos da *American Radiator and Standard Sanitary Corp.* de 1940. Catálogo disponível no Internet Archive (American Radiator and Standard Sanitary Corp., [1940]).



Figura 58: Representação de Banheiro com azulejos brancos cobrindo todas as paredes na altura até o teto com louças sanitárias brancas descritas da direita para esquerda: vaso sanitário com caixa acoplada, lavatório para pés, pia central encimada por espelho e luminárias de parede e banheira com chuveiro acoplado. **Figura 59:** representação de banheiro com dimensões reduzidas com azulejos revestindo as paredes até uma altura aproximada de 1,5m com louças sanitárias como vaso sanitário, pia e banheira nas cores branca. Marcam presença de rodapés nas cores marrom escuro que fazem os arremates dos panos de azulejos na parte superior e presença de rodapés na mesma cor. **Figura 60:** representação de banheiro revestido por azulejos, rodapés na cor verde e aparelhos sanitários brancos como o chuveiro, banheira, lavatório de pés e bacia sanitária. **Figura 61:** representação de banheiro com azulejos bege até uma altura aproximada de 1,5m e com frisos monocromáticos verdes fazendo os arremates superiores e louças sanitárias brancas (pia, bacia sanitária com caixa acoplada, banheira e lavatório de pés) - *Catálogo Standard Sanitary Manufacturing Company*, 1912, páginas 13, 12, 11 e 17, respectivamente. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t2r506j30&seq=23>. Acesso: 10/01/2024.

Somado a isso, o catálogo traz a presença da empregada doméstica, que é retratada em alguns dos exemplos de banheiro sugerido pela fábrica (Catálogo - páginas 11, 14 e 17). Posicionada individualmente ou junto à sua patroa, a empregada doméstica, uniformizada, é incluída nas cenas como uma protagonista importante no dia-a-dia da senhora. Ao mesmo tempo que ela lava e penteia os cabelos de sua patroa, ela também apresenta os novos equipamentos e a nova banheira, convidando o observador a entrar num novo universo definido, assim, pelos novos padrões de prazer e luxo.



Figura 62, Figura 63 e Figura 64: Ilustrações representando mulheres dentro dos banheiros – Catálogo *Standard Sanitary Manufacturing Company*, publicação de 1912, páginas 12, 11 e 14, respectivamente. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t2r506j30&seq=23> Acesso: 10/01/2024.

Neste ponto, podemos nos referenciar à análise que Vânia Carneiro de Carvalho faz sobre os novos paradigmas do século XX que determinaram mudanças substanciais no universo doméstico e o papel feminino dentro da casa, assumido na forma de trabalho, limpeza e manutenção da mesma ou na forma de gerenciamento das atividades daqueles que se ocupavam de tais tarefas (CARVALHO, 2008, p. 246).

O trabalho doméstico e o papel feminino dentro do lar relacionam-se a um novo estilo de vida que requer a expansão da vida material da casa por meio da aquisição de novos produtos de várias finalidades e pela presença de empregados. O banheiro, neste contexto, entra como um importante componente de diferenciação social impulsionado pelo consumo dos novos aparelhos e acessórios de luxo que eram caracterizados desde os azulejos, as cerâmicas arquitetônicas e as louças sanitárias até os espelhos, os tapetes, as cortinas, as luminárias e as janelas com vitrais coloridos.

Esse cenário luxuoso dos banheiros passa a ser amplamente difundido na cultura europeia e norte-americana e se torna presente nas exposições industriais e exposições de artes decorativas realizadas no início do século XX. Entre os inúmeros exemplos de tal ocorrência,

optamos por nos deter no caso italiano, Em especial a produção da *Società Ceramica Italiana* (SCI) da região de Laveno-Mombello, localizada ao norte de Milão, local de origem dos trabalhadores que acabaram por imigrar para o Brasil e criar as primeiras fábricas de cerâmicas finas paulistas a partir da primeira década de 1910. Tal sociedade se dedicava, além da produção de louças utilitárias, à fabricação de azulejos, cerâmicas arquitetônicas e louças sanitárias.

A SCI teve uma presença ativa em eventos e exposições industriais e exposições de artes decorativas ocorridas em Milão, Monza e Veneza. Para a participação na Exposição Internacional de Milão de 1906, a SCI produziu um catálogo especial, apresentando sua indústria por meio de fotos e textos que incluem informações sobre o próprio percurso de formação industrial, seus trabalhadores e sua variedade produtiva.

Desse modo, o catálogo traz uma descrição detalhada da cadeia de produção, dos maquinários utilizados para a fabricação de azulejos e, finalmente, mostra a área expositiva no qual foram exibidos, além de uma grande variedade de louças de mesa e outros produtos utilitários, as peças cerâmicas decorativas organizadas em ambientes que simulavam os espaços de uma casa.

Dentre o conjunto de cenários destinados à moradia, a SCI ressalta as propriedades embelezadoras dos azulejos. Propõe um banheiro no qual a banheira, feita sob medida, recebe a aplicação de painéis azulejares figurativos emoldurados por azulejos relevados. O mesmo ocorre para o revestimento da escada que dá acesso ao pavimento superior do conjunto que tem toda a sua parede revestida por azulejos brancos com painéis figurativos reproduzindo paisagens bucólicas. Por fim, o catálogo apresenta com grande destaque as cerâmicas arquitetônicas usadas para os revestimentos dos pilares da entrada da área de exposição. Tais objetos cerâmicos esmaltados foram decorados com flores e abóbadas no estilo romântico e revelam a grande popularidade desse tipo de elemento que sugere sofisticadas aplicações em ambientes como halls de entrada, salas, cozinhas e banheiros.



Figura 65: Banheira ornamentada com painéis de azulejos representando cenas bucólicas da área expositiva da *Società Ceramica Italiana di Laveno* na Exposição Internacional de Milão em 1906. Fonte: Catálogo “*La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906*”, páginas 26 e 24.

Figura 66: Paredes que ladeiam a escadaria principal de acesso ao pavimento superior da área expositiva da *Società Ceramica Italiana di Laveno* na Exposição Internacional de Milão em 1906. Fonte: Catálogo “*La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906*”, páginas 26 e 24.



Figura 67: Ornamento Cerâmico projetado para o revestimento dos pilares da entrada principal da área expositiva da *Società Ceramica Italiana di Laveno*. Fonte: Catálogo “*La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906*”, p. 22.

Ao mesmo tempo que tais soluções decorativas ganhavam as arquiteturas e as áreas expositivas de eventos nacionais e internacionais na Itália, podemos recordar dos modelos expostos nas exposições universais e os inúmeros exemplos da arquitetura inglesa, francesa, belga e vienense de finais do século XIX e início do século XX. A decoração dos interiores como *halls* de entrada, salões, lareiras e banheiros foi amplamente difundida nas casas, hotéis e cafés europeus, especialmente nas últimas décadas do século XIX quando a produção de tais elementos era realizada por meio de prensas e de novas técnicas de aplicação dos esmaltes e das decorações (BAECK *et al.*, 2004; LEMMEN, 2013).

É, portanto, em meio a esse contexto de transformações da indústria, valorização decorativa e avanços na ciência que os parâmetros de morar e viver nas cidades se remodelaram. As epidemias e suas soluções, somado ao nascimento de uma nova estética decorativa adaptada ao universo industrial, estruturaram mudanças no programa das casas e na forma como as cidades passariam a ser construídas e reformadas. Tais mudanças foram também impulsionadas pelo surgimento da energia elétrica e o sistema de gás encanado.

No caso brasileiro, conforme aponta Carvalho, as iniciativas desse tipo também foram resultantes de uma grande rede de interesses que visava garantir a valorização do solo urbano. Diz ela:

[...] a introdução do gás e da luz elétrica nas casas articulou interesses estrangeiros, governamentais e dos grupos das elites que transformaram a cidade num negócio extremamente lucrativo que envolvia mecanismos de valorização do solo urbano por meio de implantação de infraestrutura de iluminação, gás, transporte e pavimentação (CARVALHO, 2009, p. 257).

No entanto, é importante ressaltar que tais interesses foram direcionados por importantes ações governamentais referentes à introdução de normativas construtivas aplicadas nas diferentes escalas. Essas passaram a estabelecer regras precisas tanto na forma como deveriam ser feitas as edificações como seriam definidos os espaços da cidade, o que foi determinante para que as mudanças ocorressem de forma mais organizada e eficaz.

No caso inglês, por exemplo, a primeira normativa aplicada em escala nacional e relacionada à introdução dos banheiros nas moradias foi a Relatório Britânico *Tudor Walters* produzida pelo Comitê *Tudor Walters* em novembro de 1918, na qual se estabelecia que a habitação deveria ter um ambiente destinado ao banheiro e que este espaço deveria ser concebido segundo determinados padrões. Zucconi acrescenta que algo parecido também ocorreu no que se refere às torneiras, que transitavam de uma produção menos estandardizada

para uma com precisos padrões de fabricação, a exemplo, a produção do grupo Kohler nos Estados Unidos e do grupo Grohe na Alemanha (ZUCCONI, 2022, p. 115).

Essas ações promovidas na Europa foram paulatinamente incorporadas à realidade brasileira, seja por meio da instauração de legislações específicas, seja pelo interesse na construção dos institutos de saúde pública ou pela introdução e difusão de um estilo de vida burguês baseado no consumo de novos produtos industriais importados da Europa.

Já durante o período imperial, o Brasil passou a organizar suas cidades por meio de legislações e códigos de posturas. A primeira Constituição Brasileira de 1824 e as leis imperiais posteriores vieram como medidas para reorganizar os padrões institucionais do período colonial e visavam disciplinar as Câmaras Municipais, subordinando-as às Assembleias Legislativas Provinciais.

Tais ações regulatórias em conjunto com o surgimento dos códigos de posturas a partir da década de 1830 foram fundamentais para que o desenho das cidades obedecesse a diretrizes para os espaços públicos e privados bem como as punições previstas para aqueles que descumprissem as normas estabelecidas.

O primeiro código de Posturas da Câmara Municipal Imperial da Cidade de São Paulo¹¹⁴, instaurado em 1875, foi um dos primeiros a organizar e disciplinar as construções dos edifícios particulares na cidade. Até então, as legislações apresentavam um caráter mais amplo, incluindo apenas determinações gerais sobre delimitação dos terrenos e as áreas públicas como praças e logradouros. A partir daquela data, diretrizes urbanas e domiciliares passaram a ser determinadas com maior detalhe.

Art. 1. Todas as ruas ou travessas que se abrirem nesta Cidade, e em outras povoações do Municipio, terão a largura de 13 metros e 22 centímetros, salvo quando por algum obstaculo incencivel não fôr possivel dar-lhes esta largura. [...] Art. 8. A altura dos edificios e dos seus differentes pavimentos bem como as dimensões exteriores das portas e janellas que se abrirem, serão reguladas por um padrão estabelecido pela Camara e orçamento por um engenheiro, immediatamente depois da excução deste Codigo. Os infractores, donos das obras, incorrerão na multa de 30 \$, além de serem obrigados a demoli-las, e os mestres que as dirigirem soffrerão 8 dias de prisão. O padrão municipal não poderá regular a construcção dos edificios com destino especial, ou no interesse publico, quando, segundo o plano destes, forem de proporções superiores ao mesmo padrão. O Fiscal que deixar de fazer as notificações incorrerá na multa de 10\$000.

¹¹⁴ Resolução número 62 de 31 de maio de 1875, do governo de Dr. João Theodoro (SÃO PAULO, 1875).

Art.9. O dono do predio mais alto que o do vizinho lateral, será obrigado a encascar, rebocar e caiar a parede do outão desse lado, forrar, com taboa a beira do telhado e emboçar a primeira camada de telhas. O contraventor será multado em 10\$, além da despesa que se fizer com a reparação.

Art. 10. As reedificações dos predios existentes, quando atingirem a altura do telhado, ou quando houver necessidade de reconstruir nelles a fachada, serão regulados pelo padrão indicado no art. 8.

Art. 11. Os edificios que estiverem fóra do alinhamento recuarão ou avançarão quando forem reedificados, afim de se conservarem em linha recta. Os infractores incorerão nas penas do art. 4 (SÃO PAULO, 1875).

Em 1886, o Código de Posturas foi revisado e ali foram apontados os alargamentos das ruas, o seguimento dos seus alinhamentos e as especificidades de gabaritos para as edificações. Também foram abordados temas relacionados à higiene pública, especificando-se os usos permitidos das águas servidas, a proibição da criação de animais e como deveria ser realizado o despejo dos dejetos e limpeza dos locais públicos da cidade. Somadas a essas diretrizes também foram especificadas normativas para a construção de novas edificações da cidade, chegando a serem determinados os dimensionamentos das portas e janelas e das aberturas voltadas para a rua (SÃO PAULO, 1886; SANTOS, 2017, p. 91–93).

No caso de Campinas, o Código de Posturas elaborado em 1885 por Ramos de Azevedo e Luiz Augusto Pinto e a Lei nº 43 de 1892 (SÃO PAULO, 1892) promoveram um novo olhar sobre a cidade. Visando um maior controle sobre a vida e organização citadina, ambas as leis demonstravam uma grande preocupação com as questões relacionadas à salubridade e às condições de higiene dentro das edificações. Monteiro esclarece que tais normativas procuravam criar condições para garantir:

[...] o estabelecimento de normas de higiene para as construções erigidas no perímetro urbano, definindo a porcentagem máxima de ocupação dos lotes, à obrigatoriedade de ventilação e iluminação natural em todos os ambientes e recuos mínimos. Fixava também os pés-direitos e a espessura das alvenarias. Proibia ainda a construção em terrenos alagadiços ou pantanosos, exigindo também ligações de esgotos e captação de águas pluviais (MONTEIRO, 2009, p. 148)¹¹⁵.

¹¹⁵ Junto a esses documentos, Monteiro acrescenta que os autores de tal código haviam preparado um manuscrito intitulado “Projeto de Código de Posturas, arruamento, nomenclatura, construções, etc.” datado de 1885, na qual haviam claras referências aos modelos europeus de salubridade e estética urbana e que acabaram sendo base para a lei Municipal de número 43 de 1895 (MONTEIRO, 2009, p. 148–149).

Essas medidas demonstram a presença de ideias positivistas e uma preocupação em enfrentar as epidemias de maneira mais eficaz. No Brasil, as doenças urbanas assolavam não somente cidades como Campinas e São Paulo, que já sofriam com a febre amarela, a varíola e a tuberculose, mas também muitas outras que seguiam os mesmos modelos urbanos de organização e estilo de vida¹¹⁶.

A elaboração do 1º Código Sanitário do Estado de São Paulo de 1894¹¹⁷, baseado nos princípios da engenharia sanitária e nos avanços da área da microbiologia e bacteriologia, foi um dos primeiros documentos a instaurar normativas específicas voltadas à construção de edificações nas áreas urbanas do Estado de São Paulo.

Tal código passava a estabelecer diretrizes e parâmetros precisos de como a cidade e seus edifícios deveriam ser projetados e pensados. Era assim orientado: ruas e praças públicas; habitações em geral; habitações coletivas; hotéis e casa de pensão; habitação das classes pobres; habitações insalubres; fábricas e oficinas; escolas; teatros; alimentação pública; padarias, botequins, restaurantes; açougues; mercados; matadouros; abastecimento de água; cocheiras e estábulos; casas de banho, barbeiros e cabeleireiros; lavanderias públicas; latrinas e mictórios públicos; esgotos; hospitais e maternidades; necrotérios, acidentes nas ruas; enterramentos; cemitérios; precauções imediatas contra moléstias epidêmicas e transmissíveis; e, for fim, vacinação e revacinação.

No capítulo referente às “ruas e praças públicas”, o Código previa os dimensionamentos e o calçamento de calçadas e ruas, especificando, inclusive os tipos de materiais que deveriam ser utilizados, a limpeza e a remoção do lixo. No capítulo “das habitações gerais” são indicadas novas diretrizes que tocam os preceitos que vinham sendo discutidos e reverberados na Europa a respeito da higiene pública e pessoal.

Dentro deste grande conjunto de diretrizes do novo código, destacamos os itens referentes à obrigatoriedade das paredes externas terem seus paramentos impermeáveis, à proibição da construção de alcovas (art. 46), à obrigatoriedade de todos os ambientes das habitações terem aberturas voltadas para as áreas externas da edificação — pátios, quintais ou voltadas para a rua (art. 48) e à obrigatoriedade das cozinhas de ter tanto seus pavimentos como suas paredes até uma altura de 1,5 metros impermeáveis (art. 50) e serem dotadas de adequada ventilação e iluminação. A mesma normativa recaía sobre os banheiros ou “gabinete da latrina”

¹¹⁶ No caso da cidade de Campinas, por exemplo, Monteiro comenta que, em finais do século XIX, os jornais e periódicos da época já apontavam para os problemas relacionados à falta de higiene na cidade, evidenciando as ruas repletas de dejetos e sujidades, animais mortos e a presenças das “águas fétidas” (MONTEIRO, 2009, p. 145–146).

¹¹⁷ Decreto nº 233, de 02/03/1894 Palácio do Governo do Estado de São Paulo, Presidente Bernardino de Campos (SÃO PAULO, 1894).

que deveriam ter seus pisos e paredes até 1,5 metros de altura também impermeáveis (art. 58) e, por fim, o item que se refere à obrigatoriedade da existência do sifão hidráulico nas latrinas, sendo ali especificada a tipologia do “syphão simples em - S - com Interceptor hydraulico” (art. 62).

Logo, neste novo sistema de regras construtivas urbanas, a arquitetura inicia um processo de adequação que, unida à nova realidade social marcada pela ausência de escravos e pela defesa de um novo estilo de vida inspirado nos modelos europeus de civilidade, ordenação e beleza, permitiu a implementação de um programa da casa muito distante daquele existente no período colonial, rompendo, assim, com as tradições construtivas que eram, até então, muito presentes.

Ocorreu um importante remanejamento e alteração do perfil dos ambientes da moradia: surgem os porões, alguns sem-enterrados e outros no “rés-do-chão. O banheiro se desloca para dentro das dependências da casa; a copa nasce como um ambiente de transição entre a área social e as áreas de serviços; a cozinha, assim como o banheiro, ganha uma nova roupagem por meio do surgimento dos seus novos equipamentos e sua distribuição espacial; as alcovas desaparecem; as varandas assumem o papel de espaço semi-público, se transferindo para as proximidades da sala de visitas; e, por fim, surgem propostas renovadoras para os corredores¹¹⁸, que passaram a seguir novos critérios de circulação dentro da casa que, segundo Lemos, demarca uma nova linha condutora da distribuição do programa da moradia. Ele explica:

[...] agora, a residência de gente fina havia de proporcionar total independência entre as três zonas da casa: as áreas de estar, de repouso e a do serviço deveriam estar distribuídas de tal maneira que pudesse ir de uma delas à outra sem que fosse necessário passar pela terceira. Essa exigência fez surgir uma nova dependência na casa burguesa, o vestíbulo, distribuidor de passos (LEMOS, 1996, p. 52).

Naturalmente, tais mudanças são sentidas de maneira mais evidente nas construções de moradias mais abastadas. As moradias humildes e pobres se mantiveram precárias, tornando-se um problema a proliferação de cortiços na cidade, especialmente a partir do surto de crescimento das populações trabalhadoras e das indústrias no início e em meados do século XX.

¹¹⁸ Segundo Lemos (1996, p.52) tais propostas foram elaboradas por arquitetos eruditos do ecletismo e vingaram “nos hábitos da alta sociedade, que aos poucos foi influenciando o planejamento de grande parte das casas das classes médias”.

Conforme vimos, até aquele momento, as moradias urbanas da classe média e rica seguiam um programa muito próximo àquele da moradia rural e era baseado nas dinâmicas estruturadas no trabalho escravo. As dependências de serviços agregavam os espaços da cozinha, do quintal e do banheiro¹¹⁹ e a varanda funcionava como espaço intermediário onde se sobrepunham vários tipos de usos.

Dentro deste grande cenário urbano e habitacional, a casa moderna assumiu características que, no âmbito da história da azulejaria, recaíram na forma como o azulejo passou a ser usado nos interiores, transitando, assim, de uma aplicação muito característica nas fachadas para uma em que a composição decorativa passava a seguir padrões *standard*, ou melhor, padrões cujos critérios eram definidos por uma racionalidade baseada nas novas noções higienistas e industriais e na construção imagética de um estilo de vida sofisticado que no início e meados do século XX passou a ter importantes inspirações na *Art Nouveau* e *Art Déco*¹²⁰.

O novo estilo de vida moderno implicou a entrada dos azulejos no universo doméstico, orientando uma importante ressignificação de tais espaços por meio de suas propriedades impermeabilizantes e, mais tarde, por suas combinações e composições decorativas.

Primeiramente predominaram as cerâmicas brancas, sendo recorrente o uso dos azulejos brancos nas paredes, das louças sanitárias também brancas e dos ladrilhos avermelhados ou brancos nos pisos. Em alguns casos, marcaram presença os frisos com decorações florais ou geométricas ou os frisos monocromáticos lisos e relevados que faziam os arremates dos panos azulejares. Entre os exemplos mais conhecidos podemos citar os revestimentos dos banheiros e áreas comuns dos Monumentos do Rancho da Maioridade e do Pouso Paranapiacaba, na antiga estrada Caminhos do Mar, que serão analisados adiante.

Carneiro de Carvalho observa que os fenômenos de estilização dos ambientes formais da casa brasileira e a racionalização do trabalho doméstico foram fundamentalmente impulsionados pelos novos conceitos de saúde (CARVALHO, 2008, p. 248), o que pode explicar a preferência pelos materiais construtivos específicos destinados aos acabamentos de áreas como corredores, cozinhas e banheiros nas cores mais claras ou nas variações da cor branca.

Na edição número 32 da Revista Feminina de 1917, o modelo ideal de cozinha é sugerido no anúncio publicitário como espaço essencial para as necessidades modernas. Ali, o

¹¹⁹ Os banheiros geralmente se localizavam nos fundos do terreno e eram distanciados da moradia para afastar os maus odores da casa (LEMOS, 1996, p. 32)

¹²⁰ Para maiores informações sobre a azulejaria desses dois períodos consultar o autor Hans Van Lemmen (2013, p. 215)

anúncio diz: “(...) cada coisa em seu lugar, luz e aeração asseguradas por duas janelas e por uma porta, cercada de arame, por cima da pia. Soalho e parede ladrilhados de branco. Mesas cobertas de vidro ou de mármore (...)” (REVISTA FEMININA, [1917], p. 29).



Figura 68: Proposta de Cozinha ideal. Fonte: “Uma cozinha modelo: refeitório para creanças”. Revista Feminina, nº 32, 1917, p. 29.

Apesar de serem muito raros os anúncios dos espaços das cozinhas, por meio desse exemplo podemos compreender que a racionalização dos serviços domésticos constituía não apenas a ordenação e a limpeza da casa (CARVALHO, 2008, p. 248), mas relacionava-se também com o uso de determinados materiais cujas propriedades impermeabilizantes permitiam a fácil manutenção e higiene. Somado a isso, o apelo ao branco como a cor da limpeza, da assepsia e, portanto, ideal para os novos padrões sanitários, determinou importantes usos que se estenderam desde os tipos de roupas e tecidos — como cortinas, tapetes, etc. — até os materiais e objetos cotidianos usados nas moradias.

Ao atenderem tais pré-requisitos, os azulejos e as louças sanitárias brancas ganharam uma maior visibilidade dentro do que se entendia ser o uso ideal de materiais destinados à casa moderna e passaram a ser amplamente incorporados à vida doméstica paulistana. Certamente as motivações sociais e estilísticas particularmente inspiraram as inúmeras publicações de época que destacavam as novas opções e soluções adotadas para a cozinha e para os banheiros.

Os modelos podiam ser vistos nas revistas especializadas de engenharia, as dedicadas à educação doméstica, como a já mencionada *Revista Feminina* e a revista *A Cigarra* nos seus artigos dedicados às residências confortáveis e às residências paulistas, e os próprios

catálogos de fábricas norte americanas, como aqueles elaborados pela *Standard Sanitary Manufacturing Company*.

A ideia de brancura das louças associada às preocupações com as doenças, que se desenvolviam por meio da proliferação dos microrganismos, fez com que se procurasse implementar práticas produtivas que buscassem um importante aperfeiçoamento industrial em especial no que se refere a película vidrada que deveria conferir e garantir às peças esmaltadas uma superfície lisa, ou seja, sem microfissuras, impermeável e resistente. Desta forma, conforme explica Souza:

[...] o próprio design da louça em faiança fina, sua superfície e sua cor, encaixavam-se perfeitamente nas novas necessidades que cresciam meio aos novos comportamentos de higiene da população. A ideia, por exemplo, de clareza, alvura e brancura que a louça branca passava estava de acordo com as preocupações em torno do crescimento dos focos de miasmas e dos recentemente descobertos micróbios, os seres invisíveis que se proliferavam junto às matérias orgânicas. As trincas nos vidrados das faianças finas seriam uma ótima localização para estes seres pestilentos e a cor branca das louças não faria mais do que ressaltar as gretas escurecidas (R.A. SOUZA, 2010, p. 202).

Assim foi dada uma particular atenção à qualidade do vidrado das louças fabricadas. No que se refere a Ranzini, comenta Souza, existia uma grande preocupação do engenheiro químico em encontrar uma composição do vidrado adequada e próxima àquela em que a superfície das peças se tornasse lisa e brilhante sem as conhecidas microfissuras, que geralmente ocorriam durante a segunda queima das peças cerâmicas em decorrência das diferenças de dilatação entre a base ou biscoito das peças e o verniz da película vidrada (R.A. SOUZA, 2010, p. 199–200).

Nas cadernetas de Ranzini as anotações registram suas experiências cotidianas referentes aos seus experimentos com uma grande gama de composições para seus vernizes e para a pasta dos azulejos. No caderno intitulado “Notas- Azulejos (composições e dados)”, Ranzini indica seus experimentos relacionados à produção de azulejos¹²¹. Datada entre a década de 1930 e 1940, o engenheiro indicou ali seus experimentos para a produção da massa do

¹²¹ A Coleção Ranzini do Museu Paulista consta: dois cadernos de anotação de capa verde, nos quais um deles contém o título “Notas- Azulejos (composições e dados)”; uma agenda de capa marrom do ano de 1945 da Companhia Melhoramentos de São Paulo; 33 documentos e cartas que se tratam de descrições de técnicas e materiais de produção de louças finas, certificados e documentos de patentes e correspondências com produtores europeus de louças finas como a *Manufacture d’Emaux & Couleurs Ceramiques e Deutsche Gold-und Silber-Scheideanstalt – Keramische Abteilung, Frankfurt a M., English China Clays, Loveing, Pochin Ltd., St. Austell, Cornwall, Inglaterra*.

biscoito e seus vernizes. Nos seus inúmeros ensaios, Ranzini procurou identificar qual a melhor composição para o biscoito e o verniz correspondente, buscando compreender as adequadas proporções de caulim, feldspato, quartzo e o mármore, incluindo em alguns casos tipos específicos de argila e caulim que deveriam passar por uma determinada temperatura de queima para que o resultado fosse satisfatório.

Tais documentos nos permitem compreender que uma das grandes preocupações de Ranzini era criar uma composição em que a película vidrada se incorporasse à superfície do biscoito de forma que assegurasse a sua durabilidade e impenetrabilidade. A presença de microfissuras nas superfícies das louças tornava as peças vulneráveis à ação de fungos e microrganismos patogênicos, o que poderia desencadear não somente o desprestígio da produção de artefatos da sua fábrica como também a desvalorização de tais produtos dentro do mercado nacional.

Em um cenário em que os “seres invisíveis” se tornavam agentes propagadores de doenças, deveriam ser combatidos mesmo nos menores objetos cotidianos como as louças e azulejos (ALMEIDA, 2003, p. 47). Desta forma, Souza explica que:

Utilizando um processo de esmaltação que envolvia o uso de apoiadores, cravilhos e trempes, a Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo tentou impedir o gretamento dos vidrados das faianças finas através de uma esmaltação e uma queima que não implicassem na criação de áreas de biscoito aparente. Sem biscoito aparente, a louça não absorvia umidade e a pasta não expandia, rachando o vidrado. Deste modo, a Fábrica parece ter atendido uma demanda, corrente na época, por louças mais duráveis e por superfícies vidradas, laváveis e muito mais assépticas, na conjuntura higienista que se introduzia com força nos costumes da população da cidade de São Paulo (R.A. SOUZA, 2010, p. 206)

Dentro desta lógica higienista e frente a uma nova abordagem das fábricas paulistas na produção de louças e azulejos brancos, nas primeiras décadas do século XX, tais objetos passaram a fazer parte do aparato de “ícones de assepsia” e foram introduzidos no ambiente doméstico como elementos fundamentais para a busca de desinfecção (R.A. SOUZA, 2010, p. 202).

Não por acaso, durante a Primeira Exposição Municipal de São Paulo, ocorrida em 1917 no recém-inaugurado Palácio das Indústrias, a Fábrica de Louças Santa Catharina expôs, além de sua grande variedade de produtos utilitários, tijolos, telhas e outros materiais

refratários, algumas peças de azulejos com descrições e suas louças sanitárias esmaltadas, como podemos notar pela presença do lavatório no canto esquerdo da fotografia.



Figura 69: Stand da Fábrica de Louças Santa Catharina na Primeira Exposição de São Paulo de 1917, Palácio dos Indústrias. Fonte: PICCAROLO, A.; FINOCCHI, L. O progresso Industrial de São Paulo através da Primeira Exposição Municipal. p. 147 - Acervo IEB/USP.

A ênfase em tais produtos confirma o crescente interesse na produção desses tipos de produtos dedicados aos espaços dos cuidados com o corpo. Com o passar das décadas tais elementos foram ganhando novos desenhos e formatos passando a ter forte inspiração no design promovido na Europa e nos Estados Unidos, amplamente difundido nas revistas de época conforme já mencionado.

Esse tipo de referência passou a ser mais evidente a partir da década de 1920, quando as louças sanitárias, cerâmicas arquitetônicas e azulejos aparecem em outras variações de cores, apesar de ainda persistirem as preferências pelas louças sanitárias brancas. A nova paleta parece ter seguido os modelos presentes nos catálogos da *Standard Sanitary Manufacturing Company* da década de 1910, na qual predominavam as cores verde, as variações do branco, azul claro ou verde-água e rosa.

Entre os exemplos paulistanos do período podemos citar as soluções decorativas do banheiro e da cozinha da Casa das Rosas localizada na Avenida Paulista em São Paulo. Projeto de 1928 do Escritório de Ramos de Azevedo sob supervisão de Felisberto Ranzini, os banheiros e cozinha dessa casa apresentam composições decorativas nas quais estão presentes, além dos azulejos monocromáticos, os frisos, as cantoneiras e os rodapés cerâmicos. No caso dos

banheiros, também são marcantes outras cerâmicas arquitetônicas, como porta sabonetes, pendentes e porta papel higiênico.

Neste exemplar arquitetônico, os elementos integrantes compunham um tipo de solução decorativa já pensada previamente, seja dentro da fábrica como elementos compositivos de um único todo, seja pelo próprio arquiteto no momento de elaboração do projeto. Os azulejos verdes que revestem as paredes de um dos banheiros localizado no andar superior da casa interagem com as cantoneiras, os rodapés e as louças sanitárias cerâmicas uma vez que tais objetos apresentam a mesma tonalidade de verde como se fizessem parte de um único elemento, o banheiro.

Pensando neste exemplo como um modelo *standard*, compreende-se que houve uma intencionalidade projetual que parte de uma tendência decorativa bastante difundida na época que era amplamente anunciada nos catálogos. O mesmo pode ser observado nas demais composições decorativas azulejares sugeridas para os ambientes do pavimento térreo. Assim como ocorre nos modelos de fábrica *Standard Manufactory Company*, tanto as louças sanitárias como os azulejos brancos da casa são sistematicamente organizados por meio de enquadramentos promovidos por frisos e rodapés e pelo próprio desenho do piso que determina as áreas onde deveriam ser posicionadas as louças sanitárias, seguindo, assim, um modelo decorativo característico dos exemplos estrangeiros.

Traçando um panorama da azulejaria dedicada aos interiores de início do século, no caso paulista, o padrão *standard* se tornou uma prática introduzida no ambiente doméstico seja pela cópia de modelos presentes nos catálogos de fábrica ou seja pela própria intencionalidade do arquiteto de agregar valor aos espaços, usando, assim, elementos cerâmicos que recriavam composições harmônicas de mesma tonalidade ou que estabeleciam um sentido de equilíbrio estético demarcado por meio do contraste de cores, estando presentes as cores azul, verde e vermelho avinhado, por exemplo.

Curiosamente, tal fenômeno ocorre também nos revestimentos de banheiros e ambientes internos dos monumentos projetados por Dubugras para as comemorações do centenário de independência brasileira. Ali, além de atender as normativas higienistas em voga, o arquiteto parece der dedicado uma especial atenção não somente aos grandes panos de azulejos que ocupam as fachadas de seus monumentos, mas também se empenhou em criar nos espaços “menos visíveis” o mesmo requinte e sofisticação dedicada àqueles primeiros. Embora atendesse as demandas funcionais por revestimentos laváveis e de fácil manutenção, o uso de elementos cerâmicos como cantoneiras e cerâmicas arquitetônicas em conjunto com os azulejos garantiu efeitos rebuscados a tais espaços internos.

4. Os azulejos paulistas do início do século XX

Nos capítulos anteriores, essa tese examinou os padrões azulejares para os ambientes domésticos, principalmente, com suas implicações para a edificação das cidades. No presente capítulo, nos propomos a analisar o encontro entre azulejos e monumentos públicos, apresentando de forma mais detalhada as peças que compõem as decorações azulejares interiores e exteriores do conjunto de monumentos construídos para as comemorações do centenário da independência brasileira em São Paulo. Realizamos um inventário descritivo no qual são apresentados, além das fotografias e dos desenhos de cada azulejo e elemento cerâmico arquitetônico, outros documentos e fontes primárias identificadas nos acervos do Museu Paulista e do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

A opção de reproduzir aqui esse conteúdo tem por intuito aprofundar os debates em torno da história azulejar do início do século XX e dos primeiros exemplares industriais e semi-industriais fabricados em São Paulo. A historiografia azulejar brasileira pouco se dedicou às pesquisas sobre esse momento histórico e às peças que fazem parte desse conjunto edificado. As publicações realizadas sobre os monumentos, até o presente, citam o conjunto sem, entretanto, apresentarem todos os seus azulejos e realizarem uma análise crítica/artística do conjunto.

Diante deste não aprofundamento, alguns equívocos foram e vêm sendo difundidos e reproduzidos entre as pesquisas até aqui realizadas, tal como a ideia de que o surgimento de uma produção nacional azulejar ocorreu apenas em meados do século XX.

Ao contrário disso, já nas Exposições da Indústria Nacional ocorridas em meados e finais do século XIX no Rio de Janeiro, é possível identificar fabricantes de azulejos e cerâmicas finas, a exemplo a Fábrica Nacional de Louça Branca Vidrada do ceramista José Gory, no Rio de Janeiro e a fábrica de Pedro Antonio Survillo & Cia, em Niterói, que participaram das Exposições Nacionais de 1861, 1866, 1873, 1875 e 1881¹²². Apesar de pontual, a produção de azulejos nacionais se manifestava por meio das pequenas fábricas

¹²² Ferreira (1967, p. 18) comenta que, na Primeira Exposição Nacional de produtos agrícolas, industriais e obras de arte de 1861 ocorrido no Rio de Janeiro, “participaram produtos de cerâmica já industrializada para uso doméstico, material de construção como tijolos massiços e ôcos, telhas curvas e planas, ladrilhos, tubos de drenagem, etc. Vale destacar os trabalhos da Fábrica Nacional de Louça Branca Vidrada do ceramista José Gory, situada no Rio de Janeiro; os de Pedro Antonio Survillo e Cia, de Niterói; os de Frederico Osternak, do Paraná; de Mariano Procópio Lage, da Companhia União e Indústria de Juiz de Fora, e muitos outros provenientes das Províncias do Pará, Amazonas, Ceará e Pernambuco”.

A fábrica de José Antônio Survililo & Cia, localizada em Niterói, expôs seus produtos na I Exposição da Indústria Nacional de 1861 (ver Publicação do Correio Mercantil de 09 de março de 1962 sobre a distribuição de prêmios para os participantes do evento). As oficinas artesanais de José Botelho de Araújo e Rougeot-Aimé localizadas na cidade do Rio expuseram algumas de suas peças na II Exposição da Indústria Nacional em 1866. Essas e outras indústrias cerâmicas são mencionadas nos catálogos das exposições ocorridas em 1873, 1875 e 1881 no Rio de Janeiro.

cerâmicas e dos pequenos ateliês artísticos no Rio de Janeiro que já promoviam em finais do século XIX a produção de azulejos artesanais (PILEGGI, 1958, p. 137–142).

A historiografia azulejar nacional se dedica em grande parte aos levantamentos e inventários da azulejaria de fachadas do século XIX, identificando as tipologias de azulejos, suas origens e suas localizações (ALCÂNTARA; BRITO; SANJAD, 2016; LIMA, 2012). Trata-se de um importante levantamento de dados que compõem um conjunto documental que ainda precisa ser criteriosamente observado e discutido.

A ausência de um banco de dados integrado também impõe dificuldades. As publicações dos inventários de azulejos são impressas em pequenas tiragens e raramente encontradas nas bibliotecas públicas, sebos ou livrarias. Tivemos acesso às publicações dos inventários brasileiros, por exemplo, apenas quando visitamos a biblioteca especializada do Museu Nacional do Azulejo em Portugal¹²³.

Além dos inventários realizados no país, existe uma certa predileção pelos estudos de coleções azulejares autorais de artistas e arquitetos, o que possui, evidentemente, seus méritos. Todavia, partindo do ponto de vista das recentes discussões internacionais em torno do tema, propomos aqui que os debates possam incluir análises multidisciplinares que abrangem leituras dentro do universo da história da técnica, da história do *design* e do patrimônio industrial. Nesse sentido, a produção por artistas menos célebres ou a produção anônima trazem iguais benefícios para os estudos da cultura material paulista.

Autores como Mario Baeck (2021; BAECK *et al.*, 2020; 2004), Hans Van Lemmen (2019, 2013, 2008, 2005), Clara E. S. M. de B. Malhano e Hamilton B. Malhano (2018), Ana Paula Assunção (1997), Celso Mangucci (2018^a; 2018b), Raffaella Ausenda (1989), Giuseppe Musumeci e Luciano Paoli (2005) e Laura Casprini Gentile (2017), por exemplo, fazem uma importante retrospectiva da história da azulejaria e da história da produção cerâmica europeia, brasileira, portuguesa e italiana, respectivamente, partindo do ponto de vista da história da técnica de produção cerâmica e da história das indústrias de louças finas. Revelam as mudanças resultantes do processo de industrialização e apontam para as transformações decorrentes do surgimento dos *designers* dentro do universo fabril.

¹²³Em Portugal, os estudos do campo vêm ganhando grandes progressos especialmente quanto ao desenvolvimento de pesquisas e ações ligadas às Humanidades Digitais. O AZlab, Laboratório de Pesquisa sobre Azulejo da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desenvolveu o Az infinitum (Sistema de Referência e Indexação de Azulejo) em parceria com o Museu Nacional do Azulejo de Lisboa. Trata-se de um banco de dados dos azulejos portugueses com acesso gratuito online que vem sendo continuamente melhorado e são incluídas informações e fotografias ligadas tanto às pesquisas de mestrado e doutorado da universidade como também produzidas e organizadas pelo Museu Nacional do Azulejo. Além de ambas instituições, também tem entre seus colaboradores as fábricas de azulejos portugueses e pesquisadores de diferentes países (AZ INFINITUM, [2022]).

Nesta perspectiva interpretativa da história azulejar e cerâmica, os autores discutem como as indústrias e seus trabalhadores se tornam agentes condutores de novas práticas de produção, venda e divulgação dos produtos cerâmicos e como esse fenômeno orientou e foi orientado por mudanças estéticas e decorativas, o que também pode ser observado dentro das exposições industriais e universais do período.

Portanto, entender as etapas de produção azulejar e cerâmica, as adaptações resultantes da adequação da produção artesanal a uma produção serial e compreender o papel dos desenhistas ou primeiros *designers* na formação daquilo que entendemos como o surgimento de uma *cultura material azulejar industrial* nos permite abrir novas perspectivas interpretativas sobre o caso paulista.

O fio condutor é a produção de cerâmicas finas e os primeiros exemplares semi-industriais azulejares fabricados na Fábrica de Louças Santa Catharina em São Paulo. Partimos da análise dos azulejos confeccionados naquela indústria e aplicados nos monumentos públicos edificadas entre os anos de 1919 e 1922 e levamos em consideração a importância histórica deles tanto no que diz respeito a suas coleções de azulejos como também a própria arquitetura que os abriga.

Acreditamos ser pertinente observar a produção dos elementos decorativos não somente do ponto de vista autoral - creditados a Victor Dubugras, Guilherme de Almeida e José Wasth Rodrigues - mas também observar a existência de uma grande rede interligada de produção, transporte e comunicação capaz de instigar o surgimento de determinados tipos e tipologias decorativas característicos de uma produção serial ainda em formação.

4.1. Os Azulejos do Largo da Memória em São Paulo

Foi no decorrer de 1916 que o então prefeito da cidade de São Paulo, Washington Luís, lançou o concurso público de ideias para o novo Brasão de Armas da cidade. Não se tratava apenas de institucionalizar um símbolo que representasse a cidade. Correspondia também à incorporação de uma ideia de nação que se construía por meio de determinados signos visuais e que ganhava corpo nos primeiros anos daquele século.

Os vencedores do concurso, Guilherme de Almeida (1890 – 1969) e José Wasth Rodrigues (1891-1957), dois jovens artistas que tiveram e marcaram, mais tarde, uma importante atuação na arte e literatura brasileira, propõem uma composição com os ideários nacionalistas circulantes. Se apropriam da figura do bandeirante para exaltá-lo como

personagem heroico e potente: era a representação do combatente português, do desbravador que, na luta para conquistar o interior paulista, criara a cidade de São Paulo.



Figura 70: imagem do painel do Largo da Memória com a representação da antiga fonte d'água rodeada por tropeiros, mulheres, o soldado e as mulas, 2012. Fonte: Acervo Empresa Estúdio Sarasá Conservação e Restauro.

Garcez Marins aponta que a construção imagética de personagens heroicos de identificação nacional se constituiu como uma prática recorrente no ocidente do século XX e foi criada por meio da invenção de tipos nacionais associados à “(...) glorificação dos que combateram por territórios, pela defesa de populações, por aqueles que encarnavam os melhores atributos do povo, a ponto de poderem liderá-lo” (MARINS, 2020, p. 404).

A produção imagética de tipos heroicos esteve associada à elaboração da representação do herói, muito relacionada à incorporação de características iconográficas do guerreiro medieval. Até onde se sabe, essa definição foi construída a partir dos artefatos e comportamentos estéticos e artísticos representados em antigas obras de arte, descritas em documentos e presentes nas coleções dos museus de arte e história europeus.

O cavaleiro medieval heroicizado era caracterizado por alguns signos marcantes como as suas armas e suas vestimentas: “(...) longas espadas, vestia ele cotas de malha e armaduras metálicas a lhe proteger o corpo, capacetes para o rosto, lanças, maças e alabardas como apetrechos para o combate” (MARINS, 2020, p. 405).

No caso paulista, o tipo iconográfico do bandeirante, personagem do passado brasileiro, se associa a uma série de convenções visuais que se estabelecem a partir da imagem referencial do herói/guerreiro medieval e do sertanejo. Entre as configurações visuais aclamadas, Marins aponta para “a presença de barbas no protagonista, o chapéu de abas largas, as botas de cano alto e o porte de armas de fogo e brancas” (MARINS, 2020, p. 406).

Nessas convenções, a imagem do sertanejo, primeiramente retratada nas gravuras dos viajantes do século XIX¹²⁴, se consolida em São Paulo particularmente a partir da atuação do historiador Afonso d'Escragnolle Taunay como diretor do Museu Paulista entre os anos de 1917 e 1945. Ao assumir a direção daquela instituição, visando as comemorações do Centenário da Independência de 1922, o historiador estruturou e desenvolveu um projeto de exposição histórica no qual foram organizadas 17 salas de exposição, sendo duas dedicadas à reprodução da São Paulo do século XIX.

Para tal empreitada, o diretor do Museu Paulista encomendou uma série de telas à óleo de artistas como Benedito Calixto de Jesus, Henrique Manzo e José Wasth Rodrigues, fornecendo como principal modelo as fotografias de Militão Augusto de Azevedo, produzidas entre 1862 e 1887,¹²⁵ e exigindo que essas obras fossem caracterizadas pictoricamente por uma cidade colonial numa perspectiva direcionada, ou seja, que privilegiasse os sentidos que se desejava ressaltar (LIMA; CARVALHO, 1993).

A reprodução fictícia de Domingos Jorge Velho, obra de Benedito Calixto (1903), por exemplo, foi a primeira das muitas encomendas de obras de arte destinadas ao Museu Paulista, que estabeleciam caracteres muito definidos de como o bandeirante deveria ser imaginado e representado.

Lima e Carvalho (1993, p. 148–161), ao analisarem as telas produzidas no início do século XX para o Museu Paulista, elencam alguns dos atributos presentes na coleção do museu¹²⁶ e citam a importância das gravuras e dos desenhos dos artistas viajantes para a criação pictórica de um discurso de como seriam os personagens e a cidade de São Paulo do período colonial. Tal material foi estruturado a partir da leitura que Taunay fez das fontes documentais textuais e iconográficas existentes, com um olhar em que se privilegiava a função pedagógica orientada pelos referenciais nacionalistas em voga.

¹²⁴ Além das gravuras e desenhos de Handerson, Chamberlain e Kidder, destacamos a produção dos artistas viajantes que integravam a Missão Francesa no Brasil como Debret, Florence, Taunay e Rugendas.

¹²⁵ Taunay faz uma criteriosa seleção das fotos de Militão Augusto de Azevedo publicadas no *Album Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887- 1914* e do Álbum São Paulo Antigo montado também com as imagens do fotógrafo. Nessa seleção, segundo Lima e Carvalho (1993, p. 156), Taunay opta pelas fotos parciais de 1862 que retratam ruas próximas ou localizadas no núcleo central da cidade e mostram uma arquitetura relativamente homogênea, ou seja, lotes e arquiteturas com gabaritos iguais, destacando-se a linearidade das ruas e do conjunto urbano e revelando uma cidade rural e singela. Essa opção parece associar-se a um desejo do historiador em reforçar a imagem de uma cidade congelada no tempo, o que contradiz as intenções do próprio fotógrafo em evidenciar as rápidas transformações daquele conjunto urbano notadas no arco de 25 anos.

¹²⁶ De acordo com Lima e Carvalho (1993, p. 147–148), “além das fotografias de Militão, Taunay se preocupa em reproduzir desenhos e gravuras de viajantes, plantas topográficas e mapas, a fim de subsidiar a produção de telas, bem como a confecção da grande maquete em gesso da cidade”. Taunay faz uma leitura das fontes documentais com o intuito de recriar a “memória pátria” e a “memória de São Paulo”. Mesmo diante da ausência de uma documentação específica do período colonial, o historiador cria um repertório colonial a partir de algumas matrizes iconográficas e textuais, usando-as como um importante recurso para a criação das obras encomendadas por ele para o Museu.

Citando o sertanejo, as autoras observam que “o ocultamento do rosto, devido ao chapéu de abas largas, concorre para que o tipo do tropeiro seja um modelo mais abrangente, graças à não particularização dos traços fisionômicos” (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 148). Assim, a criação da imagem do tropeiro naquele momento torna presente o sertão no meio urbano e sua figuração ocorre de modo a realçar um determinado modelo imagético daquele que se tornaria o herói paulista.

Esse tipo ideal, não por acaso, foi amplamente promovido por instituições públicas. Marins revela que Taunay se empenhou em promover a imagem do bandeirante heroicizado particularmente nas obras encomendadas para museu para as celebrações do centenário da Independência e na criação de brasões das armas¹²⁷ destinadas às inúmeras cidades paulistas.

Na visão de Taunay, conforme aponta Lima e Carvalho, “a historicidade do documento fica reduzida aos critérios de autenticidade e de verossimilhança, ou seja, à sua contemporaneidade com o fato ou o quadro histórico vivenciado e à sua plausibilidade” (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 148). Neste ponto, o diretor assumiu posturas teórico-metodológicas que lhe permitiram recriar objetos documentais, como a coleção de telas e esculturas encomendadas por ele, partindo de noções nacionalistas e das “reconstruções de quadros da vida social aptos a serem compreendidos num encadeamento histórico linear e evolutivo” (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 148).

Desta maneira, Taunay acabou por orientar a legitimação do conquistador/ herói como ícone da identidade paulistana na história, negando a memória das grandes violências praticadas contra os povos originários e recriando, ao mesmo tempo, um passado heroico capaz de justificar a existência de determinadas práticas políticas que viam na reconstrução do passado uma das bases ideológicas para a instalação de um futuro desejado.

José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida estavam familiarizados com a iconografia do guerreiro heroicizado quando propuseram, para o brasão da cidade, o braço do bandeirante sustentando a bandeira da cruz cristã com a haste lanceada. Na ocasião, a publicação oficial do brasão de armas do município de São Paulo se deu no *Acto* nº 1057 de 8 de Março de 1917 e apresentava a seguinte descrição do projeto vencedor:

[...] O brasão de armas da cidade e município de S. Paulo, consta do seguinte:
 ‘Escudo portuguez de góles com um braço armado movente do planco sinistro empunhando um pendão de quatro pontas farpadas, ostentando uma cruz de goles, aberta em branco sobre si da Ordem de Christo, içada em haste lanceada

¹²⁷ A criação dos Brasões das Armas a partir da década de 1920 foi realizada em parceria com o artista José Wasth Rodrigues, em particular, após ele ter vencido o concurso para o Brasão das Armas da Cidade e Município de São Paulo em 1917. Ambos produziram juntos mais de 15 brasões e a figuração do bandeirante é recorrente nos modelos apresentados (MARINS, 2020, p. 421–424)

em acha d'armas, tudo de prata. Ensima o escudo corôa mural de ouro, de quatro torres, com tres ameias e sua porta cada uma. Suportes: dois ramos de café de sua côr. Divisa: Non Ducor, Duco... de góes em um listão de prata'. Prefeitura do Municipio de São Paulo, 8 de Março de 1917, 364º da fundação de Paulo – O prefeito, Washington Luis P. de Sousa – O Diretor Geral, Arnaldo Cintra” (SÃO PAULO, 1917).

Na edição número 63 da revista *A Cigarra*, podemos visualizar com clareza as características descritas no *Acto* nº 1057 do novo brasão de armas. Ali, o símbolo ganha destaque de capa e é enaltecido por representar a figura daquele que foi um dos grandes “heróis” da nação:

Na impossibilidade material de representar dentro dos limites restritos de um brasão toda a história da cidade, o autor teve a feliz inspiração de adoptar o único emblema capaz de resumir de uma forma eloquente toda a história de seu povo: ‘o symbolo do Bandeirante, título e gloria dos filhos da terra!’ De um facto esse symbolo não só evoca as primeiras e árduas lutas dos tempos remotos das conquistas, quanto diante da bandeira intrépida e altiva se dilatavam os limites do Brasil primitivo, como representa, ainda, com o seu braço armado e o seu guante de aço, a acção sempre pujante do paulista em todas as phases do Brasil histórico (“Armas da cidade”, *A Cigarra*, 1917^a, p. 25)

No brasão, a imagem do braço armado é encimada pela fortificação desenhada com três torres de pedra, aludindo ao caráter sólido e consolidado de uma construção destinada à demarcação do território e à proteção daqueles que o conquistaram. O escudo, porém, aparece circundado pelos ramos de café e delineado pelas folhas e frutos de tal iguaria. Em uma época em que o café era a principal produção paulista e representava, portanto, a grande fonte de riqueza daqueles que conquistaram aquelas terras, era de se esperar que fosse utilizado ali como signo de abundância e poder.



Figura 71: imagem do Brasão da Cidade de São Paulo projetado por José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida (1916-1917) para o concurso público de ideias realizado em 1916. Fonte: Versão final do desenho do Brasão da cidade de São Paulo, publicado na capa da revista “A Cigarra”, número 63, de Março de 1917 - Arquivo Público do Estado de São Paulo.

O mesmo se aplica ao uso da expressão em latim *Non Ducor, Duco*, cujo significado é "não sou conduzido, conduzo" (MARINS, 2020, p. 420). O lema é assumido como a voz daqueles que conquistaram o território e ganha destaque nas publicações do período como ocorre na edição 233 da revista *O Pirralho* (março de 1917) na qual os autores do brasão são enaltecidos pela escolha de tal legenda:

[...] Que divisa mais bela e que melhor exprima o papel de São Paulo na vida política e administrativa do paiz do que a *Non duco duco*, escolhidas pelos autores do escudo? Quem conhece bem a nossa historia e a nossa índole, verá que não é um lemma mentiroso e bello apenas pelo que exprime, mas um dístico que resume o nosso passado, o nosso presente e é a garantia do nosso futuro, porque o character altivo e sobranceiro dos paulistas, nunca permitirá que se conspurquem ou desmintam as tradições da sua nobre e generosa gente” (“*Non Ducor, Duco*”, *O Pirralho*, 1917, p.7).

Wasth Rodrigues e Almeida, a partir desse registro simbólico, participam do início de um processo de ressignificação da figura do bandeirante e de sua forma de expressão visual.

O herói sertanejo e sua figuração, com o apoio institucional, passaram a ocupar um importante espaço de representatividade dentro do Museu Paulista, das publicações ilustradas¹²⁸ e também de locais públicos da cidade, como foi o caso da arte produzida e destinada aos monumentos criados entre 1919 e 1922, como ocorreu com o Largo da Memória.

Localizado próximo ao Vale do Anhangabaú, centro da cidade, o Largo da Memória é um logradouro de forma triangular criado a partir do entroncamento das antigas ruas Palha (atual rua 07 de Abril), Xavier de Toledo e a Ladeira dos Piques (atual Quirino de Andrade) e abriga o obelisco dos Piques, um dos monumentos mais antigos da cidade. Sua reformulação no início do século XX ocorreu por decisão do prefeito da cidade de São Paulo, Washington Luís que, em 1917, um ano após a chamada do concurso de ideias para o Brasão de Armas da cidade de São Paulo, lançou o concurso público de projetos para a remodelação da chamada Ladeira dos Piques. Esse concurso tinha como objetivo a ampliação das ruas Coronel Xavier Toledo e Quirino de Andrade e estava associado a uma série de iniciativas e novas construções dedicadas às celebrações do centenário de independência encabeçadas pelo então prefeito que, em 1920, se tornaria governador do estado.

O projeto vencedor, idealizado pelo arquiteto Victor Dubugras, tinha a colaboração do artista José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida (os mesmos do concurso de ideias para o brasão) e previa a construção de um novo chafariz, um grande painel azulejar figurativo, espaços de permanência revestidos por azulejos e o reposicionamento do antigo obelisco.

Neste projeto, o primeiro desenho da praça, realizado em 1814¹²⁹ pelo engenheiro militar português Daniel Pedro Müller, foi rememorado pelos artistas novecentistas. O painel azulejar retrata uma cena cotidiana do largo do século anterior a partir da reprodução do chafariz do século XIX e de uma série de personagens icônicos do período do império, que demarcam a estrutura social e econômica daqueles anos, como as mulheres negras carregando potes, o soldado fardado, os tropeiros e os comerciantes. Além dos cavalos e das mulas de carga, Rodrigues incluiu também à cena, no centro inferior da imagem, as galinhas, muito provavelmente para garantir um certo ar realista ao conjunto e simular o aspecto rural da cidade daquele período.

¹²⁸ Conforme comenta Marins (2020, p. 417), “a generalização do gibão como vestimenta do bandeirante, convenção que fora estabelecida por lugares de memória instituídos ou chancelados pelo Estado, ganhou força e consagração muito maior por meio das artes gráficas, com amplo uso no mercado editorial em função da generalização de publicações ilustradas que se processou a partir da década de 1910”.

¹²⁹ O engenheiro Müller realizou a primeira intervenção paisagística da cidade de São Paulo e remodelou a praça de modo a nivelar as ladeiras da Palha e dos Piques e organizar a praça triangular, disfarçando “o desagradável efeito visual causado pelo fato de cada uma delas ter uma inclinação”. Após grammar a praça, Müller ergueu o obelisco “em memória à junta governativa provisória que exercia o poder na Capitania naquele momento” (CAMPOS, 2007, p. 40). O obelisco foi executado em pedra de cantaria pelo mestre pedreiro Vicente Gomes Pereira e ainda hoje possui a gravação “Ao zelo do bem público – Anno 1814” em seu pedestal.

Wasth Rodrigues, certamente, usou como referência para sua cena histórica as fotos de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905)¹³⁰ de 1862, já que representa, de forma muito similar, o tanque/chafariz que aparece nos registros do fotógrafo. Até onde se sabe, o Largo não passou por outras transformações significativas até finais do século XIX e, possivelmente, o registro fotográfico de 1862 revela o resultado da reforma promovida no início daquele século pelo engenheiro militar português ¹³¹.



Figura 72: Perspectiva do projeto de Victor Dubugras sugerida para a reformulação do Largo da Memória – Vencedor do Concurso Público em 1917. Fonte: Acervo Victor Dubugras - Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)



Figura 73 e Figura 74: Largo da Memória –Projeto de Reformulação realizado por Victor Dubugras em 1919. Fonte: REIS, Nestor Goulart. Racionalismo e Proto-modernismo na obra de Victor Dubugras. São Paulo: FBSP, 1997.

¹³⁰ Militão Augusto de Azevedo era carioca e foi um dos fotógrafos mais importantes da segunda metade do século XIX. Realizou um significativo conjunto de fotografias da cidade de São Paulo entre as décadas de 1860 e 1880 e registrou as transformações decorrentes do intenso processo de urbanização em finais daquele século.

¹³¹ Campos (2007, p. 41–42) nos esclarece que a atribuição da autoria ao engenheiro militar português do projeto do tanque/chafariz durante a remodelação da praça em 1814 não é confirmada. Para o autor, “a partir de determinada época, essas águas deixaram de ser potáveis. Para beber, então foi construído, no canto inferior da praça do Obelisco – não se sabe quando nem por quem, talvez pelo próprio Müller –, um chafariz alimentado por vertentes locais (...) [e] visto na foto [Largo da Memória – foto Militão Azevedo de 1862] que aqui nos ocupa. Trata-se de uma reconstrução datada de 1844, o que o tornava uma edificação relativamente recente quando foi fotografado em 1862”.

O artista também retrata o que posteriormente se tornou a forma conhecida do bandeirante, o sertanejo em sua configuração “natural”, ou seja, um homem branco barbado usando chapéu, botas e gibão de couro, caracterizado também pelo gibão de armas com costuras em losangos, conforme explica Marins (2020, p. 408).

No painel do Largo, a imagem do bom herói vem ressaltada pela posição em que o corpo da personagem central se localiza e como ele move uma das mãos, acenando com o chapéu para cumprimentar as demais figuras vestidas com jaquetas longas, chapéus e camisas bufantes, posicionadas de costas para o observador. Ali, o sertanejo é retratado como o homem civilizado, um *gentleman*, que acena de modo cortês para seus similares, em uma postura ereta. De certo modo, pode-se considerar que também saúda o espectador do painel, aquele que observa a composição postado à sua direita. Em contrapartida, tal representação também nos mostra como o mesmo homem carrega consigo, na mão esquerda, o símbolo da violência que praticava, o chicote, sinônimo de dominação e poder¹³².



Figura 75: Detalhe do painel figurativo de José Wasth Rodrigues do Largo da Memória com a representação do sertanejo vestido com chapéus de abas largas, jaqueta, bolsa de pele de onça e calça listrada. Imagem produzida pela autora. Foto original: Estúdio Artes Martins Sarasá.

¹³² Até finais do século XIX, o açoite com o uso do chicote era uma prática comum de punição e dominação de escravos. Os inúmeros desenhos e gravuras de artistas viajantes revelam que se tratava de uma violência recorrente. Essa prática se tornou assunto do Estado no início do século XIX, quando o mesmo passou a regulamentar a quantidade de chibatadas, quem poderia praticá-las e em quais condições e motivações. Os registros existentes mostram a crueldade, brutalidade e naturalidade dos castigos praticados ao longo de todo o período escravista (ver o acervo iconográfico da Biblioteca Brasileira da Universidade de São Paulo).

Essa figuração diz muito sobre a construção do imaginário do herói paulista, especialmente quando comparada às ideias circulantes do período que defendiam o progresso e a construção da civilização moderna. O homem civilizado, de aparência simples, marca presença por sua postura deleitável e seu aspecto descontraído com o uso do chapéu, calça listrada, bolsa em pele de onça e jaqueta escura. Ali, o desbravador herói é o personagem capaz de enfrentar grandes feras, como a onça, fazendo de sua pele um objeto de valor como a bolsa. Ao mesmo tempo, ele também é retratado como a figura com modos urbanos construídos a partir das noções de civilidade daquela época e ressaltados por sua expressão amigável.

Tais representações, evidentemente, contribuíram para a naturalização de determinadas práticas visuais que, ao longo da nossa história, foram usadas como fontes de inspiração para a arte dentro da vida pública. O enaltecimento de personagens como o do bandeirante passou a popularizar o universo coletivo e não é por acaso que esculturas dele, por exemplo, ganharam espaço nas entradas de inúmeras cidades paulistas¹³³.

Concomitantemente, notam-se também as mulheres negras ao fundo da cena. Uma delas, de costas para o observador, claramente se encontra numa posição de grande vulnerabilidade. Em meio ao seu trabalho, a mulher é assediada pelo soldado. Tal imagem pode nos trazer a dimensão de como esse tipo de violência era recorrente e praticamente naturalizada no cotidiano daquela sociedade¹³⁴. Se a figuração da mulher negra assediada pelo soldado em um painel teve o objetivo de ressaltar e retratar a história de um passado glorioso, hoje a cena nos traz grande inquietação. O corpo da mulher negra naquele contexto social é visto como objeto e a violência na qual sofria é representada como algo natural e ordinário.

¹³³ Entre as esculturas do bandeirante criadas no início e meados do século XX, merecem destaque: a escultura denominada *O Caçador de Esmeraldas* de Wiliam Zadig feita em bronze em 1922 (posicionada no Monumento Olavo Bilac na Avenida Paulista em São Paulo); a escultura representando o bandeirante Manoel Preto feita em bronze em 1922 por Adrien von Emelen (Acervo do Museu Paulista - USP); a escultura representando Francisco Dias Velho feita em bronze em 1922 por Nicola Rollo (Acervo do Museu Paulista - USP); Monumento de Borda Gato de 1957 do escultor Júlio Guerra localizado em Santo Amaro representando o bandeirante em formas colossais com uma altura de 10 metros e pesando cerca de 40 toneladas.

¹³⁴ A autora norte-americana bell hooks (2020) analisa e contextualiza historicamente as violências sofridas pelas mulheres negras na condição de escravas nos Estados Unidos. A autora aponta para as violências resultantes da objetificação sexual do corpo da mulher negra e como tal ação se fundamentava dentro da organização patriarcalista de uma sociedade extremamente racista como aquela norte-americana do período escravocrata. hooks interpreta os assédios sexuais e estupros sofridos pelas mulheres negras como formas de violência que conformavam a demonstração política de poder e dominação e impunham a elas a condição de subserviência e, conforme entende Spivak (2010), a condição de subalternidade. Os estupros, portanto, se revelavam como um eficiente método de terrorismo institucional. Destacam-se que o termo subalterno é usado por Spivak (2010) em seu livro “Pode o subalterno falar?”. Em tal ensaio, a autora indígena discute as violências epistêmicas do imperialismo praticadas contra o indivíduo que se sustentam, segundo ela, por meio das elites nativas em conjunto com as nações ocidentais imperialistas. Cita o caso da Índia cuja política interna era estruturada pelos interesses ingleses e aponta para a vulnerabilidade em que as mulheres indianas se encontravam, indicando como suas “vozes-conscientes” são sempre silenciadas graças à ausência de políticas, linguagens e espaços legais onde elas e suas demandas e necessidades possam ser ouvidas e atendidas. Em seu texto, a autora instiga importantes debates sobre a autoridade etnográfica e o “lugar de fala” numa nova perspectiva ontológica presente nas recentes discussões dentro da Antropologia.

Essa visualidade é reafirmada por meio da representação do soldado e das demais figuras ao lado, que interagem e observam a cena. O soldado, vestido com o uniforme com o característico boné quadrado¹³⁵, encontra-se encostado em uma das paredes do chafariz com as pernas cruzadas e sua ação parece ser instigada pelo personagem trajando chapéu e roupas brancas, disposto atrás do militar com uma das mãos escondendo a boca.

Este homem cochicha no ouvido do soldado olhando fixamente para a mulher negra e tanto o rosto do soldado como dos dois homens que o acompanham reafirmam esse local comum e público da violência sofrida pela mulher negra, seja pela posição relaxada do corpo do soldado que a olha com desejo, seja pela forma como os outros homens observam e naturalizam tal ação.



Figura 76: Detalhe do Painel de Wasth Rodrigues do Largo da Memória com a representação da mulher negra de costas com o soldado e dois homens negros, um sentado sobre um barril e outro às costas do soldado com uma das mãos na frente da sua boca.

¹³⁵ José Wasth Rodrigues realizou também para as comemorações do centenário da independência brasileira uma coleção de gravuras dos vários tipos de uniformes militares. Elas fazem parte da obra comemorativa “Uniformes do Exército Brasileiro: 1822-1922” que reuniu as inúmeras tipologias de fardamento militar brasileiro e incluem também as referências inglesas e francesas. O soldado retratado por Rodrigues na obra do Largo da Memória relaciona-se com a tipologia do uniforme do batalhão de caçadores de São Paulo de 1825. Trata-se de um homem fardado com uma gorra retangular, com uma espada fixada ao corpo por meio do terçado ou chifarote ligado à correia da cinta e uma faixa em diagonal também conhecida como correia da patrona, possui sapato escuro, calça branca e jaqueta escura. Entre as ilustrações de Wasth Rodrigues em tal volume, destacamos a proximidade com a representação da farda do soldado do 7º Batalhão de Caçadores de São Paulo – soldado com o pequeno uniforme – prancha 51 (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 129) ou com a farda do Sargento de Fuzileiros (segundo uniforme) de 1845-51 – prancha 60 (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 133) – Biblioteca Digital Luso-brasileira.



Figura 77: Estampa nº51 referente aos caçadores de São Paulo nos quais o primeiro personagem indicado na fileira superior a direita se assemelha ao tipo indicado no painel do Largo da Memória, representando o soldado com o uniforme datado de 1824 (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p.133). **Figura 78:** Estampa nº60 representando os fuzileiros. Destacamos o segundo personagem da segunda fileira da esquerda para a direita, de costas, com a farda do Sargento de Fuzileiros (segundo uniforme) de 1845-51 que segue um modelo também muito próximo ao do soldado indicado no painel do Largo da Memória (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 129). Acervo digital da Biblioteca Digital Luso-brasileira. Acesso: Agosto de 2023. Acreditamos que o modelo indicado por Wasth Rodrigues é aquele da primeira prancha dada a maior proximidade com o tipo de sapato do protagonista (ver imagens da esquerda para a direita). O uso minucioso dos uniformes indica as pretensões de acuidade histórica do painel azulejar.

Paralelamente a isso, no terceiro plano da imagem, podemos observar que o obelisco não é retratado no painel. O artista opta por trazer apenas a base do platô onde o marco *a priori* se localizava. Talvez a indicação do obelisco no painel azulejar fosse, realmente redundante se considerarmos que aquele objeto já fazia parte da nova proposta de projeto e sua localização já era prevista para o centro da praça.

Entretanto, para compreender melhor a representação da praça do século XIX e seu contexto é possível recorrer às fotografias de Militão Augusto de Azevedo de 1862. Naqueles registros, o obelisco se localizava na cota intermediária da praça numa posição mais à direita do conjunto, seguindo o alinhamento da antiga rua da Palha (atual rua Sete de Abril). A praça estava dividida em três cotas principais: a cota superior, onde passava a antiga rua Coronel Xavier de Toledo¹³⁶; a cota intermediária demarcada pela existência de um muro, muito

¹³⁶ Campos (2007, p. 40) confirma que: “no alto, passava uma rua, aberta em 1808, para cuja sustentação fora construído um muro de arrimo de taipa, substituído por outro de pedra durante os trabalhos de remodelação” promovidos pelo engenheiro Müller em 1814.

provavelmente estrutural, com desenhos na forma de losangos¹³⁷ que se estendia até um platô semicircular rodeado por gradis de ferro e onde se localizava o obelisco; e, finalmente, na cota inferior, no cruzamento entre a Ladeira dos Piques e a rua da Palha, o chafariz¹³⁸.



Figura 79: Foto de Militão Augusto de Azevedo do Largo da Memória com vista da rua Coronel Xavier de Toledo em 1862. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887- 1914 e do Álbum São Paulo Antigo - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 80: Foto de Militão Augusto de Azevedo do Largo da Memória com vista da rua Dr. Quirino de Andrade em 1862. Fonte: Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887- 1914 e do Álbum São Paulo Antigo - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo.

¹³⁷ Sabe-se que o muro foi reconstruído em 1808, 1814, 1848 e 1876 (TOLEDO, 1989, p. 31).

¹³⁸ O chafariz garantia tanto o abastecimento de água para os viajantes e tropas de burros como também do abastecimento de água para os moradores da região. Servia como reservatório da água vinda do Tanque Reúno, atual praça da Bandeira, formado pelo represamento do córrego Saracura. Campos (2007, p. 41) comenta que “na década de 1840 [o tanque/chafariz] servia (...) para a lavagem de roupas dos habitantes das vizinhanças”.

A mesma configuração espacial foi retratada na aquarela de 1847 do artista Joaquim Miguel Dutra (1862-1930), conhecido como Miguelzinho Dutra, que dispõe o obelisco num platô no centro do logradouro, dividindo a praça em duas partes.

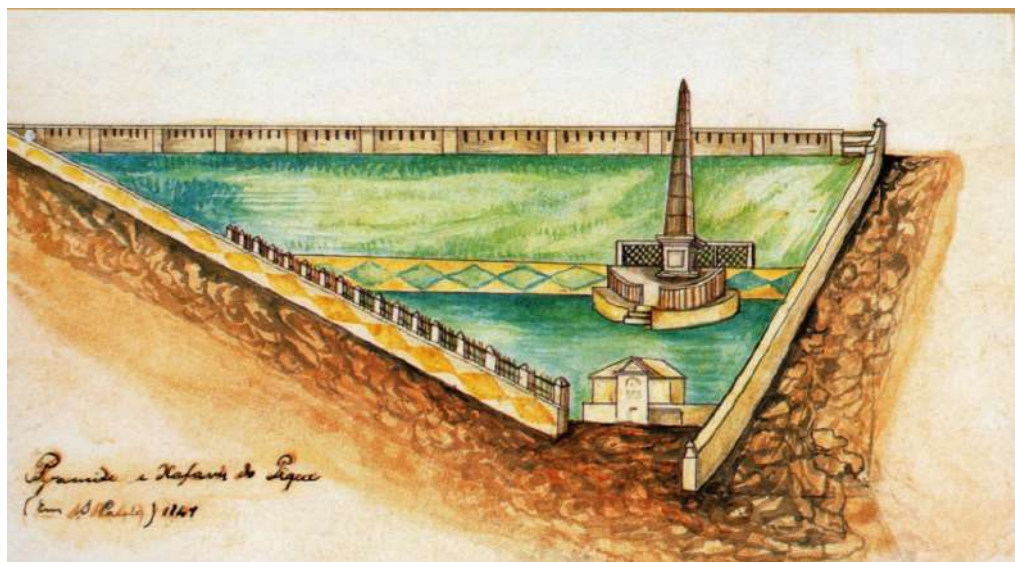


Figura 81: Aquarela representando o Largo da Memória do artista Miguelzinho Dutra em 1847. Fonte: aquarela de Miguel Dutra - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo.

No projeto de reformulação do início do século XX, o artista e o arquiteto preveem a construção do painel que simulava, portanto, o largo da década de 1860. Tal representação foi pensada para ser pano de fundo do obelisco original, ao mesmo tempo em que funcionava como um recurso interessante para minimizar a percepção da grande diferença de altura entre a rua Xavier Toledo e a cota do chafariz.

Essa solução arquitetônica e artística permitiu que os autores do projeto realçassem a importância daquela que era a porta de entrada da cidade, espaço de parada de tropeiros e viajantes e ponto de confluência de caminhos que ligavam o interior paulista e o litoral. O Largo se distinguia por ser um importante espaço de comércio com uma intensa troca e venda de produtos vindos de todas as direções¹³⁹. Pereira de Sousa nos relata que:

[...] era ali de fato o ponto mais comercial de São Paulo, pela concentração de grandes casas de negócios em grosso, girando com vultuosos capitais. Daquele ponto irradiavam-se todas principais Estradas para o Interior e exterior da Província, com ligação a outras vizinhas (...) Pode-se, por isso, fazer ideia do

¹³⁹ Notícias publicadas em 1972 no Estado de São Paulo remetem ao uso inicial do logradouro como espaço de compra e venda de escravos. Elas se encontram anexadas no processo de tombamento do Largo da Memória do CONDEPHAAT de São Paulo nas páginas 52 e 54. A mesma informação é confirmada também por José Geraldo Simões Junior (2004, p. 25).

intenso movimento de tropas que, diariamente, ali chegavam e dali partiam em tão diversas direções, transportando mercadorias de toda espécie” (SOUSA apud TOLEDO, 1989, p. 48).

Com a transferência da estrada de ferro para as imediações da Estação da Luz em meados do século XIX, a porta de entrada da cidade se desloca para a estação e o largo, aos poucos, perde sua importância. As tropas foram sendo, paulatinamente, substituídas pelo trem e, em 1872, o chafariz foi removido e os limites da praça foram fechados por muros e grades, mantendo-se assim até finais da década de 1910, quando o logradouro passou pela nova reestruturação seguindo, praticamente, com o mesmo desenho até os dias de hoje (CAMPOS, 2007, p. 44)¹⁴⁰.



Figura 82: Foto do Largo da Memória com vista da rua Dr. Quirino de Andrade em 1910. Fonte: Foto de Aurélio Becherini - Acervo do Museu da Cidade de São Paulo.

No projeto de Victor Dubugras, o obelisco foi mantido e posicionado na cota similar à sua original, numa posição, contudo, mais central do logradouro e a frente do novo chafariz. Nesta intervenção, o arquiteto propõe escadarias de pedra em cascata posicionadas

¹⁴⁰ Eudes Campos (2007, p. 44) comenta que, em finais do século XIX, a iniciativa de murar e gradear a praça ocorreu após 1888 em decorrência do abandono do local. Segundo ele, “Havia muito já estava velho e abandonado quando finalmente foi demolido, depois da Câmara haver decidido, em 1888, transformar o largo da Memória, em que andavam jogando lixo, num local ajardinado e gradeado, como então se usava (ACTAS..., 1887, p. 270; 1888, p. 267; 1889, p. 90). Essa nova situação perdurou até 1919, ano em que Victor Dubugras (1868-1933), arquiteto francês radicado no Brasil, projetou a bela praça neocolonial até hoje existente”

nas diferentes direções, garantindo, assim, a ligação entre as três ruas que formam o grande triângulo da praça. Elas eram interrompidas, porém, em alguns trechos com a finalidade de promover áreas de descanso que igualmente eram revestidas por azulejos. Benedito Lima de Toledo acrescenta:

[...] ao manter a posição original do Obelisco dos Piques, Dubugras manteve a vocação original do lugar e destacou esse marco da cidade com a construção de um chafariz aos fundos delimitado pelo pórtico cujo frontão é revestido pelo painel de azulejos, passando a funcionar como um grande pano de fundo dando a sensação de continuidade da paisagem (TOLEDO, 1989, p.48).

Com exceção ao posicionamento do antigo obelisco, o novo formato da praça em si faz pouca alusão ao desenho original daquele logradouro. A grande novidade está no uso e na atribuição de valor que Dubugras e Wasth Rodrigues dão ao conjunto por meio da sua coleção de azulejos. Além de promoverem uma certa continuidade da paisagem, conforme bem observa Toledo, ali os autores do projeto constroem a representação da história do passado paulistano na cena concebida no grande painel figurativo e demarcam a história do seu presente com o uso do recém criado brasão das armas da cidade de São Paulo, que aparece nos padrões dos azulejos que revestem o restante do conjunto¹⁴¹.

Para esses últimos, além da menção ao desenho do brasão, Rodrigues cria um segundo padrão em motivo floral (a flor do café) que, quando agrupado ao primeiro, forma uma espécie de tapeçaria azulejar, o que nos remete à tradicional composição decorativa azulejar tipo tapete amplamente difundida na azulejaria dos interiores de igrejas coloniais e barrocas e nas fachadas das edificações do século XIX (ALCÂNTARA, 1997).

¹⁴¹ O largo da memória, conforme já mencionado, era o pouso de tropeiros e viajantes durante o século XVIII e XIX e graças ao entroncamento das antigas ruas Palha (atual rua 07 de Abril), Xavier de Toledo e a Ladeira dos Piques (atual Quirino de Andrade) formando uma pequena praça triangular e a instalação do obelisco dos Piques, tal logradouro acabou sendo associado à memória da cidade, um dos motivos que levou a ser conhecido como “Largo da Memória”



Figura 83: Imagem com as duas tipologias de azulejos semi-industriais do Largo da Memória. O primeiro tipo faz uma analogia a o desenho do “brasão de São Paulo” e o segundo representa uma flor contornada por semi linhas que favorecem a ornamentação na diagonal que, aparentemente, se referencia à flor do café, que simbolicamente também faz alusão à riqueza paulista mediante a produção cafeeira. Fonte: Imagem criada pela autora em setembro de 2019.

Se levarmos em consideração que Victor Dubugras era um dos defensores do neocolonial e, portanto, da produção de uma arquitetura que resgatasse os referenciais do passado luso-brasileiro, era de se esperar que ele e Wasth Rodrigues tomassem como partido as referências estéticas portuguesas para a concepção dos azulejos do Largo da Memória.

Até finais do século anterior, conforme já discutido, o Brasil era um dos grandes importadores de azulejos europeus, especialmente os portugueses. Recebeu inúmeros painéis de azulejos idealizados e pintados por artistas portugueses e peças de diferentes procedências, como aquelas importadas durante os séculos XVIII e XIX (ALCÂNTARA; BRITO; SANJAD, 2016; LIMA, 2012)¹⁴². Os modelos presentes no país faziam fortes alusões à arte que lhes deu origem e é possível identificar aqui uma expressiva quantidade de painéis figurativos e painéis tipo tapete que seguiam temas e composições muito semelhantes àsquelas encontradas em Portugal.

Além das referências estéticas do passado colonial, é necessário mencionar a atuação de Ricardo Severo no país no início do século XX. Ao defender o resgate de uma cultura luso-brasileira e instigar o nascimento de uma arquitetura genuinamente nacional, Severo promoveu a criação de importantes painéis azulejares em suas obras.

¹⁴² Recordamos que Wasth Rodrigues, a essa altura, já havia realizado suas viagens pelo país para registrar a arquitetura colonial brasileira e, muito provavelmente, já havia criado um importante repertório de referências daquela que era entendida como a arquitetura genuinamente luso-brasileira. Em seus desenhos, reunidos e publicados tardiamente no seu livro (RODRIGUES, 1979), o artista registra uma série de modelos de azulejos que identificou durante suas caminhadas pelo interior e, entre esses, Wasth Rodrigues selecionou dois modelos que foram usados como referência para os azulejos tipo tapete destinados ao conjunto de monumentos e edifícios localizados ao longo da estrada Caminhos do Mar.

Para a sua Casa Lusa (1917-1924) da rua Taguá, em São Paulo, Severo contratou o artista ceramista português Jorge Colaço (1864-1942)¹⁴³ para desenvolver a série de painéis figurativos¹⁴⁴ dispostos tanto nos interiores como nos exteriores da sua residência (MELLO, 2007, p. 188). Severo e Colaço eram muito amigos e, graças a esse relacionamento, o artista ceramista português se aproximou do Brasil e pôde realizar inúmeras obras azulejares¹⁴⁵ em São Paulo, Rio de Janeiro, Guarujá e Belo Horizonte (MALHANO; MALHANO, 2018, p. 198).

Além de Jorge Colaço, merecem destaque os pintores e ceramistas portugueses José Estevão Cancela de Vitória Pereira (1887-1952), José Basalisa (1871-1961), César de Oliveira, Benvindo Ceia, Gabriel Constante e o artista ceramista italiano Leopoldo Battistini (1865-1936), uma vez que se tornaram importantes artistas azulejeiros com obras de cunho nacionalista, historicista e tradicionalista em Portugal no início dos séculos XX. Eles trabalharam particularmente com temas de caráter patriótico, explorando figurações que se remetiam ao folclore e à religião portuguesa e tratavam da imagética medieval, romanticamente interpretada do ponto de vista de Meco (1985, p. 84), realizando uma expressiva quantidade de obras de “grande intensidade e variedade cromática”.

Entre os exemplos de painéis figurativos mais conhecidos destacam-se os painéis de Colaço feitos para o átrio da Estação São Bento da cidade do Porto (1915), os painéis da Casa do Alentejo, do Hotel do Buçaco e do Pavilhão dos Desportos em Lisboa, produção vinculada a Fábrica de Louça Sacavém quando o artista era um dos seus principais colaboradores.

Muito provavelmente, as obras de Colaço foram importantes referências para a produção dos painéis azulejares de Wasth Rodrigues e de Antonio Luiz Gagni, artista responsável pelos painéis figurativos idealizados na década de 1930 para o Museu de Itu na

¹⁴³ Jorge Colaço foi um grande nome da azulejaria portuguesa, participando da produção de azulejos destinados às principais estações de caminhos-de-ferro portuguesas, sendo a grande maioria realizada em azul e branco. O artista teve sua formação como pintor na França e iniciou seus primeiros trabalhos como azulejeiro com o criação de painéis decorativos na Real Fábrica de Louça e Azulejos de Sacavém, em um momento em que a fábrica já contava com a participação da Sociedade Gilman & Comandita e a sua produção industrial já iniciava a se distinguir particularmente pela execução de painéis azulejares artísticos. De acordo com Assunção (1997, p. 68), “dele [Colaço] nos ficaram painéis de uma singular beleza e de uma grande técnica; ao utilizar pormenores populares e históricos, contribuiu para fixar também, desta forma, um tempo, um povo, uma etnografia, uma história”.

¹⁴⁴ De acordo com Mello, na casa Lusa “há painéis no pátio e hall de entrada. No primeiro, internamente, tem-se uma temática diferente, com painéis retratando aparentemente a vida da nobreza, e, externamente, há um painel que retrata a caçada de um javali e outro uma temática religiosa. Nos outros ambientes, a temática é predominantemente campestre, chamando a atenção o painel do escritório do engenheiro em que se lê ‘Portugália: pro crece’, que lembra os logotipos da *Portugália* e da *Revista Portuguesa*”.

¹⁴⁵ Colaço produziu painéis para Severo e Ramos de Azevedo. Seus trabalhos mais conhecidos são os painéis desenhados para a casa de Severo, a Casa Lusa, e sua casa no mar em Guarujá. Também desenhou painéis para as residências de Numa de Oliveira e Rui Nogueira em São Paulo e o painel destinado à Exposição do Primeiro Centenário da Independência, em 1922, no Rio de Janeiro, além dos azulejos de fachada feitos para o Estádio de São Januário produzidos em 1928.

cidade de Itu (J.S. SOUZA, 2013). Jorge Colaço dedicou uma parte significativa de sua produção aos painéis figurativos azul e branco e suas composições se distinguiram justamente pelo efeito variado das diferentes tonalidades de azul e brilhante. Assunção (1997, p. 99) comenta que durante o período em que Colaço trabalhou na Fábrica de Louça de Sacavém, ele desenvolveu uma série de inovações técnicas e tecnológicas que garantiam à sua obra efeitos inéditos de cores e brilho.

A cor azul sobre fundo branco dos azulejos, tão conhecida na azulejaria portuguesa figurativa a partir do século XV¹⁴⁶, foi amplamente usada pelo artista português novecentista e dali podemos traçar uma importante aproximação com as obras de seus contemporâneos brasileiros.

No caso do Largo da Memória, a opção cromática pelo azul não parece casual e está presente tanto no grande painel figurativo quanto nos azulejos de repetição. O apreço pela cor azul não tinha apenas um viés decorativo com forte referência a uma tendência europeia na valorização da porcelana azul e branca e de um passado luso-brasileiro; muito provavelmente, os imperativos econômicos e produtivos também foram levados em consideração, já que se tratava de uma cor que é resultante do componente formado principalmente a partir do cobalto, mais estável às variações de temperaturas durante a queima das peças cerâmicas. Assim, era uma opção viável diante de uma produção ainda em formação como aquela desenvolvida na recém-inaugurada Fábrica de Louças Santa Catharina.

Dentro deste contexto de resgate dos referenciais do passado, Wasth Rodrigues, inaugurou no Largo da Memória os padrões que mais tarde iria repetir nas obras realizadas para o caminho do mar. O artista incorporou em sua arte referências do passado brasileiro e os recém-criados símbolos institucionais para exaltar a ideia de nação. Somadas a essas intenções, o artista lembrou a tradição artística azulejar luso-brasileira, criando tanto painéis tipo tapete como o painel historiado na cor azul sobre fundo branco.

Porém, o painel do Largo segue uma tendência um pouco diferente dos painéis de seus contemporâneos portugueses, especialmente no que se refere ao enquadramento e ao fechamento da cena. Meco (1985, p. 55–68) esclarece que, naquele momento, em Portugal, os painéis azulejares figurativos de mesma temática seguiam modelos formais motivados por um certo rigor neoclássico e caracterizavam-se pelo revivalismo dos painéis historiados

¹⁴⁶ A moda dos azulejos monocromáticos azuis por meio do cobalto era amplamente difundida em Portugal desde o século XV, especialmente após o contato com a cerâmica e porcelana chinesas (DONG, 2017). Durante o século XIX, a criação de painéis figurativos se tornou muito reduzida e o uso do azul sobre fundo branco foi, em grande medida, substituído pelos painéis coloridos. Esse uso reapareceu no início do século XX por meio dos painéis historiados produzidos para uma clientela tradicionalista e tais figurações passaram a seguir um caráter revivalista e romântico. No caso dos painéis de Colaço, as figurações estavam inspiradas na imagética medieval

tradicionais do século XVIII e pelas molduras neobarrocas e rococós policromas¹⁴⁷.

No caso paulista, destaque-se a forma pela qual o artista optou por desenhar parcialmente tanto a fonte do século XIX quanto o platô onde era localizado o antigo obelisco, além de recortar as pernas dos protagonistas. Esse enquadramento sugere um tipo de construção imagética associada ao olhar fotográfico e, mais uma vez, aproxima o espectador da cena como se ele próprio pudesse estar ali presente, participando daquela realidade temporal.

Desde o século XIX, a fotografia vinha ganhando destaque no universo das artes, especialmente porque se tratava de uma rica fonte de informações dada sua capacidade de mostrar nos seus mínimos detalhes uma fração de segundo de determinado momento da vida cotidiana. Nesta perspectiva, a fotografia era entendida como um importante aparato que retratava a realidade e garantia, assim, seu papel de veracidade. Segundo Susan Sontag:

[...] a fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagem jamais desfrutou, porque, à diferença dos anteriores, ela não é dependente de um criador de imagens. Por mais cuidadosamente que o fotógrafo intervenha para preparar e orientar o processo de criação de imagem, o próprio processo permanece como um processo óptico-químico (ou eletrônico), cujas operações são automáticas, cujos mecanismos serão inevitavelmente modificados a fim de proporcionar mapas do real ainda mais detalhados e, por conseguinte, mais úteis. A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade (SONTAG, 2004, p. 88).

Convém salientar que o conceito de veracidade é relativo ao ponto de vista

¹⁴⁷ Segundo Meco (1985, p. 56), durante do período Joanino (século XVIII), a produção de azulejos e painéis figurativos era coerente com a aparição da ópera barroca italiana em Portugal. Para o autor, o azulejo figurativo “proporcionou sugestões de encenações faustosas e ilusionistas, de movimentos aparentes e narrações dramáticas, tão características do gosto da sociedade coeva, com uma densidade espectacular nunca mais atingida em Portugal”. O estilo joanino do período, marcado pelo rococó, seguiu três fases diferentes: a primeira correspondente ao período um pouco anterior ao grande terremoto de Lisboa de 1755, caracterizado pelas primeiras manifestações do rococó português e pela produção de azulejos policromos; a segunda fase referente ao período de regência do marquês de Pombal até 1775, na qual a azulejaria adquiriu um caráter mais poético, estabelecendo um maior “contraponto ornamental entre a serenidade e a depuração da arquitetura”, assinalado pelas pinceladas sutis e delicadas, pela cor azul das áreas figurativas e a policromia das cercaduras; e, finalmente, a terceira fase, correspondendo ao Rococó tardio, seguiu até o início do século XVIII e foi marcada pelos painéis figurativos com molduras e ornatos desenhados de forma mais ousada e livre, persistindo o azul cobalto como cor predominante. No século XVIII, os painéis historiados tradicionais seguiam com a parte figurativa pintada em azul que eram, por sua vez, destacados pela policromia das cercaduras. Entretanto, tais painéis passaram a receber uma ornamentação neoclássica bastante característica de finais do século XVIII e início do século XIX. Lembramos que, o século XIX, todavia, a azulejaria de padronagem ganhou maior destaque por meio da grande produção industrial serial portuguesa (dado o surgimento da gravura em cobre e da estampagem mecânica sobre o esmalte vítreo) e foram realizados poucos exemplares de painéis figurativos se compararmos à produção dos séculos anteriores.

histórico. Já em meados do século XIX, a fotografia passou a ser usada de forma dissociada de seu contexto e local de origem e foi amplamente manuseada de forma a legitimar narrativas, sendo usada como um importante recurso de manipulação das massas numa variada gama de intenções.

Sontag explica que, graças ao poder conferido à fotografia, esse suporte rapidamente alcançou uma autoridade inédita quase ilimitada que a pintura jamais seria capaz de abranger:

[as imagens fotográficas] são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipa aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser (SONTAG, 2004, p. 86).

Neste ponto, podemos traçar importantes paralelos com o caso brasileiro. Rodrigues, fascinado pela fotografia e por seu significado simbólico e representativo no que diz respeito à construção da verdade, apropriou-se de tal recurso para garantir maior legitimidade e veracidade a sua obra.

Essa atitude com relação à fotografia não é algo novo dentro do universo das artes nem particularmente da azulejaria. O uso de gravuras para a construção de imagens na azulejaria era uma prática assumida nos ateliês de pintura e fábricas de cerâmicas desde o século XVIII¹⁴⁸. A mudança que ocorreu no século XX por meio da fotografia está, justamente, na atribuição de valor assegurado por aquele novo aparato que, ao ser usado conforme os interesses de seus autores, garantia e legitimava determinadas narrativas e ideias.

¹⁴⁸ A circulação de gravuras e de ilustrações de ornamentos foi um elemento importante que orientou a formulação de painéis figurativos na azulejaria brasileira e portuguesa desde os primeiros exemplos. Até onde se sabe, a fase de grande produção figurativa foi marcada pela grande circulação de publicações de manuais e desenhos de ornamentos nos ateliês de pintura e nas fábricas de cerâmica europeias (SNODIN; HOWARD, 1996). Os modelos a que nos referimos vinham geralmente de publicações ilustradas, tratados, álbuns e gravuras soltas que eram amplamente difundidos em diversos centros europeus e de fácil circulação internacional. Esse fenômeno marcou um importante momento da história da produção de objetos em que os desenhos e gravuras passaram a ser usados em diferentes suportes e para diferentes fins, conforme analisamos no primeiro capítulo da tese. Solange Ferraz de Lima no seu artigo “O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos(e abusos?)” de 2008 mapeia a produção editorial em torno do ornamento apontando para as circunstâncias em que foram difundidas algumas tipologias específicas de publicações que tratavam desse tema, como foi o caso de enciclopédias e guias de estilos, por exemplo, o que acabou por fornecer recursos para que possa compreender o impacto da reprodutividade técnica na apropriação e circulação de ornamentos no caso brasileiro.

Na publicação associada à exposição “Da fotografia ao azulejo”, realizada entre 2015 e 2016 em Portugal¹⁴⁹, Calderón (2016) destaca o alcance dado pela fotografia ao universo da azulejaria. Para o pesquisador, a fotografia passou a ser usada como “modelo de base” para a produção de painéis azulejares figurativos portugueses a partir da década de 1910. Nos muitos exemplos de painéis figurativos produzidos a partir daquela década em Portugal, os modelos gráficos eram copiados de modo similar ao original sem sofrer alterações. Em outros exemplos, porém, os mesmos modelos eram usados parcialmente, funcionando como referência para a criação de novas composições coerentes ao gosto e visão de cada artista. Nesta segunda abordagem, as imagens originais eram adaptadas para novos cenários, novas roupas, ou mesmo eram selecionados apenas elementos isolados que ajudavam o artista na criação de sua composição final.

O diálogo com a fotografia neste momento, portanto, recai numa nova instância interpretativa. Muito além de ser apenas uma questão de cópia, conforme se praticava com as gravuras e desenhos circulantes dos séculos anteriores, o uso da fotografia passou a incorporar o desejo de proporcionar à obra azulejar uma proximidade com a realidade. O desenho azulejar passou a aclamar um certo realismo, seja pela cópia direta da fotografia de paisagens e arquiteturas, seja na figuração de cenas e personagens, como no caso dos trabalhadores representados nas estações de trem portuguesas de Évora, Beja, Vila Franca de Xira, entre outras.

Para Calderón (2016, p. 34), existe um manuseio consciente da realidade, ou seja, “há grupos que apresentam a sua versão interessada da suposta realidade”. Acrescenta que, no contexto português, “já no início do século passado, o recurso à imagem como forma de propaganda está muito presente e, por isso, foi considerado que o aparecimento dos últimos reis portugueses na imprensa ilustrada, ou a presença posterior dos líderes republicanos, são realmente campanhas de difusão das pessoas e das suas ideias”.

O exemplo paulista, conforme previamente discutido, faz claras aproximações com a campanha nacionalista que ganhava corpo nos primeiros anos do século XX. A visão fotográfica, neste ponto, trabalha como um importante meio de comunicação para aproximar o observador às ideias que validavam a visão do artista, particularmente, no que diz respeito ao papel de representatividade que o bandeirante tinha no contexto histórico brasileiro.

¹⁴⁹ A publicação é uma coletânea de informações e pesquisas realizadas para a exposição “Da fotografia ao azulejo”. Povo, monumento e paisagens de Portugal na primeira metade do século XX” ocorrida entre 2015 e 2016 no Museu Nacional Soares de Reis. Ela apresenta uma abrangente análise do surgimento da fotografia na arte azulejar portuguesa, particularmente a partir de finais do século XIX e início do século XX, e mostra uma ampla coleção de painéis datados entre 1908 e 1945 de artistas portugueses que usaram como principal referência a fotografia para a criação das suas composições figurativas.

É importante mencionar que essa solução decorativa recai sobre o olhar do arquiteto Victor Dubugras. Em seus croquis, atualmente localizados no acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, podemos notar a sua atenção com relação aos detalhes de projeto, particularmente para os detalhes construtivos e a indicação da posição exata dos painéis de azulejos que desejava incorporar a sua obra. Por fim, ele também indica os desenhos da cena do painel figurativo comunicando que já na fase de criação do projeto tais representações haviam sido concebidas.



Figura 84: Detalhe do desenho em perspectiva da proposta de Victor Dubugras para o Largo da Memória em 1917 na qual se pode observar no painel azulejar figurativo posicionado sobre o pórtico do chafariz indícios de desenhos que apontam para uma intencionalidade de projeto referente a figuração da cena que seria elaborada pelo artista José Wasth Rodrigues. Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

De qualquer modo, as inovações promovidas por Wasth Rodrigues e Dubugras não se limitam apenas à figuração e composição da cena histórica. O fechamento do painel historiado, por exemplo, também é realizado de forma diferente daquele habitualmente promovido na arte azulejar brasileira e portuguesa de início do século, na qual as cenas eram geralmente emolduradas e decoradas com molduras neobarrocas ou molduras mais singelas formadas por frisos com desenhos geométricos, desenhos florais ou, ainda, composta por outros ornamentos como folhas de acanto, volutas ou querubins.

Nos painéis idealizados para a praça, as molduras desse tipo estão ausentes. O painel figurativo segue até os limites do frontão e se desdobra para o fundo por meio de

cantoneiras cerâmicas esmaltadas brancas, que aqui classificamos como elementos cerâmicos arquitetônicos, e seu fundo assume a configuração da composição tipo tapete com azulejos monocromáticos brancos em conjunto com o modelo floral que se repete no restante da obra.

A ausência de molduras também ocorre nos painéis com os azulejos de repetição que revestem as muretas e os assentos das áreas de descanso. Esse uso permite observar o conjunto por meio de sua tridimensionalidade. Os azulejos, ali, ocupam as paredes em suas diferentes faces e, certamente, já havia, por parte de seus autores, uma intencionalidade em ressaltar a volumetria do conjunto a partir da azulejaria.



Figura 85: Vista da parte anterior do pórtico do Largo da Memória. Acervo pessoal da autora. Foto de Heidi Vanessa Cezar Monezzi. Data: 10/02/2015.

Essa solução projetual ressalta o sentido de continuidade das narrativas e das ideologias expressas nos painéis. Ao sair da superfície bidimensional do painel figurativo e se dobrar para os fundos, as ideias defendidas pelos autores do projeto ganham um novo sentido, proporcionando a sensação de transbordarem da sua superfície para ganharem vida e garantirem o seu prosseguimento no futuro.

Neste ponto, fazendo um paralelo com os recentes debates instigados por pesquisadores do Museu Paulista¹⁵⁰ nos quais se coloca em discussão as ideias de

¹⁵⁰ Em 2022, o Museu Paulista/Universidade de São Paulo promoveu uma série de palestras, debates públicos e cursos nos quais era questionada a representatividade do bandeirante e figuras políticas importantes nas obras realizadas para o Museu durante o período em que Taunay era diretor da Instituição. O mesmo questionamento

representatividade do bandeirante e as manifestações populares e os recentes “ataques” às estátuas de bandeirantes nos parece pertinente ressaltar o quanto aquelas ideias impactaram o imaginário coletivo e colaboraram para a permanência do discurso, até recentemente aceito, de um significativo papel atribuído ao “herói” paulista na história.

A glorificação de figuras como a do bandeirante e a naturalização de violências foi e é um recurso usado para o convencimento e controle de populações. Repensar o passado e trazer novas leituras sobre os objetos artísticos se tornou algo de grande importância para a construção de um novo entendimento do próprio passado e para reavaliar os discursos que, baseados nas ideias consolidadas, defendem determinadas práticas no presente.

Todavia, não podemos deixar de observar o ineditismo do conjunto de azulejos e elementos cerâmicos arquitetônicos do Largo da Memória. A atribuição de valor de imagens institucionais nos painéis de azulejos posicionados em espaços públicos de representatividade coletiva, como aquele da praça, ocorre ali pela primeira vez na história paulistana. Esses azulejos foram projetados para fazer parte da paisagem urbana da cidade e ganhar a dimensão pública.

Do ponto de vista da construção de narrativas e da visibilidade dentro de espaços públicos, diferentemente do caso do Museu de Itu (J. S. SOUZA, 2013), no qual os painéis historiados se encontram nos interiores da edificação, o painel de azulejos do Largo da Memória assume quase o mesmo desígnio dos painéis de devoção portugueses projetados para serem posicionados nas fachadas das edificações de Lisboa após a cidade ter sido destruída no terremoto em 1755.

Estes painéis de azulejos foram idealizados para ficarem permanentemente expostos, voltados para a rua e atuando como um importante recurso de devoção e proteção contra novos desastres. Ao ocuparem as fachadas, eles acabaram por ganhar o imaginário coletivo contribuindo para a formação de noções de gosto que mais tarde seriam traduzidos nas encomendas da nova burguesia do século XVIII em Portugal (MECO, 1985, p. 66).

No caso paulistano, a atribuição de valor incorporada à azulejaria em uma das principais praças da cidade de São Paulo, seja pela difusão de ideias e valores institucionais, seja na criação de um sentido de tridimensionalidade, ou seja, ainda, pelo revivalismo do uso dos tons azuis sobre fundo branco, acabou por ser uma importante referência na arte azulejar produzida no Brasil.

ocorre para a simbologia e os significados atribuídos ao herói sertanejo do passado paulista. Entre os cursos mencionados acima destacamos o curso online “A pintura ‘Independência ou Morte’: significado e sua materialidade” (ministrado em novembro de 2022) e o curso online “Memórias da Independência” (ministrado em outubro de 2022) e o curso online “Passados Imaginados” ministrado por Paulo Garcez Marins (17 e 18 de Agosto de 2021).

Se os azulejos passaram a compor o imaginário coletivo da cidade, como parte da sua vida e da trajetória urbana, também contribuíram para a formação de um determinado gosto dentro da estética vigente, conduzindo mudanças na forma como as obras azulejares seriam posteriormente produzidas e apresentadas tanto no universo público como no privado.

Não por acaso os painéis de Cândido Portinari foram pensados para ocuparem as fachadas de maior visibilidade do edifício do Palácio Capanema do Ministério da Educação e Saúde na cidade do Rio de Janeiro. Tratam-se de áreas de grande circulação e, portanto, muito relevantes no contexto da cidade. O artista recorre também ao uso do azul sobre fundo branco, à ausência de molduras e garante um certo sentido de tridimensionalidade por meio da criação dos inúmeros planos e das diferentes escalas contidas dentro da própria composição artística. Mesmo que inserida num contexto diferente da produção da arte azulejar, essa obra convida a estabelecer proximidades com o primeiro caso paulistano.

Finalmente, para concluir a análise dos azulejos do Largo da Memória, é preciso observar esses elementos do ponto de vista da história da técnica e dos estudos na área do patrimônio industrial contextualizando o nascimento da indústria de cerâmicas finas paulista e as transformações de sua produção, que passou de uma produção quase artesanal e incorporou moldes e modelos de uma fabricação serial e standardizada.

No âmbito dos azulejos manufaturados na Fábrica de Louças Santa Catharina para o Largo da Memória, podemos observar que tais elementos foram produzidos usando-se basicamente duas formas distintas de manufatura. Na primeira tipologia, referente ao painel historiado, o artista se apropriou das técnicas de pintura manual sob o biscoito¹⁵¹ pré-fabricado dos azulejos brancos para reproduzir as imagens figurativas. Sua produção se dava pelo próprio traçado e trabalho do artista, passando por um processo semi-industrial que se conclui com a queima das peças vidradas nos fornos da fábrica de Ranzini.

Na segunda tipologia, referente aos azulejos de repetição, ou seja, os modelos simplificados do desenho do brasão e da flor, as decorações não eram necessariamente realizadas pelo próprio artista. Os desenhos foram, muito provavelmente, idealizados por ele, mas as decorações em si podiam ser reproduzidas e aplicadas sob o biscoito pré-fabricado branco por meio do uso de estampilhas, o que permitia sua fabricação serial e em grande quantidade por qualquer outro profissional, não dependendo, portanto, do próprio artista para sua reprodução.

Souza (R.A. SOUZA, 2010, p. 170) recorda que a produção cerâmica da Santa Catharina, no que se refere especificamente às decorações das louças de mesa, transitou de uma

¹⁵¹ O biscoito do azulejo corresponde a parte cerâmica não vidrada da peça.

produção semi-industrial para uma mais estandardizada a partir da fabricação de produtos de forma serial e com a aplicação de decorações prontas. Essas renovações se tornaram, todavia, mais marcantes após a fábrica ter sido adquirida pelas Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo em 1927.

Aparentemente, os biscoitos dos azulejos do Largo da Memória não foram fabricados pela Santa Catharina. Toledo (1997, p. 90) no seu artigo “Azulejo: permanência e inovação”, sugere que os biscoitos cerâmicos dos azulejos do Largo da Memória tenham sido importados e que os mesmos apresentavam o selo da Fábrica *H. R. Johnson Ltd / Alfred Meakin / England* ¹⁵².

Algumas das peças originais, segundo o autor, estariam disponíveis no acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, doados por Ruy Gama¹⁵³. Entretanto, em consulta ao acervo, verificamos que tais peças foram perdidas durante uma das reformas da biblioteca, o que deixa muitas dúvidas sobre tais artefatos.

A identificação do tipo de selo de fábrica, por exemplo, poderia orientar, além do local de origem, uma possível datação de tais peças e intercâmbios entre a produção nacional e a produção inglesa. Apesar de Benedito Lima de Toledo fazer uma breve descrição do selo na qual diz: “ao centro, há uma figura composta por um triângulo curvilíneo contido no interior de uma circunferência. O triângulo é atravessado por uma faixa onde se lê a palavra CRISTAL” (TOLEDO, 1997, p. 90), não foi possível identificar um modelo que seguisse tais indicações.

Entre os selos da Fábrica de Alfred Meakin disponíveis para consulta em sites especializados, os modelos mais simplificados apresentam apenas o nome da fábrica, sem maiores detalhes¹⁵⁴. Todavia, um importante vestígio ajuda a compreender a importância da produção de louças e azulejos ingleses no final do século XIX e início do século XX. A fábrica de Henry Richard Johnson, indicado no selo do biscoito dos azulejos do Largo, conforme descreve Toledo, se dedicou particularmente à produção de azulejos e biscoitos de azulejos.

¹⁵² A trajetória industrial da fábrica *Alfred Meakin Ltd* em Tunstall, Inglaterra, inicia com sua inauguração em 1875 por Alfred Meakin. Tratava-se de uma grade complexo fabril de cerâmicas finas especializado na fabricação do *Ironstone china* e *White Granite Ware*, tipologias de cerâmicas finas que foram amplamente fabricadas na Inglaterra no século XIX e se tratava de tipos de cerâmica vidrada que substituíam, em uma versão mais econômica, a porcelana. Após sua morte, o complexo fabril foi concedido ao seu filho Alfred James, que faleceu 4 anos depois em 1908. Nesta data, a fábrica foi adquirida pelo tio de Alfred James, Robert Johnson, que comprou a empresa para o seu filho Stuard Johnson, permanecendo em família até 1976 quando foi vendida ao Grupo Churchill, passando a ser nomeada Myott-Meakin.

¹⁵³ Ruy Gama foi um arquiteto e professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1973) e trabalhou no departamento de Obras Públicas da Cidade de São Paulo até se aposentar.

¹⁵⁴ Conferir os modelos dos selos de fábrica de Alfred Meakin (Alfred Meakin, [1999]). Fica a sugestão para uma futura pesquisa nos arquivos da fábrica para conhecer possíveis variações da marca a fim de encontrar uma que se assemelhasse ao tipo identificado por Toledo na década de 1990.

Naquele período, na região de Stoke-on-Trent, haviam inúmeras fábricas dedicadas à produção de louças finas. Cidades como Hanley, Tunstall, Burslem, Longton e Fenton se tornaram referência e suas fábricas promoveram a louça inglesa em todo o mundo. Algumas invenções ocorridas ali foram rapidamente difundidas, copiadas e seguidas por fábricas de cerâmicas em outros países e era comum que algumas delas, inclusive, exportassem além dos seus produtos finais esmaltados, cerâmicos sem decoração, materiais usados para a execução das decorações como as estampilhas, os modelos prontos para estampagem, a litografia e a aerografagem, e matérias primas para a produção das louças (ASSUNÇÃO, 1997, p. 18–19).

No acervo do Museu Paulista há uma série de correspondências de Romeo Ranzini trocada com fábricas de produção de louças finas e vernizes europeias, nas quais são indicados métodos e tipos de composições ideias para a produção de tipos de esmalte e cores para a fabricação da parte vidrada das louças. Aparentemente, Ranzini tinha um especial interesse em encontrar, conforme previamente mencionado, uma fórmula ideal de produção de louças para suas necessidades industriais, atendendo tanto uma nova demanda higienista em voga como também suprimindo a necessidade de execução de peças especiais como ocorre com os azulejos decorativos feitos especialmente para as obras das comemorações do centenário de independência brasileiro.

Apesar de existirem informações presentes tanto no questionário de Romeo Ranzini da coleção do Museu Paulista quanto no catálogo da Primeira Exposição de São Paulo de 1917 (PICCAROLO, A. ; FINOCCHI, 1918) assegurando que a Santa Catharina havia comprado maquinários especiais dedicados à produção de azulejos logo no início das suas atividades, é possível que, diante da urgência da fabricação das peças do painel, a importação dos biscoitos fosse algo mais simples e rápido, o que acabou por delegar à Santa Catharina apenas a responsabilidade do preparo da parte final das peças, ou seja, a elaboração da pintura e a queima dos azulejos para a produção da película vidrada com as suas decorações.

Na Inglaterra, a venda de produtos cerâmicos sem esmalte ou decoração como os biscoitos de azulejos abriu novos mercados e consumidores como os pequenos ateliês e fábricas de azulejos, que usavam tais peças como suporte de suas obras. Não por acaso que, mais tarde, a fábrica de Ranzini na Rua Clélia, que funcionou entre 1932 e 1947 em São Paulo, também se dedicaria a fabricação de biscoitos de azulejos. Muitos de seus biscoitos foram usados por ateliês de arte azulejar como ocorreu com Paulo Rossi Osir no seu ateliê Osirarte na década de 1940 (LE MOS, 1987, p. 172)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Segundo Lemos, tais informações foram confirmadas pelo filho de Romeo, Ido Sitos Ranzini em 25/02/1984.

4.2. Os Azulejos dos Monumentos da estrada “Caminhos do Mar”

A estrada é um elemento constitutivo da humanidade; ella é necessária á existência do homem; Pode-se, pois, dizer que as grandes estradas de um paiz são as artérias e as veias por onde passa a vida humana e que quanto mais desenvolvida e livre de qualquer obstáculo fôr essa circulação mais intensa é a vida de um paiz (Lord Montagu of Beaulieu apud A ESTRADA DE RODAGEM, 1922a, p. 31)

Ano da celebração do Centenário de Independência Brasileira, o artigo da Revista *Estrada de Rodagem* do mês de dezembro de 1922 anunciava as mudanças promovidas naquele ano como um importante passo em direção ao desenvolvimento do país que ocorria particularmente em São Paulo por meio da ampliação e do alcance das novas estradas. Ali, o bem-estar da nação estava relacionado ao livre acesso e à circulação proporcionados pelos novos caminhos que ligavam São Paulo ao interior e ao litoral.

Tal pensamento, todavia, não estava relacionado aos avanços da ferrovia que no século anterior abriu caminho para o interior de forma rápida e eficiente, atendendo as demandas do mercado e da produção do café. A grande novidade estava fundamentada no discurso de construção de uma nação moderna por intermédio do uso dos novos materiais e da nova visão de acessibilidade que marcaria a destruição das estruturas instaladas no século precedente e garantiria o surgimento das estradas de rodagem de concreto como modelo de progresso no país.

Não por acaso o primeiro monumento construído na antiga estrada naquele ano, o Pouso Paranapiacaba, iria rememorar e destacar as noções de progresso e o desenvolvimento de São Paulo a partir do painel azulejar figurativo, representando o mapa do Estado de São Paulo com a demarcação das primeiras estradas de rodagem.

O painel, além do mapa, também trazia as palavras daqueles que estavam preocupados em reafirmar o nascimento de tal progresso que, segundo Toledo (1966, p. 41), apontava para a importância do automóvel como sinônimo do surgimento de uma nova era tecnológica. Assim, os dizeres de Afonso Arinos de 1904 ganham destaque no painel frontal da fachada principal com os seguintes dizeres:

As grandes linhas férreas de penetração de pouco valem sem todo um sistema de bons caminhos por onde possam vir às estações os produtos de tôda a sorte.
A estrada de rodagem é hoje em tôda a parte do mundo civilizado tanto ou

mais importante que a via férrea. Basta lembrar que o automóvel será o principal meio de locomoção no futuro. Tropas e tropeiros. Junho 1904. Afonso Arinos.

Esse painel, projetado por Victor Dubugras e José Wasth Rodrigues, faz parte das obras azulejares que compõem o conjunto de monumentos e edifícios construídos naquele ano para as comemorações do centenário da independência brasileira promovido pelo então Governador do Estado de São Paulo, Washington Luís. Tais monumentos estão dispostos ao longo da antiga estrada velha de Santos conhecida como estrada Caminhos do Mar, que atualmente corresponde à rodovia SP-148.

A antiga estrada, que ligava Santos ao planalto de Piratininga, teve sua história marcada por uma série de construções e reformas que visavam facilitar o acesso ao planalto para assegurar o abastecimento de bens de consumo, o transporte de pessoas e mercadorias e do ouro extraído das Minas Gerais.

Toledo (2000, p. 153) explica que “o trecho da serra de Paranapiacaba, compreendido entre o rio das Pedras e o rio Perequê, que descem a serra buscando o rio Cubatão, abriga diversas vias e restos de caminhos” que foram classificados pelo autor em quatro principais percursos: o Caminho do Padre José de Anchieta, que corresponderia à trilha usada por Anchieta; a Calçada do Lorena; a Estrada da Maioridade e o Caminho do Mar.

O traçado da trilha usada pelo padre José Anchieta foi documentado em 1775 (TOLEDO, 2000, p. 153) e sugere a existência de um caminho que passava pelo Vale do Rio das Pedras e correspondia a uma das duas principais trilhas existentes no período. O autor acrescenta que o segundo caminho que percorria o Vale do Perequê era utilizado ao mesmo tempo que o trecho do Vale das Pedras e ambos caminhos foram abandonados a partir da construção da Calçada do Lorena.

Essa nova estrada, localizada entre os rios das Pedras e Perequê, construída em pedra, passaria a ser usada como principal caminho para acessar o planalto de modo a suprir as demandas de um novo cenário político e comercial marcado pela ampliação da produção agrícola existente que visava atender também o mercado internacional (TOLEDO, 2000, p. 153).

A estrada de Lorena, fruto da iniciativa de Bernardo José de Lorena, Governador da Capitania de São Paulo entre 1788 a 1798, foi pensada para assegurar a passagem de carroças e carruagens, algo que até aquele momento era muito dificultoso. Seu projeto e sua execução estiveram a cargo de engenheiros militares do Real Corpo de Engenheiros de Portugal. Foi construída e pavimentada com lajes de pedra, passando a ser conhecida como “Calçada do

Lorena” a partir da sua conclusão em 1792. Na carta de 15 de fevereiro de 1792, escrita por Lorena a Martinho de Mello Castro, o governador revela seu entusiasmo com a conclusão da obra. Diz ele:

Está finalmente concluído o Caminho dessa cidade até Cubatão da Vila de Santos, de sorte que até de noite se segue viagem por ele, a serra é toda calçada, e com largura para poderem passar tropas de Bestas encontradas sem pararem; o Péssimo Caminho antigo, e os precipícios da Serra bem conhecidos eram o mais forte obstáculo contra o comércio, como agora se venceu, tudo fica mais fácil (LORENA apud TOLEDO, 2000, p. 156).

Portanto, a inauguração da nova estrada representou uma nova fase na estrutura comercial paulista e na circulação de bens e produtos. A comunicação entre os núcleos urbanos se tornou facilitada pela estrada pavimentada, cuja execução e projeto foram realizados com base em levantamentos topográficos detalhados e por profissionais habilitados que entendiam as peculiaridades locais e os desafios de sua construção (TOLEDO, 2000, p. 159).

Após a viagem de 7 de setembro que D. Pedro I fez para chegar ao Ipiranga, o percurso passou a ser identificado como estrada da independência. Mais tarde, em 1840, quando D. Pedro II assumiu o trono, um novo trecho da estrada foi construído e ela passou a ser conhecida como “Estrada da Maioridade”, referindo-se à ocasião em que foi declarada a maioridade do príncipe e o término do período regencial.

Décadas depois, a estrada foi novamente modificada seguindo “um traçado inteiramente novo no trecho entre a cidade de São Paulo e o alto da serra” (TOLEDO, 2000, p. 165). Tal caminho, agora com o nome de “Estrada do Vergueiro” em homenagem ao Comendador José Pereira de Campos Vergueiro, seguiu um percurso que abrangia desde a Vila Mariana em São Paulo, passando por São Bernardo, Varginha e Zanzalá e finalmente chegando até o Alto da Serra, tocando a estrada antiga em três pontos.

Com o surgimento da primeira estrada de ferro que ligava Santos a São Paulo - a São Paulo Railway - a Estrada do Vergueiro foi abandonada, ficando inutilizada até o início do século XX quando passou a ter uma nova importância no cenário político mediante as ações promovidas por Washington Luís que modernizou todo o percurso Santos-São Paulo com os novos materiais e as novas tecnologias disponíveis¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Toledo (2000, p. 166) explica que após a realização da primeira viagem de automóvel ocorrida nos dias 16 e 17 de abril de 1908 por Antonio Prado, Clóvis Glycério, Mário Cardim, repórter de O Estado, Bento Canabarro e o motorista Malle, foi demonstrada a precariedade em que se encontrava a estrada, o que acabou por estimular o interesse em reestruturá-la. Por meio de Rudge Ramos, que funda a sua empresa de construção de estradas, o conselheiro Rodrigues Alves manda revestir a estrada com macadame. Tal intervenção permitiu a circulação de automóveis e garantiu a abertura de uma nova possibilidade de acesso do litoral ao planalto, tornando-a

Tal modernização se dava por meio do uso do concreto como material que iria constituir a estrada e pela construção de monumentos e edifícios públicos que atenderiam as necessidades dos viajantes que percorreriam tal trajeto e simultaneamente rememoravam a história do país e das transformações que marcaram a trajetória paulista em busca de seu desenvolvimento econômico. Assim,

[...] Washington Luiz, o chefe do governo paulista, chamou o mesmo arquiteto que convocara quando prefeito de São Paulo por ocasião do remanejamento do velho Largo da Memória para essas tão significativas construções dispostas margeando aquela estrada, a primeira da América Latina com pavimentação de concreto (LEMOS, 1984, p. 169)

Victor Dubugras projetou uma série de marcos ao longo da estrada, que naquele momento passava a ser denominada “Caminho do Mar”. Entre esses monumentos e edifícios públicos, a seguir, analisamos aqueles que receberam algum tipo de decoração azulejar: o Cruzeiro Quinhentista, o Marco de Lorena, o Rancho da Maioridade e o Pouso Paranapiacaba. Cada um desses monumentos ressaltava um momento específico da história paulista e da estrada, de forma a exaltar alguns dos pontos considerados significativos da memória local e brasileira. Lemos acrescenta que tais construções evocativas:

[...] lembram elas os momentos significantes da longa história relativa à conquista da Serra do Mar, as proezas dos primeiros condutores de tropas, as providências dos sucessivos governos em facilitar as comunicações entre o litoral e o planalto e até as façanhas dos primeiros automobilistas (LEMOS, 1984, p.169-170).

Esses monumentos e edifícios receberam azulejos decorativos e cerâmicas arquitetônicas tanto em suas fachadas como em seus interiores. Tais azulejos podem ser organizadas em três principais categorias: os azulejos tipo padrão que ocorrem por meio da repetição de uma ou mais peças, espelhadas ou não, que quando arranjadas entre si formam um grande pano decorativo de inspiração islâmica, seguindo, assim, a tradição luso-brasileira da azulejaria tipo tapete; os azulejos que formam grandes panos azulejares figurativos, representando as cenas históricas; e, finalmente, as peças monocromáticas usadas nos revestimentos de lareiras e de ambientes como banheiros e áreas de serviços. Por fim, as

competitiva ao uso da ferrovia. A vantagem de tal uso pelo novo meio de transporte acabaria por colocá-la como trecho de grande interesse político resultando, assim, na grande reestruturação ocorrida em 1922.

cerâmicas arquitetônicas aparecem na forma de frisos, cantoneiras, molduras e rodapés monocromáticos e, em alguns exemplares, com algum tipo de decoração.

4.2.1. *O Cruzeiro Quinhentista*

Logo no início da baixada de Cubatão, local onde foi realizado o primeiro aterro executado durante as obras da Estrada de Vergueiro, Dubugras propõe a construção do monumento que evoca a presença jesuítica no início da colonização portuguesa e a construção dos primeiros caminhos traçados com a ajuda de indígenas rumo a subida da Serra do Mar.

Em dezembro de 1922, a Revista *Estrada de Rodagem* dedicou um artigo especial à construção do conjunto dos monumentos comemorativos e apresentou a leitura do significado simbólico do Cruzeiro Quinhentista, dizendo:

Ele synthetiza a historia, a religião, as tradições, o sentimento, a alma e o espírito que foram ideaes daquelle tempo, concretizando a ousadia, a lealdade, a honradez e a coragem dos nossos fundadores (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 30).

Há aproximações com o exemplo do painel projetado para o Largo da Memória no centro da Cidade de São Paulo. O ideal de herói formulado em torno da imagem do bandeirante no painel figurativo paulistano é retomado pelo artista nessa obra de 1922.

Rememorar a história paulista por meio da “coragem dos nossos fundadores” foi uma maneira eficiente para legitimar a noção de espírito empreendedor, muito oportuna diante do nascimento da indústria e das inúmeras possibilidades materiais que se abriam a partir do enriquecimento paulista proporcionado pela produção do café.

Esse espírito empreendedor validava uma nova fase democrática que via nas comemorações do centenário de independência uma grande oportunidade de afirmação de um novo cenário político e institucional que já havia sido anunciado com a proclamação da República e que, naquela altura, ainda estava longe de ser realizado. Desta maneira, pautado nos referenciais nacionalistas em voga, Dubugras realizou para o Cruzeiro Quinhentista uma série de estudos que demarcavam o papel do colonizador como aquele que impulsionou o desenvolvimento territorial.

Na Coleção Victor Dubugras do acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo estão disponíveis três versões do projeto do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Os dois primeiros se basearam na criação de um grande obelisco na forma de cruz encimado pela esfera armilar, símbolo do império. Tais projetos

diferem entre si por meio dos tipos e das características dos ornamentos aplicados na base de cada cruz.

Nestas propostas, Dubugras propõe a construção dos marcos no centro de uma pequena praça formada pela bifurcação da estrada, simulando, assim, uma espécie de porta de entrada que é organizada por meio do espaço da praça localizado entre as vias e as duas floreiras situadas em ambas as laterais de forma simétrica margeando os caminhos externamente. Em ambas propostas, o arquiteto sugere a instalação de uma grande estátua do padre Anchieta no centro da praça logo a frente da cruz, marcando, portanto, a importância de tal personagem e sua centralidade na história paulista.



Figura 86: Detalhe do desenho das elevações frontal e lateral de uma das primeiras propostas para o Monumento do Cruzeiro Quinhentista, projetado por Dubugras e seus colaboradores. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

No terceiro projeto, porém, o arquiteto prevê a construção de uma cruz sem a esfera armilar e cuja base cúbica tem uma das faces apoiada numa parede que se estende até os limites da pequena praça, que, neste caso, também funciona como porta de entrada do percurso. Essa última versão é aquela que mais se aproxima da versão executada, especialmente no que diz respeito ao formato da cruz e o uso da azulejaria.

Ao invés de propor a estátua de Anchieta, como ocorre nos demais exemplos, Dubugras retrata a importância do padre português na representação figurativa dos painéis que estão posicionados na base da cruz na parede voltada para a pequena praça que, neste caso, também é formada pela bifurcação da pista de rodagem.

Ali, nos chama a atenção a solução que o arquiteto dá para seus painéis azulejares. Ele planeja as cenas que iria propor ao artista Wasth Rodrigues, indicando no seu croqui, de forma basilar, os temas que seriam tratados em cada parte do painel.

A versão de Wasth Rodrigues presente na publicação da Revista *Estrada de Rodagem* de dezembro de 1922, quando comparada ao desenho original de Dubugras, permite identificar proximidades formais que foram direcionadas pelo arquiteto, dentro de suas intenções como ocorrera no caso dos azulejos do Largo da Memória.

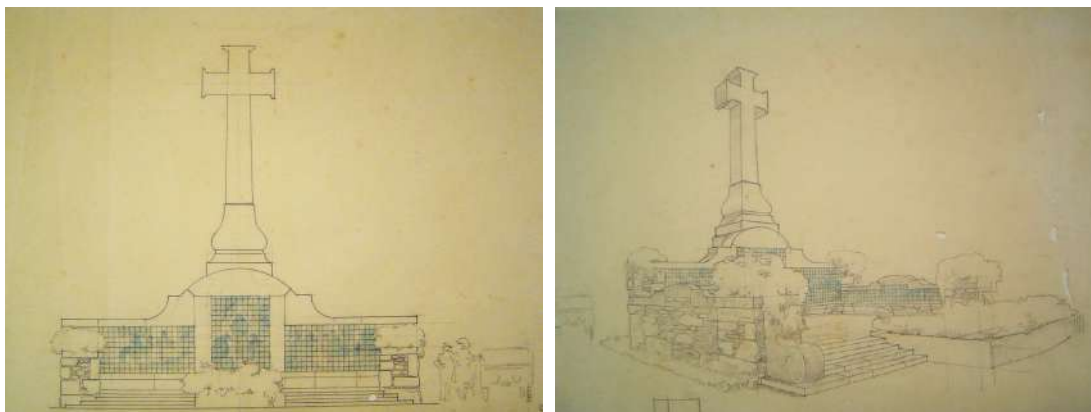


Figura 87: Detalhe do desenho da planta de elevação da terceira proposta de projeto realizada por Victor Dubugras e colaboradores em 1920. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

Figura 88: Detalhe do desenho de perspectiva da terceira proposta de projeto realizada por Victor Dubugras e colaboradores em 1920. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

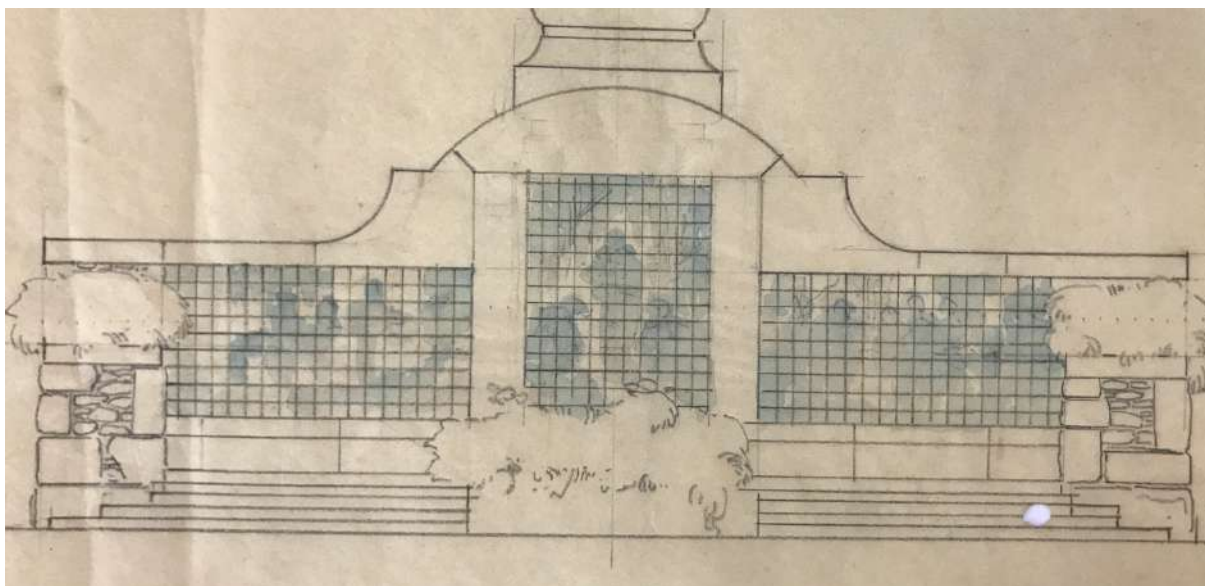


Figura 89: Detalhe da representação dos painéis figurativos no projeto de Victor Dubugras de 1920. Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Victor Dubugras. Folha 15: Projeto – Implantação. Esc. 1:500. Planta e vistas frontal e lateral. Esc. 1:50, Translúcido, 60 x 83 cm. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

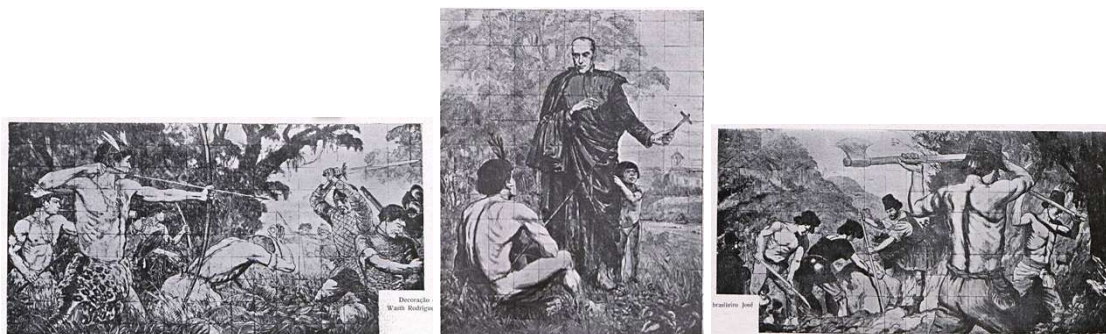


Figura 90, Figura 91 e Figura 92: Painéis idealizados por José Wasth Rodrigues para o Cruzeiro Quinhentista publicados na Revista Estrada de Rodagem em Dezembro de 1920 (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 32 e 33)

Porém, a versão executada se diferencia do desenho original encontrado na coleção da biblioteca, uma vez que a obra reúne apenas alguns dos elementos presentes no terceiro modelo. Ali, Dubugras e seus colaboradores¹⁵⁷ criaram a mesma tipologia de cruz com a base cúbica e, diferentemente do projeto, a base que se apoia sobre um muro se estende apenas até os limites da praça, não se prolongando perpendicularmente até o outro limite daquele espaço como ocorre no projeto desenhado. Tal parede principal é revestida por três painéis figurativos de azulejos que simulam a história da chegada dos portugueses e o importante papel atribuído ao padre Anchieta na construção da antiga estrada.

Nesta versão construída, o arquiteto opta por deslocar o acesso, antes frontal ao painel principal, para as laterais permitindo que tais entradas ficassem voltados para as duas êxedras¹⁵⁸ semicirculares posicionadas a cerca de seis metros de distância do volume central. Na nova configuração, Dubugras insere uma terceira êxedra no lado oposto aos painéis figurativos dentro da pequena praça e cria um espaço confinado entre a cruz, as duas passagens da pista de rodagem e as três êxedras. Toledo (1966, p. 43) interpreta que os “dois bancos curvos de pedra, simétricos, colocados de cada lado dão um sentido espacial autônomo a essa área e ambientam o monumento”, formando, segundo ele, um conjunto harmônico.

Porém, para além de um discurso de simetria e harmonia, o desenho proposto por Dubugras parece ter uma forte inspiração na arquitetura religiosa da antiguidade, aquela particularmente dedicada à construção de espaços sagrados. Neste sentido, podemos traçar uma aproximação com as referências da arquitetura das primeiras igrejas romanas, nas quais as êxedras se localizavam geralmente em torno da abside, local, portanto, onde se realizavam as cerimônias. No caso do Cruzeiro Quinhentista, podemos observar uma certa tentativa de simular ao conjunto a construção de um altar, o que interpretamos ser uma solução de projeto

¹⁵⁷ No carimbo das plantas estão indicados os nomes de Victor Dubugras e seus filhos, a eng. Annita Mackay Dubugras e o eng. civil Ernesto Mackay Dubugras.

¹⁵⁸ Êxedra é um tipo de átrio ou pórtico de formato circular ou semicircular com assentos cobertos ou expostos ao ar livre. Tal espaço, na antiguidade, era o local onde se realizavam as reuniões dos antigos filósofos.

com claras alusões à primeira cerimônia religiosa cristã realizada no país após a chegada dos portugueses.

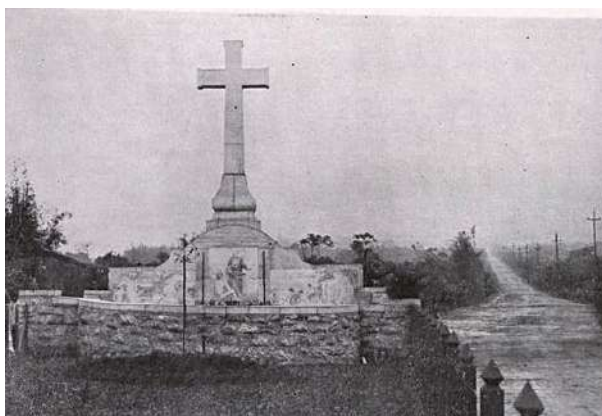


Figura 93: Imagem do Monumento Cruzeiro Quinhentista em dezembro de 1922. Revista Estrada de Rodagem (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p.31).

Figura 94: Imagem do Cruzeiro Quinhentista na década de 1930. Jornal Eletrônico Novo Milênio (2003).

Junto a esses elementos, a obra também previu a instalação de um pequeno chafariz semicircular, localizado na frente do painel central que, dentro da nossa hipótese de criação de um espaço sagrado, simularia uma espécie de fonte batismal, trazendo ao conjunto o sentido simbólico da água nas práticas do cristianismo.

Naturalmente, a função prática de abastecimento e fonte de água pública não deixa de existir. O elemento que avança na parte frontal do chafariz permite inclusive que os animais pudessem usufruir da fonte. Todavia, sua posição na frente do painel em que é retratado o padre Anchieta não nos parece algo aleatório, uma vez que o painel evidencia as práticas cristãs da catequização de indígenas.

Outro elemento igualmente importante no conjunto é o azulejamento das laterais da fonte com três tipologias de azulejos tipo padrão que se repetem e se arranjam entre si, formando uma composição que se remete à herança luso-brasileira dos painéis tipo tapete. A primeira tipologia de azulejo padrão, também caracterizada como azulejo de figura avulsa, simula a esfera armilar¹⁵⁹, símbolo do império português e brasileiro que, em conjunto com as outras tipologias, uma representando uma flor feita de algas marinhas e outra um peixe, referem-se a elementos simbólicos marítimos associados à presença portuguesa¹⁶⁰.

¹⁵⁹ A esfera armilar, instrumento de astronomia, foi amplamente usada para orientar a navegação, tratando-se de um modelo reduzido do cosmo que orientava a compressão, por meio da representação das estrelas, das direções, tornando-se um instrumento essencial durante a era dos “Descobrimentos”.

¹⁶⁰ Embora não seja mais aceito o argumento de que os portugueses tenham se limitado às conquistas no litoral, alguns autores como Toledo (2000, p. 35–40), por exemplo, associam a representação figurativa de elementos marítimos ao poder que Portugal exerceu sobre os povos que conquistou e dominou mediante à sua grande capacidade de navegação. Ao mesmo tempo que o autor aponta para os avanços portugueses com relação aos saberes náuticos, indica que houve pouca participação dos conquistadores na construção de estradas adequadas



Figura 95, Figura 96 e Figura 97: Azulejos tipo figura avulsa padrões usados para a composição tipo tapete aplicada em torno dos bancos e chafariz do Monumento Cruzeiro Quinhentista. A primeira imagem corresponde ao símbolo da esfera armilar, a segunda representa o desenho de flor formada por algas marinhas no centro e pelas guirlandas que se conectam às extremidades do azulejo e o último modelo representa o peixe no centro da peça. Em todos os casos as pontas são marcadas por elementos decorativos formados por contos e pétalas simulando uma flor.

O mesmo tipo de alegoria também aparece nos três painéis figurativos de azulejos situados nas demais faces da base da cruz. Ali, os painéis representam as caravelas cujas velas das naus apresentam o emblema da cruz da Ordem de Cristo, também conhecida como Ordem dos Cavaleiros de Cristo. Associado ao símbolo português dos “Descobrimentos” e à Ordem Militar de Cristo de Portugal, a Cruz de Cristo também significava no Brasil a Imperial Ordem de Cristo, sendo figurada tanto no brasão como na bandeira do Império brasileiro.



Figura 98: Vista frontal da muro da base da cruz com os três painéis figurativos e o pequeno chafariz localizado no centro. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

para o avanço para o interior do território, o que demonstra uma certa limitação interpretativa do conjunto dos painéis deste monumento uma vez que, observando-os, pode-se notar que Wasth Rodrigues, no terceiro painel, exalta a construção da estrada e o avanço para o interior realizado pelos conquistadores portugueses.



Figura 99, Figura 100 e Figura 101: Imagens dos painéis figurativos localizados na base da Cruz do Cruzeiro Quinhentista representando as caravelas portuguesas em meio ao mar revolto. No primeiro painel são representadas duas caravelas com gaivotas que sobrevoam as proximidades. A mesma representação ocorre no terceiro painel. Finalmente o painel central aproxima a caravela, permitindo ao observador identificar maiores detalhes da embarcação. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Porém, é importante destacarmos que os painéis que atualmente se encontram no conjunto não são aqueles originais feitos por Wasth Rodrigues. Lemos explica que:

Esse monumento teve duas vezes refeita a sua decoração de azulejos devido a intervenção do CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico do Estado) sendo que a última por causa de uma anástilose decorrente de mudança de local de implantação motivada por obras e aterro promovidos pela Petrobrás nas suas imediações (LEMOS, 1984, p. 169).

Geraldo M. Sarasá, azulejeiro e restaurador, foi o artista responsável pela execução de tais painéis. No painel principal existe a descrição “Original W.R., totalmente reconstruído – Sarasá quadros em Azulejos, Via Anchieta, nº 1075, Ipiranga, S.P.” e nos demais está indicada a assinatura do artista. Apesar de seguirem o mesmo tipo de tema e uma figuração bastante parecida com a original, conforme podemos observar nos desenhos publicados nos jornais e revistas de época como a Revista *Estrada de Rodagem*, por exemplo, notamos diferenças significativas tanto dos tipos de vestimentas dos personagens como também das expressões dos rostos pintados por cada um dos artistas.

No caso dos painéis situados na fachada principal voltada para o interior da praça, os três painéis seguem, conforme descrito no artigo publicado em dezembro de 1922 na Revista *Estrada de Rodagem*, outra figuração:

Representa esse monumento uma época que remonta a 1560, e está erigido na bissectris da actual estrada de rodagem com o antigo caminho do padre José de Anchieta [...] Na base da Cruz, três painéis representam a luta entre a civilização e os selvícolas, a catechese do padre José de Anchieta e a abertura do primitivo caminho. Na face voltada para a serra, outros três painéis representam a chegada das caravelas portuguesas a S. Vicente (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p.30).

Assim, no primeiro painel, situado à esquerda da fachada principal, Rodrigues simula a luta entre indígenas e bandeirantes. Os primeiros foram representados parcialmente cobertos com pele de onça, colares de contas e dentes e adornos de penas na cabeça; os segundos foram concebidos pelo artista com o gibão das armas de couro em losangos. No total de dez personagens, cinco indígenas e cinco bandeirantes, dois deles aparecem feridos: o bandeirante sentado, atingido pela flecha no braço direito, tenta com uma das mãos remover o objeto de seu corpo, enquanto o personagem ao seu lado, o indígena em movimento de queda, é atingido pelo bandeirante que realiza um segundo ataque.

Observando obras do mesmo tema produzidas por Wasth Rodrigues, podemos estabelecer algumas semelhanças com a obra do artista feita sob encomenda para o Museu Paulista em 1932. Em “Cacique Tibiriçá e neto”, Rodrigues representa o índio da tribo guaianá, população que habitava o planalto paulistano durante os “descobrimentos”. Ali, o índio Tibiriçá é retratado com um de seus netos mestiços e veste uma espécie de saia de tecido branco, o colar com contas e dentes e o adorno de penas de pássaros na cabeça. A história conta que uma das filhas de Tibiriçá, a índia Mbcy, também chamada de Bartyra, teve muitos filhos com o português João Ramalho e a representação alude ao nascimento do povo paulista marcada pela miscigenação da população indígena com os portugueses colonizadores¹⁶¹.

Evitando representar os inúmeros confrontos e violências que assinalaram o contato português com os povos originários, essa figuração revela muito do pensamento e das crenças

¹⁶¹ A pintura de Wasth Rodrigues encomendada em 1932 pelo Museu Paulista de São Paulo faz par com uma segunda dedicada a João Ramalho, ambas projetadas para estarem posicionadas no Hall de Entrada do Museu. Estas representações retratam a história quinhentista lembrada, segundo informações do próprio museu, como uma “experiência da unificadora e pacificada pela fé cristã” entre indígenas e portugueses, ou seja, uma interpretação feita pela elite dirigente na década de 1930 (MUSEU DO IPIRANGA, 2015).

da elite dirigente do período que depositava na fé cristã a capacidade de apaziguar as diferenças e permitir, então, o nascimento pacífico de uma nova civilização.

Apesar de o painel central do conjunto remeter-se à tal visão apaziguadora do contato português a partir da figuração do Padre Anchieta e dos índios catequisados ao seu redor, no painel figurativo localizado à esquerda da fachada do Cruzeiro Quinhentista o conflito é evidenciado. Tanto o modelo idealizado por Rodrigues como aquele de Sarasá revelam, neste primeiro painel, a violência do combate entre índios e portugueses.

Porém, existem algumas diferenças interpretativas do mesmo evento por cada artista. No painel de Sarasá não existem bandeirantes feridos. O personagem português, que na obra de Wasth Rodrigues fora atingido pela flecha, parece estar inserido em uma outra conjuntura na obra de Geraldo Sarasá. Ao representar o bandeirante sentado carregando uma arma de fogo no primeiro plano da cena, o restaurador dá ênfase àquele objeto, atribuindo a ele o seu valor intrínseco de poder de conquista e dominação. Se por um lado Rodrigues propõe a paridade quantitativa entre os dois grupos no combate, indicando a mesma quantidade de feridos de ambos os lados, por outro Sarasá representa uma quantidade menor de bandeirantes (quatro indivíduos) e uma maior de indígenas (seis indivíduos), simulando ali apenas a queda do indígena.

A figuração proposta por Sarasá, somada à concepção ideológica sugerida nos demais painéis, demarca, portanto, o poder português na conquista do território, o que se pode notar por meio da quantidade menor de combatentes de um lado e pelo destaque da arma de fogo sobre as mãos portuguesas no primeiro plano da imagem.

Outra diferença recai no modo como Rodrigues caracteriza seus personagens. Inspirado pela imagem do cavaleiro medieval, Rodrigues insere no seu painel algumas vestimentas características, atribuindo valor ao guerreiro bandeirante ao representá-lo não apenas pelo gibão das armas em losangos, mas também pelo capacete metálico e a espada.

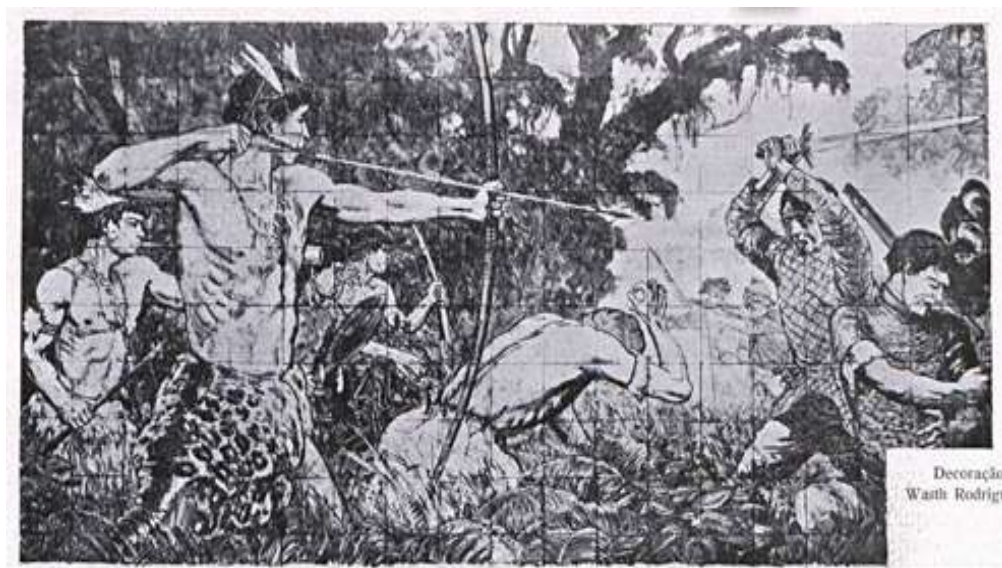


Figura 102: Fotografia publicada na Revista Estrada de Rodagem em Dezembro de 1922 do painel de Wasth Rodrigues idealizado para compor as decorações da parede principal do Monumento Cruzeiro Quinhentista (painel à esquerda do conjunto de três painéis) na qual o artista retrata o combate sangrento entre portugueses e indígenas de Paranapiacaba no século XVI. (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p.33)



Figura 103: Imagem do painel de Geraldo Sarasá do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

No caso do painel de Sarasá, o capacete metálico inexistente, sendo substituído pelo típico chapéu do sertanejo com abas largas. Neste ponto, tanto a figura do bandeirante e o destaque dado à arma de fogo quanto a disparidade entre feridos resultam numa distância interpretativa significativa no que se refere à construção das narrativas em torno da formação de São Paulo. Ao mesmo tempo em que Sarasá reafirma a ideia do bandeirante como herói sertanejo, consolidando, assim, as concepções de um Brasil colonial defendidas no início do século (NASCIMENTO, 2019), ele também pontua o poder português na destruição e

dominação dos povos originários, o que é menos evidente na obra de Wasth Rodrigues em que as armas de fogo aparecem em segundo plano e o combate entre os dois grupos é mostrado como algo mais equilibrado.

Provavelmente, Sarasá propõe essa figuração com base nos conhecimentos e ideias circulantes em seu tempo. O restaurador pôde recorrer às inúmeras pinturas e esculturas realizadas no início do século XX e, provavelmente, tinha em mãos um abrangente repertório iconográfico da história paulista colonial produzido também pelo Museu Paulista¹⁶².

Na sequência dos painéis azulejares está o painel central representando a figura do Padre Anchieta, que segura uma cruz em uma das mãos e com o outro braço sustenta seu manto. Próximo ao seu corpo está localizada uma criança indígena e na sua frente, no primeiro plano da imagem, um índio adulto sem roupas sentado de costas para o observador, voltado, portanto, para o padre.

Essa representação se aproxima da imagem do quadro de Wasth Rodrigues de 1932 no que diz respeito à ação dos jesuítas no país. O padre, símbolo da fé cristã, tem a capacidade por meio da catequização das crianças indígenas de apaziguar conflitos e guerras. Junto a essa figura central, ao fundo da cena, nota-se a presença da pequena capela, pensada nos moldes dos modelos de edificações construídas por jesuítas, o que indica um momento de consolidação e avanço da conquista portuguesa no território¹⁶³. No caso do painel feito pelo restaurador, o artista se apropria das mesmas formas de figuração usadas por Rodrigues, retomando e reproduzindo, portanto, as ideias concretizadas de apaziguamento entre portugueses e indígenas por meio do cristianismo.

¹⁶² Destacamos aqui, conforme já apontado anteriormente, a produção de conteúdos e leituras de um passado colonial direcionado e alinhado aos ideais da época e que foram influenciados fortemente pelo diretor do Museu Paulista daquele período.

¹⁶³ A diferença entre esse painel e o do restaurador Sarasá está fundamentalmente na representação das roupas dos personagens indígenas. Na obra de Rodrigues, o índio é representado nu e a criança coberta com tecido da cor branca. No painel pintado por Sarasá, o índio adulto é coberto por uma saia de penas e a criança com uma saia feita de pele de onça.

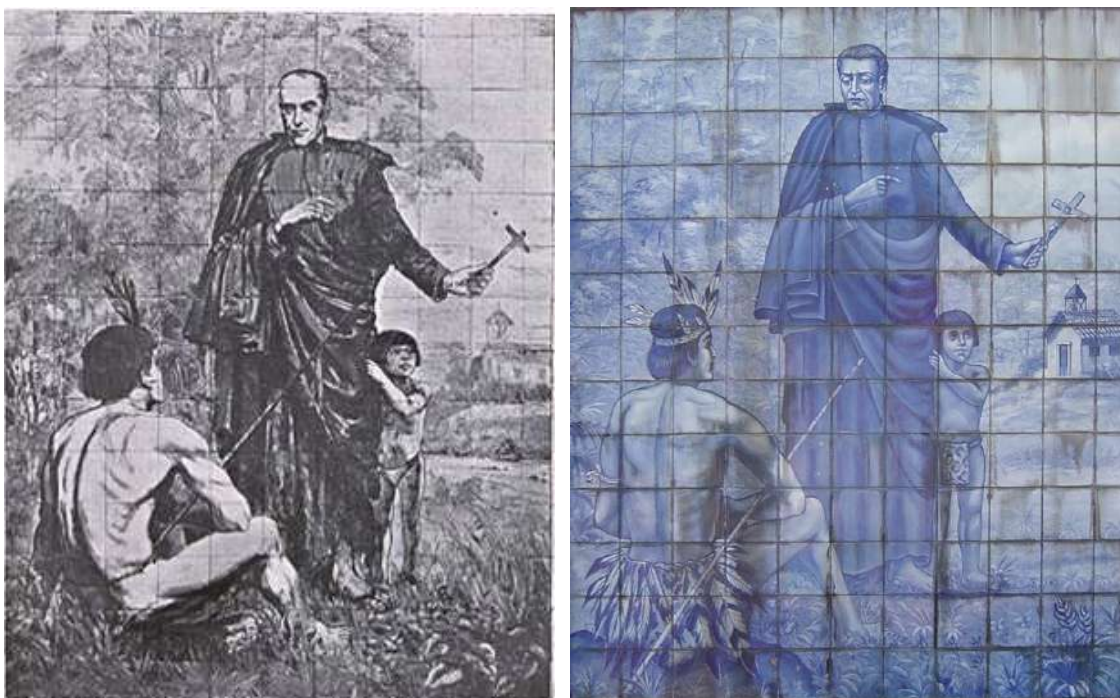


Figura 104: Fotografia publicada na Revista Estrada de Rodagem em dezembro de 1922 se refere ao painel azulejar de José Wasth Rodrigues idealizado para compor o conjunto de painéis decorativos do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Representa a figura do padre José Anchieta e sua ação de catequizar os indígenas de Piratininga (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 32).

Figura 105: Imagem do painel pintado por Geraldo Sarasá atualmente compondo a fachada do Cruzeiro Quinhentista. Acervo pessoal da autora. Foto de Marina Ginese. Data 06/07/2006.

Finalmente, no último painel do conjunto temos a representação da construção do primeiro trecho da estrada que ligava o litoral ao planalto de Piratininga. Ali, no painel idealizado por Rodrigues, os personagens, todos com as cabeças e olhos voltados para a execução do trabalho, carregam pás, machados e outros instrumentos para a remoção de pedras e da vegetação.

Alguns estão com o peito nu deixando evidente os músculos que simbolizam a capacidade e força física dos protagonistas. Outros, completamente vestidos, são representados com a mesma tipologia de roupas que Wasth Rodrigues indicará anos mais tarde na sua obra *João Ramalho e filho*, pintura que fazia par com *Cacique Tibiriça e neto* encomendada pelo Museu Paulista em 1932. Tal pintura reproduz o bandeirante português, pai dos inúmeros filhos da índia Bartyra, vestido com um cinto de couro sobre uma camisa branca, calça e sapatos pretos.

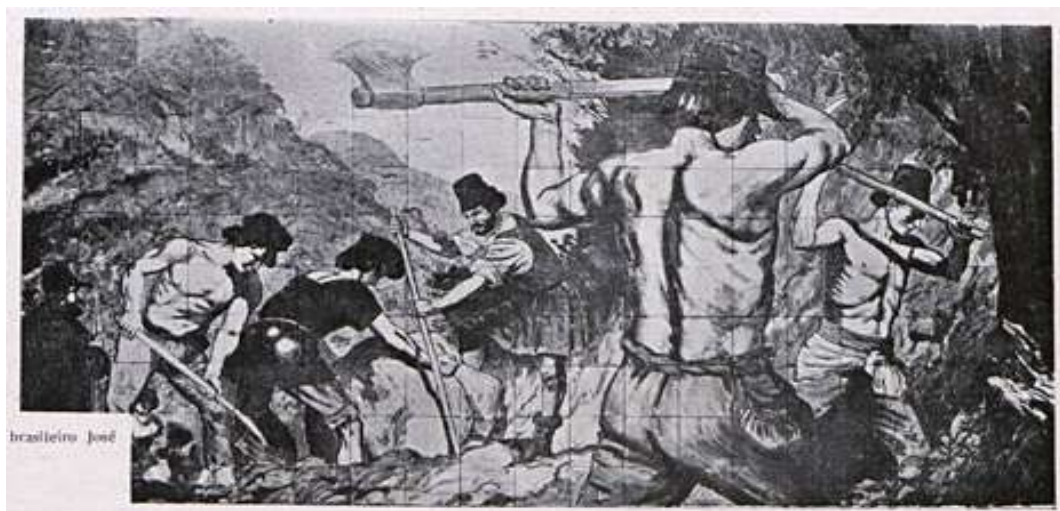


Figura 106: Fotografia publicada na Revista Estrada de Rodagem em dezembro de 1922 se refere ao painel azulejar de José Wasth Rodrigues idealizado para compor o conjunto de painéis decorativos do Monumento Cruzeiro Quinhentista. Representa o desbravamento dos primeiros caminhos traçados por Anchieta, lembrando o terceiro período pré-colonial brasileiro (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p. 33)



Figura 107: Imagem do painel pintado por Geraldo Sarasá atualmente compondo a fachada do Cruzeiro Quinhentista representando o desbravamento da primeira estrada rumo ao planalto paulista, traçada pelo padre Anchieta. Acervo pessoal da autora. Foto original de Marina Ginese. Data: 06/07/2006.

No painel de Sarasá, seguindo o mesmo tema que Rodrigues, os personagens aparecem com as mesmas tipologias de vestimentas idealizadas por Wasth Rodrigues, exceto a figura do homem que segura o machado, no primeiro plano da imagem. Tal personagem, diferentemente daquele pensado por Rodrigues, veste o chapéu de abas largas, o que demonstra o interesse do restaurador em reafirmar mais uma vez o imaginário do herói sertanejo vinculando seu personagem àquela do bandeirante que fora construída a partir da década de 1920.

As mudanças identificadas nas obras dos dois artistas nos permitem refletir o importante papel da documentação e das justificativas das ações de restauro em obras de arte

como deste conjunto. As transformações, aparentemente pontuais, impactaram grandemente na leitura do todo e no modo como tais painéis são interpretados na atualidade. As alterações promovidas durante os restauros comprometeram a integridade de obra de arte, o que se entende ser algo inconcebível na atualidade. Sabe-se que tais trabalhos foram orientados pelo arquiteto Carlos Lemos; no entanto, a ausência de documentação com a justificativa dos motivos que levam tais ações de intervenção acabou por gerar o apagamento da memória do conjunto, seja no entendimento da leitura original ou seja na maneira como foram enfrentados possíveis problemas que ocorreram ao longo dos anos e que poderiam explicar mudanças importantes como essas que notamos acima.

Finalmente, é interessante notar a ausência de cercaduras nos limites dos painéis. Assim como ocorre no Largo da Memória, Dubugras usa os elementos arquitetônicos em pedra para enquadrar cada painel azulejar, funcionando como uma moldura lisa que circunda cada cena. Tal recurso insere os painéis em um novo contexto da azulejaria brasileira. O artista arquiteto promove um novo olhar sobre o objeto decorativo, distanciando-o, de certo modo, de uma tendência da época em resgatar as referências dos painéis figurativos barrocos e rococós, cujas cenas eram geralmente formuladas dentro de molduras ricamente ornamentadas com folhas de acanto, elementos arquitetônicos na forma de volutas, guirlandas etc. Assim, todos os painéis localizados nas fachadas dos monumentos são definidos pela própria arquitetura que os contém, criando uma linguagem harmônica na qual a arte decorativa aplicada faz parte da concepção do projeto arquitetônico.

Todavia, contrapondo essa solução, a única exceção ocorre no painel figurando a vila de Piratininga, localizado na varanda do edifício do Rancho da Maioridade, pensado para ser emoldurado por ornamentos rococós, vasos de flores, guirlandas e folhas de acanto, aparecendo na forma de azulejos policromáticos e seguindo, portanto, um estilo decorativo tradicionalmente usado na decoração dos interiores de igrejas e claustros brasileiros.

4.2.2. *O Marco de Lorena*

Na sequência dos monumentos da estrada Caminhos do Mar, o Marco de Lorena sinaliza o ponto de encontro da antiga estrada construída no século XVIII com a estrada reformada em concreto no início do século XX. Esse marco funciona como porta de entrada do trecho da estrada que foi construído durante a gestão do então governador da Capitania de São Paulo, Bernardo José de Lorena. Lavrada em pedra, o caminho passou a garantir a passagem de carruagens, de carroças e de tropeiros de forma mais segura e rápida, ganhando o nome de

“Calçada do Lorena” justamente em decorrência de sua pavimentação.

Essa estrada era tão bem feita que excitou a admiração dos contemporâneos de sua construção, e, mais tarde, até de viajantes estrangeiros que por ali passaram. Kidder, norte-americano que a viu em 1839, a descreveu com grandes elogios. Além de Kidder, outros viajantes como o norueguês Boyer, o inglês Mawe e o francês Hermes Florence, todos se referiram com entusiasmo sobre as obras gigantescas da Estrada do Lorena (FRANCO DA ROCHA apud TOLEDO, 1966, p. 48).

O marco que a partir da década de 1920 ganhou forma nas mãos do arquiteto Dubugras teve como inspiração a própria paisagem circundante e a ideia de resgatar e rememorar a história da construção da estrada no século XVIII. Tal construção era anunciada na publicação da Revista *Estrada de Rodagem* de dezembro de 1922 na seguinte maneira:

Esse monumento lembra o início do transito das tropas e abrange o período que vai de 1757 a 1839. Erigido no eixo dessa estrada e no ponto em que ella é cortada pela nova, é formado por um paredão de pedra com escadarias, uma exedra e um arco de abrigo onde foram carinhosamente assentados os marcos históricos que ali haviam sido colocados pelo governador Lorena, e cuja memoria era ignorada pela “geração actual” (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922c, p.30).



Figura 108: Fachada do Monumento Padrão de Lorena ou Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006.



Figura 109: Planta do Marco de Lorena projetado por Victor Dubugras em 1922. Coleção Victor Dubugras, Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fabio Mariano. Data: 11/12/2023.

O projeto de arquitetura previa três acessos por meio de escadas para a cota mais alta onde se localizava o acesso da estrada antiga e, portanto, onde era prevista a porta “abrigo”. Entre as escadas que se posicionavam uma frontalmente e duas lateralmente, o arquiteto propôs um desenho que permitia, então, a formação de duas paredes curvas, onde externamente foram aplicados os painéis figurativos de Wasth Rodrigues e internamente foram dispostos bancos como êxedras voltados para aquela entrada. Ao criar tal composição espacial, o arquiteto proporcionou um espaço de permanência promovendo o acesso a visão do vale e seu entorno.

Além dos dois painéis figurativos de grande extensão aplicados nas fachadas, entre os demais painéis do conjunto existe aquele que faz alusão ao governador Lorena. Localizado no teto do arco da porta de acesso da antiga estrada, esse painel ilustra no seu centro um medalhão oval com a representação do rosto do governador. Tal medalhão está inserido numa espécie de pano de fundo decorativo formado por um modelo de azulejo padrão floral azul claro acinzentado, cujo motivo decorativo também foi usado no Pouso Paranapiacaba, ainda que esse modelo naquele edifício apareça na cor marrom e, revestindo as paredes internas do salão principal junto à lareira. No Marco de Lorena, esse padrão de azulejo simula uma espécie de tecido decorativo e seu fechamento ocorre por meio de uma moldura linear decorada por folhas de acanto na mesma tonalidade de azul do medalhão central, cujas arestas simulam folhas com

as pontas posicionadas no sentido da diagonal da peça.

Por fim, também estão presentes outros dois modelos de azulejos padrões de repetição. O primeiro deles, revestindo os bancos posicionados junto à porta, reproduz o típico motivo de inspiração portuguesa do século XIX, assemelhado aos tipos fabricados por indústrias como a Devesas de Vila Nova de Gaia e a Santo António do Vale da Piedade em Portugal. A mesma tipologia também foi usada no Rancho da Maioridade e no Pouso Paranapiacaba e aparece em duas variações de cores: o azul cobalto e amarelo; e azul cobalto e azul claro acinzentado.

O segundo padrão de repetição, porém, segue o mesmo motivo decorativo representando a esfera armilar que identificamos entre os modelos de azulejos usados no revestimento da fonte do Cruzeiro Quinhentista. No Marco de Lorena, tal azulejo está aplicado no outro lado do teto da porta e remete aos tradicionais modelos de panos azulejares tipo tapete, ali formado apenas pela repetição da peça, sendo também ausentes as tradicionais molduras.

Vale observar que, com base nas fotos da família Dubugras do período de inauguração do Marco¹⁶⁴, esses últimos azulejos, cujo motivo decorativo representa a esfera armilar, não haviam sido aplicados até o momento em que as fotos foram feitas. Não é possível afirmar quando tais azulejos passaram a compor o conjunto e se faziam parte, desde o início, da concepção do projeto.



Figura 110: Imagem do painel de azulejos representando o busto do Governador Bernardo José de Maria Lorena, localizado no teto da porta de entrada do Monumento Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Foto original de Mariana Ginese. Data:06/07/2006.

¹⁶⁴ Imagens de tais fotos foram registradas na forma de slides por professores da Faculdade de Arquitetura na década de 1980 e atualmente compõem o acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. A coleção é composta por 89 slides.



Figura 111 e Figura 112: primeira imagem com o padrão de azulejo de repetição de inspiração portuguesa arranjado por meio da repetição de um único modelo de forma espelhada e segunda imagem referente ao banco na porta de entrada do Marco de Lorena onde foram aplicados tais azulejos. Acervo pessoal da autora. Fotografias de Marina Ginese. Data: 06/07/2006.

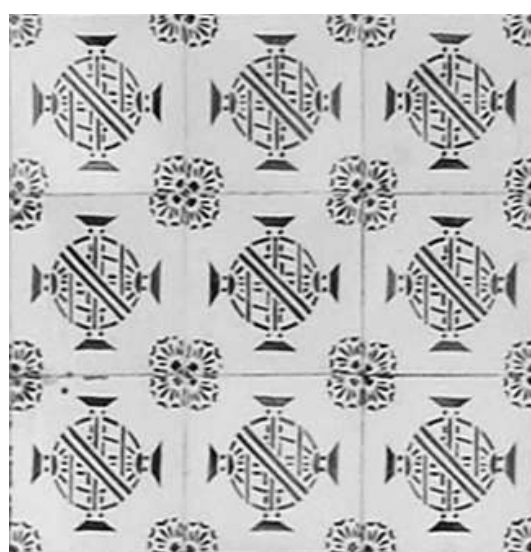


Figura 113 e Figura 114: Padrão de Azulejo de repetição com o motivo decorativo representando a esfera armilar e imagem referente ao conjunto de azulejos deste padrão aplicados no teto do arco da porta de passagem do Marco de Lorena, respectivamente. Acervo pessoal da autora. Corte das fotografias originais de Marina Ginese. Data: 06/07/2006.

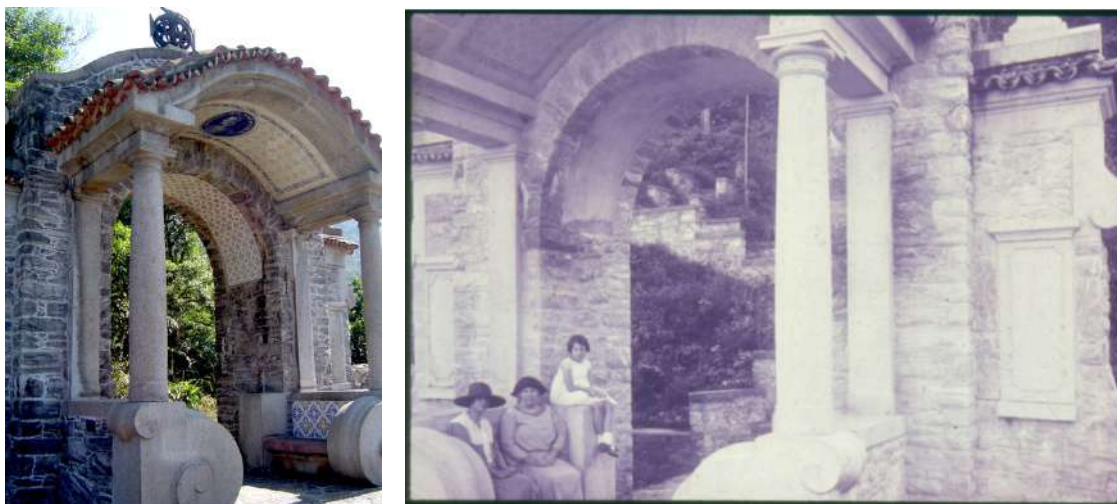


Figura 115 e Figura 116: Imagens da porta de entrada do monumento Marco de Lorena em 2006 e em 1922, respectivamente. Na segunda imagem podemos notar a ausência dos azulejos com o motivo da esfera armilar que atualmente revestem o teto da porta. Fonte: primeira imagem pertence ao acervo da autora. Foto de Mariana Ginesi, data:06/07/2006; segunda foto pertencia ao acervo pessoal da família de Dubugras, atualmente a cópia na forma de slide compõe o conjunto de fotos do acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Coleção Dubugras.

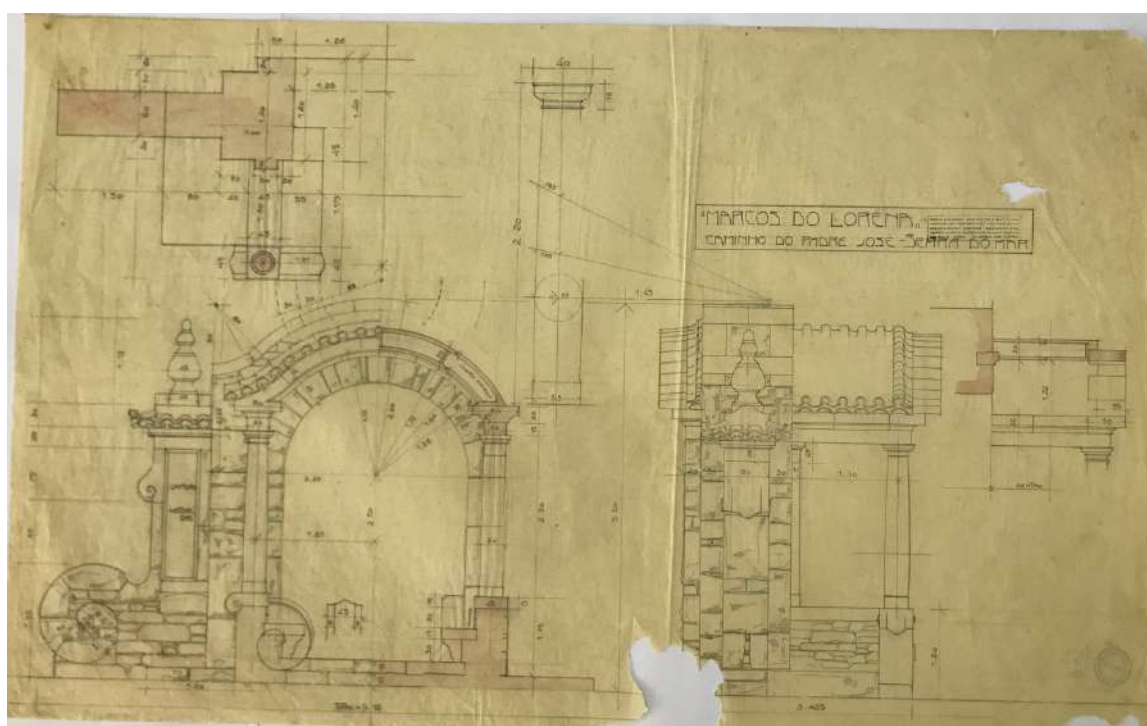


Figura 117: Prancha com os desenhos executivos da porta do Monumento Marco de Lorena projetado por Victor Dubugras em 1920. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

Retomando a leitura dos painéis figurativos das fachadas, passamos agora à análise das primeiras publicações do período com o intuito de comparar os painéis que compõem as decorações atuais do conjunto e aqueles originais, assinalando as mudanças, acréscimos e

possíveis perdas que ocorreram ao longo do século passado¹⁶⁵.

No artigo da década de 1920 da Revista *Estrada de Rodagem*, os painéis historiados das fachadas são descritos como aqueles em que o artista Wasth Rodrigues dá maior ênfase à representação dos tropeiros, dos viajantes e das tropas, além de demarcar o trânsito dos comerciantes e das carruagens (A ESTRADA DE RODAGEM, 1923a, p.36-37).

O primeiro painel localizado na parede à esquerda da fachada é composto pela representação dos primeiros viajantes, referindo-se, assim, a uma fase inicial do uso daquela estrada após sua construção. Ali estão presentes os tropeiros com as mulas e suas cargas, os escravos vestidos com roupas rasgadas e animais de estimação como os cachorros. Também notamos dois escravos que transportam uma pessoa numa espécie de liteira improvisada formada por uma rede e uma pequena tenda. Tal meio de transporte era conhecido como “rede de descanso” e foi amplamente usado no período colonial não somente por portugueses, mas também franceses e ingleses¹⁶⁶.



Figura 118: Fotomontagem feita pela autora a partir de sequência de fotos do painel de Wasth Rodrigues. Painel da fachada à esquerda do Monumento Marco de Lorena. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

¹⁶⁵ O conjunto de monumentos Caminhos do Mar foram tombados pelo CONDEPHAAT em 1972 e restaurados em 1982 pelo azulejador e artista Geraldo Sarasá. Após essa data o conjunto passou a ser administrado pela Eletropaulo com o intuito de desenvolver atividades culturais no local. Em 2005, o conjunto foi novamente restaurado e recentemente em 2022 passou por novas reformas e restauros.

¹⁶⁶ O artista Zacarias Wagener na década de 1630 realizou, durante uma viagem pelo Brasil, uma série de aquarelas que acabaram se tornando registros importantes do cotidiano colonial. Entre elas podemos nos referenciar à aquarela conhecida como “Slaves carrying a covered hammock” (SOARES, 1997, p. 191, plate 104), na qual o artista registrou a liteira ou “rede de descanso” usada para o transporte de senhoras.

Esse tipo de rede foi amplamente usado por missionários, comerciantes e funcionários coloniais desde o século XVII. Inclusive, existem registros fotográficos do início do século XX nos quais pessoas brancas (originárias de países coloniais como Inglaterra e França, por exemplo) foram fotografadas sendo transportadas por negros na África¹⁶⁶, o que demonstra que tal uso persistiu por muitos séculos. Observar registro fotográfico de 1906 de Dahomeu, Voyage en hamac. Postal. Editado em Bordeaux, França, 1906 (ZAUGG, 2021).



Figura 119: Detalhe do painel de Wasth Rodrigues localizado na parede da fachada esquerda do Marco de Lorena. Ali o artista representa “a rede de descanso” ou liteira, que permitia o transporte de pessoas por escravos. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: de 06/07/2006.

Outro ponto importante desse painel é a existência de diferenças com relação ao desenho original de Rodrigues. Muito provavelmente, são intervenções posteriores por parte do pintor e restaurador Geraldo Sarasá. Se observarmos os traços e o tipo de pincelada da última parte do trecho desse painel, podemos observar diferenças com o original e proximidades com o desenho dos painéis do Cruzeiro Quinhentista realizados por Sarasá.

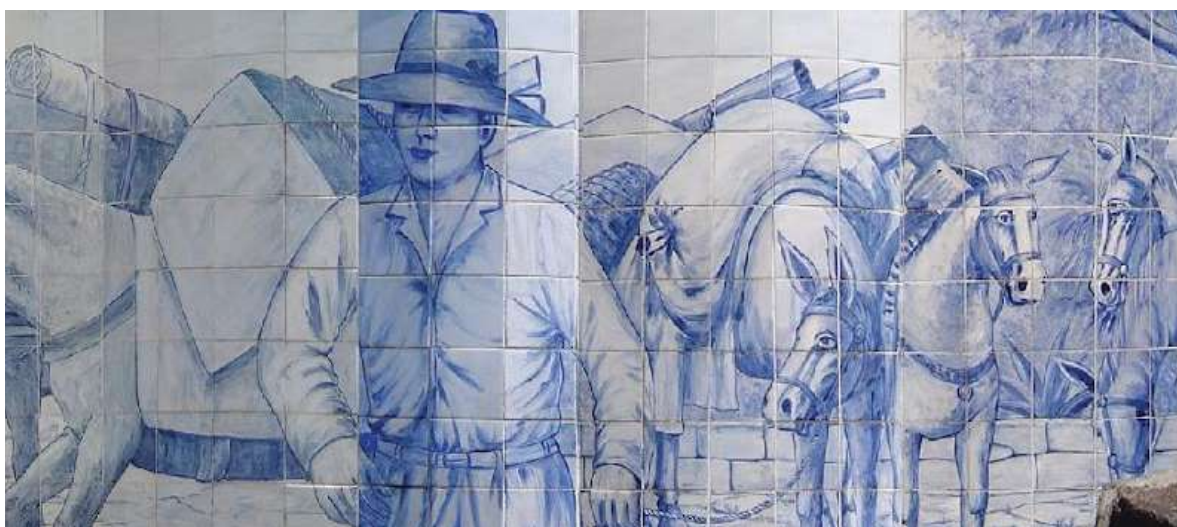


Figura 120: Detalhe do painel localizado na parede da fachada esquerda do Marco de Lorena com o trecho cujo desenho e pincel se diferenciam do restante. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: de 06/07/2006.

Comparando imagens da época da inauguração do Marco de Lorena disponíveis no acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, podemos ter uma ideia aproximada do que teria sido o desenho original daquele trecho. Ali o tropeiro/sertanejo é representado com o corpo em movimento, visto lateralmente como se caminhasse junto aos animais de carga. Atrás dele, o artista insere dois outros burros carregadores que, infelizmente, diante da baixa qualidade da imagem, não podem ser descritos com maior precisão.

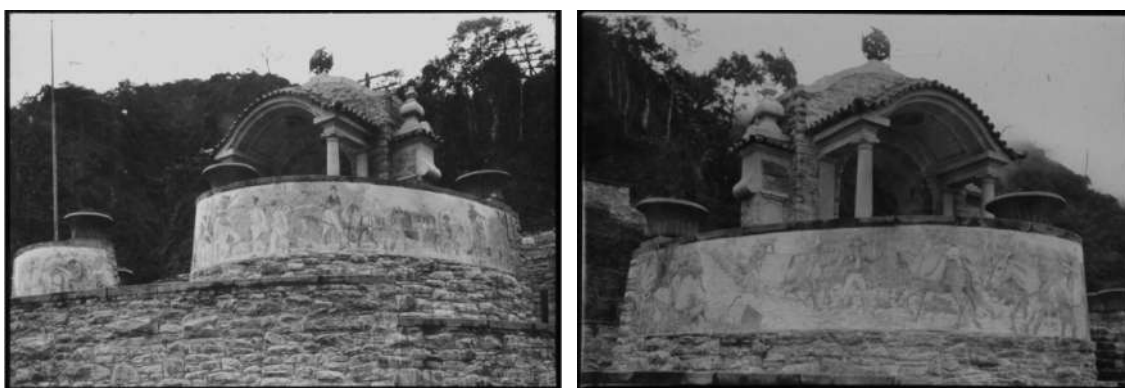


Figura 121 e Figura 122: Imagem da série “Reproduções de fotos de família Dubugras” do Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo correspondente a um dos 89 slides produzidos em 22/10/1987. ca.1922.



Figura 123 e Figura 124: Ampliação da imagem anterior do painel localizado a esquerda da fachada na qual podemos ter uma visão aproximada do trecho do painel que atualmente se encontra diferente do original.

Quanto ao painel historiado disposto à direita do conjunto, podemos indicar a presença do tropeiro vestido com poncho e chapéu (outra forma de representação do bandeirante), o escravo negro vestido com roupas rasgadas e descalço e, na sequência, as tropas representadas por personagens fardados.



Figura 125: Fotomontagem feita pela autora a partir de sequência de fotos do painel de Wasth Rodrigues. Painel da fachada a direita do Monumento Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.



Figura 126: Detalhe do painel localizado a direita da fachada do Marco de Lorena com a representação de cinco soldados. Fotocolagem feita pela autora com base nas fotos de cada trecho do painel. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Ali, o grupo de militares está representado pelo músico que leva consigo o tambor e as baquetas, o soldado à sua direita com a arma apoiada no ombro e os três homens, posicionados mais à frente dos primeiros, fardados e de costas para o observador, vestindo, respectivamente, o chapéu de abas largas, a gorra quadrada e uma espécie de tecido amarrado na cabeça.

A publicação de Gustavo Barroso sobre os uniformes do exército brasileiro pode nos ajudar a compreender à qual categoria tais personagens pertenciam. Aparentemente, trata-se de caçadores e granadeiros do primeiro e segundo império que na ilustração número 15, na qual o autor ilustra o vestiário típico desta categoria de soldados, é possível observar algumas semelhanças com o personagem do painel do Marco de Lorena (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p.41). As roupas claras, os tipos de armas, as mochilas, os cinturões com suporte para a espada, os cantis e as marmitas são alguns dos indicadores de tais semelhanças.

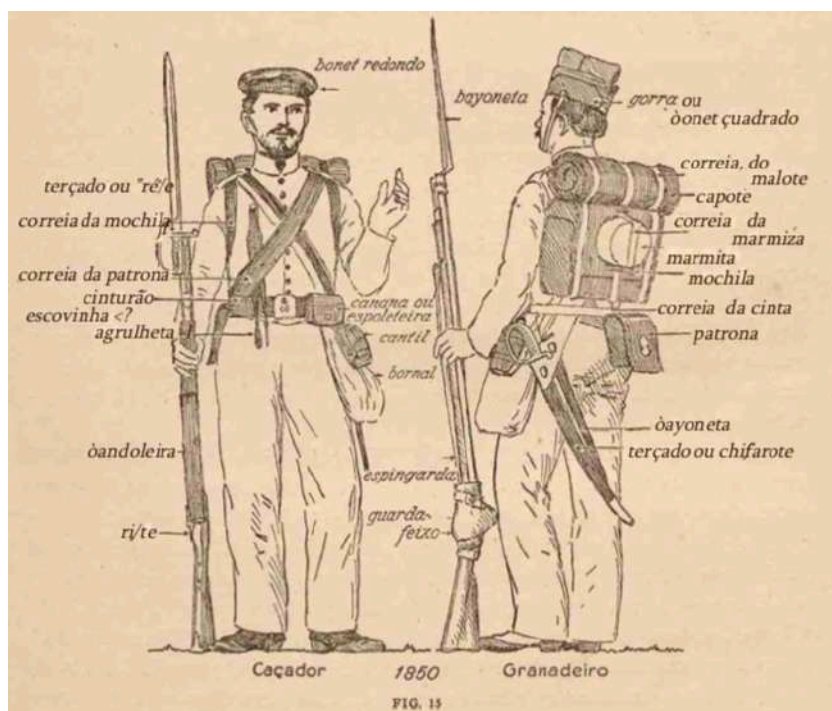


Figura 127: Representação do tipo caçador e granadeiro de meados do século XIX (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 41).

Além dessas referências podemos observar os modelos das estampas nº 45 e 46 de 1824 da mesma publicação, na qual foram representadas as fardas do pífano de granadeiros e da guarda cívica de Diamantina, cujos uniformes se assemelham à farda do músico e do soldado ao seu lado (RODRIGUES; BARROSO, 1922, p. 41).



Figura 128: Estampa 45 (1824) : da esquerda para a direita estão representados o Major do 1º Regimento de Cavalaria de Milícias, grande gala; o Pífaro de Granadeiros, de fardeta; o Praça de cavalaria da guarda cívica de Diamantina; e o Praça de infantaria da Guarda cívica do Rio de Janeiro.

Figura 129: Estampa 46 (1824): da esquerda para a direita estão representados o Cabo do 1º Regimento de Cavalaria do Exército, 2º uniforme; o Alfes do mesmo regimento, idem; o Praça do 2º Regimento de Cavalaria de Milícias; e o Soldado de artilharia de Marinha;

Na sequência do grupo de militares, Rodrigues ilustra outros viajantes que percorrem a estrada: homens vestidos com calça, botas e jaqueta sobre cavalos; um cavalo transportando uma espécie de baú e, por fim, a carroça puxada por cavalos guiada por dois homens negros descalços e usando chapéus. Essa última passagem evidencia um segundo momento da história da Estrada do Lorena uma vez que retrata a passagem de personagens aparentemente mais ricos, dadas suas roupas, o tipo de baú retangular feito em couro com botões e, por fim, o tipo de carroça.

A distinção do cavaleiro por meio do chapéu alto com aba mais curta, da roupa caracterizada pela blusa bufante e a jaqueta com dupla fila de botões permite entender que se tratava ou de um rico comerciante ou de um proprietário de terras de meados do século XIX. Tal hipótese se fundamenta na comparação de tais personagens com as ilustrações publicadas por Eugène Rensburg no Rio de Janeiro no álbum “O Brasil pitoresco e monumental” de 1856 que reúne uma série de imagens que retratam os principais edifícios e lugares da cidade do Rio de Janeiro do período. Na ilustração nomeada “Dous Irmaos – morro de S. Thereza”, por exemplo, podemos identificar alguns homens vestidos de modo muito semelhante àqueles figurados por Rodrigues. No primeiro plano da cena, dois homens usam chapéus altos com abas curtas, jaquetas escuras, calças claras e sapatos.



Figura 130: Fotomontagem feita pela autora a partir de sequência de fotos do painel de Wasth Rodrigues. Detalhe dos homens negros transportando a carroça. Painel da fachada a direita do Monumento Marco de Lorena. Acervo pessoal da autora. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.



Figura 131: Imagem “Dous Irmãos” de Rensburg. Fonte: RENSBURG, E. Albúm **O Brasil Pitoresco e Monumental**. Lithografia Imperial de Rensburg: Rio de Janeiro, 1856, p.12. Acesso: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393044/icon393044.pdf. Data de acesso: 17/12/2023.

O cavalo também aparece como elemento importante na construção dos personagens uma vez que condiciona “uma série de signos vinculados a guerra, liberdade, masculinidade, colonialismo, soberania e pureza racial” (BOSCATTI;ADELMAN, 2021, p.223). Boscatti e Adelman acrescentam que:

[...]A tradição monárquica nacional e seu poderoso sistema de representação conduzidos por artistas financiados pelo Império cultivava a ilusão nacional em garantir a ordem masculina nacional, a pureza racial e os privilégios de classe através das representações épicas da guerra. Nessas obras, cavalos negociam imaginários de batalhas, vitórias, massacres e força física sem deixarem de sutilmente reforçar uma estrutura de poder assentada em questões de gênero e suas intersecções. Neste sentido também, o cavalo se mostra um agente da história, um ator não humano que participa ativamente da composição de narrativas de soberania nacional,[...] participa também da reinvenção

de relações e significados sociais (BOSCATTI;ADELMAN, 2021, p.227).

Dentro desta perspectiva, as autoras citam o conhecido exemplo de representação pictórica da independência, o quadro “Independência ou morte” (óleo sobre tela, 415 cm x 760 cm) de 1888 feito por Pedro Américo e encomendado pelo conselheiro imperial Joaquim Inácio Ramalho (BOSCATTI;ADELMAN, 2021, p.229). Tal figuração, como apontam as autoras, exalta o poder militar simbólico atribuído a esses animais e permite entender a importância de incorporar tal figuração à obra azulejar de Rodrigues. Ali, os cavalos passaram, além de evidenciar a relação com humanos através de sua força física e de sua capacidade de transportar grandes cargas, a serem interpretados como elementos que agregam maior valor àqueles que os usam demarcando, assim, a importância social dos personagens montados. Não por acaso as representações dos grandes painéis figurativos do monumento do Rancho da Maioridade, por exemplo, também tiveram esses animais como elementos estruturalmente potentes na configuração de um novo cenário imagético marcado pela presença do imperador e seu exército imperial, todos montados a cavalos.

4.2.3. *O Rancho da Maioridade*

Na sequência do percurso no sentido do planalto, o edifício Rancho da Maioridade ou “Casa da Maioridade” se localiza a “meia descida da serra do mar, na altitude de 400 metros” daquela estrada (“Novos e bellos monumenos na estrada de Santos”, 1922, p. 43). Tal monumento faz alusão a passagem de D. Pedro II na década de 1840. Na época, a estrada havia sido renomeada como Estrada da Maioridade fazendo, portanto, menção ao príncipe que, poucos anos antes, havia assumido o reinado com apenas 14 anos de idade por meio do Golpe da Maioridade. Conforme pronunciava o Dr. Júlio Prestes em 7 de setembro de 1922 no seu discurso de inauguração dos monumentos da estrada Caminhos do Mar, o Rancho recorda

[...] o início da rodagem, sob a presidência provincial de Almeida Torres, que cuidou de dar a essa estrada as proporções necessárias para o trânsito de veículos.

Reformada em 1844, recebe ela o nome de “Estrada da Maioridade” comemorando a ascensão de Pedro II ao trono do Brasil. Esse edifício lembra o período imperial, de cujas armas se destacam o escudo e a

esfera armilar que simboliza a autoridade e o poder soberano. A origem desse símbolo vem da empresa de D. Manuel e assinala o reinado dos descobrimentos. Ele surge no Brasil no drama do descobrimento e atravessa os períodos de sua formação, fixando-se como símbolo nacional na sua independência (PRESTES, 1922, n.p.).



Figura 132: Fotografia do edifício Rancho da Maioridade da década de 1950. Arquivo Nacional. Fundo Fotografias Avulsas. BR_RJANRIO_O2_0_FOT_0509_001. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp>

O edifício, caracterizado por sua arquitetura neocolonial, apresenta dois grandes panos azulejares figurativos que recobrem a fachada curva principal. Tais painéis são separados pelo símbolo do império assinalado pela esfera armilar, o escudo e a coroa em concreto e posicionado no ponto central da curva.

Um dos painéis que ladeiam a esfera armilar representa a passagem de d. Pedro II, com a sua comitiva, quanto, em 1846, por esta estrada, se dirigia a S. Paulo. Outro reproduz os próceres da época. A política é liderada por Antonio Carlos e Martim Francesco. A ordem legal é representada pelo duque de Caxias e pelo brigadeiro Tobias; a

agricultura, pelo senador Vergueiro; a arte por Gonçalves Dias e Porto Alegre, a sciencia, por José Bonifacio e St. Hilaire; a indústria e o commercio, por Paes de Barros. Estamos, pois, em pleno império constitucional do Brasil (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922a, p. 43).

Todavia, tal descrição não condiz com os atuais painéis presentes no local. Assim como ocorreu no Marco de Lorena e no Cruzeiro Quinhentista, os painéis sofreram grandes alterações. No painel à esquerda da fachada curva existe uma indicação no canto direito com o seguinte dizer: “Original de Waz Rodrigues, reconstruído A. L. Gagni, 1962”, o que nos permite entender que o painel foi modificado na década de 1960 pelo ceramista Antônio Luis Gagni, o mesmo artista responsável pela elaboração dos painéis historiados de azulejos destinados ao Museu de Itu, na cidade de Itu, interior de São Paulo. Toledo comenta no seu artigo de 1966 que:

[...] há algum tempo atrás, indo a Santos, pudemos ver no Pouso da Serra os azulejos de Wasth Rodrigues sendo arrancados da parede a golpes de marreta. “Estão velhos e serão substituídos por novos” foi o que nos informou o marreteiro. De fato alguns azulejos novos podem ser vistos naquele local. De execução bisonha, depreciam o monumento. Acreditamos numa boa intenção de quem mandou motivar esse atentado contra aquela obra, mas não atinamos com o critério (TOLEDO, 1966, p. 51).

Sabe-se que em 1981 os painéis foram restaurados e reconstruídos por Geraldo Sarasá e seguindo as referências de seu traçado e seu estilo de desenho, podemos atribuir algumas mudanças a ele, uma vez que alguns trechos apresentam a mesma pincelada notada no painel do Cruzeiro Quinhentista reconstruído pelo restaurador na década de 1980. Porém, é possível que Sarasá tenha seguido as linhas e desenhos que existiam naquele momento, não estando claro se o desaparecimento de algumas representações idealizadas por Wasth Rodrigues foi ocasionado por ele ou por seu antecessor, o artista Antônio L. Gagni (1962).



Figura 133: Detalhe do painel a esquerda da fachada curva do Rancho da Maioridade como texto “Original de Waz Rodrigues, reconstituído A. L. Gagni – 1962”. Acervo pessoal da autora. Foto original de Mariana Ginese. 06/07/2006.

Se partimos da análise das fotografias da família Dubugras da década de 1920 e das descrições dos monumentos e seus azulejos publicadas na data da inauguração do conjunto em 1922, podemos incluir a essa análise alguns detalhes complementares que podem ajudar a identificar as diferenças e semelhanças entre os painéis projetados por José Wasth Rodrigues e o resultado das intervenções posteriores ocorridas na década de 1960 por Gagni e na década de 1980 por Sarasá.



Figura 134: Fotomontagem dos panos de azulejos posicionados nas fachadas curvas do Edifício Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Fotos originais de Mariane Ginese. Data: 06/07/2006.

No Rancho da Maioridade, nos painéis localizados na parede principal curva, segundo a descrição de época, deveriam figurar D. Pedro II, seu exército imperial e seus principais apoiadores liberais (A ESTRADA DE RODAGEM, 1922a, p.43). Na versão atual, no lugar do imperador, foi inserido a representação de um homem de chapéu alto de abas curtas; onde estava representada uma parte da estrada com personagens fardados sobre cavalos, foram

inseridos homens sobre cavalos usando o conhecido chapéu de abas largas, sendo inexistente a indicação do percurso da estrada conforme originalmente pensado por Wasth Rodrigues que podemos observar nas imagens da coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Figura 135: Detalhe da Fotografia da Coleção da Família Dubugras de 1922. Coleção Dubugras Diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. **Figura 136:** Detalhe do painel existente. Fotomontagem realizada pela autora. Fotos originais de Mariana Ginese, Data: 06/07/2006.



Figura 137: Fotografia da Coleção da Família Dubugras de 1922. Coleção Dubugras Diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

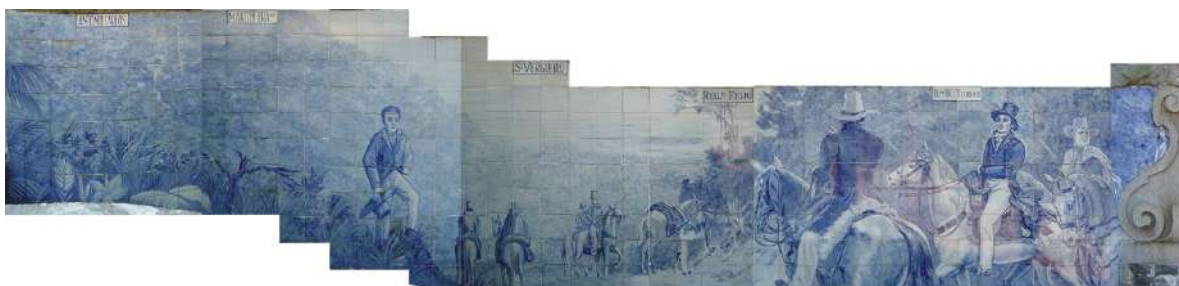


Figura 138: Fotomontagem do painel a esquerda da fachada principal do Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Fotos originais de Mariane Ginese. Data: 06/07/2006.

Não podemos deixar de notar que o apagamento do painel idealizado por José Wasth Rodrigues comprometeu o significado e a leitura de todo o conjunto, não sendo possível, na atualidade, entender que se tratava de uma alusão ao imperador e seus colaboradores. Isso representa uma grande perda tanto simbólica quanto artística do conjunto. O cancelamento do cenário monárquico criado pelo artista e pelo arquiteto significou a mudança dos signos e símbolos que *a priori* permitiam um determinado entendimento da obra. A supressão do imperador dom Pedro II com suas vestimentas e de seu exército imperial coloca em destaque apenas os personagens políticos heroicizados pela atuação durante o segundo império, o que desloca, portanto, as narrativas criadas em torno daquela arte e arquitetura.

Recordamos que, mediante os desenhos do arquiteto, é possível entender como procurou integrar as artes decorativas aplicadas à sua arquitetura; com base nos desenhos dos monumentos projetados ao longo da estrada Caminhos do Mar, podemos observar que o arquiteto sugeria nos seus projetos como os painéis azulejares deveriam ser representados e imaginados, o que indica que Dubugras teve uma participação ativa na idealização dessas peças. No Rancho da Maioridade, por exemplo, Dubugras desenha nas elevações externas e internas os painéis azulejares que gostaria que fizessem parte de sua arquitetura.

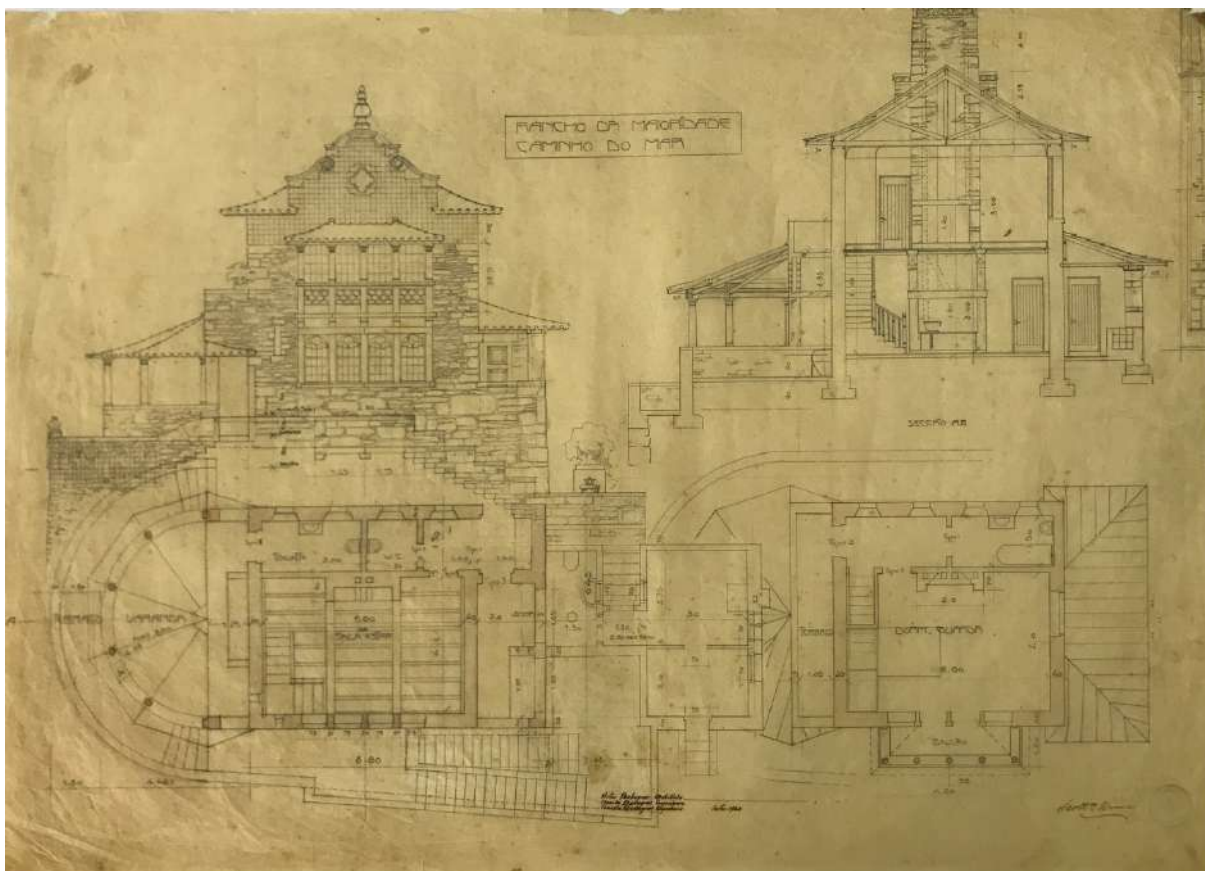


Figura 139: Prancha com plantas e elevações do Projeto do Rancho da Maioridade idealizado por Victor Dubugras. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

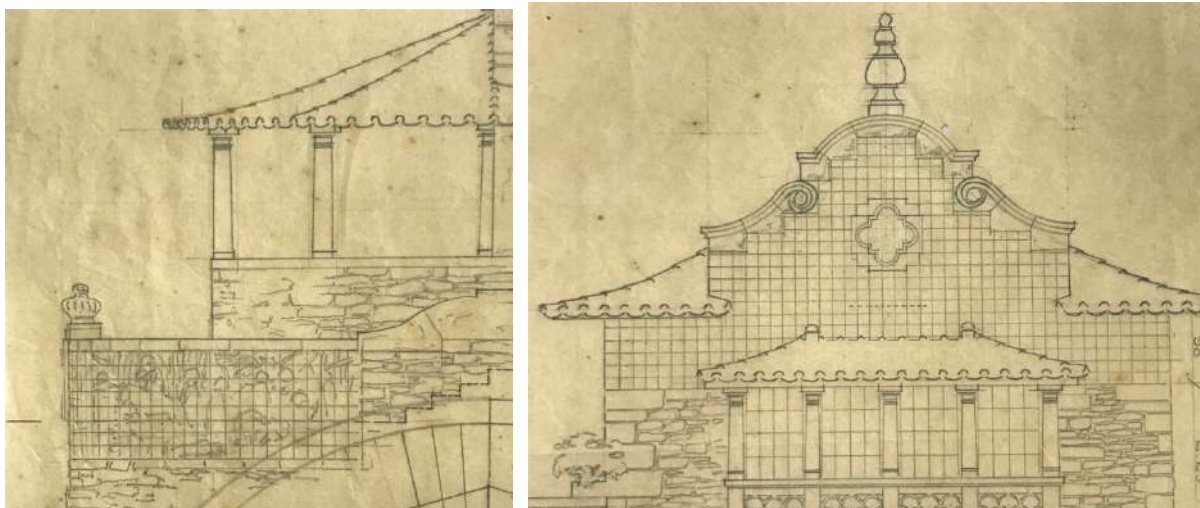


Figura 140 e Figura 141: Detalhes dos painéis de azulejos das fachadas do Rancho da Maioridade – Prancha com plantas e elevações do Projeto do Rancho da Maioridade idealizado por Victor Dubugras. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

Assim, se num primeiro momento da história de construção desse monumento a representação simbólica da monarquia era demonstrada mediante os signos imperiais, o exército imperial a cavalo e o próprio imperador, num segundo momento, com a perda de tais indicações, passam a ganhar maior destaque as figuras políticas nomeadas ao longo dos painéis. Nomes como Antônio Carlos, Martin Francesco, Senador Vergueiro, Regente Feijó, Brigadeiro Rafael Tobias, Duque de Caxias, Brigadeiro Machado, Marechal S. Vicente, Marechal Manuel Marques de Souza (Conde Porto Alegre)¹⁶⁷ e Paula Souza são indicados em meio a representação de homens sobre cavalos vestidos com jaquetas, chapéus altos com abas curtas, calças e botas. Tal figuração nos permite traçar relações com a tipologia masculina representativa da ordem nacional, da pureza racial e dos privilégios de classe (BOSCATTI; ADELMAN, 2021, p. 127) que também identificamos em um dos painéis do Marco do Lorena.



Figura 142: Fotomontagem do painel a direita da fachada principal do Rancho da Maioridade. Fotos originais de Mariane Ginese. Data: 06/07/2006.

¹⁶⁷ O Conde Porto Alegre foi um militar gaúcho do Brasil Imperial. Serviu o exército brasileiro entre 1818 e 1868 e sua vida se projeta no Rio Grande do Sul onde exerceu um importante papel na manutenção da unidade, integridade e soberania do Império.

Se partimos do ponto de vista da versão atual do painel, esses personagens do Partido Liberal e a importância de seu papel na construção da história política nacional ganham a centralidade das narrativas construídas em torno daquele período. Portanto, tal interpretação, muito distante daquela cujo foco *a priori* era o próprio imperador D. Pedro II e sua atuação no cenário político da época, recai na construção de um novo discurso sobre o período regencial e o segundo reinado. Apesar de o conjunto conter outros elementos referenciais da monarquia, como ocorre nos outros painéis figurativos azulejares que ilustram os símbolos imperiais por meio da representação do escudo, da esfera armilar e da coroa, localizados na platibanda da edificação¹⁶⁸, neste caso, a figura do imperador é colocada em segundo plano.

Além dessa nova visão de conjunto, o segundo painel, localizado a direita da fachada curva principal, ressalta a importância dos personagens da elite agrária, uma vez que demarca a ascensão dela mediante a representação dos novos meios de transporte, dos cavalos e das roupas associáveis ao nascimento e à expansão da agricultura do café. Assim, a carroça com o cocheiro, o soldado montado a cavalo, os senhores de terras e a representação do engenheiro Paula Souza ao final do painel (aludindo, assim, ao surgimento da ferrovia), apontam para um novo cenário político e econômico da história paulista que, ao mesmo tempo, revela o declínio da própria Estrada Caminhos do Mar diante da transferência dos interesses políticos para a ferrovia. A substituição e apagamento de personagens do passado por personagens mais “adequados” ao momento presente opera, nesse caso, uma estratégia política para o espaço público e os marcos de celebração, expressos em monumentos.

Além desses painéis, outros panos de azulejos recobrem as paredes das fachadas da edificação na altura dos telhados e das platibandas e na parede correspondente ao guarda-corpo em alvenaria da varanda do último pavimento. Tais aplicações são formadas pelo uso de azulejos tipo padrão que, com sua repetição, criam o conhecido efeito da azulejaria tipo tapete. Seus limites, porém, são ressaltados por elementos florais, volutas e guirlandas, tendo um terceiro padrão de azulejo fazendo o arremate junto ao telhado.

¹⁶⁸ Nas platibandas da cobertura do edifício do Rancho da maioria foram inseridos dois painéis de azulejos decorativos: o primeiro figurando o Brasão do Império e o segundo, circundando a abertura central de tal elemento, reproduzindo uma espécie de moldura decorativa que segue até os limites da parede por meio da tipologia padrão de azulejo (azulejo tipo ferradura)



Figura 143: Fotografia da fachada curva do Rancho da Maioridade na qual podemos observar a aplicação de azulejos próximo ao telhado, nas paredes da varanda superior e inferior. **Figura 144:** Detalhe do arremate lateral com a representação de folhagens, guirlandas e volutas nas laterais do pano de azulejo de repetição posicionado nas paredes próximo ao telhado. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariane Ginese. 06/07/2006.

No caso da varanda superior, completando esse tipo de uso, as cerâmicas arquitetônicas aparecem na forma de cantoneiras e rodapés cerâmicos, todos na cor branca. Apropriando-se do mesmo recurso utilizado no Largo da Memória em São Paulo, Dubugras projetou a continuidade desse pano azulejar por meio dos elementos, ou seja, o painel formado pelo azulejo padrão de inspiração portuguesa nasce da fachada principal, se desdobra no alto do guarda-corpo de alvenaria da varanda e adentra a edificação onde é arrematado pelo rodapé cerâmico. O mesmo ocorre para o revestimento do tanque localizado no andar inferior da edificação, cujas cantoneiras marcam a continuidade do pano azulejar.

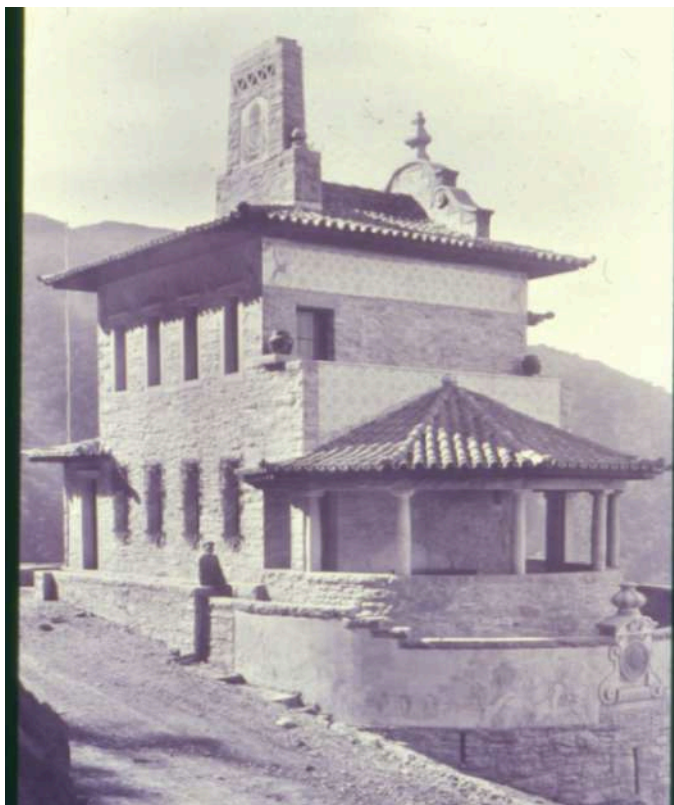


Figura 145: Fotografia datada de 1922 da construção do Rancho da Maioridade na qual se pode observar a aplicação dos painéis de azulejos na fachada curva, varanda, parte superior das fachadas próximo ao telhado e, por fim, na platibanda. Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Figura 146: Fotografia do Guarda-corpo revestido por azulejos, rodapés e cantoneiras da varanda voltada para a fachada principal curva do Rancho da Maioridade. Imagem: Detalhe do muro da varanda onde se pode observar a aplicação das cantoneiras e dos azulejos de repetição. Imagem: imagem do tanque revestido por azulejos e cantoneiras cerâmicas brancas localizado no pavimento inferior do rancho da maioridade. Acervo pessoal da autora. Fotos de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Finalmente, no que se refere às decorações azulejares do interior do conjunto, podemos observar duas principais formas de solução decorativa. A primeira delas se refere ao painel que simula o encosto do assento em pedra na varanda principal e que faz alusão à

construção da Vila de Itanhaém, referindo-se, portanto, ao nascimento da primeira cidade paulista. Esse painel segue as referências da tradição luso-brasileira dos painéis figurativos na qual a cena, retratando a vila em azul e branco, é enquadrada por uma moldura barroca formada por guirlandas, vasos decorativos, folhas e flores e se diferencia do restante por meio de sua policromia.

Diferenciando-se dos painéis figurativos historiados dos demais monumentos da estrada, esse exemplo é o único que faz uma alusão a uma categoria decorativa amplamente difundida entre os painéis historiados azulejares dos séculos precedentes e que, àquela altura, ganhava um novo destaque por meio de renomados ceramistas portugueses da época que procuravam nas referências do passado resgatar o glorioso período de ascensão da arte azulejar de Portugal (MACHADO, 2014). Assim como em seus desenhos para os outros monumentos, Dubugras indica no seu projeto o desenho da forma desse painel.

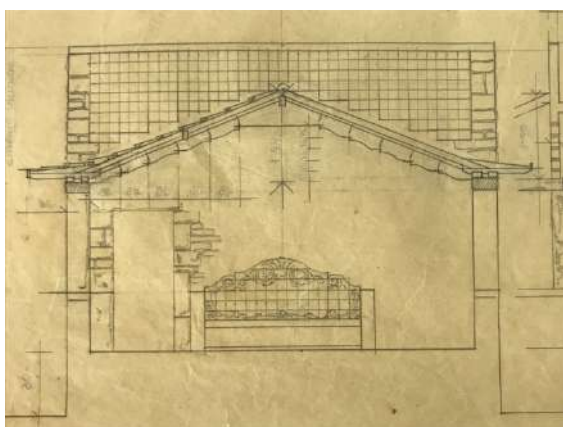


Figura 147: Detalhe da fachada interna da grande varanda em curva do rancho da maioridade. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023.

Figura 148: Fotografia do painel azulejar representando a vila de Itanhaém localizado na varanda principal curva do Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006.

Curiosamente, no teto, sobre a área onde está posicionado o grande banco de pedra com esse painel figurativo, o arquiteto projetou a aplicação de uma espécie de painel tipo padrão simulando os conhecidos painéis de azulejos tipo tapete. Ali, o painel de azulejos de repetição é formado pelo mesmo modelo floral de referência portuguesa, porém nas cores azul claro/acinzentado e azul cobalto, usado no revestimento das fachadas e emoldurado por um outro modelo tipo friso com motivos ovais na cor azul cobalto.



Figura 149: Vista da varanda com o painel figurativo historiado e o seu teto revestido por um pano de azulejos de repetição. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Figura 150: Detalhe do painel de azulejos de repetição com duas tipologias de azulejos. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Todavia, algumas modificações também podem ser notadas quando se compara o presente painel às fotografias de época da coleção da família Dubugras. Ali, podemos notar a mudança do desenho de uma das fachadas da igreja e da representação das demais edificações de entorno a ela, além da remoção de personagens no primeiro plano da cena a esquerda do painel.

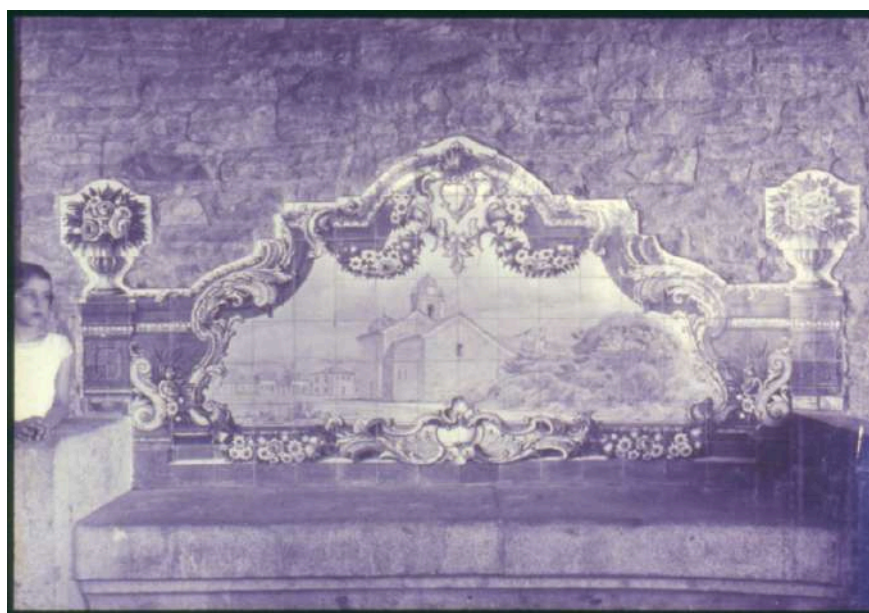


Figura 151: Fotografia do banco em pedra cujo encontro é o painel figurativo historiado de azulejos datado de 1922. Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Figura 152 e Figura 153: Detalhes do painel retratando a Vila de Itanhaém, SP, na década de 2000 e 1920, respectivamente. Primeira foto: Acervo pessoal da autora. Fotografia de Mariana Ginese datada em: 06/07/2006. Segunda foto: Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Datada em 1922.

No desenho original, Rodrigues propõe a visão do centro histórico da vila onde se localizava a igreja, o edifício da casa de câmara e cadeia e uma sequência de casas coloniais. A cena criada se desenvolve a partir da vista do conjunto na qual o observador olha os fundos da igreja, que pode ser identificada mediante a presença da torre do sino e a vista dos fundos do frontão da fachada correspondente a frontaria (CORONA; LEMOS, 1972, p. 213-214). Na fotografia do conjunto publicada na revista *A Cigarra* (1914, p. 53) podemos entender a disposição de tais edifícios e traçar aproximações com o desenho de Rodrigues, observando o cuidado que o artista teve ao retratar de forma realista o conjunto edificado da Vila de Itanhaém e com base em tais informações podemos identificar que, após os restauros, houve também ali uma mudança expressiva da cena, descaracterizada pela ausência da casa de câmara e cadeira.

Além dessas mudanças dos painéis, pudemos observar outras menos visíveis como foi o caso dos materiais usados nos interiores do Rancho. Na sala principal do edifício no pavimento térreo, Dubugras propõe a criação de um espaço de permanência inteiramente revestido por azulejos e pavimentado com lajotas vermelhas hexagonais, atualmente substituídas por lajotas vermelhas quadradas, e uma espécie de espaço de lareira onde era previsto um pequeno fogão, atualmente inexistente. A sala ricamente decorada por azulejos tipo padrão (mesmo modelo padrão identificado no teto acima do banco de pedra na varanda), pelos frisos pintados a mão com elementos da flora e fauna brasileiros representando guirlandas de folhas e flores e típicos frutos tropicais e, por fim, pelas cerâmicas arquitetônicas na forma de frisos tridimensionais, cantoneiras e rodapés, cria uma atmosfera decorativa em azul e branco.



Figura 154: Fotografia do interior da Sala de estar do Rancho da Maioridade. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006. **Figura 155:** Fotografia da chaminé da sala de estar do Rancho da Maioridade datada de 1922. Coleção Dubugras de diapositivos – Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Figura 156: Fotografia do friso reproduzindo guirlandas em folhas e frutos tropicais representador por bananas, peras, uvas, maçãs e abacaxis. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Dentro deste rico conjunto de elementos decorativos, a solução adotada para a sala conferiu ao edifício um efeito de requinte e sofisticação e, ao se apropriar de referenciais decorativos nacionais, como as flores e os frutos tropicais, reafirmou a exuberância e riqueza natural tão amplamente descrita e exaltada nos séculos anteriores e exibida para o mundo por meio das exposições internacionais em que a comissão brasileira fez parte, a exemplo a Exposição Universal de Paris em 1889 (BARBUY, 1996).

Assim, as paredes foram revestidas primeiramente pelas cantoneiras côncavas; em seguida foram aplicados os rodapés cerâmicos brancos e um tipo de friso formado por um motivo pontilhado e, na sequência, vieram os azulejos tipo padrão formando o efeito tipo tapete até uma altura aproximada de 1,20m. Por fim, fazendo o arremate do pano decorativo, foi aplicada a faixa azulejar com decoração pintada a mão livre com os desenhos dos elementos tropicais e, sobre este, uma espécie de moldura cerâmica tridimensional, também usada para demarcar os contornos das janelas.

Comparando tais cerâmicas arquitetônicas àquelas presentes no acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que se referem aos artefatos identificados durante as escavações de arqueologia em 2003 das antigas instalações da Fábrica de Louças Santa Catharina, é possível afirmar similaridades entre os exemplares.



Figura 157 e Figura 158: Fotografia dos modelos de frisos cerâmicos esmaltados brancos pertencentes à Coleção Petybon do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Código de Ref.: SP-3230 e SP3229. Foto da autora. Data: 05/04/2019.

Nossa hipótese é que tais elementos faziam parte da coleção de objetos desenvolvidos pela fábrica e que foram usados pelo arquiteto Dubugras para então garantir o efeito decorativo desejado. Alternativamente, o arquiteto, por meio de uma encomenda específica, teria solicitado à fábrica a produção de tais elementos. Todavia, na ausência de uma documentação específica, a primeira hipótese parece mais coerente com a realidade industrial justamente porque, além de identificar elementos similares dentro do sítio arqueológico Petybon e nos cadernos com as decorações da fábrica da *Società Ceramica Italiana di Laveno* (fábrica de referência para os primeiros trabalhadores da Santa Catharina), foram encontrados elementos deste tipo entre os artigos produzidos por ela desde de finais do século XIX. Muito provavelmente, os trabalhadores italianos, tendo esse repertório de estilos e modelos cerâmicos em mente justamente pelo contado com tal produção, poderiam reproduzir e aprimorar a fabricação de elementos da mesma natureza.

Somado a isso, contextualizando o nascimento e uso das cerâmicas arquitetônicas desde meados do século XIX, podemos entender que os modelos brasileiros são uma versão bastante simplificada e, portanto, relativamente simples de ser fabricada. Ter uma maior variedade de produtos cerâmicos destinados à arquitetura naquele momento significava ocupar um espaço importante dentro do mercado nacional. A cidade de São Paulo, entre finais do século XIX e início do século XX, estava em pleno desenvolvimento e crescimento, o que evidentemente instigou uma significativa busca por materiais e opções de acabamentos que atendessem a grande demanda da construção civil em ebulição. Assim, ter entre os produtos da fábrica os azulejos, cerâmicas arquitetônicas e louças sanitárias permitia a Santa Catharina abrir espaço para novas possibilidades dentro do nascente mercado paulista.

Neste sentido, é possível compreender as condicionantes que definiram as decorações destinadas aos banheiros da Casa da Maioridade. A escolha pelas louças sanitárias

e azulejos na cor branca (aplicados na totalidade das paredes ou a uma altura de 1,5m) muito provavelmente foi feita com base nas exigências sanitárias e legislativas vigentes. Porém, ao incluir as cerâmicas arquitetônicas na forma de frisos decorados, rodapés cerâmicos e cantoneiras para o acabamento das quinas das paredes e dos arremates do piso, o projeto respondeu a uma concepção e linguagem decorativa muito característica daquele momento, seja pela similaridade com os modelos apresentados em publicações específicas e anúncios publicitários, seja pela oferta de produtos desse gênero pelas fábricas ou, ainda, seja pelo contato direto do projetista com arquiteturas enriquecidas e decoradas por esses tipos de elementos cerâmicos.



Figura 159, Figura 160 e Figura 161: F Fotografias dos banheiros do Rancho da Maioridade com detalhes do acesso da tubulação de água para o abastecimento da banheira e dos acabamentos das quinas com as cantoneiras cerâmicas, os rodapés e os frisos decorados. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Por fim, recordamos que as exposições internacionais de artes decorativas e industriais também tiveram um papel importante na formação de repertórios compartilhados entre fábricas, projetistas e consumidores de todo o mundo ocidental (BARBUY, 1996). Se partimos da leitura dos exemplares do Rancho da Maioridade, podemos entender que Dubugras criou efeitos decorativos muito interessantes por meio de sua solução de projeto decorativo, o que torna tal uso, naquele momento, um fenômeno inédito em edifícios públicos desta natureza.

4.2.4. O Pouso Paranapiacaba

Eil-a, finalmente, a assinalar o período da Republica, flôr da civilização e do progresso, desabrochando no alto de todas as conquistas, com as suas raízes de inviolável defesa fincadas no coração

da terra que acalentou os ideaes supremos da democracia [Discurso para a inauguração dos monumentos Caminhos do Mar do Sr. Dr. Julio Prestes, referindo-se ao Pouso Paranapiacaba] (ILLUSTRAÇÃO DE S. PAULO, 1922, p. 44)

A construção do quarto e último monumento no alto da Serra, mais próximo, portanto, a São Paulo, referencia-se aos grandes progressos tecnológicos e ao surgimento da república recém instituída no país. Reafirmada no discurso de Julio Prestes durante a inauguração dos monumentos Caminhos do Mar, essa ideia de progresso e desenvolvimento vinha ao encontro de uma vontade política em instigar significativas transformações que culminariam na ampliação das estradas de rodagem que estariam inseridas, assim, dentro de uma lógica desenvolvimentista do novo regime. Enfatizando a memória dos novos tempos, Prestes acrescenta:

[...] Os banguês, as traquitanas, os carros de boi, as carroças de carga e, enfim, todos os vehiculos de tracção animada, vão sendo substituídos pela rodagem mecânica, em trilhos ou em leitos macadamizados. Estamos no Rancho de Paranapiacaba, em pleno regimen de liberdade republicana. Estamos no Rancho de Paranapiacaba em plena sazão da democracia, colhendo os fructos da liberdade pregada pelos arepublicanos de 1870, e estamos na realidade daquele sonho, vendo a Patria engrandecida e fortalecida, prospera e feliz, expandir-se sob o regimen da Republica Federativa de 1889. Estamos há 33 annos da Ploclamação da Republica, e , comemorando o desfilar das figuras dos patriarcas e dos apóstolos de nossas liberdades, sentimos em nosso peito a mesma chamma ardente de civismo que vibrava naqueles corações. Estamos em nossos dias, inaugurando o monumento que assignalará, no futuro, a passagem da época actual (ILLUSTRAÇÃO DE S. PAULO, 1922, p. 43).

Com base nestas ideais, Dubugras projetou a arquitetura do Edifício Pouso Paranapiacaba e usou as artes decorativas azulejares como importante recurso imagético para incorporar a sua arquitetura as referências de um passado luso-brasileiro numa abordagem moderna. Seguindo as mesmas linhas neocoloniais presentes no Rancho da Maioridade, o arquiteto projetou uma entrada marcada pela presença de um grande painel azulejar figurando o mapa do Estado de São Paulo com as indicações das primeiras estradas de rodagem criadas

naquele início de século. Conforme previamente descrito, tal desenho era acompanhado pelos dizeres de Afonso Arinos de 1904, na qual o escritor ressaltava a importância das estradas em detrimento das ferrovias.



Figura 162: Fotografia do edifício Pouso Paranapiacaba da década de 1940. Arquivo Nacional. Fundo Fotografias Avulsas. Disponível em : http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_o2/0/fot/0509/br_rjanrio_o2_0_fot_0509_d0001de0001.pdf. Acesso: 10/01/2024.

Além da representação do próprio mapa, o painel oferece alguns elementos representativos e simbólicos de uma nação em pleno momento de desenvolvimento, seja pelo fato de conceber as suas riquezas naturais mediante a ilustração dos frutos e flores tropicais, seja pelo preciosismo em indicar a escala do mapa¹⁶⁹ para que o observador pudesse ter uma clara dimensão da grande extensão que tais estradas alcançariam.



Figura 163: Painel azulejar com a representação do mapa do Estado de São Paulo com a indicação das estradas de rodagem criadas no início do século XX. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

¹⁶⁹ Observar a legenda e a borda do painel com a indicação da escala do desenho.



Figura 164: Detalhe do painel azulejar com a transcrição da frase de Afonso Arinos de 1904 localizado na entrada principal do edifício Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Figura 165: Detalhe do painel azulejar (Fachada principal Pouso Paranapiacaba) com a representação das frutas tropicais. Acervo da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Figura 166: Detalhe do painel azulejar (Fachada principal Pouso Paranapiacaba) com a indicação da escala do desenho e a descrição dos nomes dos responsáveis pela obra. Acervo da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Na mesma fachada estão presentes os azulejos de repetição que simulam um motivo decorativo conhecido como “ferradura”, muito difundido entre os modelos portugueses do século XIX¹⁷⁰. Tais peças recobrem as áreas acima das vergas das portas e janelas, circundando também todas as paredes externas da edificação numa faixa contínua próxima à altura do telhado, reproduzindo, assim, a mesma solução adotada no Rancho da Maioridade. Porém, diferentemente do Rancho da Maioridade, os cantos das paredes externas do Pouso Paranapiacaba são marcados por uma espécie de brasão estilo rococó em cujo centro está indicada a data de 1922.



Figura 167: Desenho da fachada principal do Pouso Paranapiacaba projetado por Victor Dubugras de 1920. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023

¹⁷⁰ Modelos similares podem ser encontrados no nordeste do Brasil, especialmente em Pernambuco (CAVALCANTI; CRUZ, 2002), no Pará (ALCÂNTARA; BRITO, SANJAD, 2016) e Maranhão (LIMA, 2012).



Figura 168: Vista da fachada principal do Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Marcos Piffer. Data: 25/08/2015



Figura 169: Modelo tipo padrão de inspiração portuguesa (século XIX) caracterizado como modelo tipo “ferradura” uma vez que o desenho simula uma espécie de ferradura de cavalo com seu traçado orgânico com pontos centrais.

Figura 170: Composição do modelo tipo ferradura formada por quatro peças espelhadas. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006.

Figura 171: Detalhe da pintura sobre azulejos acima das vergas das janelas e portas simulando uma moldura rococó (pintura a mão) cujo centro é marcado por um elemento triangular na cor amarela. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data 06/07/2006.

A mesma faixa decorativa formada pelos azulejos de repetição tipo “ferradura” também ocorre nas paredes do interior da grande varanda, sendo realçadas as aberturas existentes por meio da continuidade do painel no sentido vertical que, neste caso, tem sua dimensão limitada pela distância, no sentido horizontal, da largura das janelas e, no sentido vertical, da altura da faixa superior até a verga dessas aberturas. Os demais azulejos existentes nos interiores seguem tipologias também de repetição, exceto os azulejos que recobrem as lareiras e os azulejos brancos dos banheiros, todos monocromáticos.



Figura 172: Vista interna da varanda do Pouso Paranapiacaba com destaque para as aplicações de azulejos de repetição. Acervo pessoal a autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Para o revestimento da sala principal que dá acesso à varanda, o arquiteto optou pelo azulejo padrão com motivos florais que demarcam as pontas e centro da peça e cujo pano decorativo recobre a parede onde está localizada a lareira também revestida por azulejos. Todavia, distanciando-se da composição decorativa que simula o efeito tipo tapete mediante a repetição do modelo padrão, a lareira é revestida por azulejos monocromáticos na cor avermelhado/vinho e por cantoneiras como elementos importantes para a finalização dos arremates dos cantos. A segunda lareira, desenhada seguindo o mesmo modelo da primeira, é também coberta por azulejos e cantoneiras monocromáticos, mas na cor verde. Para os banheiros, o arquiteto optou pelo uso dos azulejos brancos até uma altura de 1,50m e das cerâmicas de terracota vermelhas para os pisos e rodapés. As louças sanitárias estão presentes em modelos simplificados na cor branca.

Concluindo a análise da azulejaria dos interiores deste monumento, destaque-se a existência de um grande painel figurativo, atualmente ilegível e parcialmente removido, que recobre as três paredes do salão principal que dão acesso à varanda. Muito provavelmente, esses painéis figurativos junto com o painel tipo tapete na quarta parede, fechando o ambiente, agregavam a esse espaço um especial efeito de sofisticação. Comparando as soluções dadas por Dubugras e Rodrigues para os interiores do Rancho da Maioridade, por exemplo, é de se esperar que ali também fosse dedicada especial atenção à criação de um efeito harmônico entre arquitetura e as artes decorativas aplicadas. Todavia, não existem registros dos desenhos originais e as poucas informações disponíveis são insuficientes.

Conforme já comentamos anteriormente, Lemos alertou, ainda na década de 1980 que tais painéis se encontravam muito comprometidos: “é pena que toda a sua decoração de azulejos do salão central [referindo-se às decorações azulejares do edifício do Pouso Paranapiacaba] tenha-se perdido devido às más condições de queima das peças, cor de difícil fixação” (LEMOS, 1987, p. 170). Tal fenômeno, portanto, foi atribuído por ele ao método de fabricação das peças, ou melhor, da queima das peças uma vez que sabemos que os biscoitos foram importados. O tipo de verniz que resulta na cor avermelhado, tom salmão, precisa de adequadas temperaturas durante a queima para garantir sua fixação ao vidrado das peças e a instabilidade e dificuldade de controle das temperaturas dos fornos da Fábrica Santa Catharina foi o que, provavelmente, resultou na não fixação adequada e a perda progressiva das decorações.

Contudo, com base nos desenhos do arquiteto, podemos ter uma pequena ideia do que teria sido sua proposta para tal espaço. No desenho do corte longitudinal, o arquiteto indicou uma moldura contínua sobre as janelas, reproduzindo uma espécie de entablamento que circundava toda a sala. Se observarmos com atenção as imagens de 2006 a seguir, é possível visualizar a indicação do desenho que ilustrava uma espécie de entablamento sobre as janelas.



Figura 173: Vista da parede revestida por azulejos tipo padrão com a lareira, no centro, revestida por azulejos e cantoneiras monocromáticos. Vista da segunda lareira revestida por azulejos do Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

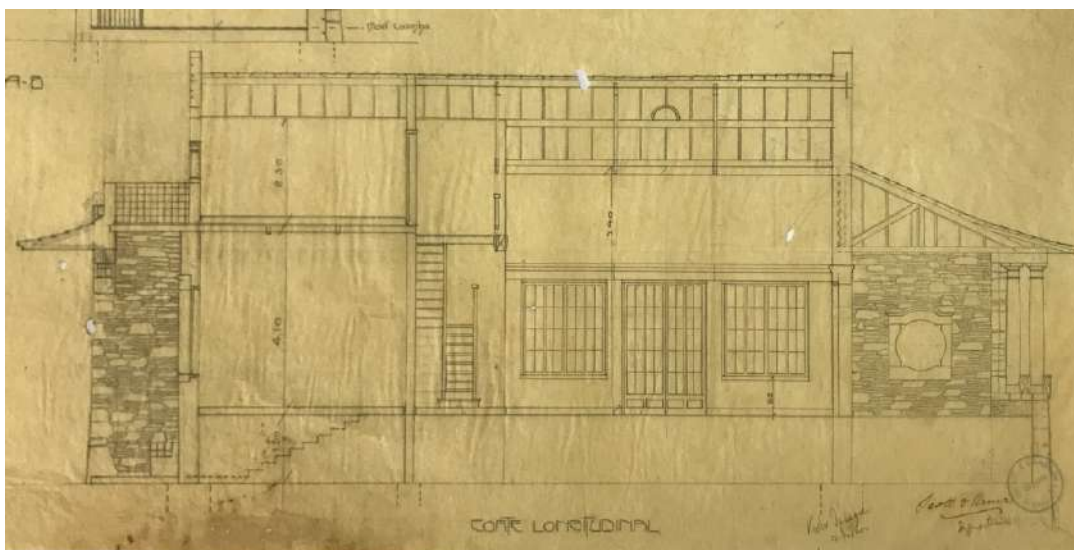


Figura 174: Vista do corte longitudinal do Pouso Paranapiacaba, projetado por Victor Dubugras em 1920. Coleção Dubugras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foto de Fábio Mariano. Data: 11/12/2023



Figura 175, Figura 176 e Figura 177: Fotografia do painel figurativo que recobre as paredes internas da sala principal do Pouso Paranapiacaba. Acervo pessoal da autora. Foto de Mariana Ginese. Data: 06/07/2006.

Observar os edifícios feitos para as comemorações do Centenário da Independência enquanto patrimônio azulejar, ao longo da estrada Caminhos do Mar, permite instigar uma série de discussões que, espera-se, possa ser mais bem aprofundadas em pesquisas futuras. O intuito foi entender a história da azulejaria brasileira por meio do nascimento da indústria nacional de louças finas dentro de um contexto social, artístico e econômico marcado pela concentração das populações nas áreas urbanas, pela imigração europeia e, por fim, pela construção de uma ideia de progresso e desenvolvimento muito característica do início do século XX. Em termos de história da azulejaria no Brasil, é salutar que novas interpretações possam surgir e outras, ser revisadas, uma vez que pesquisas no campo da cultura material vêm agregando novas abordagens e possibilidades de leituras dos objetos e artefatos mediante novos documentos e paradigmas.

Considerações Finais

Tratar de um tema tão abrangente como a história da azulejaria é sempre um desafio. A historiografia azulejar brasileira concentrou-se na análise artística dos azulejos presentes no país e nos inventários dos azulejos de fachada do século XIX encontrados principalmente nas regiões norte e nordeste brasileiras. Embora tais estudos tenham colaborado para o entendimento da importância da azulejaria na arquitetura brasileira, eles se limitam à uma análise que aborda, particularmente, os aspectos artísticos e tecnológicos, deixando lacunas que entendo que possam ser superadas com uma abordagem mais ampla e interdisciplinar.

Nesta investigação confrontamos tais temas com leituras que dialogam com a arqueologia industrial, a história do *design*, as teorias do restauro e os estudos em torno das noções de estilo na arquitetura. Tal abordagem inserida dentro de uma análise que leva em consideração os aspectos sociais, políticos e culturais de um determinado período e localidade, além da avaliação das características e propriedades materiais desses objetos/artefatos, me permitiu contextualizar cada caso apontando suas diferenças e similaridades e indicar pontos que no início pareciam menos importantes mas acabaram por se tornar elementos singularmente relevantes dentro desta pesquisa.

Ao adotar uma metodologia de investigação mais abrangente e inclusiva pude, assim, usar fontes variadas desde aquelas consideradas menores como revistas do período e catálogos de fábricas dentro e fora das exposições internacionais até fontes consagradas como os projetos arquitetônicos, jornais e fotografias de época, o que me permitiu propor novos debates em torno do tema, revelando conexões e influências anteriormente não abordadas. Portanto, pude, além de ampliar os conhecimentos sobre a história da arte e da arquitetura, lançar luz sobre as questões sociais, culturais e tecnológicas que moldaram a produção e o uso de azulejos no Brasil no início do século XX.

Fica evidente que os azulejos não são apenas objetos decorativos, mas também desempenham um papel estrutural na arquitetura do século XIX, tendo ali usos inéditos que repercutem até os dias de hoje. Durante esse estudo, constatei que a história da técnica de produção azulejar nos permite compreender apenas uma parte da história azulejar brasileira; considerar as nuances de gosto, as novas necessidades urbanas e as questões culturais da época nos permitem entender os motivos que levaram as escolhas e as preferências por determinados temas, motivos decorativos e cores.

Quando observamos a evolução e transformação da indústria de azulejos inglesa e

o seu relacionamento com artistas *designers* e artistas contrários à mecanização dos processos produtivos como ocorreu com aqueles pertencentes ao Movimento *Arts & Crafts*, inseridos dentro de um contexto social e artístico marcado pelo questionamento da arte produzida naquele momento e pelas novas noções dinamizadas pelas novas possibilidades de reprodutividade técnica, podemos observar todo um grande interesse desse público em difundir noções “de bom gosto” que acabaram orientando não apenas usos inéditos mas também formas e padrões a serem reproduzidos e adotados pela sociedade de seu tempo.

A versatilidade dos azulejos é notável. Além de agregarem beleza e requinte mediante suas qualidades decorativas, os azulejos desempenharam um papel significativo na promoção da saúde, higiene e durabilidade. Originalmente reservados para o revestimento de espaços internos sagrados, como igrejas e claustros, de mobiliários e de lareiras, passaram a assumir novas perspectivas ao serem utilizados nas paredes e nos pavimentos de corredores, halls de entrada, nas fachadas de residências e, por fim, no revestimentos de espaços relegados como a cozinha e o banheiro. Assim, os azulejos ganharam uma nova importância nas dinâmicas familiares tornando-se materiais estruturantes dentro das construções urbanas. Unido a isso, os azulejos também passaram a adornar fachadas de edifícios públicos, logradouros e praças, conferindo a esses locais símbolos e identidades que moldaram e foram moldadas por estilos e concepções de sua época.

Ao examinar os casos do Largo da Memória e dos azulejos do conjunto de monumentos e edifícios localizados ao longo da antiga “Estrada do Mar”, pude entender que a azulejaria e as cerâmicas arquitetônicas acabaram delineando leituras simbólicas e de identidade à esses locais pontuando tais obras dentro da construção das memórias que permanecem até atualmente. Os painéis figurativos e de repetição de azulejos idealizados para esses espaços públicos transformaram a paisagem física e reforçaram narrativas históricas sobre as glórias paulistas, tendo como figura central a importância do bandeirante/ herói na história.

Além disso, mediante os estudos dessas obras, emergiu uma outra questão fundamental sobre os ganhos e as perdas decorrentes das reformas e intervenções de restauro. A supressão de personagens e temas originais - como pudemos observar nos painéis do Rancho da Maioridade, por exemplo, nas quais as figuras do imperador D. Pedro II e de seu exército imperial foram apagadas -, ressaltam a existência de um equilíbrio delicado entre preservação e renovação. Ali, conforme vimos, as leituras e memórias foram transformadas, modificando as ideias defendidas na década de 1920 para dar espaço a uma outra memória nas quais são exaltadas as figuras de personagens políticos do período regencial, valorizando, portanto, a elite agrária que dominava as decisões políticas de meados e finais do século XIX.

Neste ponto, olhar as versões originais dos painéis idealizadas por Dubugras e

Wasth Rodrigues e o resultado das intervenções posteriores feitas por Antônio Luis Gagni em 1962 e Geraldo Sarasá em 1980, me permite questionar os critérios que foram levados em consideração para tais ações. A perda da integridade simbólica e artística do conjunto graças às mudanças que pudemos observar nos painéis, além da alterar sua leitura, marca também a perda do valor artístico do conjunto, uma vez que, analisando os desenhos dos projetos do arquiteto Victor Dubugras pudemos entender que tais peças foram previamente pensadas e, portanto, faziam parte da concepção do projeto arquitetônico. Somado a isso, os desenhos assumem o traçado dos restauradores o que também ocasiona a perda da integridade artística do trabalho de José Wasth Rodrigues.

Por fim, para além de tais leituras e questionamentos, podemos pensar a atuação de Dubugras e Wasth Rodrigues alinhada a uma rede de profissionais e industriais que dinamizaram o aparecimento de novas noções estéticas e funcionais que permeiam a produção de azulejos. Não parecem casuais as soluções propostas para as residências paulistas das primeiras décadas do século XX como foi o caso do projeto de Ramos de Azevedo para a casa construída na Avenida Paulista, atual Casa das Rosas, na qual os azulejos valorizam os espaços como banheiros e cozinha que até pouco tempo antes eram marginalizados e distanciados da casa.

É possível pensar o mesmo para o caso das arquiteturas públicas que, a partir daquele momento, como no caso do Largo da Memória, ganhou visibilidade no contexto urbano e passou a ser uma referência para o que viria a ser produzido posteriormente. As soluções adotadas por Cândido Portinari para algumas de suas obras azulejares idealizadas para o Rio de Janeiro e Belo Horizonte - a exemplo o edifício do Ministério da Educação e o conjunto de edifícios de Oscar Niemeyer para a Pampulha - fazem com que o artista se relacione com as intenções do projeto arquitetônico, agregando valor e identidade a tais arquiteturas mediante suas composições decorativas, os motivos de repetição e as cores adotadas. Tal diálogo permite uma leitura do todo artístico porque se apropria tanto dos elementos simbólicos e signos nacionais/locais quanto cria efeitos tridimensionais mediante a construção de diferentes escalas e pela ausência de molduras que dá ao conjunto o efeito de continuidade.

Igualmente importante é observar que os painéis azulejares desses conjuntos arquitetônicos públicos foram aplicados em locais estratégicos que tiveram uma função importante na formação de identidade local. No exemplo do edifício do Ministério da Educação o Rio de Janeiro, a adoção dos azulejos de fachada nos espaços mais visíveis ao público passante demarca a construção de uma memória urbana como a observada nos casos da cidade de São Paulo.

A história da azulejaria está intrinsicamente entrelaçada à história da arquitetura e

da sociedade em que esses azulejos foram produzidos e utilizados. Sua presença continua a suscitar debates sobre identidade, memória e preservação, desafiando-nos a repensar o significado e valor dos espaços urbanos e culturais habitados. Esse estudo ressaltou a importância de uma abordagem mais ampla na compreensão da história e do impacto do uso dos azulejos na paisagem cultural brasileira.

Uma das vantagens da metodologia de trabalho sugerida nesta pesquisa foi justamente poder estabelecer diálogos culturais e materiais que só seriam possíveis graças às considerações em torno da história da técnica, história do *design* e das questões socioculturais envolvidas. Acredito que leituras unindo essas interfaces poderão trazer avanços aos estudos futuros da história da azulejaria brasileira e espero que a aqui apresentada contribua para as muitas investigações nesse campo que serão realizadas no país.

Referências Bibliográficas

A CASA DO AZULEJO. Como pintar um azulejo de corda seca | How to paint a dry rope tile. **Facebook**, 24 maio 2021. 1 vídeo (3 min). Facebook: ACasadoAzulejopt. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=520400812728671>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ABREU, Alzira Alves de. **Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)**. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2015.

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de. **Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão**. Rio de Janeiro: Editora Fontana: Fundação Luiz la Saigne, 1980.

_____. **Azulejos na Cultura Luso-brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: IPHAN, 1997.

_____. Azulejo, Documento de nossa Cultura. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.). **Patrimônio Azulejar Brasileiro: Aspectos históricos e de Conservação**. Brasília: Monumenta – BID: Ministério da Cultura, 2001. p. 27-73.

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de; BRITO, Stella Regina Soares de; SANJAD, Thais Alessandra Bastos Caminha. **Azulejaria em Belém do Pará: inventário – arquitetura civil e religiosa – século XVIII ao XX**. Brasília: Iphan, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/azulejaria_belem_do_para_inventario.pdf. Acesso em: 9 jan. 2024.

ALFRED MEAKIN. Alfred Meakin (Ltd) / Alfred Meakin (Tunstall) Ltd. **Stoke-on-Trent, Pottery and Ceramics, Tunstall, Burslem, Hanley, Stoke, Fenton, Longton**, [17 ago. 1999]. Disponível em: https://www.thepotteries.org/mark/m/meakin_alfred.html. Acesso em: 18 jan. 2024.

ALMEIDA, Marta Carvalho de. **República dos invisíveis: Emílio Ribas, microbiologia e saúde pública em São Paulo (1898-1917)**. Bragança: EDUSF, 2003.

ANDRADE, Margarida Maria de. **Bairros Além-Tamanduateí: o imigrante e a fábrica no Brás, Moóca e Belenzinho**. 1991. Tese (Doutorado em Geografia) - Faculdade de Filosofia,

Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-13052022-091825/pt-br.php>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA; CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA (CHAIA); ROTA DO AZULEJO NO ALENTEJO (orgs.). **Documentos para a História da Talha Dourada e Azulejo em Évora**. [S. l.]: Arquivo Distrital de Évora, 2014. Disponível em: <https://adevr.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais/documentos-para-a-historia-dos-azulejos-e-talha-dourada-em-evora/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes. 2005a.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005b.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. O novo imperialismo britânico e o fenômeno Brasil. **Revista USP**, n. 79, p. 22-33, set./nov. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13691>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ARRUDA, Tainá Chermont; SANJAD, Thais Alessandra Bastos Caminha. Ornamentos de platibanda em edificações de Belém entre os séculos XIX e XX: inventário e conservação. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 25, n. 3, p. 341-388, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/146201>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ASSUNÇÃO, Ana Paula. **Fábrica de Louça de Sacavém**: contribuição para o estudo da indústria cerâmica em Portugal - 1856 - 1974. Lisboa: Edições Inapa, 1997.

AUSENDA, Raffaella. Ceramica *In*: PONTE, A. (ed.). **Il disegno industriale italiano**: 1150-1850: L'età della rivoluzione industriale. Milão: Electra, 1989, v. I, p. 276-283.

_____. *In*: PONTE, A. (ed.). **Il disegno industriale italiano**: 1851-1918 Il grande emporio del mondo. Milão: Electra, 1989, v. II, p. 285-291.

BAECK, Mario. Tiled Interiors on Paper: Trade Catalogues as a Key Source to Understand the Use of Floor and Wall Tiles in European Interiors. **Acta Academiae Artium Vilmensis**, n. 104,

p. 18-49, 2021. Disponível em: <https://aaav.vda.lt/journal/article/view/93>. Acesso em: 9 jan. 2024.

_____. **Gevloerd & Betegeld: De Belgische tegelindustrie van Art Nouveau tot seventies**. Oostkamp: Stichting Kunstboek BVBA, 2012.

BAECK, Mario *et al.* **Industrial Tiles – 1840-1940**. [S. l.]: Erstes Deutsches Fliesenmuseum, 2004.

BARATA, M. **Azulejos do Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1995.

BARBUY, H. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 4, n. 1, p. 211–261, 1996.

BAZIN, Germain. **L'architecture religieuse baroque au Brésil**: Répertoire monumental, documentation photographique, index général. [S. l.]: Museu de Arte, 1956.

BELLINGIERI, Julio Cesar. A indústria Cerâmica em São Paulo e a invenção do filtro de água: um estudo sobre a cerâmica Lamparelli – Jaboticabal (1920-1947). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 5., 2003, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ABPHE, 2003. Disponível em: https://www.abphe.org.br/arquivos/2003_julio_cesar_bellingieri_a-industria-ceramica-em-sao-paulo-e-a-invencao-do-filtro-de-agua-um-estudo-sobre-a-ceramica-lamparelli_jaboticabal-1920_1947.pdf. Acesso em: 9 jan. 2024.

BELLINGIERI, Julio Cesar. As origens da indústria cerâmica em São Paulo. **Cerâmica Industrial**, v. 10, n. 3, p. 19-23, maio/jun. 2005. Disponível em: <https://www.ceramicaindustrial.org.br/article/587657237f8c9d6e028b46d1>. Acesso em: 9 jan. 2024.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, p. 165-196.

BLAJ, Ilana. Agricultores e comerciantes em São Paulo nos inícios do século XVIII: o processo de sedimentação da elite paulistana. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 36, p. 281-296, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/snzfFSBgqfjQDHWPw5RbHrt/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

_____. A Trama das Tensões: o processo de mercantilização de São Paulo colonial (1681/1721). **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, v. 6, n. 1, p. 143-150, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645537>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BOSCATTI, A. P. .; ADELMAN, M. De cavalos e homens: História, poder, estratégias e representações. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 25, n. 49, 2021. DOI: 10.52780/res.14100. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/14100>. Acesso em: 30 jan. 2024.

BUCAILLE, Richard e PESEZ, Jean Marie. **Cultura material**. in: Enciclopédia Einaudi. Lisboa, IN-CM, vol.16 - Homo — Domesticação — Cultura Material, 1989, p.11- 47.

BRANDÃO, Angela. Anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XVIII. **Revista CPC**, n. 9, p. 42-64, nov. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15654>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades do século XIX). **Revista Brasileira de História**, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set. 1984. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1907. Acesso em: 10 jan. 2024.

BUENO, Eduardo. **Produto Nacional**: uma história da indústria no Brasil. Brasília: CNI, 2008. Disponível em: <https://www.portaldaindustria.com.br/publicacoes/2012/7/produto-nacional-uma-historia-da-industria-no-brasil/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CALDERÓN, José Luis Mingote. **Da fotografia ao azulejo**. Lisboa: Museu Nacional de Soares dos Reis e Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

CAMPOS, Eudes. A cidade de São Paulo e a era dos *melhoramentos materiaes*: Obras públicas e arquitetura vistas por meio de fotografias de autoria de Militão Augusto de Azevedo, datadas do período 1862-1863. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 15, n. 1, p. 11-114, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5455>.

Acesso em: 10 jan. 2024.

CARVALHO, Fábio. Azulejos antigos no Rio de Janeiro. **Azulejos antigos no Rio de Janeiro**, [19 set. 2023]. Disponível em: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com>. Acesso em: 24 jan. 2024.

CARVALHO, Rosário Salema de; MANGUCCI, Celso. Quem fez o quê: a produção de azulejos na época moderna (séculos XVI a XVIII). **ARTis ON**, n. 6, p. 9-24, 2018. Disponível em: <https://artis-on.letras.ulisboa.pt/index.php/aio/article/view/140>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920**. [S. l.]: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

_____. Gênero, artefato e a constituição do lar: o caso paulistano. **Revista Estudos Feministas**, v. 17, n. 1, p. 279-283, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/4RxLKgxMpD5NxYV3F73mRft/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CATLEUGH, J.; ASLIN, E.; CAIGER-SMITH, A. **William De Morgan Tiles**. London: Richard Dennis, The New Chapter, Shepton Beauchamp, Ilminster, Somerset, 1983.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Holland. **O Azulejo na Arquitetura Religiosa de Pernambuco**. São Paulo: Metalivros, 2006.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Holland; CRUZ, Antonio de Menezes e. **O Azulejo na Arquitetura Civil de Pernambuco**. São Paulo: Editora Metalivros, 2002.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2017.

COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 3, p. 149-162, 1939. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=6512>. Acesso em: 10 jan. 2024.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**: Ana

Gertrudes de Jesus. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DONG, Fanwen. **A influência chinesa no azulejo português**. 2017. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) - Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2017. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/22138>. Acesso em: 10 jan. 2024.

DW EUROMAXX. The Art Of The Azulejos - Portugal's Colored Tiles. **YouTube**, 10 mar. 2021. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal DW Euromaxx. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OFdnVeMnt70>. Acesso em: 18 jan. 2024.

EASTLAKE, Charles L. **Hints on Household Taste**. London: Longmans, Green, and. Co. 1868. Disponível em: <https://archive.org/details/hintsonhousehold00eastiala/page/n11/mode/2up>. Data de acesso: 02/01/2024.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: Formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Edusp: Globo, 1975. v. 1.

FARIAS, Priscila L. **On graphic memory as a strategy for design history**. In: Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies, p. 201-206. São Paulo: Blucher, 2014. Disponível em <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/on-graphic-memory-as-a-strategy-for-design-history-13838>>

FERREIRA, Manoel Francisco. **O desenho industrial**: (sua importância para a arte decorativa). 1967. Tese (Concurso para Docência Livre) - Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/10875>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: Ensino e e Profissão em São Paulo**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FORTY, A. **Objetos do Desejo: Design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 1981. v. 53

FURNIVAL, William J. **Leadless Decorative Tiles, Faience, and Mosaic, comprising Notes and Excerpts on the History, Materials, Manufacture & Use of Ornamental Flooing Tiles, Ceramic Mosaic, and Decorative Tiles and Faience.** Stone, Staffordsshire: W.F. Furnival, 1904.

FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX.** Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.

GENTILE, Laura Casprini. **Guido Andloviz: forme e decori per la ceramica.** Florença: Edifir-Edizioni Firenze s.r.l., 2017.

GOLDBERG, Johanna. The Evolution of the Bath Room. **Books, Health and History**, 19 nov. 2015. Disponível em: <https://nyamcenterforhistory.org/2015/11/19/the-evolution-of-the-bath-room/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

GOMBRICH, E. H. **O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa.** Tradução: Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. [S. l.]: Nova Cultural 1998, 1998.

GUEDES, Marymarcia; BERLINCK, Rosane de A. **E os preços eram confortáveis...: Anúncios de jornais paulistas do século XIX.** São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2000.

HIGGINS, Rob; FARMER, Will. **Arts and Crafts tiles: Morris to Voysey.** Gloucestershire: Amberley, 2017.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. Mudanças espaciais na casa republicana. A higiene pública e outras novidades. **Revista da Pós Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.** São Paulo: n.3, 1993.

_____. O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira (1867-1918) São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2008. ambrogi, Maria Naclério. **O prédio Martinelli: a ascensão do**

imigrante e a verticalização de São Paulo. São Paulo: Projeto, 1984.

HUPPATZ, D. J.. **Globalizing Design History and Global Design History.** Journal of Design History v. 28 n. 2, p. 182-202, 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Cachoeira – Capela de Nossa Senhora da Pena. **ipatrimônio**, [2017]. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/cachoeira-capela-de-nossa-senhora-da-pena/#!/map=38329&loc=-12.763678010156626,-38.86935532093048,17>. Acesso em: 17 jan. 2024.

JONES, Owen. **The grammar of ornament:** illustrated by examples from various styles of ornaments. Paris: L'Aventurine, 2001.

JORGE, Janes. **Tietê, o rio que a cidade perdeu:** o Tietê em São Paulo (1880-1940). São Paulo: Alameda, 2006.

JULIER, Guy. **From visual culture to design culture.** Design issues, v. 22, n. 1, 2006, p. 64-76.

LEMMEN, Hans Van. **Tiles in Architecture.** Londres: Laurence King, 1993.

_____. **Architectural Ceramics.** Buckinghamshire: Shire Publications Ltd, 2002.

_____. **Delftware tiles.** Oxford: Shire Publications Ltd, 2005.

_____. **Art Nouveau tiles.** Oxford: Shire Publications Ltd., 2008.

_____. **Art Deco Tiles.** Oxford: Shire Publications Ltd., 2012.

_____. **5000 years of Tiles.** Londres: The British Museum Press, 2013.

_____. Minton's Prosser's Patente Tiles: 1840-1854. **Journal of Tiles & Architectural Ceramics Society.** Vol.15, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40425467/Mintons_Prossers_Tiles_1840_1854. Acesso:

20/01/2024

LEMOS, Carlos A. C. **Cozinhas, etc.:** um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. Azulejos Decorados na modernidade arquitetônica brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 167-174, 1984. Disponível em: <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=7682>. Acesso em: 10 jan. 2024.

_____. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1996.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vania Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, n. 1, p. 147-178, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5280>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LIMA, Zelinda Machado de Castro. **Inventário do Patrimônio Azulejar do Maranhão**. São Luís: Edições AML, 2012.

LINHARES, Maria Yedda Leite. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil séculos XVIII e XIX. **Revista Tempo, UFF / Relume Dumará**, v. 1, n. 2, p. 585-599, 1996. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2192000>. Acesso em: 14 jan. 2024.

LOOS, Adolf. *Paroles dans le vide/ Malgré tout*. Paris: Ivrea, 1994.

_____. **Ornamento e Crime**, Lisboa: Edições Cotovia, 2006

MACHADO, A. R. DOS S. **A arte da moldura em Portugal durante a Idade Moderna (séculos XVI-XVIII)**. Lisboa: Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2014.

MALHANO, Clara Emília Sanches Monteiro de Barros; MALHANO, Hamilton Botelho. **Desenhadores e azulejadores: ensino e aprendizagem, arquitetura e história**. Rio de Janeiro: Synergia, 2018.

MALLGRAVE, Harry Francis. **Gottfried Semper: Architect of the nineteenth-century**. New Haven: Yale UP, 1996.

MANGUCCI, António Celso. Documentos para a História da Talha Dourada e Azulejo em Évora. **Arquivo Distrital de Évora**, 2014.

_____. A estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1688-1753). **Al-Madan**, n. 12, II série, p. 135-148, dez. 2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/5923298>. Acesso em: 10 jan. 2024.

_____. Os arquitectos e a direcção das campanhas decorativas com azulejos. **ARTis ON**, n. 6, p. 26-31, 2018. Disponível em: <https://artis-on.letras.ulisboa.pt/index.php/aio/article/view/141>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MARTINS, José de Souza. **Conde Matarazzo, o empresário e a empresa: estudo de sociologia do desenvolvimento**. São Paulo: Hucitec, 1973.

MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. **Tempo**, v. 26, n. 2, p. 404-429, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/P9xLwtgvfcr3V9bZcJsBsmD/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**. Colecção ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.

MELLO, Joana. **Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.

MENEGUELLO, Cristina. **Da ruína ao edifício: negócio, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, vol. 23, n. 45, 2003, p. 11-36. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>

MOITA, Irisalva. Cerâmica aplicada à arquitetura oitocentista em Lisboa. *In:*

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de (org.). **Azulejos na Cultura Luso-brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1997. p. 10-39.

MONEZZI, Renata Poliana Cezar. Azulejos do Palácio: suas origens e significações. *In*: VIEIRA, António; COSTA, Francisco da Silva; REMOALDO, Paula Cristina (orgs.). **Cidades, Criatividade(s) e Sustentabilidade(s): Actas das VIII Jornadas de Geografia e Planeamento**. Minho: UMDGEO, 2012. p. 44-51. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/21724>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes. **Ramos de Azevedo: presença e atuação profissional em Campinas**. Campinas: Editora Unicamp: Arte Escrita, 2009.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988.

MUSUMECI, Giuseppe. **Per una storia della cooperazione a Laveno, Mombello e Cerro**. Mesenzana (Varese): Edizioni Marwan, 1994

MUSUMECI, Giuseppe; PAOLI, Luciano. **Laveno e le sue ceramiche: oltre un secolo di storia**. Mesenzana : Tipografia Marwan, 1994.

NASCIMENTO, A. P. Entre a fricção e a serenidade, a caminho do interior: os painéis de Wasth Rodrigues no peristilo do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 27, p. 1–58, 2019.

NIERHAUS, Andreas. “Zur Reinlichkeit der modernen Architektu” - Sobre a limpeza da arquitetura moderna - WWMAGAZIN, 25/03/2020. Disponível em : <https://magazin.wienmuseum.at/hygiene-mit-otto-wagner>. Acesso em : 10/01/2024.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PARETO JÚNIOR, Lindener. Pândegos, rábulas, gamelas: os construtores não diplomados entre a engenharia e a arquitetura (1890-1960). Tese de Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

PEREIRA, José Hermes Martins. **As fábricas paulistas de louça doméstica: Estudo de tipologias arquitetônicas na área de patrimônio industrial**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.16.2007.tde-18052010-115015>. Acesso em: 16 jan. 2024.

_____. **Louça Paulista**. São Paulo: Edusp, 2009.

PEREIRA, Sasha Cruz Alves. Pode o Subalterno falar? **Enciclopédia de Antropologia**, 13 jul. 2022. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/obra/pode-o-subalterno-falar>. Acesso em: 4 jan. 2024.

PEVENAGE, J. Van *et al.* First spectroscopic analysis of lead glazes of Belgian tile panels. **Journal of Cultural Heritage**, v. 41, p. 27-33, jan./fev. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2017.11.010>. Acesso em: 17 jan. 2024.

PICCAROLO, Antonio; FINOCCHI, Lino. **O desenvolvimento industrial de S. Paulo através da Primeira Exposição Municipal**. São Paulo: Pocaí, 1918.

PILEGGI, Aristides. **Cerâmica no Brasil e no mundo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

PINHEIRO, Silvanisio. **Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Livraria Turista, 1951.

PINTO, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900**: Impressões de Viagem. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

PRESTES, Julio. **No Rancho de Paranapiacaba**. São Paulo: Casa Mayença, 1922. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0102z10.htm>. Acesso em: 17

dez.2023.

PROWN, Jules David. **The truth of material culture: history or fiction?**. In: Steven Lubar and W. David Kingery (eds.) History from things: essays on material culture. Washington: Smithsonian, 1993, p. 1-19.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. Tradução Luiz Raul Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANZINI, Felisberto. **Estylo Colonial Brasileiro**: composições architectonicas de motivos originaes. São Paulo: Editor Amadeu de Barros Saraiva, 1927.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. Por que São Paulo passou de uma província pouco importante a uma das mais destacadas regiões agrícolas e industriais do mundo? **História**, v. 39, e2020034, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/VHWpfrv5vKy4hfsb9RFNxvx/?format=html>. Acesso em: 13 jan. 2024.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Os azulejos da Misericórdia: a imagem documento na história da cultura religiosa luso-brasileira. **História**, v. 34, n. 1, p. 148-162, jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/QptJm3GpJNw7WX44xWP4XWG/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 13 jan. 2024.

RIEGL, Alois. **Problems of Style**: fundations for a History of Ornament. Princeton: Princeton UP, 1992.

RODRIGUES, José Wasth. **Documentário Arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

RODRIGUES, José Wasth; BARROSO, Gustavo. **Uniformes do Exército Brasileiro: 1822 - 1922**: Obra comemorativa do centenário da independência do Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Guerra, 1922.

ROWLANDS, Michael. The Role of Memory in the transmission of culture *In: World Archeology*, Vol. 25, nº 2. Conceptions of time and ancient society. Oct. 1993, p. 141-151
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/124810>. Acesso: 29/07/2016.

RUSKIN, John. **The stones of Venice**. Nova York: Da Capo, 1960.

_____. The nature of the Gothic a chapter of Stones of Venice. Ex Libris: Kenneth H. M. Connal, 1873. Disponível em :
<https://ia902709.us.archive.org/14/items/natureofgothicch00rusk/natureofgothicch00rusk.pdf>

_____. John Ruskin: Selvaticidade (excerto de A Natureza do Gótico). **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** [Tradução José Tavares Correia de Lira], 2006 (Online), n. 4, p. 67-76. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i4p67-76>.
Data: 17/01/2024.

SAIA, Luis. Arquitetura Paulista. *In: XAVIER, Alberto (org.). Arquitetura Moderna Brasileira*: depoimentos de uma geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 106-119.

SALLA, Natália Maria. **Produzir para construir: a indústria cerâmica paulistana no período da Primeira República (1889-1930)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-04022015-113635/pt-br.php>. Acesso em: 13 jan. 2024.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura Italiana em São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

SALVADORE, Waldir. **Italiano e nosso**: Felisberto Ranzini e o “estilo florentino”. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SANTOS, Francisco Martins dos. **História de Santos “Poliantéia Santista – Fernando**

Martins Lighti". São Vicente: Editora Caudex Ltda, 1986.

SANTOS, Regina Helena Vieira. **Rua São João: o *Boulevard* paulistano da Primeira República (1889-1930)**. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.16.2018.tde-09062017-101657>. Acesso em: 16 jan. 2024.

SANTOS, Wanderley dos. **Lapa**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura, 2007. (História dos Bairros de São Paulo, v. 18).

SEMPER, Gottfried; GRAVAGNUOLO, Benedetto. **Architettura arte e scienza: scritti scelti, 1834-1869**. Nápoles: CLEAN, 1987.

SEMPER, Gottfried. **Lo Stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica**. Tradução para italiano de M. P. Arena e G. Hach. Milano: Editora Laterza, 1992.

_____. **Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics**. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

_____. **The Four Elements of Architecture and Other Writings**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SENNETT, R. **O artifice**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. **19&20**, v. 7, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rsevero_atb.htm. Acesso em: 18 jan. 2024.

SILVA, Maria João Espírito Santo Bustorff *et al.* (orgs.). **Festa barroca a azul e branco: os azulejos do claustro e do consistório da Ordem Terceira de São Francisco, São Salvador da Bahia**. Lisboa / Rio de Janeiro: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva e Ed. Atelier B2, 2002.

SILVA F., Olavo Pereira da. **Arquitetura luso-brasileira no Maranhão**. São Paulo: Efecê Editora, 1986.

SIMÕES, José Miguel dos Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. **Estudos de Azulejaria**. Lisboa: INCM, 2001.

SIMONSEN, Roberto C. **Evolução Industrial do Brasil e Outros Estudos**. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1973.

SNODIN, Michael; HOWARD, Maurice. **Ornament: a social history since 1450**. Londres: The Board of trustees of the Victoria and Albert Museum, 1996.

SOARES, José Paulo Monteiro. **Dutch Brazil: The Thierbuch and Autobiography of Zacharias Wagener**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997. v. 2.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Jonas Soares de. **Painéis de Azulejos do Museu Republicano “Convenção de Itu”**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SOUZA, Rafael de Abreu e. **Louça Branca para a Paulicéia: Arqueologia histórica da Fábrica de Louças Santa Catharina / IRFM - São Paulo e a produção da faiança fina nacional (1913 - 1937)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-24032010-170351/pt-br.php>. Acesso em: 5 jan. 2023.

SPIVAK, Gayatri. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SULLIVAN, Louis. **A system of architecture ornament according with a philosophy of man's powers**. Nova Iorque: The Eakins Press, 1967.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. **A Missão Francesa de 1816**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: IPHAN: Programa Monumenta, 2008.

TELLES, Pedro Carlos da Silva. **História da Engenharia no Brasil**. São Paulo: LTC, 1984.

TOLEDO, Benedito Lima de. Arquitetura - O Caminho do Mar. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 1, n. 1, p. 37, 30 dez. 1966.

_____. **Anhangabaú**. São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1989.

_____. Azulejo: permanência e inovação. *In*: ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de. **Azulejos na Cultura Luso-brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1997. p. 85-91.

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico**: um século de imigração italiana no Brasil. São Paulo: Nobel, 1988.

VALLADARES, José. **Os Azulejos da Reitoria**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1953.

VAN PEVENAGE, J. van *et al.* First spectroscopic analysis of lead glazes of Belgian tile panels. **Journal of Cultural Heritage**, v. 41, p. 27-33, jan. 2020. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207417305307>. Acesso em: 5 jan. 2024.

VICHNEWSKI, Henrique Telles. **As indústrias Matarazzo no interior paulista: arquitetura fabril e patrimônio industrial (1920-1960)**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/319203>. Acesso em: 5 jan. 2024.

VITRUVIUS. **The ten books on Architecture**. Cambridge: Harvard University Press, 1914. Disponível em : <https://www.chenarch.com/images/arch-texts/0000-Vitruvius-50BC-Ten-Books-of-Architecture.pdf>

ZAUGG, Von Roberto. Na rede de descanso: notas para uma história transatlântica de um objeto, entro o Novo Mundo e a África. **Materialized Histories**, 30 set. 2021. Disponível em: <https://mhstories.hypotheses.org/5125>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ZUCCONI, Guido. **La Città degli igienisti**. Roma: Carocci editore, 2022.

WILHIDE, Elizabeth. **William Morris: Decor & Design**. Londres: Pavilion Books Company, 2014 [1991].

WYATT, Matthew Digby. **The Industrial Arts of the Nineteenth Century**: a series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation the Great Exhibition of Works of Industry. London: Day and Son, Lithographers to the Queen, 1851. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-0000-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=520ab890-c6ba-012f-a9fe-58d385a7bc34#page/61/mode/2up>

WORNUM, Ralph. **Analysis of Ornament**: na introduction to the study of the history of ornamental art. Londres: Chapman and Hall – 193 Piccadilly, 1879. Disponível em: <https://archive.org/details/analysisoforname00wornuoft/analysisoforname00wornuoft/page/n9/mode/2up?view=theater>. Acesso: 14/01/2024.

Série Documental – Fontes Primárias

A CIGARRA. “As armas da cidade”. **A Cigarra**, São Paulo: ano III, n. 63, 28 mar. 1917a. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/flab7042-103a-47e1-ae79-548af92fc1f1> . Acesso em: 10 jan. 2024.

A CIGARRA. “Exposição Industrial”. **A Cigarra**, São Paulo: ano IV, n.77, 11 out. 1917b. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=exposi%C3%A7%C3%A3o%20industrial&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=777> . Acesso em: 16 jan. 2024.

A CIGARRA. “Exposição Industrial”. **A Cigarra**, São Paulo: ano IV, n. 78, 31 out. 1917c. p. 39-42. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=exposição%20industrial&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=767>

A ESTRADA DE RODAGEM. “As estradas como meio de circulação”. **A estrada de Rodagem**, São Paulo, ano 2, n. 15, set. 1922a. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213551&pesq=victor%20dubugras&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=542>. Acesso em: 18 jan. 2024.

A ESTRADA DE RODAGEM. “Novos e bellos monumenos na estrada de Santos”. **A Estrada de Rodagem**, São Paulo, ano 2, n. 15, p. 43, set. 1922b. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213551&pesq=victor%20dubugras&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=542>. Acesso em: 18 jan. 2024.

A ESTRADA DE RODAGEM. “São Paulo no II Congresso Nacional de Estradas de Rodagem”. **A Estrada de Rodagem**, São Paulo, ano 2, n. 18, dez. 1922c. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213551&pagfis=686>. Acesso em: 18 jan. 2024.

A ESTRADA DE RODAGEM. “Um Benemerito das Estradas de Rodagem”. **A Estrada de Rodagem**, São Paulo, ano 3, n. 19, jan. 1923a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213551&pagfis=718>. Acesso em: 18 jan. 2024.

A ESTRADA DE RODAGEM. “Um fartão de paysagens”. **A Estrada de Rodagem**. São Paulo, ano 3, n. 21, mar. 1923b. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213551&pagfis=812>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ACERVO “BARROCO MEMÓRIA VIVA”. Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (Jaboatão). **Acervo Digital da Unesp**, 12 nov. 2014. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/179771>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ACERVO “BARROCO MEMÓRIA VIVA”. Igreja e Claustro do Convento de São Francisco - Azulejos do Claustro. **Acervo Digital da Unesp**, 23 fev. 2015. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252293>. Acesso em: 18 jan. 2024.

AMERICAN RADIATOR AND STANDARD SANITARY CORP. **Better heating air conditioning better plumbing makes better homes**. [S. l.]: American Radiator and Standard Sanitary Corp., [1940]. Disponível em: <https://archive.org/details/HeatingPlumbingMakesBetterHomes/mode/2up>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE CERÂMICA. São Paulo: Associação Brasileira de Cerâmica, 1979.

AZ INFINITUM. Az Infinitum em números. **Az INFINITUM**, [2022]. Disponível em: <https://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az/azinfinitum.aspx?pesquisaGeral=1>. Acesso em: 18 jan. 2024.

BERTICHEN, Pieter Godfried. **O Brasil pitoresco e monumental: Rio de Janeiro e seus arrabaldes**. Rio de Janeiro: Eugène Rensburg. 1856. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393045/icon393045.pdf. Acesso: 17 jan. 2024

BARROSO, Gustavo; RODRIGUES, José Wasth. **Uniformes do Exercito Brasileiro**: obra comemorativa do centenario da independencia do Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Guerra, 1922. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon53157/icon53157.pdf. Acesso em: 18 jan. 2024.

CALIXTO, Benedito. **Domingos Jorge Velho**. São Paulo: Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1903. 1 pintura, óleo sobre tela, 140 x 160 cm.

CORRADINI, F. Le moderne case d'abitazione con l'applicazione di apparecchi sanitari. *In: L'ingegneria sanitária*. Torino, ano I, n. I, p. 6-9, 1890. Disponível em: <https://digit.biblio.polito.it/3618/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CORREIO DA MANHÃ. Irmãos Saccoman. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 54, n. 18.836, 21 ago. 1954. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=39239. Acesso em: 21 jan. 2024.

CORREIO PAULISTANO. Campanha Progredior. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 10.316, p.5, 25 jan. 1891. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_05&Pesq=Progredior&pagfis=1411. Acesso em: 14/12/2023.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo (Cidade) - Actos Officiaes. **Correio Paulistano**, n. 16860, p. 5, 12 jul. 1910. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&Pesq=Ranzini&pagfis=18604. Acesso em: 16 jan. 2024.

CORREIO PAULISTANO. Annuncios. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 17.190, p. 9, 9 jun. 1911. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&Pesq=Ranzini&pagfis=21462. Acesso em: 16 jan. 2024.

DEPARTMENT OF PRACTICAL ART. GREAT BRITAIN. **Catalogue of the Articles of**

Ornamental Art, selected from the Exhibition of the Works of Industry of all Nations in 1851. London: Chapman and Hall, 193, Piccadilly, 1852. Disponível em: <https://archive.org/details/CatalogueOfTheArticlesOfOrnamentalArt/mode/2up>. Acesso: 18 jan 2024.

HISTÓRIA DA HISTÓRIA. Podemos jogar fora as estátuas? **YouTube**, 2 jul. 2020. 1 vídeo (2 h 41 min). Publicado pelo canal História da História. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g3B5U9lioS0>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ILLUSTRAÇÃO DE S. PAULO. As comemorações do centenario em S. Paulo. **Ilustração de S. Paulo**. São Paulo, set. out. 1922, p. 32-44. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186856&Pesq=rancho%20da%20maioridade&pagfis=645> . Acesso: 18 jan. 2024.

ILLUSTRAÇÃO DE S. PAULO. Estradas de Rodagem: o revestimento de concreto da Serra, na estrada São Paulo-Santos. **Ilustração de S. Paulo**. São Paulo, n.3, mar 1926, p. 35-38. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186856&Pesq=estrada%20de%20orodagem&pagfis=1208> .Acesso: 18 jan. 2024.

JORNAL ELETRÔNICO NOVO MILÊNIO. Plano para revitalizar os Caminhos do Mar (7). **Jornal Eletrônico Novo Milênio**, [16 ago. 2003]. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0102x7.htm>. Acesso em: 18 jan. 2024.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Matricula dos Immigrantes entrados no Alojamento Provincial de Immigração em São Paulo**. [S. l.]: Typ. a Vapor Baruel, Pauperio & C. S. Paulo, 1888. Livro 13, p. 253. Disponível em: https://acervodigital.museudaimigracao.org.br/upload/livros/pdfs/L013_253.pdf. Acesso em: 19 jan. 2024.

MUSEU DO IPIRANGA. Você conhece este personagem? Saiba como foi construída sua imagem. **Facebook**, 22 set. 2015. Facebook: museudoipiranga. Disponível em: <https://www.facebook.com/museudoipiranga/photos/a.301838023171453/1017520401603208/?type=3>. Acesso em: 18 jan. 2024.

NACLÉRIO, Antônio. **Documento - 05**. Nápoles, 12 jul. 1863. 1 carta. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1426790/mss1426790.pdf. Acesso em: 24 jan. 2024.

JACOB DELAFON. jacobdelafon.com. **Jacob Delafon**, [2022]. Disponível em: <https://www.jacobdelafon.com/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

O PIRRALHO. Non ducor duco. **O Pirralho**, São Paulo, ano 6, n. 232, 27 mar. 1917. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213101&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=4917>. Acesso em: 18 jan. 2024.

REVISTA FEMININA. Uma cozinha modelo: um refeitório para crianças. **Revista Feminina**, ano 4, n. 32, [1917]. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=212547&pagfis=29>. Acesso em: 17 jan. 2024.

SÃO PAULO (Cidade). **Alvará nº 3041^a**. São Paulo: Diretoria de Obras e Viação da Cidade de São Paulo, 1912.

SÃO PAULO (Cidade). **Ato Prefeito - Pref nº 1.057 de 8 de março de 1917**. Manda publicar o braço de armas para a cidade e município de São Paulo. São Paulo: Legislação Municipal, 1917. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/ato-gabinete-do-prefeito-1057-de-8-de-marco-de-1917/detalhe/5a141b5e9ce11c601e037009>. Acesso em: 20 jan. 2024.

SÃO PAULO (Estado). **Resolução n. 62, de 31 de maio de 1875**. Código de Posturas da Câmara Municipal da Imperial Cidade de São Paulo. São Paulo: Diário Oficial do Estado de São Paulo, 1875. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/resolucao/1875/resolucao-62-31.05.1875.html>. Acesso em: 17 jan. 2024.

SÃO PAULO (Estado). **Lei n. 43, de 18 de julho de 1892**. Organiza o serviço sanitário do Estado. São Paulo: Congresso Legislativo do Estado, 1892. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/64128>. Acesso em: 17 jan. 2024.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto n. 233, de 2 de março de 1894**. Estabelece o Código Sanitário. São Paulo: Governo do Estado de S. Paulo, 1894. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/137356> . Acesso em: 17 jan. 2024.

SOCIETÀ CERAMICA ITALIANA. **La società ceramica italiana di Laveno all'Esposizione internazionale di Milano : luglio 1906**. Milano : Stab. Menotti Bassani, 1906.

STANDARD SANITARY MANUFACTURING COMPANY. **Modern bath rooms**: with useful information and a number of valuable suggestions about plumbing for home builders or those about to remodel their present dwellings. Pittsburgh: Standard Sanitary Mfg. Co., 1912. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=cool.ark:/13960/t2r506j30&seq=5>. Acesso em: 18 jan. 2024.

THE STUDIO : an Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts. Mr. W. J. Neatby and his work. **THE STUDIO : an Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts**. Vol. 29. 1903. p.113-117. Disponível em : https://archive.org/details/sim_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art_1903_29/page/112/mode/2up . Acesso : 17 jan. 2024.

WAINWRIGHT, Clive. “*The making of the South Kensington Museum*”. In: **Journal of the History Collections**, vol 14, nº1, May 2002, p. 3-78.

WEDD, Kit. **The Victorian bathroom catalogue: a treasury of over 1,000 baths, showers, fixtures and fittings**. Londres: Studio Editions, 1996. Disponível em: https://archive.org/details/isbn_9781858915838/page/n5/mode/2up. Acesso: 30 jan. 2024.

Anexos

A seguir apresento de forma organizada imagens complementares dos azulejos e das cerâmicas arquitetônicas da SCI de 1906, do Largo da Memória e dos Monumentos Caminhos do Mar, as peças que compõem o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e os azulejos, as louças sanitárias e as cerâmicas arquitetônicas dos banheiros da Casa das Rosas com o intuito de completar o entendimento dos objetos de estudo discutidos nesta tese:



Imagem 1: Fotografias do Catálogo da Exposição Internacional de Milão de 1906 da Società Ceramica Italiana di Laveno.

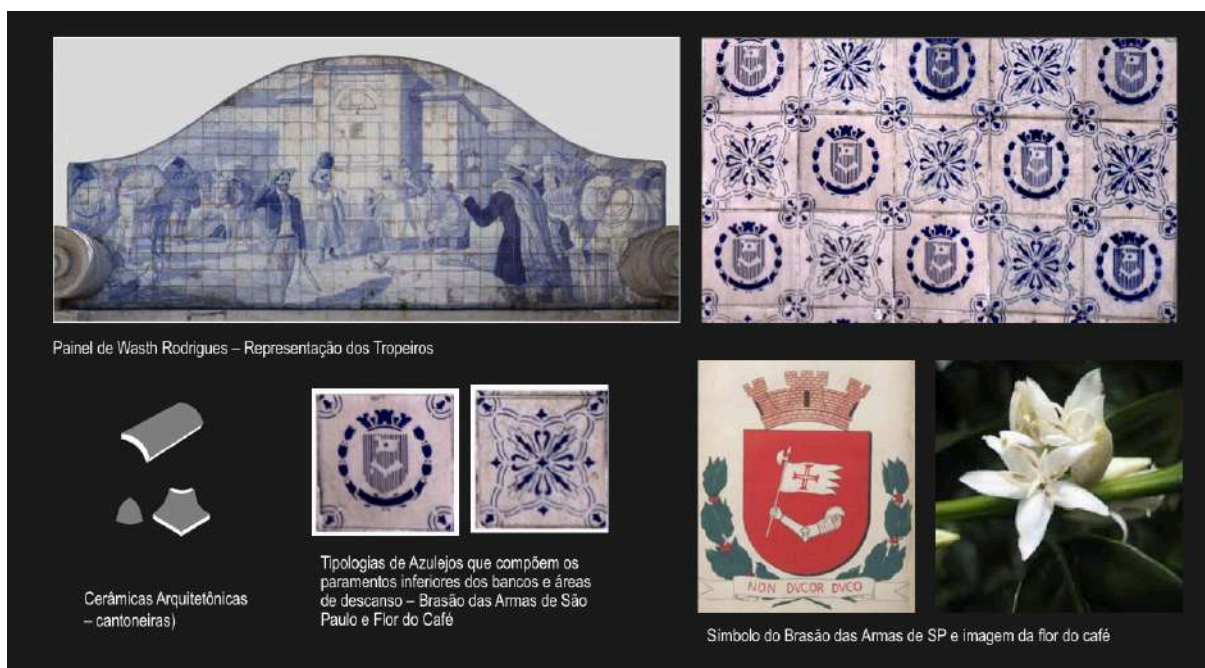


Imagem 2: Azulejos do Monumento do Largo da Memória construído em 1917 pelo arquiteto Victor Dubugras e pelo artista José Wasth Rodrigues.

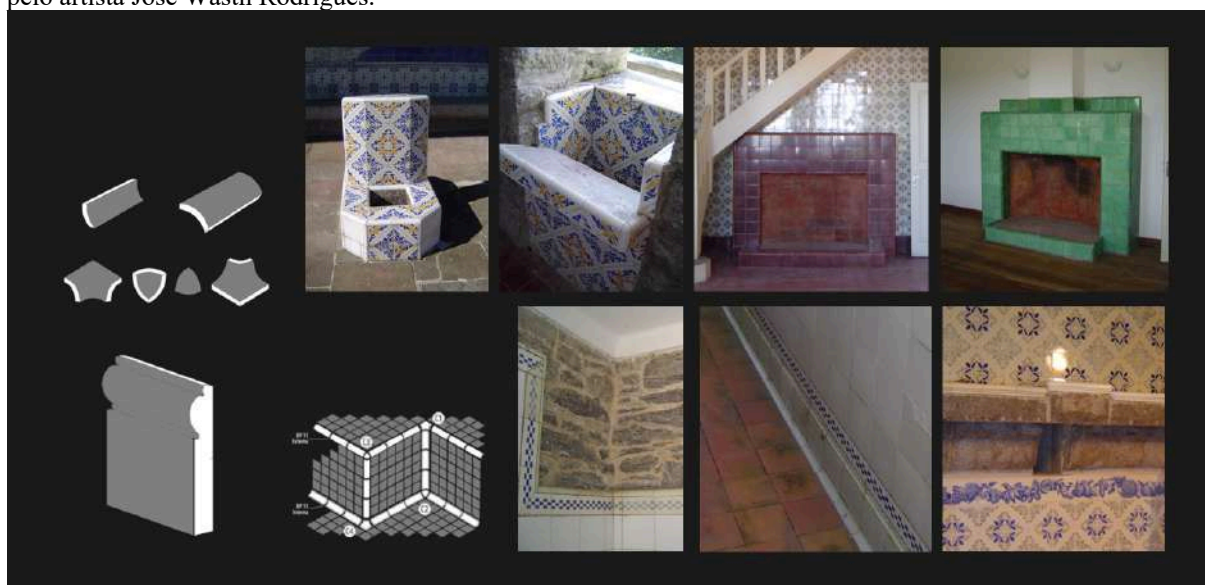


Imagem 3: Cerâmicas Arquitetônicas na forma de frisos ornamentais, cantoneiras côncavas e convexas e rodapés ornamentais cerâmicos presentes nos Monumentos caminhos do Mar.

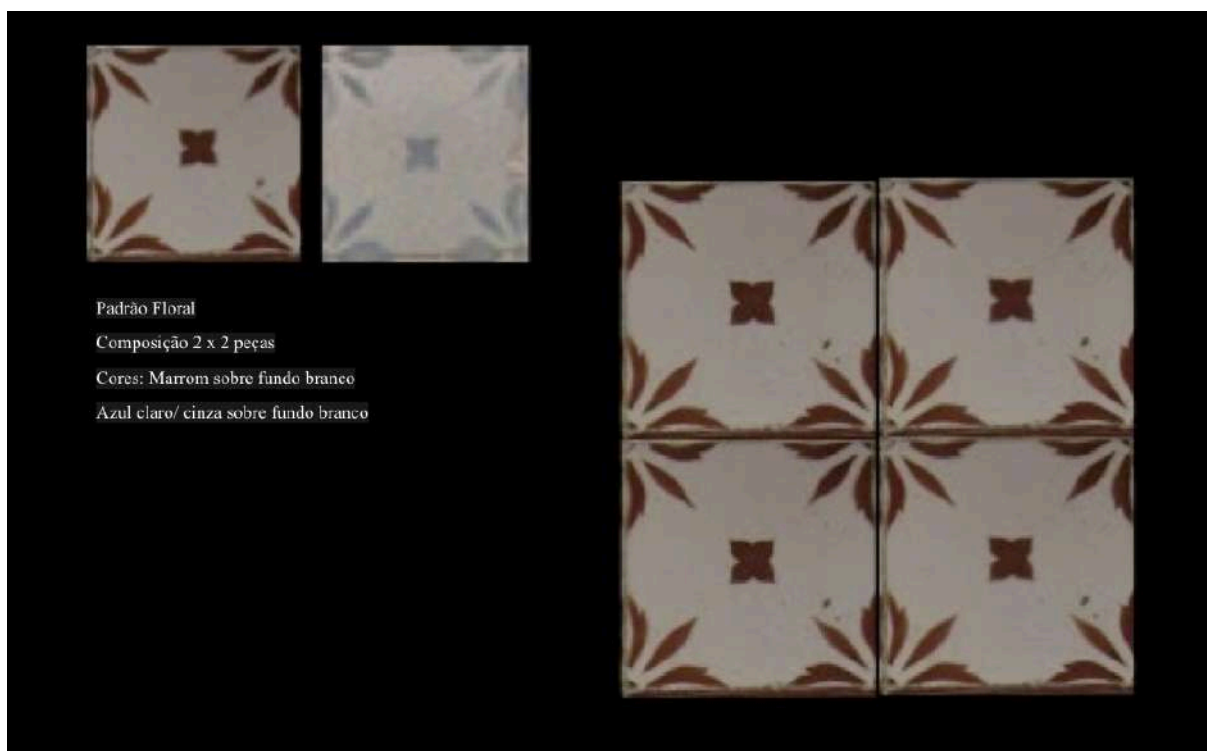


Imagem 4: modelos de azulejos padrões identificados em duas cores (marrom sobre fundo branco e azul claro/cinza sobre fundo branco) – Monumentos Caminhos do Mar

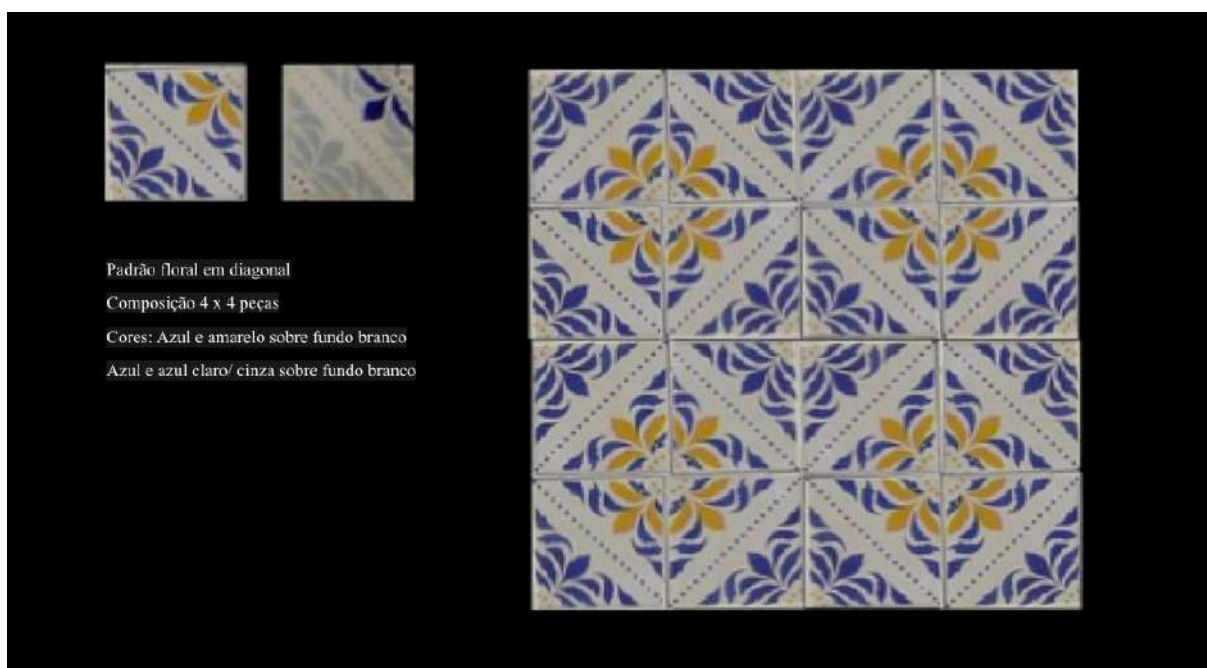


Imagem 5: modelos de azulejos padrões identificados em duas cores (azul e amarelo sobre fundo branco e azul e azul claro/cinza sobre fundo branco) – Monumentos Caminhos do Mar.



Imagem 6: modelo de azulejo padrão tipo ferradura (azul e amarelo sobre fundo branco) – Monumentos Caminhos do Mar.



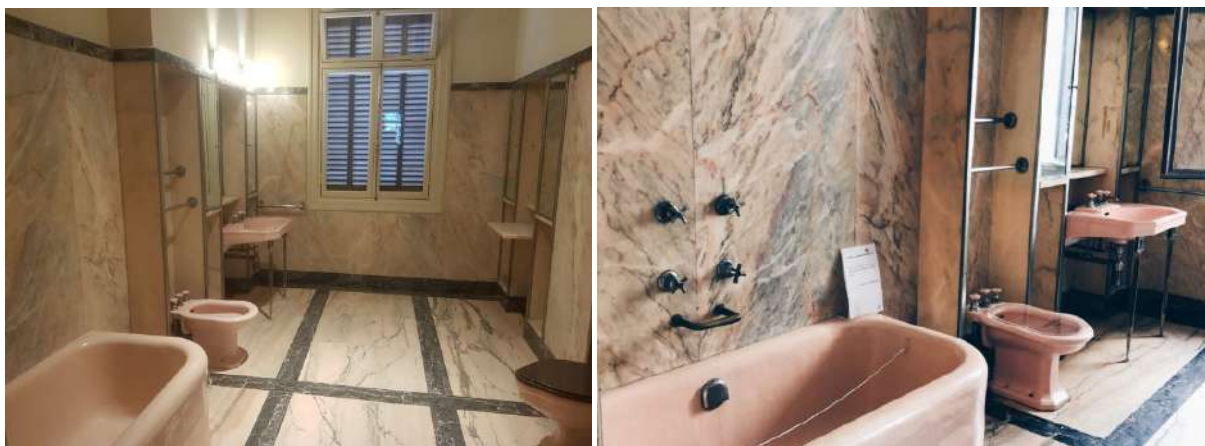
Imagem 7: Azulejos padrões identificados nas formas de flor de algas, esfera armilar e peixe, respectivamente – Monumentos Caminhos do Mar.



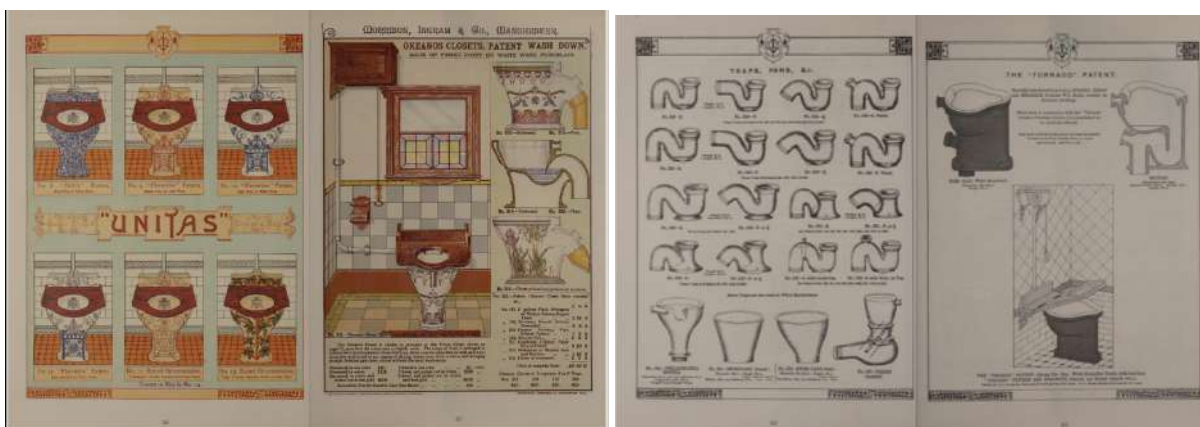
Imagem 8: Azulejos e Molduras cerâmicas identificados no Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.



Imagens 9 e 10: Banheiro verde – Casa das Rosas, Av. Paulista, São Paulo. Disponível em: <https://www.apartamento203.com.br/2018/06/25/casa-das-rosas/> e <https://revistaprojeto.com.br/noticias/museu-casa-das-rosas-reabre-ao-publico-com-caracteristicas-originais-recuperadas/>



Imagens 11 e 12: Banheiro Rosa – Casa das Rosas, Av. Paulista, São Paulo. Disponível em: <https://www.apartamento203.com.br/2018/06/25/casa-das-rosas/> e <https://br.pinterest.com/pin/577094139777321324/>



Imagens 13 e 14: Modelos de vasos sanitários cerâmicos para banheiro (1885-1900) – “The Victorian bathroom catalogue: a treasury of over 1,000 baths, showers, fixtures and fittings” (WEDD, 1996, p.36-37). Disponível em: https://archive.org/details/isbn_9781858915838/page/4/mode/2up. Acesso: 30/01/2024.

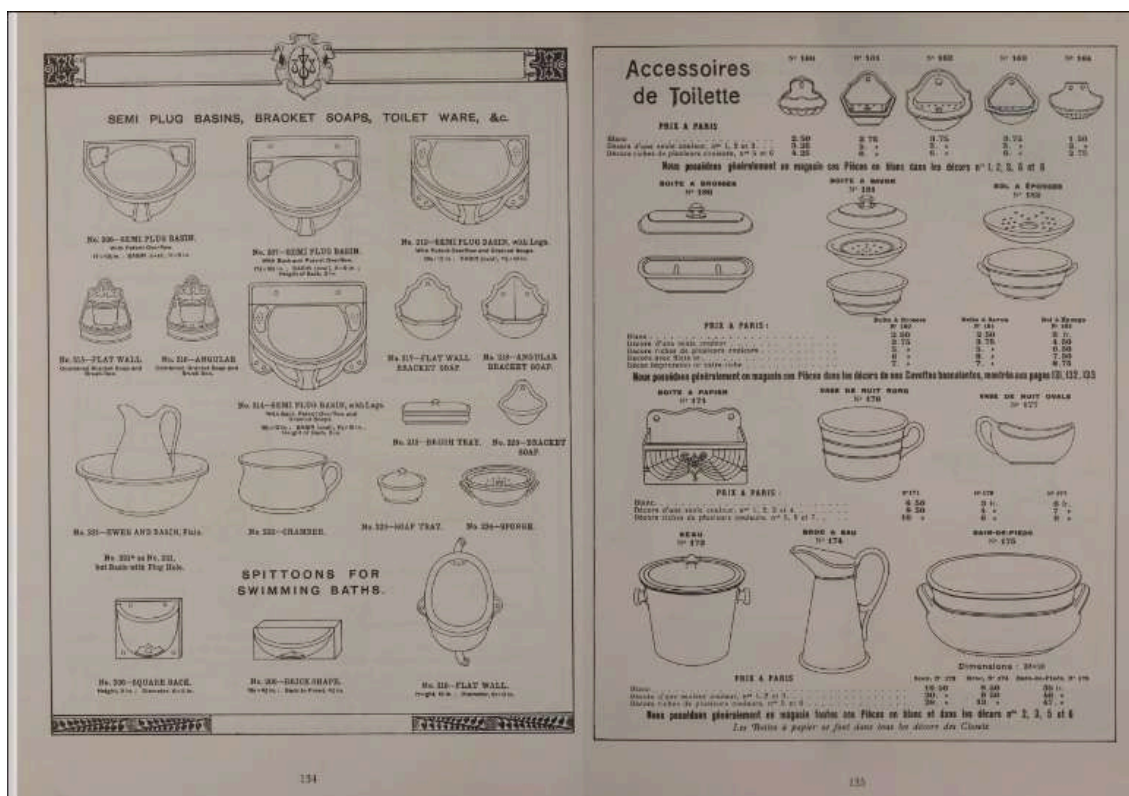


Imagem 15: Modelos de acessórios cerâmicos para banheiro (1885-1900) – “The Victorian bathroom catalogue: a treasury of over 1,000 baths, showers, fixtures and fittings” (WEDD, 1996, p 134-135). Disponível em: https://archive.org/details/isbn_9781858915838/page/4/mode/2up. Acesso: 30/01/2024.

Glossário Técnico

Acrotério: ornamento de terracota ou cerâmica vidrada geralmente localizada no topo ou ângulo lateral do frontão do telhado ou platibanda, comumente presente nas arquiteturas como a grega, etrusca e romana e mais tarde na arquitetura neoclássica.

Alicatado: refere-se a produção de painéis decorativos cerâmicas mediante uma técnica tradicional de revestimento de superfícies arquitetônicas que se originou na Espanha e no mundo árabe. Essa técnica envolve o uso de azulejos ou pequenos elementos cerâmicos para criar padrões geométricos complexos, painéis decorativos ou mosaicos.

Os azulejos são dispostos de maneira meticulosa e precisa, formando padrões intrincados e repetitivos, muitas vezes inspirados pela geometria islâmica. As peças cerâmicas podem variar em cor, forma e textura, permitindo uma ampla gama de possibilidades de design. A técnica do alicatado requer habilidade e paciência por parte dos artesãos, pois cada azulejo deve ser cortado e ajustado com precisão para se encaixar perfeitamente no padrão desejado.

Aresta: também conhecido como “crista” ou técnica da aresta, trata-se da técnica manual de fabricação de azulejos na qual o *desenho decorativo* da peça é formado por cristas ou penas arestas em alto relevo na superfície do azulejo de modo a garantir que os esmaltes coloridos, aplicados em cada espaço separadamente, não se misturem durante a queima das peças

Azulejo estanífero: azulejos produzidos mediante a técnica, desenvolvida na Itália, na qual as peças são previamente preparadas antes de receberem a sua decoração. Trata-se da aplicação de uma película branca a base de estanho que garante que os esmaltes coloridos aplicados não se misturem garantindo assim a integridade do desenho e duas cores.

Barbotina: Azulejos pintados com uma argamassa colorida e cobertas com esmalte transparente.

Biscoito: um azulejo que foi queimado uma vez e ainda não foi esmaltado e decorado.

Cerâmica arquitetônica: termo usado para denominar todos os tipos de ornamentos cerâmicos arquitetônicos moldados, podendo ser esmaltados ou não esmaltados.

Cobalto: um metal, cujo óxido produz uma cor azul forte e um pigmento cerâmico estável que pode ser usado em uma ampla gama de temperaturas diferentes. Muito utilizado na decoração de azulejos esmaltados com estanho e posteriormente em azulejos impressos azuis e brancos.

Coperta: uma técnica italiana de adicionar uma camada extra de esmalte de chumbo transparente ao esmalte branco já aplicado e à decoração pintada. Quando queimado, isso ajuda a criar uma superfície mais brilhante e resistente.

Corda-seca: produção de azulejos mediante técnica na qual são pintados os contornos do desenho usando um composto de óxido de ferro ou manganês e gordura e, em seguida, são

então adicionadas as cores nos espaços entre as linhas gordurosas. Após a queima, esses contornos aparecem como linhas afundadas foscas separando áreas de cor brilhante. A forma mais antiga da técnica envolvia o uso de uma corda fina, impregnada com a mistura de ferro/manganês e gordura, que era cuidadosamente colocada na superfície do azulejo para criar os contornos do desenho.

Esmalte: substância vidrada usada para cobrir azulejos a fim de torná-los impermeáveis à água, bem como para decoração. Os esmaltes podem ser transparentes, translúcidos, opacos, brilhantes ou opacos. Eles são aplicados a um azulejo cru por imersão, pintura ou pulverização, e então o azulejo é queimado uma segunda vez.

Esmalte alcalino: um esmalte preparado em baixa temperatura com uma alta concentração de elementos alcalinos, como cinzas de madeira ou de plantas, em sua composição. Esmaltes alcalinos foram amplamente utilizados no antigo Egito e são conhecidos por suas cores vivas, mas racham facilmente e podem ser quebradiços.

Esmaltes translúcidos: esmaltes transparentes aos quais foram adicionadas pequenas quantidades de cor cerâmica, permitindo que o design em relevo impresso no azulejo seja visível através do esmalte.

Estêncil / Estampilha: um pedaço de papel, cartão ou metal com um design cortado nele, permitindo que a cor seja aplicada através das áreas recortadas.

Faiança: nomenclatura relacionada a cidade italiana de Faenza, originalmente referia-se à cerâmica esmaltada com estanho, mas durante o século XIX foi usado para descrever cerâmicas arquitetônicas moldadas e esmaltadas. Na França, era usado para qualidade fina de faiança, enquanto na América se refere a azulejos com um aspecto artesanal decorados com esmaltes foscos.

Impressão por transferência: um método de transferir desenhos e imagens de placas de cobre gravadas ou pedras litográficas para superfícies de cerâmica, com a ajuda de um papel fino ou uma almofada de gelatina.

In-glazed: termo em inglês referente à decoração pintada em uma superfície de estanho cru. Durante a queima, a decoração afunda no estanho e funde-se com ele.

Litografia: um método de impressão de superfície - de uma pedra plana especialmente preparada. O processo é base

Maiolica/Majolica: originalmente, faiança com esmalte branco de estanho, pintada em cores vivas e produzida na Itália e na Espanha. O termo 'majolica' foi usado no século XIX para denominar os azulejos em relevo com esmaltes opacos coloridos.

Manganês: um metal, cujo óxido produz um esmalte roxo muito utilizado em azulejos esmaltados com estanho holandeses e ingleses.

Mosaico: pequenos pedaços de vidro, pedra ou argila queimada, conhecidos como “tesselas”, dispostos para formar um padrão ou imagem e fixados em gesso, argamassa ou cimento.

Mudéjar: um termo na história do design que se refere a um estilo de arquitetura e design que é uma mistura de estilos islâmico e gótico. O estilo era particularmente prevalente na Espanha entre os séculos XIII e XV, quando artesãos muçulmanos trabalhavam para mestres cristãos.

On-glazed: decoração executada em um esmalte já queimado com esmaltes. Como os esmaltes sobrepostos podem ser queimados em temperaturas mais baixas, uma variedade maior de cores está disponível do que com a decoração sob o esmalte.

Porcelana: um material cerâmico vítreo (vítreo) caracterizado por um corpo denso, de grão fino e liso.

Relevado: decoração em relevo moldada na superfície de um azulejo.

Stoneware: azulejos que são queimados a uma temperatura de 1250°C, resultando em um corpo vitrificado que é resistente à água e ao gelo, sendo, portanto, adequado para uso no exterior de edifícios.

Terracota: do italiano "terra cozida". Geralmente usado para descrever cerâmicas arquitetônicas não esmaltadas, exceto na América, onde é aplicado a todos os tipos de decoração cerâmica arquitetônica, esmaltada e não esmaltada.

Under-glazed: decoração pintada ou impressa na superfície cerâmica antes da aplicação do esmalte.

Vitrificação: a fusão progressiva da argila durante a queima, quando o corpo cerâmico se torna mais duro, mais denso e menos poroso quanto maior a temperatura.