

# ○ trânsito dos ornatos

## Modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?)

**Solange Ferraz de Lima<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O artigo discute a relação entre a circulação de repertórios, enciclopédias, manuais e guias de estilo europeus no Brasil e a produção arquitetônica genericamente chamada de eclética nas primeiras décadas do século XX. Primeiramente, apresenta-se um balanço historiográfico que analisou a produção editorial relativa ao ornamento na Europa e, a partir dele, identifica-se a circulação de algumas daquelas publicações no Brasil. Em seguida, focaliza-se a inserção do ornamento na formação profissional de artesãos no país e, de modo mais amplo, na formação do gosto do consumidor de produtos ornamentados (das artes decorativas à arquitetura). Para esta análise, as fontes de referência são aquelas da cultura material (moldes, modelos, maquetes, pranchas impressas, etc) presente tanto nas escolas profissionalizantes quanto no ensino regular de São Paulo nas primeiras duas décadas do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ornamento. Artes decorativas. Arquitetura. São Paulo. *Art Nouveau*. Ecletismo.

**ABSTRACT:** The article examines the relation between the circulation of European publications related to ornament (repertories, encyclopedias, manuals and guides of styles) in Brazil and the upsurge of what became generically known, during the first decades of the XX<sup>th</sup> Century, as eclectic architecture. It starts by outlining a historiographical overview of editorial output on decorative and ornamental motifs and styles in Europe and then tracked the presence in Brazil of some of these publications. Then, it considers how these ornamental motifs and styles were integrated in professional artisan's training, and incorporated by the local consumer's taste. The analysis takes as reference different sources of material culture (molds, templates, models, mock-ups and printed plates), that were present not only in applied arts courses, as well as in regular schools of São Paulo.

**KEYWORDS:** Ornament. Applied Arts. Architecture. Sao Paulo. *Art Nouveau*. Eclectism.

1. Historiadora, doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Docente do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do projeto-temático *A presença estrangeira em São Paulo*, financiado pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail: <sflima@usp.br>. Este artigo baseia-se, com atualizações, no capítulo 4, *A economia do ornamento - do artesão ao consumidor*, de sua tese de doutorado: *Ornamento e Cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo. 1870-1930*.

2. Lambert (1983); Durant (1986); Ehresmann, 1993; Snodin & Howard (1996); Nègre (2006).

3. O objetivo de Paim é historiar o debate em torno do ornamento, que mobilizou teóricos como Ruskin, Loos, entre outros, de fins do século XIX a meados do século XX.

4. Donald L. Ehresmann é Professor Emérito do Departamento de História da Arte do College of Architecture and the Arts, da University of Illinois, Chicago.

5. Ele é autor também de outros guias bibliográficos, dedicados, respectivamente às artes (EHRESMANN, 1990), e à arquitetura (EHRESMANN, 1984).

6. Stuart Durant estudou Arquitetura e Design na Royal College of Art e foi professor de História da Arquitetura e Design na Kingston University. Sua trajetória não é exclusivamente acadêmica; trata-se de um pesquisador independente, que já trabalhou com antiquariato (livros raros) e como *designer* para produções de TV. Além de *Ornament, A survey of decoration since 1830* (1986), Durant publicou seus estudos sobre Ferdinand Dutert (*Palais des Machines*) e uma ampla pesquisa a respeito de *Christopher Dresser* (1993).

## Introdução

O ponto de partida para conhecer os caminhos da disseminação dos padrões ornamentais são os autores internacionais que se dedicaram à realização de guias e balanços bibliográficos, relacionados a publicações em torno da ornamentação<sup>2</sup>. No Brasil, o livro de Gilberto Paim (2000), embora não possa ser considerado um balanço ou guia bibliográfico, também fornece um quadro consistente deste tipo de produção editorial<sup>3</sup>, ao procurar entender a disseminação dos repertórios de ornamentos no contexto da sociedade industrial.

Com o propósito de circunscrever o espectro de abrangência das questões aqui tratadas, faço uma breve introdução das obras que serviram de referência para o mapeamento da produção editorial em torno do ornamento. Tais obras dão a conhecer as circunstâncias que levaram à difusão de algumas tipologias específicas de publicações (como enciclopédias e guias de estilos), e permitem entender o impacto da reprodutibilidade técnica na apropriação e circulação de ornamentos. A seguir, procuro esboçar um quadro preliminar da presença desses repertórios no Brasil, particularmente em São Paulo, e lançar algumas questões acerca da relação entre a circulação dessas publicações e a produção arquitetônica e de artes decorativas (genericamente chamadas de ecléticas, nas primeiras décadas do século XX).

Donald Ehresmann (1993)<sup>4</sup> é o autor de um guia bibliográfico essencial – por reunir variada tipologia de publicações voltadas para a ornamentação – para uma visão ampla da produção editorial sobre as artes decorativas e aplicadas. O guia foi editado pela primeira vez em 1977 e, ampliado, reeditado em 1993. Abrange mais de 2.500 títulos, predominantemente em língua inglesa, editados entre 1875 e 1990, mas contempla alguns exemplares anteriores a 1875, notadamente clássicos ou pioneiros em determinada tipologia. No que se refere às áreas temáticas e tipo de publicações, os critérios adotados integram catálogos de museus e exposições, mas excluem folhetos e artigos de periódicos, bem como obras com referências à ornamentação, mas produzidas no âmbito das chamadas “artes maiores”, tais como desenho, artes gráficas, cerâmicas, pintura de vasos antigos, vitrais, esculturas de bronze. Segundo Ehresmann, essas áreas são referenciadas nos outros guias bibliográficos que editou<sup>5</sup>. Trata-se de uma obra essencial para localizar também balanços e ensaios sobre a produção editorial de repertórios, guias, dicionários e manuais de ornamentação.

Outra obra importante, que pode ser caracterizada também como um guia bibliográfico, é a de Stuart Durant<sup>6</sup> (1986) – *Ornament: a survey of decoration since 1830* –, que apresenta um levantamento de repertórios de ornamentos. Durant organizou sua obra segundo tipologias de ornamentos, destacando os repertórios pioneiros e historicizando o uso de certas categorias de ornamentos, como o ornamento vegetal ou o geométrico. Dedicou, ainda, um capítulo ao Ecletismo, em que discute as diferenças entre o estilo eclético, a noção de pastiche e as relações do arquiteto e artista-decorador com a variada

gama de modelos ornamentais disponíveis na segunda metade do século XIX, sem deixar de tratar do *Arts and Crafts Movement*. Como se verá, suas conclusões são úteis às reflexões aqui desenvolvidas, na medida em que considera o ecletismo como uma reposta quase lógica ao contexto visual desse momento em que, como nunca antes havia ocorrido, abundavam informações visuais de ornamentos e esquemas decorativos<sup>8</sup>.

Em uma abordagem mais crítica, mas guardando preocupações semelhantes àquelas de Ehresmann e Durant, Susan Lambert<sup>7</sup>, no catálogo da exposição *Pattern and Designs for the Decorative Arts 1480-1980* (1983), reúne, e discute, a tipologia das publicações utilizadas no curso do trabalho de artesãos e *designers*. Lambert (1983) parte da premissa de que o desenho sobre papel sempre representou a principal forma de difusão e transmissão de padrões decorativos. Em sua retrospectiva, a autora afirma que, embora desde a Idade Média existissem compêndios de modelos, será o barateamento do papel como suporte para o desenho a garantir maior rapidez na transmissão de modelos ornamentais, e aponta um momento inicial para esse processo<sup>9</sup>.

No século XIX, cada vez mais, os desenhos para artefatos e sua ornamentação começam a ser publicados na forma de livros, abrangendo dois tipos – livros de padrões voltados para o artesão; e os que se aproximam dos catálogos voltados para a venda de produtos de decoração ou seus serviços. Lambert vê esta intensificação como resultado de um processo gradual de compilação de compêndios mais antigos, ocorrido ao longo dos séculos XVIII e XIX, para alimentar as necessidades dos estudantes e, nesse contexto de difusão, ressalta o papel fundamental desempenhando pela fotografia, que considera “o mais poderoso veículo na comunicação de idéias sobre *design*”<sup>10</sup>.

A preocupação em historicizar os usos de repertórios de ornamentos também constituiu o fio condutor da obra de Snodin & Howard (1996). No caso, os autores preocuparam-se em traçar uma história dos usos do ornamento na Europa, e apresentam essa trajetória segundo eixos temáticos, que abrangem: a permanência de ornamentos vinculados à gramática clássica e suas inúmeras apropriações em contexto de aprendizagem; as relações entre a ornamentação inspirada na natureza e a produção artística de caráter nacionalista; e o papel do ornamento impresso na difusão das práticas decorativas. A perspectiva adotada pelos autores busca dar visibilidade para o trânsito dos ornatos, promovido não só pela difusão impressa, mas pelos usos e apropriações em diferentes períodos e grupos sociais.

Preocupações semelhantes orientam a pesquisa de Valerie Nègre<sup>11</sup> (2006) em torno da trajetória da fabricação estandardizada dos ornamentos em terracota e pedra. Nègre dispensa especial atenção aos catálogos comerciais, por entender que eles não podem ser vistos como mera conseqüência dos processos de industrialização seriada do ornamento. Na sua perspectiva, os catálogos desempenham papel essencial, pois não se restringem a listar produtos, mas vão além, propondo arranjos, e induzindo formas de composição

7. Susan Lambert é curadora do Departamento de Palavra e Imagem do Victorian and Albert Museum (o departamento incorpora também a National Art Library) desde 2001. Tem-se dedicado ao estudo e curadoria das coleções do V&A desde 1968.

8. (DURANT, 1986, p. 118)

9. Segundo Susan Lambert (1983, p. 2), “It is thought, however, that it was through the adaptation of the goldsmith’s crafts of decorative engraving on their wares to the engraving of metal plates to hold ink for printing on paper, in the second quarter of the 15th Century that the first prints intended to be used as patterns to copy ware made. Although produced by goldsmiths for goldsmiths, they would have been equally useful to craftsmen in other fields (woodcarvers, leather workers wrought iron, founders and lacemakers)”.

10. Cf. Susan Lambert (1983, p. 3).

11. Valerie Nègre é arquiteta e professora da École d’architecture de Strasbourg. Desenvolve pesquisa junto ao Centre d’histoire des techniques et de l’environnement (Conseatoire national des arts et métiers).

arquitetônica. Nègre compartilha dos marcos estabelecidos por Snodin & Howard (1996), no tocante ao incremento da circulação impressa de modelos ornamentais (em torno de 1750), mas dirige sua atenção especificamente para os catálogos comerciais. Segundo a autora na segunda metade do século VIII, os catálogos ainda se restringiam aos artigos de luxo e, gradativamente, estendem-se para aqueles ornamentos de uso mais corrente<sup>12</sup>. No século seguinte, o número de modelos criados aumenta de forma espetacular: os dados levantados por Nègre apontam para catálogos de mil a três mil modelos para ornamentos em terracota.

Embora Nègre não se proponha a um levantamento exaustivo de catálogos e repertórios, sua perspectiva crítica parte da premissa de que a análise do conteúdo desses catálogos é imprescindível para abarcar o próprio processo de padronização do ornamento. E nesse sentido, dedica um capítulo aos repertórios e catálogos, especialmente àqueles especializados em ornamentos em terracota. A sua perspectiva também interessa às reflexões aqui desenvolvidas, pois Nègre não subjugua a produção gráfica à industrial, estabelecendo uma relação causal entre elas, mas explora precisamente a relação de mão dupla, sem negligenciar a ação dos consumidores, em suas demandas motivadas pela apropriação visual disponível nos catálogos comerciais.

#### ○ trânsito dos ornatos: Inglaterra e França

Todos os autores acima citados são unânimes em apontar uma intensificação editorial crescente ao longo da segunda metade do século XIX e até as primeiras décadas do século XX. Esta intensificação é atestada por tiragens cada vez maiores e pela diversidade de perfis das publicações. Do século XIX em diante, além dos tradicionais manuais e repertórios, surgem enciclopédias, intensificam-se os catálogos comerciais e os guias de estilos e decorações. Esta variada tipologia de publicações de imediato evidencia uma ampliação das atividades envolvendo a transmissão e aprendizado de modelos e a produção e consumo de ornamentos. Evidencia, igualmente, um incremento tecnológico no parque gráfico, propiciado, principalmente, pelas possibilidades de reprodutibilidade com qualidade e baixo custo, introduzidas pela técnica fotográfica e seus desdobramentos híbridos – fotogravura, fototipia, fotogliptia até o *half-tone* (rede de pontos), sistema que se consagrou industrialmente a partir da década de 1900. Para cada uma dessas categorias de veiculação de ornamentos impressos, é possível isolar um precursor.

A caracterização de um repertório de ornamentos como catálogo comercial não é fácil, pois as diferenças são muito tênues. Geralmente, no caso dos catálogos comerciais, há uma clara intenção de divulgar os nomes dos artistas, e muitas vezes os modelos são numerados. Tanto Nègre (2006) como Durant (1986) consideram *The Gentleman and Cabinet Maker's Directory*, de Thomas Chippendale (1754) um marco na divulgação de produtos e, portanto,

uma espécie que poderia caracterizar-se como um catálogo comercial. De um modo geral, os catálogos ganharam impulso no século XIX, quando deixaram de ser meros mostruários para venda e tornaram-se verdadeiros guias de estilo de vida; ou conseguiram associar marcas a estilos específicos, como é o caso mesmo de Chippendale<sup>13</sup>.

Entre os guias de estilo, encontram-se as publicações de divulgação da obra de um artista ou arquiteto, como é o caso do volume registrando os trabalhos dos irmãos Adam – *The Work in Architecture of Robert and James Adam* (1773-1822). Nessa categoria, incluem-se ainda obras voltadas para áreas específicas de atuação profissional, como decoração de interiores e mobiliário, como o repertório de Charles Percier (1764-1838), *Recueil de Decorations Intérieures* (1801); e o de Thomas Hope (1769-1831), *Household Furniture and Decoration* (1807).

Para Durant (1986, p. 11), a obra de Charles Antoine Jombert (1712-1784), *Repertoire des artistes, ou recueil de composition d'architecture et d'ornements antiques et modernes* (Paris, 1764), é, por suas dimensões, precursora de um tipo de repertório de ornamentos que culminou com a enciclopédia. A reunião de ornamentos e artes decorativas de períodos históricos distintos pode ser apontada como a categoria de maior potencial de difusão impressa no século XIX.

Nessa mesma linha de repertórios, merece menção ainda *Mélanges d'ornemens* (1838), de autoria de Charles Ernest Clerget (1812), projetista da fábrica de porcelana de Sévres e tapeceiro da fábrica de Gobelins, que, além desta obra, publicou inúmeros livros de sugestões para papéis de parede e trabalhos de ourivesaria. Em 1840, Clerget publicou a *Encyclopédie universelle d'ornements antiques*. Durant atribui a essa publicação a prerrogativa do uso do termo "enciclopédia" para esse gênero de repertório ornamental. Denominador comum entre essas duas obras de Clerget são a atenção dispensada aos ornamentos clássicos e a ambição em tornar conhecida a produção decorativa mundial.

Mas, nesse perfil de repertório, a obra referencial oitocentista é *The Grammar of Ornament* (1856), de Owen Jones, arquiteto e artista decorador inglês que se dedicou ao ensino das artes decorativas, um dos fundadores do atual museu de artes decorativas inglês, o Victoria and Albert Museum. Owen Jones, segundo Durant, muito provavelmente se inspirou em outro repertório, extremamente popular no início do século XIX, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculenum, um Stabiae* (1829), de autoria de Johann Karl Wilhelm Zahn (1800-1871), arquiteto e arqueólogo, que graças às suas pesquisas nos sítios de Pompéia e Herculano (Itália) sistematizou os conhecimentos do período clássico. O repertório de ornamentos de Zahn foi o primeiro impresso em cores, graças aos avanços nas técnicas de impressão litográfica.

*The Grammar of Ornament* é, sem dúvida, a obra mais abrangente desse período e aquela que logrou considerável sucesso editorial, com inúmeras reedições (Figura 1). Na sua esteira, foram publicadas muitas outras obras semelhantes. *L'ornement polychrome* (1869), de Charles Auguste Racinet, segue o mesmo formato sem duplicar modelos ornamentais, dando mostras da ativa

13. Thomas Chippendale (1718-1779), inglês, *designer* e produtor de mobiliário. Sua produção alcançou tal sucesso, que seu sobrenome, Chippendale, acabou por designar um estilo. Cf. S. Cliff (1998).



Figura 1 – JONES, Owen. *Grammaire de L'Ornement par Owen Jones illustrée d'exemples Pris de Divers styles d'ornement*. Cent douze planches. Londres: Bernard Quaritch. Paris: Chez tout Libraires, 1865.

pesquisa direcionada para a ampliação do repertório ornamental em curso no século XIX. A obra de Racinet e a de Owen Jones são coloridas, explorando já outro processo de impressão: a cromolitografia, híbrido que reunia a captação fotográfica à técnica de reprodução litográfica<sup>14</sup>. A visão de Owen Jones – acerca das possibilidades de criação proporcionadas pelo conhecimento da produção decorativa, ampliado no tempo e no espaço – coadunava-se perfeitamente com as necessidades de suprir demandas cada vez mais aceleradas da produção industrial, ávida por formas e padrões sempre diferenciados.

A demanda por esse tipo de repertório motivou edições de caráter mais popular: O *Handbook of Ornamental Works*, de Franz Meyer (1898); o *Styles of Ornament: exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text*, por Alexander Speltz (1910); *A History of Ornament* (1916), por Alfred Hamlin; e *A Manual of Historic Ornament* (1899), de Richard Glazier são exemplos de obras que incorporaram a organização enciclopédica e histórica ao cunho didático, mas em edições menos sofisticadas e, por isso, mais baratas e de fácil difusão.

As obras de Meyer e Speltz exemplificam bem como um tipo específico de organização editorial pode definir alguns aspectos do trânsito de ornamentos descontextualizados espacial e temporalmente. A preocupação em baratear as edições sacrifica a apresentação visual. Por vezes, até dez motivos ornamentais são comprimidos em uma página. A obra de Speltz, apesar de editada já no século XX, tem seu eixo de organização na cronologia dos estilos (Figura 2). Já no caso do manual de Meyer, o eixo é a tipologia dos ornamentos, divididos em categorias: vegetais, geométricos, figurativos (Figura 3). Porém, a escassez de contextos que articulem os estilos históricos (no primeiro caso) e a sumária explicação sobre a origem e uso dos motivos (no segundo caso) promovem uma apropriação do ornamento determinada pela autonomia de sua forma impressa. Ao apresentarem os estilos históricos “representados” didaticamente por certo de conjunto de motivos, os manuais de caráter cronológico-formal propiciam uma visão reducionista e descontextualizada da produção ornamental. Os motivos adquirem qualidades metonímicas de um estilo, e isso acaba por induzir a uma apropriação que eleva esses motivos à condição de exemplos metafóricos. Assim, o uso como elemento decorativo de determinados motivos (poucos) já se torna suficiente para enunciar o estilo desejado.

Outra consideração unânime entre aqueles que trataram a produção impressa de ornamentos diz respeito ao interesse pelo ornamento “vegetal”, estimulado pelas intersecções entre ciências botânicas e artes decorativas que ocorreram na primeira metade do século XIX na Inglaterra e, no final do século, consagraram-se na França.

Os avanços da óptica – que permitiram a magnificação do mundo microscópico – revelaram também novos padrões formais. A ampliação dos componentes de seres vivos e inanimados revelou aos artistas uma fonte potencial para a criação de padrões ornamentais. A popularização da visão microscópica

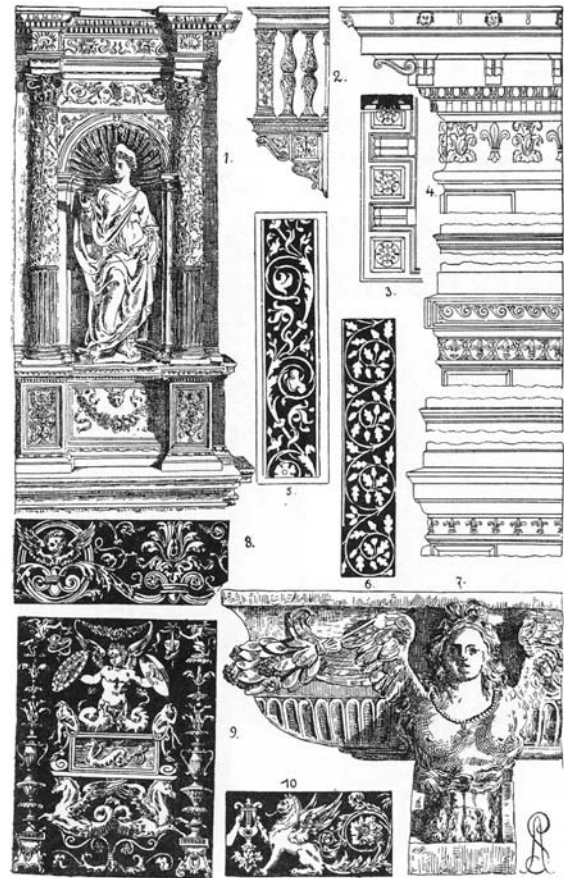
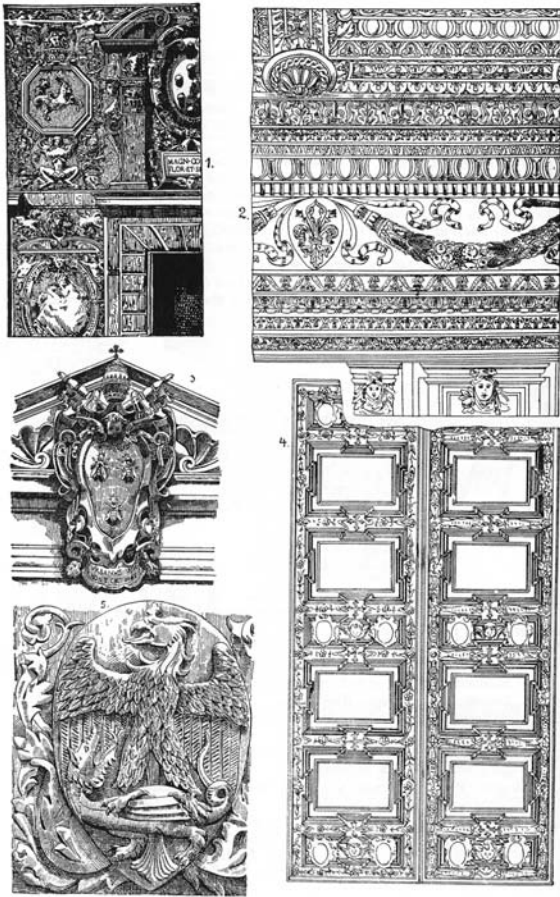


Figura 2 – SPELTZ, Alexander. Styles of ornament: exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text. Leipzig: Koehlers, 1910.



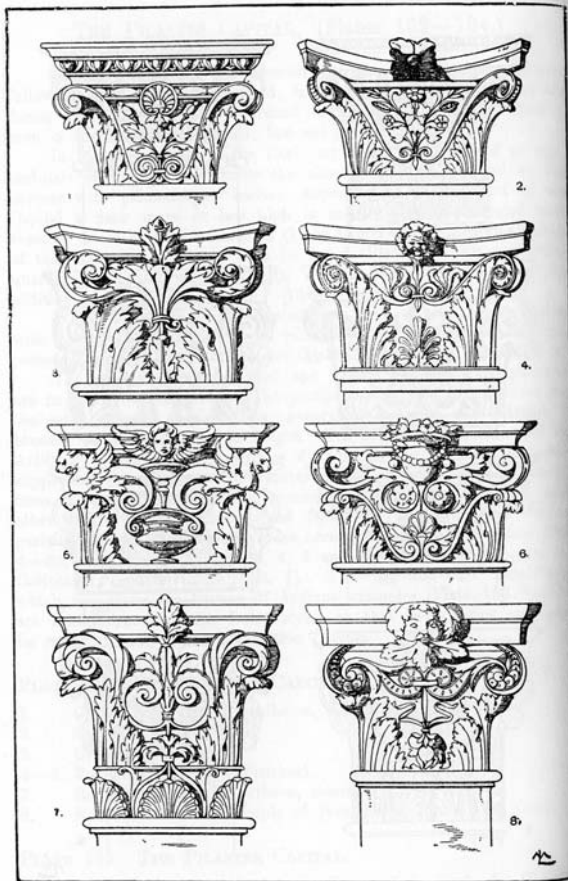
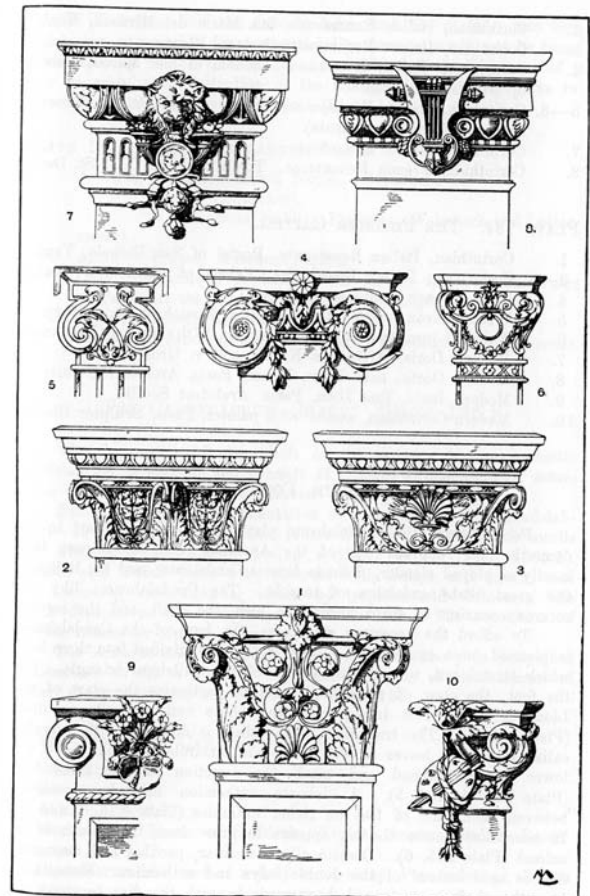


Plate 133.

The Pilaster Capital.



The Pilaster Capital.

Plate 134.

Figura 3 – MEYER, F.S. *Manual de ornamentação – ordenado sistematicamente para uso de dibujantes, arquitetos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte*. Barcelona: Gili, 1929. 11 ed.

15. Ver Susan Lambert (1983, p. 73).

16. Ver E.H. Gombrich (1979, p. 33).

17. Ver Debora Silverman (1989, p. 8-9); Yvonne Brunhammer & Suzanne Tise (1990, p. 10).

iniciou-se no âmbito do entretenimento. Em 1827, a exposição organizada pelo óptico P. Carpenter, apresentando o mundo visto por doze microscópios e um caleidoscópio, fez enorme sucesso junto ao público<sup>15</sup>, aproximando ciência e espetáculo e, em seguida, ciência e decoração.

Os desenhistas especializados em desenho botânico passaram a fazer parte dos cursos de artes decorativas como palestrantes ou mesmo professores. John Lindley (1799-1866) foi o primeiro botânico convidado a dar palestras para estudantes de desenho ornamental no Departamento de Artes da Marlborough House, em Londres. Lindley estudava a simetria da vegetação, e suas asserções interessavam não só pelos aspectos gerais de proporção e equilíbrio no desenho, mas também por revelar aspectos da regularidade e ordenação associadas à bilateralidade da visão. Entre os inúmeros desenhistas de botânica ou mesmo cientistas que se aproximaram das artes decorativas, William Dyce (1806-1864), botânico e pintor, foi o primeiro a sistematizar didaticamente o tratamento formal e ornamental de elementos da natureza. Trabalhando para a área educacional do governo inglês, elaborou o *Drawing Book of the Government School of Design* (1842-1843).

Esta aproximação com a ciência acontece no contexto de surgimento do *Arts and Crafts Movement*, que, propriamente no tocante à produção ornamental, abriu espaço para pensar as artes aplicadas como território propício à criação de novas formas, numa tentativa de conciliar arte e artesanato frente ao contexto de artefatos industrializados. Procurava-se inspiração nas artes orientais e no estilo gótico, fontes longínquas no tempo e no espaço. Ao mesmo tempo, eram dirigidas críticas contra um tipo de desenho e padronagem recorrente nesse período, calcado na representação realística: padrões florais eram desenhados com jogo de claro e escuro, resultando em uma representação tridimensional. Augustus Pugin (1812-1852), arquiteto que revitalizou o gótico medieval inglês, defendia uma ação criativa que partisse dos elementos da realidade, mas não para reproduzi-los fielmente e, sim, para transformá-los, por exemplo, através da abstração do volume<sup>16</sup>. Nesse sentido, o investimento na natureza, vista como manancial riquíssimo para o desenvolvimento de motivos ornamentais – desde que tratados pelo desenho geométrico (o que se usava conceituar como “estilização”) – representou um ponto de inflexão na estética do ornamento. Owen Jones, por exemplo, apresenta, ao final de seu *Grammar of Ornament*, proposta autoral de motivos ornamentais inspirados na natureza e tratados pela estilização. Seu estilo renunciava as soluções estéticas que se firmariam, gradualmente, ao longo da segunda metade do século XIX.

Na França, sob outras bases e motivações específicas, o movimento Art Nouveau foi o que incorporou as discussões estéticas e políticas em torno das artes decorativas e do ornamento em particular. Se do ponto de vista das discussões sobre o lugar do artesão o *Art Nouveau* guarda semelhanças com o *Arts and Crafts Movement*, o acentuado caráter político (e mesmo nacionalista) que marcou o movimento francês constitui a principal diferença em relação ao que vinha ocorrendo na Inglaterra. Na França, a constituição de uma *arte nova* tinha implicações de alcance nacional<sup>17</sup>. O Art Nouveau integrava o projeto

político de consolidação da República e a ambição de projeção internacional no contexto econômico. Após a Exposição Universal de 1851, Inglaterra e Alemanha consolidaram suas posições de liderança na produção industrial européia. Sem condições de competir nas mesmas bases, o Governo francês opta por outro caminho: reforçar a imagem do país como centro mundial do bom gosto e da produção refinada, artesanal, vanguardista, acentuando uma característica que já lhe era atribuída desde o século XVII. Nesse contexto, duas instituições fundadas na década de 1890 – a Associação Nacional de Artistas-decoradores e o Ministério de Belas Artes – concentraram as ações e discussões em torno da produção no campo das artes decorativas, com franca intervenção do Estado.

Esteticamente, os artistas franceses compartilhavam das críticas e proposições formuladas por Pugin. Em seus cursos de desenho, Eugène Grasset (1841-1917), um dos fundadores e figura central da Associação de Artistas-decoradores, incorpora a preferência pelo traço plano, evitando a volumetria, e também eleger a natureza como fonte para a criação de padrões. Seu repertório mais conhecido, *La plante*, publicado em 1897, compunha-se de padrões decorativos inspirados no desenho botânico de espécies vegetais e consagra definitivamente a adoção da “estilização” como ferramenta criativa.

O uso da geometria na representação dos elementos do mundo natural avançou com o método *hand and eye training*, criado pelo educador Augusto Guilherme Fröbel (1782-1852), imediatamente aceito nos círculos de educadores ingleses, pois representava a grande saída para a formação exigida pelo acelerado processo de industrialização que se vivenciava então. Estavam dadas, aí, as bases para todo o ensinamento escolar de desenho que marcou o final do século XIX também no Brasil.

○ trânsito dos ornatos: o contexto de circulação no Brasil

O ensino das artes e do desenho no Brasil teve como marco a vinda da chamada Missão Artística Francesa, em 1816. Joachim Lebreton (1760-1809), o chefe da comitiva de artistas franceses, tentou implantar no Brasil uma versão da *École royale gratuite de dessin*, fundada em Paris por Jean Jacques Bachelier, em 1776, cujo projeto pedagógico valorizava o desenho, por sua capacidade de promover a simplificação dos princípios formais das artes mecânicas<sup>16</sup>.

Essas idéias, no entanto, não tiveram ressonância no Brasil, devido ao regime escravocrata e a uma elite que desprezava ostensivamente o trabalho artesanal, tradicionalmente realizado por escravos e alforriados. Muito possivelmente por esta razão, Lebreton não conseguiu implantar aqui o seu projeto. Em seu lugar, após a Independência, fundou-se a Academia Imperial de Belas Artes, cujo programa e filosofia não incluíam nenhuma forma de instrução popular voltada para as artes aplicadas, mas seguiam a tradição da Academia

18. AUSLANDER, 1996, p. 25

19. O estudo de Frédéric Ballon (1996, p. 77-106), sobre a Escola de Artes Decorativas de Paris, fundada como *École royale gratuite de dessin* e posteriormente chamada *Petite école*, demonstra a crescente importância que o desenho passa a assumir no século XIX frente à expansão do campo das artes decorativas. O projeto pedagógico de seu fundador via o desenho como uma disciplina “federativa”, comum a todos os artesãos. Nas artes decorativas, na visão unificadora e universal do Iluminismo, o desenho geométrico constituía o grande instrumento de racionalização e redução da forma a princípios básicos, norteadores de uma produção extremamente variada de técnicas nas artes ditas mecânicas e liberais. Esta era a pretensão de Bachelier com sua escola, e serviria de baliza para as discussões em torno do lugar do artesão e do artista frente ao crescente processo de industrialização.

20..Ana Mae Barbosa (1978, p. 26).

21. O trabalho manual passa a fazer parte do currículo escolar em 1882, introduzido por Benjamin Constant.

22. Cf. Oscar Thompson (1896, p. 24).

23. Cf. Menezes Vieira (1893, p. 160).

de Pintura e Escultura de Paris, dedicada exclusivamente às chamadas artes liberais e firmemente calcada numa distinção entre o artista e o artífice<sup>20</sup>.

As referências ao ornamento aparecem nas descrições do conteúdo das aulas de desenho e de trabalhos manuais, nas resenhas dos manuais (traduzidos ou produzidos por professores, e adotados nas aulas), e nas listas de trabalhos expostos como parte das festividades de encerramento do ano letivo. Entre 1890 e 1916, o material pedagógico tridimensional utilizado nas escolas públicas reunia: modelos em gesso e madeira para desenho e trabalho manual; as coleções de objetos – fragmentos ou miniaturas – referentes às matérias (ciências, geografia, matemática, trabalhos manuais) que faziam parte do Museu Escolar, posteriormente Museu Pedagógico (*Pedagogium*); ferramentas e utensílios para os trabalhos em classe; e os trabalhos finais dos alunos, apresentados em exposições anuais.

Muito embora a propagação desse tipo de material pedagógico – que circulou graças aos museus escolares – estivesse associada a uma “educação dos sentidos”, envolvendo diversas disciplinas, a diversidade e quantidade de material iconográfico bem como os conteúdos curriculares das disciplinas Desenho e Trabalhos Manuais<sup>21</sup> apontam para um favorecimento da educação visual.

Em resenha do manual de John S. Clark e Mary D. Hicks, por Oscar Thompson, Diretor da Escola Normal, são enfatizadas as funções do ensino de trabalhos manuais desde o primário, porque “educa-lhes a vista, fazendo observar a forma; dá-lhes destreza das mãos”<sup>22</sup>.

Ao discorrer sobre exposição anual das alunas da Primeira Escola do Segundo grau (1892) o Diretor do *Pedagogium*, Menezes Vieira, assim qualifica os trabalhos de desenho:

Em geral os desenhos apresentados são cópias dos modelos em relevo de Mourocq. Em todos eles é notável o aproveitamento das alunas dos desenhos de ornatos, tão indispensáveis aos artefactos e manufacturas, dá prova exuberante de que se acha penetrada do fim para o qual foram creadas as escolas do Segundo grau<sup>23</sup>.

Fica claro, aí, o lugar que o ornato ocupa na produção industrial. Apesar de considerado indispensável aos artefatos e manufacturas, a didática de aprendizado sugere a existência de uma autonomia do ornato em relação ao produto final. O desenho é o responsável por esta desvinculação. Daí a importância do aprendizado da representação, processo que trata os ornamentos como modelos. Em última instância, faz-se referência à separação entre a idealização do produto e seu acabamento – o desenho – e a produção propriamente dita. Mudança fundamental, que a produção industrial seriada iria introduzir, afastando o artesão da criação ou atualização do produto.

Ao final do século XIX, o lugar do artesão frente à produção industrial ainda era ambíguo. Por um lado, assistia-se ao surgimento de um novo profissional, o futuro *designer* ou o idealizador do produto, que, em médio prazo, alijaria o artesão desta função que, em um momento anterior, era parte de suas atividades. Por outro, este movimento viria acompanhado de uma idealização de dotar o artesão da sensibilidade própria do artista:

Há um outro resultado que não é para menosprezar e que pode exercer grande influência sobre a qualidade dos productos do futuro artesão, que se poderia talvez chamar futuro artista: a modelagem inspira na criança o gosto das formas graciosas, disposições artísticas, combinações delicadas; desenvolve, em uma palavra, o sentimento esthetico<sup>24</sup>.

Embora o impasse do artesão frente à sociedade industrial configurasse uma realidade muito mais européia do que nacional, aqui ele se deu devido à adoção dos modelos pedagógicos oriundos daquele continente. O programa-tipo de ensino de desenho nas escolas primárias da Bélgica, por exemplo, era conhecido aqui, e, nele, identificaram-se frases recorrentes em demais artigos e relatórios de professores brasileiros na década de 1890:

Fins [do curso de desenho] – Habituar a ver bem pela observação methodica da forma dos objectos. [...]

As formas mais simples do ornato geometrico e do ornato vegetal merecem entrar no quadro de um methodo primario de desenho. Bem ensinadas despertam nos alumnos o sentimento do bello, exercem uma feliz influencia sobre a cultura do gosto e ao mesmo tempo que dão uma primeira execução em um genero de desenho indispensável para dar aos seus productos de um grande número de officios e de industrias o cunho artistico e elegancia que lhes duplicam o valor.

O desenho de ornato prende-se demais ao desenho geometrico por suas combinações de elementos regulares, como também por seus processos de execução e o methodo de desenho ao natural applica-se vantajosamente á reprodução de numerosos elementos decorativos<sup>25</sup>.

A educação da vista passa por um processo de familiarização – indicado pelo verbo “habituar” – com um novo modo de ver, que deve considerar cada detalhe com “justeza” (novamente, aqui, a menção à mensurabilidade e canonicidade das coisas).

“Habituar a ver bem pela observação methodica da forma dos objectos”, indica que se requer método, ou a disciplina do trabalho racionalizado, e, mais uma vez, será o ornamento que funcionará como plataforma de experimentação, para um processo de abstração dedutivo de qualidades específicas para categorias genéricas. A conjugação do desenho geométrico e do desenho de ornato, ou do ornato geométrico e daquele vegetal, é entendida como propícia a formar um repertório intercambiável, que permite combinações.

Ao ornamento cabe valorizar esteticamente os objetos industrializados (“duplicando-lhes o valor”) e é mesmo considerado “indispensável” aos objetos manufaturados, conforme Menezes Vieira. A razão desta tão necessária presença do ornamento é respondida na informação seguinte: é a ornamentação que dá “cunho artístico e elegância” a esses objetos produzidos em escala industrial. O cunho artístico não só é visto como índice de valor por si só – o que já é revelador do lugar ocupado pelas artes na sociedade industrial –, como também representa a obra de arte única, o oposto do objeto em série. Assim, o ornato funciona como o elemento capaz de conciliar a reprodutibilidade da escala industrial com o particular e singular da produção artística. A tradução de artigos franceses na *Revista Pedagógica* importa preocupações com o trabalho industrial em um momento onde a industrialização brasileira ainda é nascente<sup>26</sup>.

24. Cf. PLANO DE ENSINO, 1893, p. 95.

25. Idem, p. 122-126.

26. “Deve procurar especialmente que os alumnos sahin-do da escola primaria aos treze ou quatorze annos tenham em seu espirito uma bagagem tecnica elementar applicavel a qualquer officio, um certo grau de precisão no olhar ao mesmo tempo que em suas mãos a pratica inicial dos instrumentos ou utensilios fundamentaes. Assim preparado, o aprendiz prontamente terá uma especialidade, que escolhe sem perder completamente as aquisições do saber geral proporcionado por sua primeira instrução professional e que lhe pode servir ainda quando não exerça qualquer officio. Concluída a aprendizagem será um operário não somente hábil mas instruído amará o trabalho ao qual entregou-se desde a infância, cujos elementos possui e executa com exactidão e rapidez; finalmente o gosto natural bem cedo cultivado imprimirá a suas obras esta distinção que é o cunho do nosso paiz e que dizem tende a desaparecer.” Cf. Salicis (1891, p.117-118).

27. Berna, 1904

28. Cf. CONGRESSO Internacional de Desenho (1906, p. 59).

29. Cf. *REVISTA de Ensino* (1911, p.130).

30. *Ibidem*.

Em Congresso Internacional de Desenho<sup>27</sup>, publicado em partes na *Revista de Ensino* de setembro de 1906, é acentuada esta vocação do desenho e dos trabalhos manuais para a preparação não só de artesãos, mas também de operários. Do balanço geral dos trabalhos apresentados no Congresso, foram formuladas algumas posições a serem defendidas por professores e pedagogos em seus países de origem. Parte dessas posições dizia respeito especificamente ao ensino técnico e profissional:

Educação manual menos negligenciada na escola preliminar;  
Estímulo dos sindicatos profissionais voltando a tradições das corporações, sem a sua tyrannia;  
O estudo de medidas que tornem para o futuro obrigatórios a todos os estudos fundamentais de geometria, perspectiva e architectura elementares qualquer que seja a industria á qual se destinem. Preparação previa de grande alcance para os operarios chamados a executar composições decorativas.  
Na escola de arte decorativa, o desenho, a modelagem, a geometria, a perspectiva, a architectura elemental, o estudo dos estylos, devem ser incluídos como disciplinas essenciaes e obrigatorias; na escola de artes e officios a educação esthetica dos futuros operarios deve ser ministrada a par com a educação profissional<sup>28</sup>.

A visão idealista ambicionava um operário ilustrado, conjugando o trabalho industrial com uma formação humanística, de modo a reverter sua alienação em relação aos produtos fabricados. A intenção de retomar as corporações de ofícios pode ser entendida como eco do Arts and Crafts Movement, que defendia uma postura capaz de aliar arte e indústria, tendo como base o respeito aos produtores – de artesãos a operários.

Divulgadas em periódicos paulistas, tais idéias sem dúvida influenciaram os profissionais da educação. Em 1911, alguns anos após a divulgação do Congresso, foram publicados artigos que, na defesa do “desenho do natural”, justificavam o ensino da disciplina como fundamental para a formação do operário:

O desenho disciplina o espírito da criança, assim como os olhos e a mão; desperta-lhe o gosto pela ordem, pela precisão, é um valioso auxiliar de vários outros ramos de ensino. [...]  
O ensino é indispensável para a habilidade particular do operário, para a honra industrial e proveito commercial dum paiz<sup>29</sup>.

A formação de operários, e também dos ornamentistas, estava entre os objetivos desta disciplina que, em suas práticas pedagógicas dirigidas às crianças do ensino primário, chegaria a incluir formas de desenho através de gabaritos para repetição, recurso próprio da pintura decorativa:

Achamos ainda interessantes e uteis, como distracção as crianças, os desenhos feitos com o auxilio de chapas (muito semelhantes a esses moldes recortados em aberto sobre papel resistente, por meio dos quaes os pintores fazem rapidamente a decoração das paredes de nossas habitações)<sup>30</sup>.

Entre os modelos privilegiados, os ornamentos oriundos da gramática clássica continuavam ativos nas escolas públicas mesmo nesse momento de transição do método geométrico e imitativo para o intuitivo natural, e revelar-se iam indispensáveis no ensino técnico e profissional, atestando, mais uma vez, a versatilidade de seu repertório.

O contato com os ornamentos clássicos iniciava-se já na escola primária para completar-se, no caso da formação técnica e profissional no campo da arquitetura, no ensino superior. Ressonâncias dos métodos desenvolvidos no primário e secundário são perceptíveis nos cursos da Escola Politécnica, por volta de 1905, mobilizando material impresso para as aulas de desenho:

A coleção de modelos do curso de desenho ornamental do primeiro ano do curso geral, é riquíssima. Constitui uma série de cópias de fragmentos de motivos, em diversos estilos. Os alunos procuram imita-los a crayon, ou aquarela<sup>31</sup>.

O fato de a coleção de modelos do curso de desenho ornamental ser formada por fragmentos de motivos em diversos estilos é sintomático de um modo muito particular de acumular o conhecimento visual, vinculado, sem dúvida nenhuma, ao perfil da produção editorial oitocentista de repertórios de ornamentos referida na primeira parte deste artigo. A maneira atomizada de apresentação de motivos ornamentais, que muitas vezes integrava a própria metodologia de ensino do desenho (isolar o motivo e desconstruí-lo, para o ensino progressivo), acabou por interferir diretamente na articulação dos motivos em um sistema<sup>32</sup>.

O processo de abstração e síntese necessário ao entendimento desse tipo de material implica operações metonímicas, ou seja, assumir que determinados fragmentos de motivos sejam eleitos para representar todo um estilo:

Esses desenhos formam uma série de 8 trabalhos, confeccionados sistematicamente, de acordo com a complicação gradual – seu fim principal é exercitar o aluno no manejo de pena e na execução de cópias de linhas curvas. E assim, o aluno, ao encetar a cópia das molduras greco-romanas, já está possuído de uma certa habilidade, que pouco a pouco, vai aumentando, em virtude de um exercício metódico. [...]

Da-se-lhe o classico Vinhola e o jovem vai entrar no conhecimento das ordens arquitetônicas. Mas – releva notar – não é uma cópia maquinal, uma operação mecânica, que se lhe exige: muito pelo contrário ao desenhar as ordens, vai ele aprender o manejo do módulo, a distinção entre as diversas ordens, as suas partes componentes, a tecnologia dos detalhes<sup>33</sup>. 75 Desenhos para o curso elementar e progressivo de ornamentação, 26 fac-smiles de ornamentação em gesso, de Hebert. 36 Modelos em relevo, de gesso para copia do natural. Desenhos muraes. 20 Modelos de ornamentação sobre bases geometrica<sup>34</sup>. (Figura 4)

A cópia das ordens, das molduras e de seus detalhes (tendo como objetivo apreender o seu manejo) indica como o sistema clássico era assimilado como sistema decorativo, possível de ser modulado, ou seja, seus componentes e detalhes, quando tratados pelo desenho, eram passíveis de ser atomizados. Segundo Snodin & Howard (1996), tanto no ambiente doméstico como para a decoração de objetos, o repertório clássico extrapolou o âmbito arquitetônico

31. Cf. Bruno Simões Magro (1905, p.27).

32. Apesar de não analisar pormenorizadamente as publicações que tratam os motivos ornamentais isoladamente, Ana Maria Belluzzo chama a atenção para este fato: “Modelos de ornamentação arquitetural compostos em gesso, como frisos, cartuxas, detalhes de relevos davam apoio às oficinas plásticas e formavam objetos tridimensionais em gesso e cerâmica. Isolados do edifício, já não possuíam sua integridade clássica, pela qual a forma se revela como resultado do domínio do material, considerado em relação ao sistema decorativo. Haviam se tornado fragmentos de obras, pedaços de friso, capazes de provocar mais a sensibilidade romântica, despertando o sentimento de incompletude. No primeiro caso deveriam ser tratados como pormenores arquitetônicos, em sua estrutura própria; no outro, como detalhes. Nota-se que, à medida que o ornamento se emancipa da arquitetura, a sua reprodução se tornará um procedimento frequente” (1988, p.138-139).

33. Cf. Bruno Simões Magro (1905, p. 26-27).

34. Cf. RELAÇÃO de material didático (1907, p. 98).

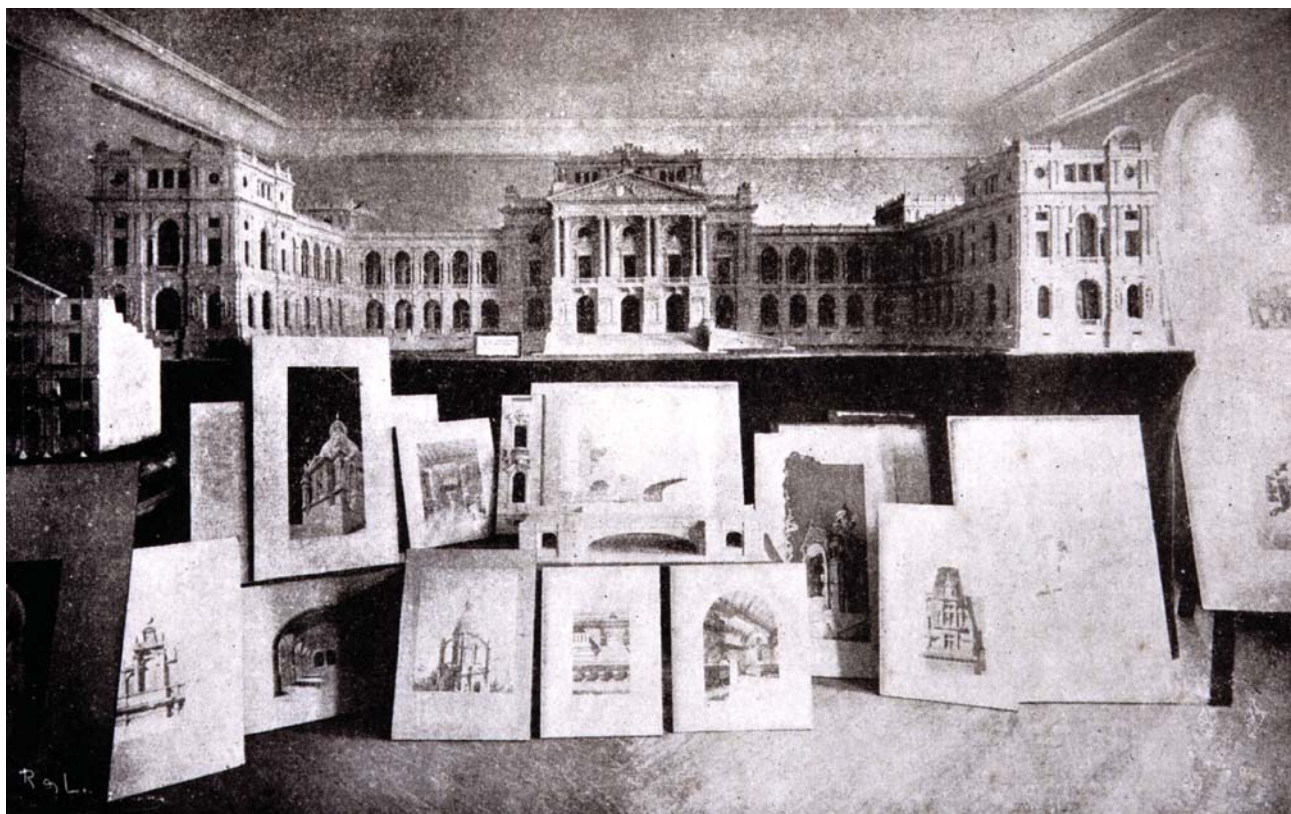


Figura 4 – Sala de maquetes na Escola Politécnica. *Revista da Polytechnica*, São Paulo, jul. 1905, s.p.

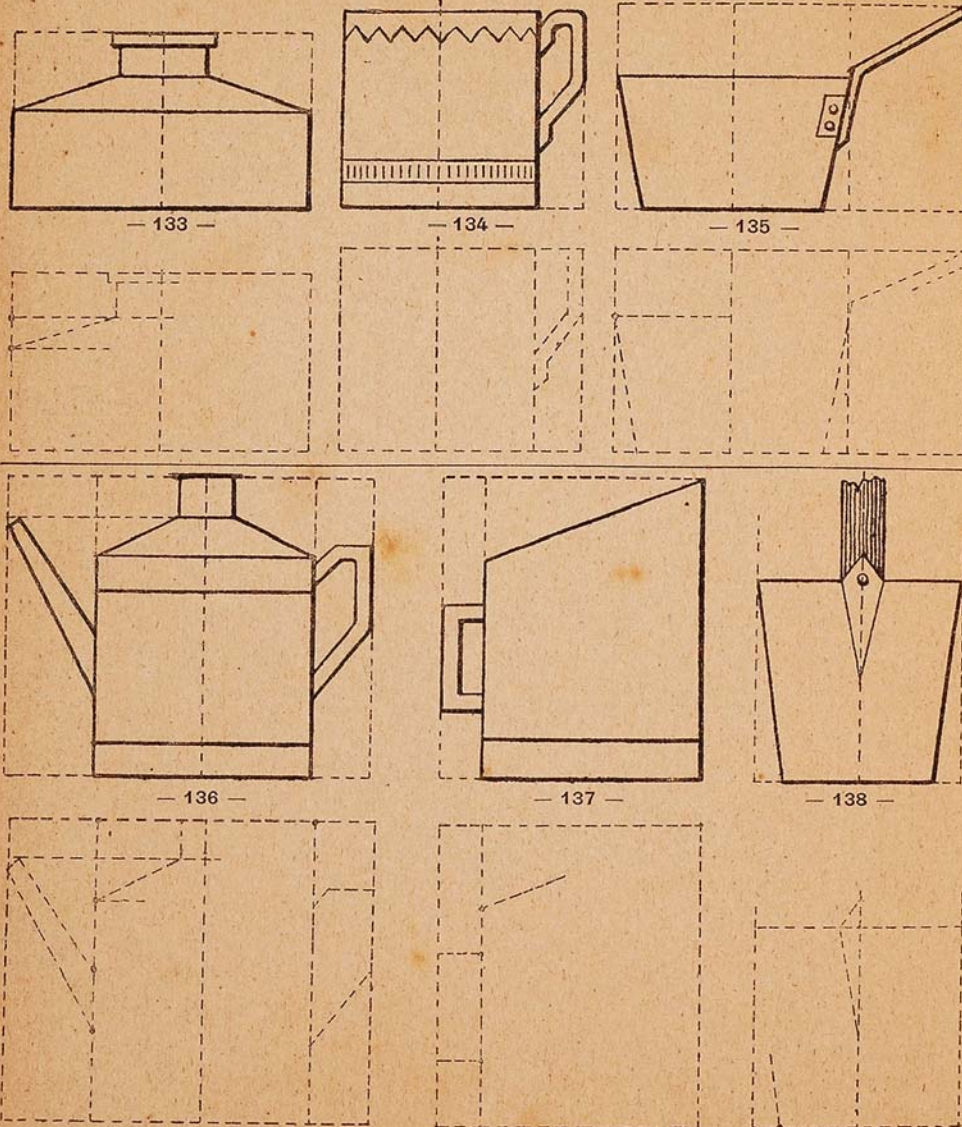
para consagrar-se como sistema decorativo. A coluna, suas molduras e os balaústres tornaram-se referências seminais, capazes de identificar a presença da decoração clássica nas artes mecânicas. O sistema das cinco ordens, por exemplo, influenciou um sem número de desenhos e formas de objetos indicando uma clara submissão aos princípios da arquitetura. Processo semelhante ocorreu no caso dos chamados “sólidos geométricos”, ponto de partida da pedagogia do ensino gradual, nas escolas primária e secundária, para o desenvolvimento da habilidade para o desenho. O modo de confecção dos desenhos, descrito como sistemático, não serve apenas para treinar o aluno no manejo da pena, mas também para familiarizar a visão com a desconstrução do objeto. “Série”, “complicação gradual”, “sistema” conformam precisamente o vocabulário empregado para descrever e definir as práticas da produção industrial, de sua racionalização, que se sustenta justamente na divisão das etapas do trabalho da confecção em série. (Figura 5)

Também no Liceu de Artes e Ofícios, desde a última década do século XIX, praticava-se o desenho imitativo. Ao discorrer sobre o problema dos modelos no ensino profissionalizante dispensado pelo Liceu, Ana Maria Belluzzo chama a atenção para o papel da indústria gráfica, na medida em que ela “intensifica e acelera a distribuição de modelos artísticos pertencentes a épocas pré-industriais.



## APPLICATIONS DES SURFACES

EXPLICATIONS. — Figure 133, un encrier; fig. 134, une tasse; figure 135, une casserole; figure 136, un bidon; fig. 137, un seau à charbon; fig. 138, une bêche de jardinier, moins le manche. Toutes ces figures sont construites par des quadrilatères.



On termine le dessin par les détails accessoires, tels que poignées, tuyaux, manche, etc., qui se placent aisément, lorsqu'on aura établi le cadre enveloppant, d'abord, la ligne de symétrie et les principales lignes de construction.

Figura 5 – Página de manual de desenho. Sólidos geométricos. Durrieu, M. Dessin a main levée expliqué em quinze cahiers principes de l'ornement. Paris: Libraire ch. Dela grave, [19-]

35. Cf. Beluzzo (1988, p. 140)

36. Biblioteca Municipal Mário de Andrade (SP); Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios (SP); Biblioteca Central do Instituto Mackenzie (SP); Biblioteca Central da Escola Politécnica da USP (SP); Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (SP); Biblioteca do Museu Paulista da USP (SP); Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (SP); Biblioteca Nacional (RJ); Biblioteca do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ). Coleções particulares e sebos: Livraria Calil Antiquária (SP); Livraria Correa do Lago (SP); Livraria Farah (SP); Livraria do Messias (SP); Livraria Ornabi (SP); Antiquário Carlos (SP).

37. A Escola de Engenharia Mackenzie foi fundada em 1896 e, ao lado da Escola Politécnica da USP, é a mais antiga de São Paulo.

Graças à reprodução industrial, então, propaga-se o caminho da reprodução artesanal<sup>35</sup>.

Acredita-se que não só elementos da gramática clássica como também figuras geométricas, mobilizados pelos alunos ao longo de suas vidas escolares, conformaram uma espécie de repertório virtual de ornamentos, passível de ser ativado nas escolhas e julgamentos de valor estético da cultura material compartilhada por futuros artesãos e “cidadãos consumidores”. Os repertórios em suportes impressos participam da mediação dessas relações entre agentes da produção e do consumo de produtos ornamentados.

A presença de publicações internacionais sobre ornamentação no Brasil

O levantamento – realizado nas principais bibliotecas públicas gerais e especializadas de São Paulo, complementado por consulta a coleções específicas no Rio de Janeiro<sup>36</sup> e listagens impressas de bibliotecas escolares – ofereceu um perfil do que chegava ao Brasil da produção internacional de repertórios ornamentais.

O acesso de tal produção ao Brasil dava-se principalmente pela via escolar, mas também graças a profissionais – das artes decorativas e da arquitetura – imigrantes da França e da Itália. Ambas as vias trouxeram acervos de repertórios distintos, que merecem ser analisados aqui.

Nas instituições consultadas, também são identificadas todas as categorias editoriais de repertórios publicadas na Europa no século XIX. No que se refere à procedência, observa-se uma predominância de obras francesas, seguidas pelas obras italianas e, em bem menor escala, inglesas e alemãs. Daqueles repertórios clássicos, considerados marcos que influenciaram outras publicações do gênero, foram localizados apenas os de Charles Jombert e Owen Jones. Entre os repertórios enciclopédicos, os mais populares – Franz Meyer, Alexander Speltz e Alfred Hamlin – encontram-se em mais de uma biblioteca. A Biblioteca Nacional (RJ) concentra a grande maioria dos repertórios enciclopédicos gerais, e dos específicos dedicados a ramos das artes decorativas de procedência francesa e italiana. A Escola Politécnica da USP, por sua vez, concentra o maior número de obras francesas, com ênfase nos tratados clássicos de arquitetura – César Daly, Julien Guadet, Delagardette, Cloquet. Já a Biblioteca da Escola de Engenharia Mackenzie<sup>37</sup> abriga um maior número de catálogos comerciais (de empresas exportadoras de ferro fundido, ou de papéis de parede).

Também é encontrada em diversas bibliotecas, na categoria guias de estilos, a publicação seriada *L'Art de reconnaître les styles*, de Emily Bayard (início da década de 1920), em edições simples e claramente de caráter popular. Entre os manuais, predominam aqueles específicos de desenho, desenho geométrico e para serralharia. Encontram-se também os poucos exemplares de manuais de autores brasileiros, com destaque para os manuais voltados para o

ensino médio. Na relação das bibliotecas de escolas secundárias, segue a predominância francesa<sup>38</sup>.

A pesquisa em sebos e na Biblioteca Sercelli<sup>39</sup> revelou um perfil de publicações bem distintas daquelas encontradas nas bibliotecas gerais e especializadas. Nessa esfera, predominam guias de estilo e periódicos voltados para a produção contemporânea. Na sua maioria italianos, os repertórios dessa categoria podem cobrir a obra de um artesão específico, como é o caso, por exemplo, de *Documents décoratifs*, de Alphonse Marie Mucha (1902) (Figura 6); ou cobrir uma exposição de artes decorativas (como no caso da exposição ocorrida em Turim, no ano de comemoração do cinquentenário da unificação italiana, 1911); ou ainda reunir, sobre um mesmo tema ou mesma arte decorativa, vários modelos de autoria de artistas distintos, como é o caso dos fascículos *Modelli d'arte decorativa*<sup>40</sup> (Figuras 7-10). Geralmente esses repertórios são publicados em fascículos, com páginas soltas. O fato de muito raramente figurarem entre os acervos de bibliotecas de instituições de ensino e públicas<sup>41</sup> é indicativo de uma circulação restrita ao âmbito profissional de decoradores de diversos ramos, em sua maioria italianos. Em jornal especialmente dedicado "aos artistas", encontramos anúncio<sup>42</sup> que confirma a distribuição de repertórios dessa natureza:

Aos artistas

Livraria de Edições Artísticas de H. Catani e Filho

Lgo. do Palácio, 7, S. Paulo.

L'Architettura Italiana, periodico mensal, ass. Annual – 22\$000

Modelli d'arte decorativa – periodico mensal em cores – 20\$000

L'Edilizia Moderna – periodico mensal de arquitetura – 22\$000

Memorie di Architettura pratica – periodico mensal – 20\$000

L'Artista moderno – periodico quinzenal de arte – 8\$000

L'esposizione di Torino – jornal oficial ilustrado das Exposições Internacionais das Indústrias – à 30 fascículos – 25\$000

Roma – resenha ilustrada da Exp. De Art – 12 fascículos 15\$000

L'Ambiente Moderno – periodico mensal de ebanistério, ass. Annual – 24\$000

Le case Popolari – periodico de construções economicas – 20\$000

Obras, álbuns, publicações para qualquer ramo de arte.

Segundo as netas de Oreste Sercelli, quando as edições chegavam da Europa, eram disputadíssimas entre os profissionais. A Seção de Artes da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo) e a Biblioteca Central da Escola Politécnica, que abrigam os principais periódicos estrangeiros de artes decorativas, não incluem repertórios como aqueles pertencentes à Coleção Sercelli.

Tais publicações, hoje dispersas e sobre as quais pouco se conhece<sup>43</sup>, demonstram quão atualizados estavam esses profissionais com as novas tendências internacionais. Entender suas criações, portanto, implica reconhecer o diálogo que procuravam estabelecer com o que era produzido por seus pares nos países de origem. Muitas vezes, tais repertórios serviam como catálogos para que clientes e artesãos chegassem a um acordo quanto ao tipo de pintura ou de ornamentos de estuque a serem aplicados em suas residências.

38. A *Revista de Ensino*, de junho de 1912, na parte dedicada à Biblioteca Geral de Instrução Pública do Estado de São Paulo, traz as normas de seu funcionamento e o catálogo de seu acervo. Na categoria "Obras diversas sobre Educação, Instrução e Ensino", encontram-se exemplares dos manuais e repertórios adotados nas aulas de Desenho e Trabalhos Manuais: *Fröbell's Occupations, Trabalho manual e Cartonagem escolar*, ambos de Vasconcelos Junior; *Enseignement du dessin*, por L. Guebin; *Manuel du dessin*, por G. Quentoux; *Curso de desenho*, por Paulino Pacheco; *Método de desenho* (sem autoria). Em sebos foram encontrados os seguintes manuais, também adotados na escola secundária: de Rosina Nogueira Soares e Miguel Milano, *Trabalhos manuais: livro do mestre*; de M. Durrieu, *Dessin a main levée expliqué en quinze cahiers. Cours moyen. Onzième cahier: principes de l'ornement*; de Luiz Passos e Martins Barata, *Elementos de desenho para os 1, 2, 3, anos dos Liceus; Os pequenos artistas: 48 modelos para desenho* (sem autoria); e de Faustino V. de Oliveira Ribeiro Junior, *Desenho geral*.

39. Oreste Sercelli (1869-1927) chegou ao Brasil vindo de Florença, Itália, em 1896. Formado pela Escola Profissional de Artes Decorativas e Industriais de Florença, atuou como pintor-decorador em São Paulo (SP), Salvador (BA), Maceió (AL) e Aracajú (SE). Entre seus primeiros trabalhos destacamos a decoração do Palácio Germaine Burchard (1896, já demolindo a ornamentação da Capela de Santa Luzia (1898), da Capela de Santa Cecília e do Sagrado Coração de Jesus. Em 1902 já encontramos propagandas de seu estabelecimento em jornais e revistas. Até o ano 2000, quando foi adquirida pelo Museu Paulista da USP, a Coleção Oreste Sercelli mante-



Figura 6 – *Documents Decoratifs* de Alphonse Marie Mucha (1902). Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

## DECORAZIONI PER CERAMICA



FERRUCCIO SCANDELLARI

MODELLI D'ARTE DECORATIVA 1, 21  
 Alfieri & Lacroix, Milano — 1919

PREISS & BESTETTI Milano — Editori  
 Proprietà artistica riservata  
 Firenze — Alfieri & Lacroix

Figura 7 – Decoração para cerâmica por Ferruccio Scandellari. MODELLI de Arte Decorativa. Anno II. Fascículos 1,3-10,12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [19—?]. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

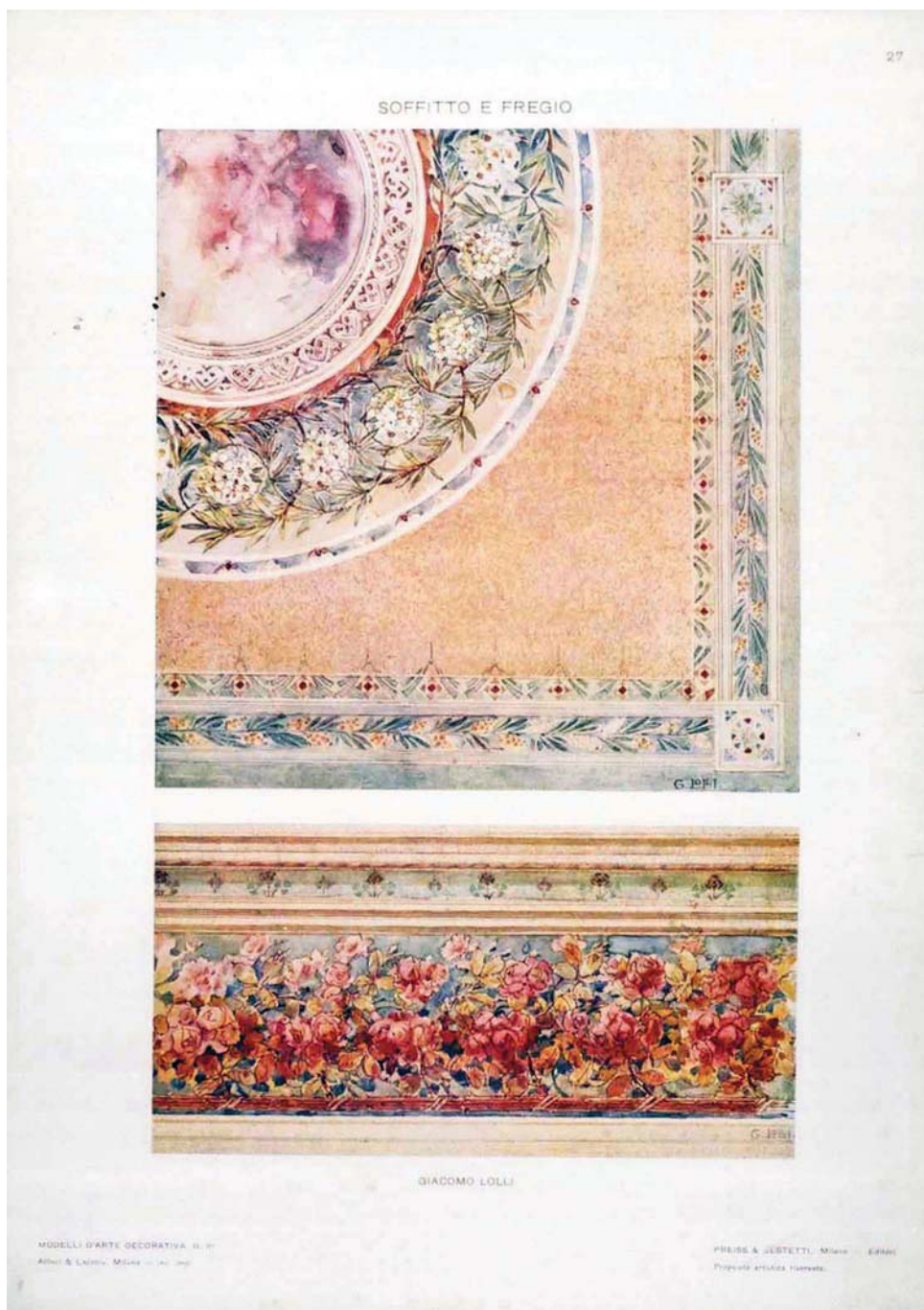
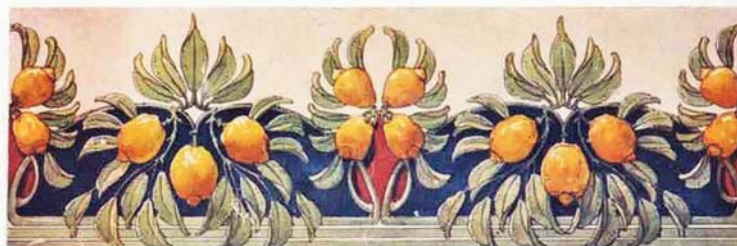


Figura 8 – Soffitto e Fregio por Giacomo Lotti. MODELLI de Arte Decorativa. Anno II. Fasciculos 1,3-10,12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [19—?]. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

## DECORAZIONI MURALI



GIULIO CASANOVA

MODELLI SPORTE DECORATIVE N. 11  
Alfieri & Lacroix, Milano - 1908

PREISS & BESTETTI, Milano - 1908  
Pubblicazione a cura di

Figura 9 – Decorazioni Murais por Giulio Casanova MODELLI de Arte Decorativa. Anno II. Fascículos 1,3-10,12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [19—?]. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

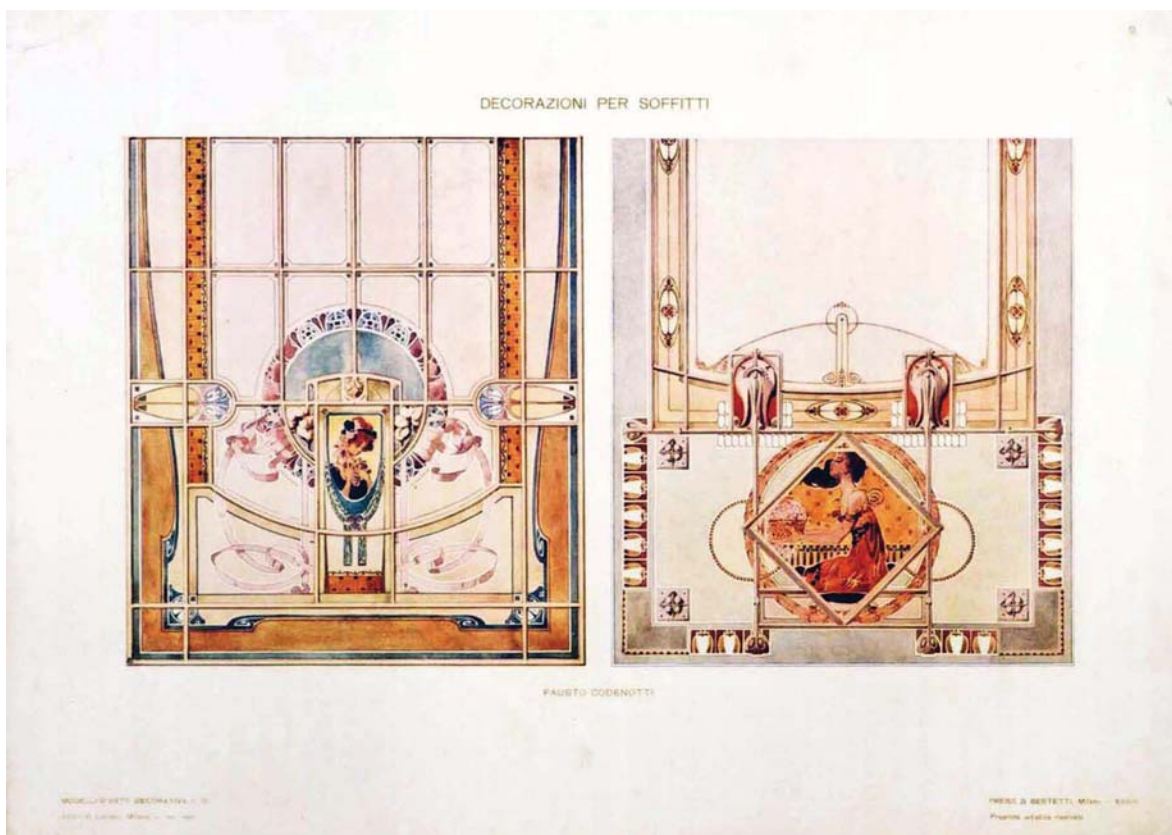


Figura 10 – Decorazioni per soffitti por Fausto Codenotti MODELLI de Arte Decorativa. Anno II. Fascículos 1,3-10,12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [19—?]. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

ve-se sob a guarda de suas netas, Bruna e Florença Sercelli (que conheceram seu avô e acompanharam parte de sua vida profissional). A citada coleção reúne 130 desenhos e projetos originais; manuscritos, fotografias; objetos de trabalho; e uma biblioteca com 36 títulos, entre revistas de decoração e atualidades; repertórios de modelos alemães, italianos e franceses; e tratados arquitetônicos.

40. MODELLI D'ARTE DECORATIVA. Milano: Preiss & Bestetti, [1907-1914]. Mensal. Os fascículos reuniam a produção das artes decorativas no estilo *Liberty*, representada por artistas como Ferruccio Scandellari, Alessandro Mazucatotelli, entre outros.

Como aqui apresentado, é no contexto escolar que se inicia a constituição desta cultura visual capaz de criar a necessária familiaridade com a variada gama de ornatos e com a gramática clássica. Acredita-se que tal familiaridade foi fundamental para garantir um patamar comum para a relação entre consumidor e artesão ou loja de decorações.

○ lugar do ornamento: consumo e apropriações

As rápidas transformações ocorridas na conformação da capital paulista ao longo da Primeira República – e a mobilidade social acentuada que a engendrou – colocam em pauta a necessidade de estabelecer sinais de distinção e de identidade entre seus moradores, sinais esses capazes de, visualmente, indicar seus lugares sociais. É por esta via que se pode indagar sobre o lugar do ornamento e o seu modo de funcionamento na dimensão visual da sociedade paulistana.



O consumo da produção de ornatos (em série ou artesanal) dividia-se entre os proprietários das chamadas casas de aluguel e/ou populares de um lado, e dos palacetes de outro, representando, ambos, as duas pontas do espectro abrangido pela camada média da população paulistana nesse momento.

Nos dois extremos desses programas residenciais, a relação do morador ou proprietário com o engenheiro-arquiteto ou prático licenciado era substancialmente diferente. Em um palacete, a presença do arquiteto se fazia sentir em todo o processo de construção – do projeto ao desenho da ornamentação externa e interna. Uma obra de tal porte envolvia uma equipe considerável de trabalhadores. A responsabilidade da obra era do engenheiro-arquiteto, que indicava os artesãos para os trabalhos de serralharia, estuque, marcenaria e pintura interna (tanto a decorativa quanto a lisa)<sup>44</sup>.

Artigos críticos publicados em periódicos especializados fornecem pistas sobre essa dinâmica de trabalho e, mais, sobre os debates em torno da arquitetura e das práticas ornamentais. Em artigo sobre a construção da Vila Flávio Uchoa, projeto de Victor Dubugras, por exemplo, o engenheiro-arquiteto A. Toledo, professor da Escola Politécnica e colaborador do *Anuário* da escola, informa ter sido o próprio arquiteto a se encarregar do projeto de marcenaria do palacete. Mais adiante, o autor afirma que um dos grandes méritos do projeto teria sido conseguir fugir com originalidade das imitações:

Ladear dificuldades ou simular riquezas com fingimentos e artifícios é, a nosso ver, cair em uma arte viciada e mentirosa. Nada mais ridículo do que, por exemplo, os mármore de estuque e os frontões imprpropriamente estatelados no corpo das fachadas.

O distinto professor poz de margem todo o velho arsenal de cornijas, consolos, balaustres decorativos, arquivadas etc., tão caros aos rotineiros, aos que fazem arquitetura com as formalísticas e inimitáveis receitas de Vinhola, e enveredou corajosamente pela arte moderna e pelos modernos processos de construção<sup>45</sup>.

O julgamento, quase moral, sobre a imitação – indesejada porque entendida como simulação, mentira e fingimento –, não difere das postulações do arquiteto A. Pugin, um dos propagadores da valorização do ornamento gótico, e que execrava a imitação, considerando-a como o reverso da honestidade na apresentação dos bens materiais<sup>46</sup>. Seguindo a mesma vertente de Pugin, os escritos de Ruskin consolidaram a “sinceridade” dos materiais, revestimentos e aparatos decorativos empregados na arquitetura, máxima que veio a tornar-se uma das linhas-mestra do *Art and Crafts Movement*. No Brasil, Victor Dubugras foi o arquiteto que introduziu a estética que valorizava os novos materiais construtivos, apresentados em sua aparência natural e sem a preocupação de camuflar as estruturas, o que caracterizada a chamada arte nova ou “moderna” em São Paulo.

Para a grande maioria das residências construídas em São Paulo na Primeira República, no entanto, foram escassos os arquitetos e numerosos os “práticos licenciados” responsáveis, enfim, pela disseminação ou banalização dos “estilos”. Estes eram os “imitadores”, que se ocupavam das construções no pólo oposto àquelas projetadas pelos grandes escritórios de arquitetura, como

41. Na biblioteca da Escola de Belas Artes (RJ), foram localizados repertórios italianos desta tipologia. Cf. bibliografia.

42. *Jornal do Aprendiz*, jul. 1911.

43. O levantamento da produção editorial italiana – que guarda especificidades que a distinguem daquela aqui tratada, oriunda da Inglaterra e França – e a história das principais casas editoras responsáveis por estas publicações integram pesquisa atualmente [2007-2010] em curso, desta autora, no âmbito do projeto temático “A presença estrangeira em São Paulo” (FAU/MP/Fapesp).

44. No estudo de caso do processo construtivo de um palacete na Av. Paulista, de família imigrante árabe, Márcia Dib (1987) traz documentação do processo de contratação dos serviços, definição do projeto final, número e tempo de execução dos trabalhos. A pintura decorativa interna era a última etapa da construção e a que envolvia o maior número de trabalhadores (10 a 15 homens, em média) e prolongava-se por mais tempo (de 1 a 2 anos). Os desenhos eram feitos pelos artesãos e apresentados ao arquiteto e ao cliente, para aprovação. Nos depoimentos que colheu, a autora observa uma reclamação comum: a da pouca valorização do trabalho artesanal.

45. Cf. A. Toledo (1904, p. 77).

46. Ver Michael Snodin & Maurice Howard (1996, p. 147).

47. Ver Carlos Lemos (1985).

48. Ver Márcia Dib Camasmie (1987, p. 80).

49. Ver S. Ficher (1989, p. 14).

Ramos de Azevedo, Pucci, Bianchi, Sociedade Comercial Construtora<sup>47</sup>. Yvoty Macambira (1981) cita depoimentos (com modeladores) em que são descritas essas relações entre cliente e artesão: os moldes de ornatos encomendados para compor os palacetes serviam, muitas vezes, para reproduções posteriores, confeccionadas em materiais mais baratos, para aqueles menos abastados, mas que queriam participar do embelezamento e modernização da cidade. Os mármore de estuque – criticados na citação acima – faziam parte do rol de materiais comercializados pelas lojas de decoração.

O medo da cópia estava presente entre as famílias da elite que, muitas vezes, encomendavam suas residências com os mesmos arquitetos. A esse respeito, Márcia Dib Camasmie (1987), em estudo de caso de uma residência construída na avenida Paulista, para uma família de imigrantes árabes, narra a preocupação do proprietário em não ter sua decoração muito parecida com a do amigo que lhe havia indicado os engenheiros Malta e Guedes. Fato que não era difícil de ocorrer: segundo a autora<sup>48</sup>, as fotografias do interior da residência do próprio engenheiro Guedes mostram uma decoração extremamente semelhante à proposta para os Camasmie. Na verdade, acontecendo a demanda de construções em ritmo tão acelerado, talvez não deixasse espaço para a criação de composições ornamentais originais, mesmo para aqueles profissionais coroados pela Escola Politécnica, vista, na época, como a elite do ensino de engenharia<sup>49</sup>.

A crítica à imitação representa, na verdade, um elemento que permite diferenciar os grupos sociais no cenário de banalizações, cuja responsabilidade era dos “maus” profissionais, “rotineiros”, ou seja, dos que praticavam tal sistema, de uso corrente também nas camadas menos favorecidas.

É interessante notar como é citado, no artigo de A. Toledo, o manual de Vignola para o domínio do repertório clássico: de suporte engajado no ensino do engenheiro-arquiteto e considerado, neste circuito, como fundamental para o desenvolvimento da habilidade do desenho e manejo de seus componentes ornamentais (como visto anteriormente), transforma-se em “receitas formalísticas”, fruto da falta de originalidade.

No entanto, no setor construtivo, a produção em série dos ornatos – baseada em modelos do repertório clássico, disseminado no Liceu e nas escolas de engenharia – promovia a desconstrução de seus sistemas compositivos. Autônomos, como ornamentos *detachés*, segundo Heliana Salgueiro (1996, p. 141), reclassificados por novos conteúdos sociais, estes ornatos sinalizavam a modernidade e informavam sobre o lugar social de seus proprietários. Ao analisar o lambrequim sobreposto a uma casa antiga, Heliana Angotti Salgueiro aponta para a liberdade de bricolagem, que é própria da arquitetura provincial:

Diante de tal imagem, deve-se pensar antes no “duplo limite técnico e sócio cultural da noção de provincianismo”, segundo a qual estes detalhes dependem do nível de competência da mão-de-obra, ou melhor, da autoconstrução. O que significa ver a aplicação de tal motivo decorativo não como “pobre” ou “malfeita”, mas como uma forma, ainda que em nível mínimo e artesanal, do proprietário da casa participar de sua época.

Essa liberdade referida por Heliana Angotti Salgueiro não deixou de alimentar discussões no âmbito profissional, e foi em torno do ornamento que se teceram os discursos definidores de saberes e competências específicos aos profissionais do setor construtivo.

Na esfera das camadas menos favorecidas, a ornamentação sem método ou projeto, aplicada pelo mestre de obras, surgia como uma ameaça ao campo profissional da construção. Ao criticarem o uso (entendido como abuso) de elementos ornamentais por mestres de obras, os engenheiros-arquitetos estavam definindo o lugar de cada um no processo construtivo, estabelecendo as bases para o controle da profissão.

Nos artigos publicados nos *Anuários* e na *Revista da Polytechnica*, essa crítica aparece revestida de uma avaliação artística. Estabelecendo o contraponto negativo ao modelo de boa arquitetura, representada pela Vila Flávio Uchôa, Toledo assim lamenta a existência destes profissionais formados no esteio da difusão de elementos ornamentais:

Infelizmente, a par de verdadeiros artistas, à sombra de leis tolerantes e mercê da ausência de uma censura artística oficial, como existe na Europa mesmo nas cidades de importância secundária e de população relativamente pequena, medra uma multidão de mestres de obras ignorantes, de construtores improvisados que não contentes em construir mal metem-se a projectar coisas horrorosas, a alveitar edifícios, tornando pretensioso e grotesco o que era feio e estragando o que estava bem planejado; e isto da-se nas ruas mais centrais<sup>50</sup>.

Do mesmo modo, Alexandre de Albuquerque endereça seu trabalho sobre Arquitetura aos “pseudo-profissionais”:

Não é para o profissional que eu as retiro das fontes cristalinas dos mestres. Escrevo para aquele que, não sendo profissional, deseja conhecer, summariamente, o que caracteriza os vários sistemas de construir, para não cair nos erros em que já se afogaram espíritos ilustres<sup>51</sup>.

Esta mesma preocupação já aparece em meados da década de 1880, na *Revista dos Construtores*, órgão carioca de divulgação das atividades desenvolvidas no campo da engenharia e arquitetura. Rodolfo P. Brasil, em seu artigo sobre a presença da arquitetura gótica no Brasil, assim se refere ao problema da profusão ornamental:

No Brasil, a anarquia estilística, a pobreza arquitetônica, o servilismo artístico e a ausência de tradições são tais, que já [fui] obrigado uma vez a terminar com o seguinte trecho que peço licença para citar: “O estilo não é só o homem, como diria Buffon; o estilo é também a época” [...]

Mas quando é que a natureza produzirá, no solo americano, esse Brunelleschi, que venha apressar o nosso renascimento e libertar-nos dos mestres de obras, das mediocridades arrogantes, da imitação mais ou menos servil e da rotina grosseira, em que se fundem os estilos das diversas eras?<sup>52</sup>

Nas críticas formuladas, pode-se inferir que, à parte a profusão de modelos de estilos diversos, divulgados de inúmeras maneiras, havia um conjunto de normas que deveria ser levado em conta no arranjo formal. E operar esse

50. Cf. A. Toledo (1904, p. 75).

51. Cf. Alexandre de Albuquerque (1905, p. 65).

52. Cf. Rodolfo P. Brasil (1888, p. 148).

53“Contabiliza-se aquilo que é usado, não as maneiras de utilizá-lo. Paradoxalmente, estas se tornam invisíveis no universo da codificação e da transparência generalizadas. Dessas águas que se vão insinuando em toda a parte só se tornam perceptíveis os efeitos (a quantidade e a localização dos produtos consumidos). Elas circulam sem ser vistas, perceptíveis somente por causa dos objetos que movimentam e fazem desaparecer. As práticas do consumo são os fantasmas da sociedade que leva o seu nome. Como os “espíritos” antigos, constituem o postulado multiforme e oculto da atividade produtora” (Certeau, 1994, p.98).

54. Cf. Michel de Certeau (1994, p. 99).

55. Idem, p. 100.

56. Idem, p. 101.

conjunto de normas dependia de saberes especializados; e, portanto, a prática sem tais saberes implicava invadir a arena de um determinado grupo definido profissionalmente.

O debate envolvendo as práticas ornamentais e o próprio contexto de produção construtiva acelerada, vivenciado por São Paulo na Primeira República, podem ser entendidos à luz das proposições de Certeau acerca da “criatividade cotidiana”. No caso, cabe aqui pensar as ações de consumo e apropriação, no âmbito das táticas e estratégias estabelecidas pelos agentes sociais, tal como tratadas em sua obra *A Invenção do Cotidiano: artes do fazer* (1994).

Ao discutir o consumo como parte das práticas cotidianas, Certeau (1994, p. 98) chama a atenção para os contextos de uso e mostra como, para além do que os agentes produtores imaginam sobre os consumidores, existe um espaço de operações pouco apreensível, precisamente aquele dos usos dos produtos. Neste interstício estão as subversões, as inversões, tornando o consumidor alguém que está longe de ser um agente passivo, mas ao contrário, capaz da ação de se apropriar do produto como bem entende e produzir sentidos que não são necessariamente previsíveis e controlados pelas instâncias produtoras e por aquelas do disciplinamento social. Pode-se contabilizar o que é consumido, mas não a maneira de consumir<sup>53</sup>.

Para entender esses contextos de usos, Certeau propõe um modelo em que distingue duas categorias de ações – as estratégias e as táticas. Por estratégia, o autor entende “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”<sup>54</sup>. Intrinsecamente, a estratégia depende de lugar e de um próprio, de onde se gerenciam as relações como exterioridade, e as ações são racionalizadas (o planejamento estratégico de uma empresa, as suas metas baseadas em análises etc.), graças a uma autonomia garantida por este lugar e a maneira “própria” de agir. A tática é o lugar do outro. Ou, nas palavras de Certeau “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio”<sup>55</sup>. A tática opera nas ocasiões, pois se encontra no campo de visão do inimigo e “sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”<sup>56</sup>.

Nesta chave de entendimento da dinâmica social, as práticas ornamentais e as críticas ao “pastiche” e aos maus construtores ganham contornos interessantes. Como parte das estratégias de bem formar futuros consumidores e trabalhadores, como visto anteriormente, é possível pensar o investimento da cultura escolar na mobilização de toda sorte de suportes visuais para a formação de cidadãos de “gosto civilizado”. É igualmente lícito considerar que o vasto repertório visual acumulado ao longo da vida escolar – e, depois, na própria fruição desta cidade, cujas autoridades, detentoras do poder de intervir no tecido urbano, esforçam-se por “aformosear” e “embelezar” – não é passível de ser

controlado. Tal repertório garante a todas as camadas sociais, inclusive àquelas de moradores menos favorecidos, arsenal para táticas engendradas por ações que buscam também a participação como “cidadão” nessa cidade embelezada. E aí se podem localizar as práticas ornamentais, as relações entre artesãos e clientes. Nesse quadro, a presença italiana representa mais uma variante não controlável, operando exatamente no mesmo no campo de ação daqueles que atuam autorizados por lugares de poder e saber (a universidade, o espaço dos críticos de arte).

Uma pesquisa – acerca da produção, circulação e consumo da mobília, e do papel do gosto e estilo como parte da consolidação política e social na França durante os séculos XVIII e XIX – de autoria de Leora Auslander (1996) corrobora esta via de reflexão. Aí, Auslander afirma que o pastiche historicista pode ser considerado o estilo burguês de consumo. Com base na preferência do público consumidor de mobiliário, a autora conclui que os estilos antigos, levemente modificados por artesãos, eram preferidos aos novos estilos como o *art nouveau* e o moderno. Os motivos clássicos eram os de maior presença dentre aqueles recuperados do passado.

Outra pesquisa, realizada no continente norte-americano por Gwendolyn Wright (1980), ao analisar a decoração doméstica dos subúrbios planejados de Chicago na segunda metade do século XIX, também sublinha o gosto dos moradores por ornamentação oriunda de diferentes estilos arquitetônicos. No caso americano, este pastiche historicista era apoiado por construtores e decoradores através de catálogos, guias de decoração e publicações avulsas. Para eles, o pastiche deveria ser tolerado e visto como a expressão americana da individualização permitida pela sociedade democrática americana<sup>57</sup>.

Tal como os consumidores de mobília franceses, os moradores ingleses de lares vitorianos<sup>58</sup> ou os dos subúrbios americanos (Wright, 1980), as camadas médias moradoras das habitações aqui focalizadas seguem conduta semelhante, “praticando” o pastiche historicista na decoração de suas fachadas. A mistura de estilos não constituía, portanto, prerrogativa dos artesãos e consumidores brasileiros, como quis crer a crítica que execrou essa prática, considerando-a resultado de um estágio estético pouco desenvolvido e sem impulso criativo. Ela representava, sim, uma resposta mais ampla às possibilidades que a transição do trabalho artesanal para a produção em série abria para que artesãos e clientes pudessem usufruir de novos materiais construtivos e das soluções decorativas disponíveis no mercado.

O pastiche permitia a intervenção nos modelos históricos, caracterizando um tipo de apropriação que muitos artesãos consideravam uma criação. Para os clientes, por outro lado, essa intervenção significava certo nível de participação na criação e representava uma maneira de individualizar seu produto. No caso da produção de mobiliário francês em fins do século XIX, Auslander (1996, p. 321) aponta a separação da produção e do local de comercialização como o principal responsável pelo alijamento do artesão do processo de criação. As figuras do projetista e do vendedor estabelecem uma

57. “Stylistic accuracy, or even stylistic consistency in a single dwelling, did not matter. The aim was visual delight. Tudor mullioned windows, Corinthian columns, delicate adamesque reliefs, and heavy Neo-Gothic balustrades might be applied to the same facade. According to popular design theory, the choices would reflect the individuality of the occupants and the vigor of the national creative spirit” (WRIGHT, 1980, p. 23).

58. Long afirma: “As with the interior, exterior styles were often translated into speculative housing more in terms of superficial, individual detailing, rather than profound spirit and meaning, particularly in the case of cheap houses, and features were often far from an accurate rendition of the original source of the style. In the case of the smallest houses in the range, ‘style’ would be applied in the form of a bay window, architectural decoration such as coloured string courses, eaves details, ceramic tiles and coloured-glass door panels. Indeed, many house fronts show the builder’s eclectic use of style, combining elements of several different styles and periods within the same façade” (LONG, 1993, p. 39).

59. Depoimento a prestado a Yvoty Macambira. Manuscrito e fita cassete integram o conjunto de fontes do projeto *Mestre das Fachadas*, hoje no Acervo do Centro Cultural São Paulo.

nova rede de relações, distanciando cliente e produtor. E esse distanciamento certamente contribuiu para a definição de um novo lugar para as inovações também no campo do projeto, que deixam de contar com a mediação do pequeno artesão na sua difusão, a exemplo do que já vinha ocorrendo no campo artístico. Essa situação restringia a fruição de novas formas e propostas artísticas e de projeto a um círculo limitado, consolidando as formas de distinção social e de classe no patamar da categoria gosto, como já analisado por Bourdieu (1974; 1976).

Assim, é possível voltar-se para este contexto da *Belle Époque* paulistana com a percepção de uma complexa e rica relação que a prática ornamental suscitou entre clientes e artesãos em um momento de transição entre o trabalho artesanal e industrial. Momento de transição em que era possível, por exemplo, o cliente encomendar para a sua fachada ao artesão moldador de ornamentos de estuque, comercializados pela loja Edis, uma cabeça de leão parecida, mas de menores dimensões, do que a de seu vizinho, sem que isso alterasse o custo final<sup>59</sup>. Ou ainda, momento em que o artesão acionava a sua sensibilidade ao adequar suas preferências decorativas a um padrão de gosto mais conservador do cliente, como informa Bruna Sercelli ao justificar a produção de Oreste Sercelli na Bahia. Segundo Bruna Sercelli, seu avô comentava que o estilo *art nouveau* não agradava a seus clientes baianos, mais conservadores, que preferiam motivos barrocos. Assim, o meio termo entre a preferência de Oreste Sercelli e a do cliente resultava em decorações híbridas. No projeto para parede de “*toilette de Senhora*” (1906), identificam-se elementos do *art nouveau* – as molduras curvilíneas que dividem o painel e a padronagem em tons de azul – com motivos do estilo rococó – o cartucho central preenchido com figuras femininas e as cestas que compõem as terminações da moldura (Figura 11). Em outro projeto, de 1910, e também realizado para clientela da Bahia, Sercelli mobiliza os rostos femininos de Mucha. A estes projetos, antecedem outros, como a decoração para teto de 1902, de clara e atualíssima filiação com o estilo *art nouveau* (Figuras 12 e 13).

É possível, talvez, afirmar que essa tática tenha sido adotada por outros artesãos – estucadores e serralheiros –, que, sem descartar as soluções neoclássicas já conhecidas dos clientes, introduziam inovações do estilo *art nouveau*?

Inúmero exemplos de residências paulistanas, muitas ainda hoje existentes, sugerem que esta pode ter sido uma maneira encontrada por artesãos para introduzir novos motivos e padrões ornamentais, evidenciando, assim, uma prática eclética, cujo teor não se definia, necessariamente, por falta de bom gosto ou pelo desconhecimento da regras de cada estilo. Em outra perspectiva, esta prática pode ser entendida como uma negociação, respaldada, muito provavelmente, em exemplos de habitações construídas no entorno e na produção editorial circulada por profissionais.

A residência situada na Rua Canuto do Val – entre as ruas Martim Francisco e Barão de Tatuí, no bairro de Santa Cecília (São Paulo, SP), atualmente sem a ornamentação que se vê na fotografia, em virtude de recente reforma – é

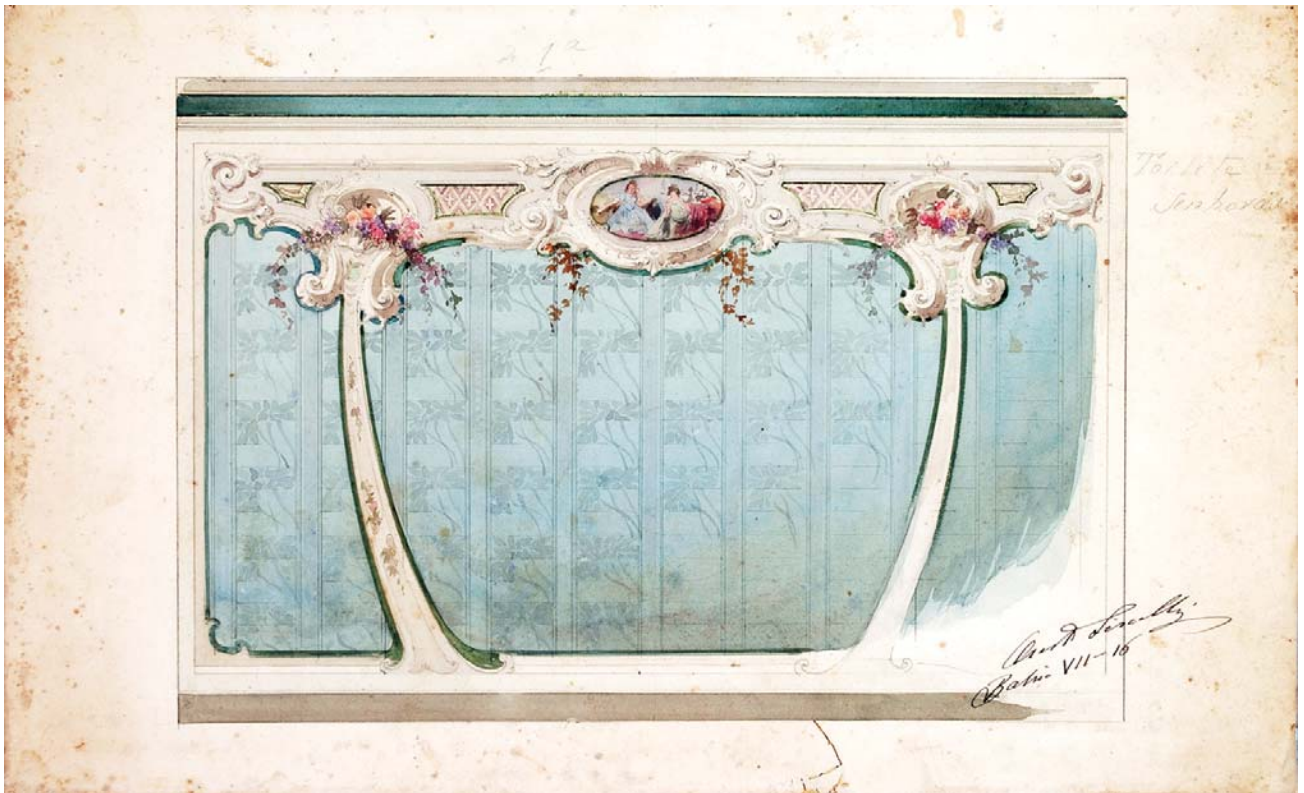


Figura 11 – Toilete para Senhoras – parede (Bahia) agosto de 1916. Aquarela sobre papel. 29,0 x 46,5 cm. Coleção Oreste Sercelli. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

um bom exemplo da convivência, na fachada, de duas linguagens. Ao partido neoclassizante, adere-se, de modo *detaché*, o ornato de estuque claramente inspirado no estilo *art nouveau* (Figura 14). Na residência ao lado (Figura 15), a ornamentação mantém-se neoclássica, mas o portão apresenta motivos *floreale*, no mesmo padrão do portão vizinho. Em outra residência, à rua Bueno de Andrade (bairro da Liberdade, São Paulo, SP), repete-se o contraste na ornamentação da fachada, que conjuga elementos neoclassicizantes com aqueles do estilo *art nouveau* (Figura 16). E, igualmente, gradis e portões trazem curvaturas e motivos de inspiração *floreale*. Na arquitetura residencial, a serralharia artística, aliás, parece ser aquela que mais rapidamente incorporou elementos *art nouveau*. As terminações abertas em *coup-de-fouet*, a sinuosidade e assimetria das linhas pontuadas por elementos *floreale*. ou, ao contrário, a pura geometrização evidenciam na serralharia artística paulista recursos formais influenciados pelos projetos decorativos do arquiteto Victor Horta<sup>60</sup> e pelas tendências identificadas com o movimento vienense da *Sezession*<sup>61</sup> (Figura 17).

Voltando aos motivos *floreale*, estes parecem ser uma marca não só da decoração externa como também da pintura mural presente nas residências da *Belle Époque* paulista. A pesquisa em torno das pinturas murais urbanas em

60. Victor Horta (1861-1947) arquiteto belga e uma das principais figuras mundiais do *Art Nouveau*. Allaistar Duncan (2001, p. 37) o considera o discípulo de Viollet Le Duc que levou às últimas conseqüências as proposições de “sinceridade dos materiais”, de expor as estruturas. Um museu em Bruxelas – o Horta Museum (<<http://www.hortamuseum.be/>>) em residência onde morou, de projeto de sua autoria – abriga seu acervo de trabalho. Entre seus inúmeros projetos, os mais conhecidos e que servem de referência para entender as propostas do *Art Nouveau* são a Casa Tassel (1892-1893), o Palacete Solvay (1895-1900), a Casa do Povo (1896-1899), além da própria residência (1898-1899). A ornamentação em



Figura 12 – Sala de Jantar – teto 1902. Aquarela sobre papel. 39,5 x 32,6 cm. Coleção Oreste Sercelli. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.





Figura 13 – Sala de Jantar – teto 1902. Aquarela sobre papel. 28,0 x 36,2 cm. Coleção Oreste Sercelli. Acervo Museu Paulista da USP, São Paulo. Figura 12 – Sala de Jantar – teto 1902. Aquarela sobre papel. 39,5 x 32,6 cm. Coleção Oreste Sercelli. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

ferro que o notabilizou está presente em praticamente todos esses projetos, mas a mais conhecida é aquela da *Casa Tassel*, cujos gradis das escadas apresentam a sinuosidade e as terminações abertas que se tornaram sua marca distintiva.

61. A denominação *Sezession* expressa um movimento de artistas que se manifestaram contra as proposições artísticas em prática nas academias e que aconteceu, mais ou menos simultaneamente, em várias capitais europeias. Na Áustria, a *Sezession* reuniu, em torno de uma associação fundada em 1897, artistas como o pintor Gustav Klimt, os arquitetos Joseph Hoffmann e Joseph Maria Olbrich, discípulos de Otto Wagner, entre outros. Um ano depois, a construção do edifício projetado por John Olbrich, alinhado com o movimento, tornou-se a referência para o movimento, passando a chamar-se “das Haus der Wiener Sezession”, ou a casa da *Sezession* vienesa. A geometrização e o despojamento nas linhas, distanciando-se da característica ornamentação *floreale* presente nos movimentos na Itália, Bélgica e França, identificam o *Sezession* austríaco como um fértil caminho para a modernização da arquitetura.

62. Ver Maria Elízia Borges (1999, p. 103).

63. Cf. Ecléa Bosi (1979, p. 68).

Ribeirão Preto entre 1870 e 1930, realizada por Maria Elízia Borges (1999), revela pintores, como Victorio Gregolini, que praticavam soluções semelhantes às de Oreste Sercelli, ao conjugar recursos oriundos do movimento *Art Nouveau* com a decoração de cunho clássico ou barroco. No projeto de pintura mural para a residência de sua família, Victorio Gregolini estrutura o friso com linhas curvas e assimétricas, elementos *floreale* e folhas de acanto estilizadas, de onde sobressaem paisagens marítimas e uma de caça, um dos tradicionais motivos do gênero natureza morta adotados para a sala de jantar<sup>62</sup>.

Em São Paulo, é conhecida a atividade de pintura decorativa de Alfredo Volpi no início de sua carreira. No depoimento coletado por Ecléa Bosi, D. Alice, moradora do bairro do Cambuci, descreve a nova residência construída e decorada na década de 1930 pelo marido, operário que trabalhava na região:

Meu marido, mais tarde, construiu uma casa num terreno que tinha na rua Jerônimo de Albuquerque. Essa casa tinha dois dormitórios, um bom banheiro; meu marido desenhou a mobília do gosto dele. Ele escolheu desde o tronco da árvore, a madeira. As pinturas ficaram lindas: na parede da sala de jantar havia painéis formando quadros, um frango, um queijo, maçãs, um jarra de vinho. A sala, em cima, tinha uma barra de rosas amarelas, mais claras, mais escuras, pintadas pelo irmão de um colega de fábrica, chamado Alfredo Volpi. Meu marido dizia: – Você não sabe como aquele rapaz pinta! Ele pinta as rosas a mão livre!<sup>63</sup>

Na modesta residência de D. Alice se encontra o mesmo padrão decorativo prescrito no século XIX para as casas de elite, que prioriza as áreas mais públicas do espaço doméstico. Tal como nos projetos de Oreste Sercelli, a ornamentação *floreale* preenche frisos, e, na sala de jantar, reproduzem-se os motivos do gênero natureza morta. Neste caso, como também na pintura decorativa praticada em Ribeirão Preto, provavelmente a referência era o *stile floreale* (ou *Liberty*) – a manifestação italiana do movimento *Art Nouveau*, que eclode com a exposição de artes decorativas ocorrida em Turim, em 1902 – e que, como já visto, era por aqui conhecido graças a repertórios como os dos *Modelli d'arte decorativa*.

Para concluir, é possível afirmar que a explosão de repertórios impressos, ao provocar a autonomia do ornamento, também democratizou as práticas decorativas. Em uma duração de pouco mais de dois séculos – na Europa, e depois nos países colonizados –, aquilo antes de domínio exclusivo de uma determinada classe profissional foi ampliado para outros grupos. A mobilidade social e a disponibilidade de capitais aplicados no setor construtivo e imobiliário na cidade de São Paulo propiciaram condições para que se constituíssem, em torno do ornamento, discursos mobilizando a categoria gosto e os conceitos de ética e estética como recursos potenciais de distinção social.

Resta lembrar que aqui se tratou apenas de alguns aspectos desses discursos, ainda exploratoriamente, no âmbito da cultura material escolar e do universo dos profissionais engajados nas artes da ornamentação arquitetônica.



Figura 14 – Residência na Rua Canuto do Val, São Paulo. Fotografia de Solange Ferraz de Lima.



Figura 15 – Portão de residência na Rua Canuto do Val, São Paulo. Fotografia de Solange Ferraz de Lima, 1999.



Figura 16 – Residência na Rua Bueno de Andrade, São Paulo. Fotografia de Paulo César Garcez Marins, 2008.



Figura 17 – Residência na Rua Bueno de Andrade, São Paulo. Fotografia de Paulo César Garcez Marins, 2008.

## REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Leora. *Taste and Power: furnishing modern France*. Berkley: University of Califórnia Press, 1996.

BALLON, Frédéric. Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century: the École Gratuite de Dessin, Paris. *Studies in the Decorative Arts*, New York, v. 3, n. 2, p. 77-106, 1996.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BELLUZZO, Ana Maria. *Artesanato, arte e indústria*. 1988. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

BORGES, Maria Elizia. *A pintura na "Capital do café": sua história e evolução no período da Primeira República*. Franca: Editora da Unesp, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. Anatomie du goût. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n. 5, oct. 1976.

BRUNHAMMER, Yvonne; TISE, Suzanne. *Les Artistes décorateurs, 1900-1942*. Paris: Flammarion, 1990.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CLIFF, S. *The English Archive of Design and Decoration*. London: Thames & Hudson, 1998.

DIB, Márcia Camasmie. *Produzindo o Eclétismo: estudo de um caso da avenida Paulista (1975-1985)*. Monografia (Trabalho de Graduação Interdisciplinar) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

DUNCAN, Alastair. *Art Nouveau*. London: Thames & Hudson, 1994.

DURANT, Stuart. *Ornament: a survey of decoration since 1830*. London: Macdonald, 1986.

EHRESMANN, Donald. *Applied and Decorative Arts: a bibliographic guide to basic reference works histories and handbooks*. Littleton: Libraries Unlimited, 1977.

FICHER, S. *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo*. Tese (Doutorado - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order: a study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon, 1981.

LAMBERT, Susan. *Pattern and Design: designs for decorative arts 1480-1980*. London: Victoria and Albert Museum, 1983.

LEMONS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Nobel, 1985.

Annals of Museu Paulista. v. 16. n.1. Jan. -June 2008.

LYTTELTON, Adrian. Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale. *The Journal of Decorative and Proganda Arts*: Stile Floreale, Miami, n. 13, p. 10-32, Summer 1989.

LIMA, Solange Ferraz de. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo, 1870-1930*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LONG, Helen. *The Edwardian house. The middle-class bome in Britain 1880-1914*. Manchester, NY: Manchester University Press, 1993.

MACAMBIRA, Yvoty. *Os mestres da fachada*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1981.

NÈGRE, Valérie. *L'ornement en série*. Belgique: Pierre Mardaga, 2006.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Frank Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Cidades capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Ouro Preto: dos gestos de transformação do “colonial” aos de construção de um “antigo moderno”. *Anais do Museu Paulista - História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, p. 125-163. jan./dez. 1996 (Nova Série).

SILVERMAN, Debora. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: politics, psychology and style*. Berkeley: University of California Press, 1989.

SNODIN, Michael; HOWARD, Maurice. *Ornament: a social history since 1450*. New Haven: Yale University Press; London: Victoria and Albert Museum, 1996.

WRIGHT, Gwendolyn. *Moralism and the Model Home: domestic architectural and cultural conflict in Chicago*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

#### FONTES CITADAS

#### **Manuais, repertórios, enciclopédias, guias de estilo**

ADAM, Robert; ADAM James. *The Work in Architecture of Robert and James Adam*. London, [s.n.], 1773-1822 [1 vol.; 5 n.].

BAYARD, Emile. *L'Art appliqué français d'aujourd'hui: meuble, ferronnerie, céramique, verrerie, tissus, etc.* Paris: Ernest Grund, [1925?].

BAYARD, Emile. *Le style anglais*. Paris: Garnier, 1922 (L'Art de reconnaître les styles; ouvrage orné de 146 gravures).

BAYARD, Emile. *Le style Empire*. Paris: Garnier, 1923 (L'Art de reconnaître les styles; ouvrage orné de 110 gravures).

BAYARD, Emile. *Le style moderne*. Paris: Garnier, 1922 (L'Art de reconnaître les styles; ouvrage orné de 170 gravures).

BAYARD, Emile. *Le style Renaissance*. Paris: Garnier, 1922 (L'Art de reconnaître les styles; ouvrage orné de 182 gravures).

BAYARD, Emile. *Les styles flamand et hollandais*. Paris: Garnier, 1923 (L'Art de reconnaître les styles; ouvrage orné de 132 gravures).

CHPPENDALE, Thomas. *The Gentleman and Cabinet Maker's Director*. London, [s.n.], 1754.

CLERGET, Charles Ernest & MARTEL. *Encyclopédie universelle d'ornements antiques*. Paris, [s.n.], 1840.

CLERGET, Charles Ernest. *Melanges d'ornemens divers*. Paris: E. Leconte, 1838.

DURRIEU, M. *Dessin a main levée expliqué en quinze cahiers*. Cours Moyen. Onzième cahier: principes de l'ornement. Paris: Libraire Ch. Delagrave, [19-].

DYCE, William. *Drawing Book of The Government School of Design*. London: Chapman & Hall 1842-1843.

GLAZIER, Richard. *A Manual of Historic Ornament*. 4 ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1983 [1. ed., 1899].

GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture: cours professé à L'École nationale et spéciale des beaux arts*. Paris: Libraire de la construction moderne, 1909. 4 v.

GUEBIN, L. *Enseignement du Dessin*.

HAMLIN, Alfred Dwight Foster. *A history of ornament*. New York: Century, 1916-1925.

I FERRI *Battuti di Alesandro Mazzucotelli*. Prefazion di Ugo Ogetti. Milano: Bestetti e Tumminelli, 1865.

JOMBERT, Charles Antoine. *Repertoire des artistes: d'architecture et d'ornements antiques et modernes, de toutes espèce, par divers auteurs...* Marot, Loire, Le Pautre. Paris: Massin, 1764. 2. v.

JONES, Owen. *Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1856.

LINDLEY, John. *Symmetry of Vegetation*. London, Chapman & Hall, 1854.

*MÉTHODO de Desenbo*. [S.L.: s.n. ; 19-].

MEYER, F.S. *Manual de ornamentação: ordenado sistematicamnte para uso de dibujantes, arquitetos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte*. 11. ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 1929 [1. ed., 1898].

MILANO, Miguel; SOARES, Rosina Nogueira. *Trabalhos Manuais* (de acordo com o programma official) aprovados e adoptados pelo Governo para as escolas públicas do Estado. Livro do mestre. São Paulo: Weiszflog, 1916.

*OS PEQUENOS artistas: 48 modelos para desenho*. [S.L.: S.N. ; 19-].

PACHECO, Paulino. *Curso de Desenbo*. [S.L.: S.N. ; 19-].

PASSOS, Luiz; BARATA, Martins. *Elementos de desenbo para os 1, 2, 3, anos dos Liceus*

PERCIER, Charles. *Recueil de Decorations Intérieures*. Paris:[s.n], 1801.

RACINET, Charles Auguste. *L'Ornement Polychrome* [S.L.:s.n. ; 19-].

RAINVILLE, César. *O Vignola Brasileiro*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1880.

RIBEIRO Faustino V. de. *Desenho geral*. [S.L.:S.N. ; 19-].

SPELTZ, Alexander. *Styles of ornament: exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text*. Leipzig: Koehlers, 1910.

ZAHN, Johann Karl Wilhelm. *Die Schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculenum, um Stabiae*. [S.L.], [s.n.], 1829.

### **Artigos em periódicos e publicações seriadas**

ANÚNCIO do estabelecimento Catani. *Jornal do Aprendiz* [Publicação Oficial da Escola de Aprendizizes e Artífices de São Paulo], São Paulo, 31. jul. 1911.

PLANO de Ensino para a Escola Normal. Parágrafo 15. *Revista Pedagógica*, São Paulo, v. 4, n. 19-21, mar. 1893

MAGRO, Bruno Simões. Os cursos graphics. *Revista da Polytechnica*, São Paulo, p.25-29, jul. 1905 [Typographia do Diário Oficial].

MENEZES Vieira em pronunciamento na Seção Crônicas do Interior. In: *Revista Pedagógica*, v. 4, n. 19-21. mar. 1893, p.160.

OBRAS diversas sobre Educação, Instrução e Ensino. *REVISTA de Ensino* da Associação Beneficente do Professorado Publico de São Paulo. São Paulo: Typographia do Diário Oficial, v.5, n. 4, dez. 1912.

RELAÇÃO de material didático e biblioteca. *Anuário da Escola Politécnica de São Paulo para o anno de 1907*. São Paulo: Typographia Brazyl, 1907.

*REVISTA de Ensino* [da Associação Beneficente do Professorado Publico de São Paulo], São Paulo v.10, n. 3, dez. 1911 [Typographia do Diário Oficial].

*REVISTA de S. Paulo*. São Paulo, julho de 1902.

SALICIS. Razão de ser do ensino público de trabalho manual, tradução. *Revista Pedagógica*. São Paulo, p.115-118, 15 maio 1891.

SOBRE o Congresso Internacional de Desenho (Berna, 1904). *Revista de Ensino* [da Associação Beneficente do Professorado Publico de São Paulo], São Paulo, anno V, n. 2, Set. 1906 [Typographia do Diário Oficial; publicação bi-mensal subsidiada pelo Governo do Estado].

THOMPSON, Oscar. Resenha: O uso dos modelos: guia do professor para o estudo de forma e desenho nas Escolas Primarias [tradução e adaptação do Manual de Mary D. Hicks e John S. Clark]. *A Eschola Publica. Pedagogia Prática*, São Paulo, v. 1, n.1, mar. 1896.

TOLEDO, A. Vila Flávio Uchôa. Architectura. *Revista Polytechnica*. São Paulo: Typographia do Diário Oficial, nov. , p. 75-76, 1904.



**Manuais, repertórios, enciclopédias e guias de estilos.  
Acervo localizado em instituições brasileiras – 128 títulos<sup>64</sup>**

AGRASOT, Ricardo. *Historia, teoria y tecnica ornamental y decorativa de Egipto*. Barcelona: Olica, 1909.

ALBUM *General des modeles de la decoration painte*. Paris: Siege Social & Magasins de Vente. [19-?].

ALMEIDA, Roberto T. Leitão de. *Lições de Geometria*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

AMATI, Carlo. *Barozzi da Vignola Gli Ordini Architettura Civile*. [Milano], [Antonio Valardi], [1887?].

ARCHITECTURAL and Ornamental Iron Work. Kenton: The Champion Iron Co. [18-?]. Catálogo.

ASSOCIAZIONE Artistica fra I Cutori d'Architettura in Roma. Annuario d'architettura. Milão: Bestetti e Tumminelli, 1914.

BADGER, Daniel D. *Badger's Illustrated Catalogue of Cast-Iron Architecture*. New York: Dover Publications, Inc, 1981. (fac-símile)

BAJOT, Edourd. *Perfiles y molduras, colección de documentos de estilo desde el gótico al imperio: 52 laminas - 1500 motivos*. Barcelona: G. Gili, [19-?], 2vs.

BALDIZZI, Leonardo Paterna. *Gradus ad Parnassum: Disegni varii e progetti architettonici con 233 incisioni in 103 tavole / di Leonardo Paterna Baldizzi*. Torino: C. Crudo, [19-?].

BARBACCI, *Dal Vero alla Decorazione*. Tavole 18. Milano-Genova-Roma-Napoli: Antonio Vallardi Editore, [19-].

BARBEROT, Jean Etienne Casimir. *Traite pratique de serrurerie*. Paris: Beranger, 1908.

BARBIERI, Anselm. *Hierro forjado*. Buenos Aires: Contemporanea, 1956.

BAYARD, Emile. *L'Art applique français d'aujourd'hui: meuble, ferronnerie, ceramique, verrerie, tissus, et...* Paris: E. Grund, [19-].

BAYARD, Emile. *L'Art de reconnaitre les styles: le style anglais: ouvrage orné de 146 gravures*. Paris: Garnier frères, 1922.

BAYARD, Emile. *L'Art de reconnaitre les styles: le style Empire: ouvrage orné de 110 gravures*. Paris: Garnier frères, 1923.

BAYARD, Emile. *L'Art de reconnaitre les styles: le style moderne: ouvrage orné de 170 gravures*. Paris: Garnier frères, 1922.

BAYARD, Emile. *L'Art de reconnaitre les styles: le style renaissance: ouvrage orné de 182 gravures*. Paris: Garnier frères, 1922.

BAYARD, Emile. *L'Art de reconnaitre les styles: les styles flamand et hollandais: ouvrage orné de 132 gravures*. Paris: Garnier frères, 1923.

64. Biblioteca Municipal Mário de Andrade (SP); Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios (SP); Biblioteca Central do Instituto Mackenzie (SP); Biblioteca Central da Escola Politécnica da USP (SP); Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (SP); Biblioteca do Museu Paulista da USP (SP); Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (SP); Biblioteca Nacional (RJ); Biblioteca do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ). Coleções particulares e sebos: Livraria Calil Antiquária (SP); Livraria Correa do Lago (SP); Livraria Farah (SP); Livraria do Messias (SP); Livraria Ornabi (SP); Antiquário Carlos (SP).

BLANC, Auguste Alexandre Phillippe. *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*. Paris: Laurens, 1880.

BLANCO CORIS, Jose. *Manual de arte decorativo: livro especial para el estudio de los estilos aplicados a la decoracion y al ornato*. Barcelona, Parera, 1918-21.

BOITO, Camillo. *I pricipii del disegno e gli stili dell' ornamento*. 6 ed. ampliada. Milano: Ulbrico Hoepli, 1917/1 ed.1908.

BORGES, Abílio César Pereira. *Geometria popular*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1959.

BOSSERT, Hemult Theodor. *Ornament: two thousand motifs in colour, forming a survey of the applied art of all ages and all countries*. London: Benn, 1924.

BOUGOIN, J. *Theorie de l'ornement*. Paris: Duchez, 1883.

BRAGA, Theodoro. *A Planta Brasileira. copiada ao natural*. Belém: manuscrito, 1905.

BRUSA, Angelo. *Corso elementaire di ornamenti architettonici disegnato inciso. ed. in parte composto daii fratelli Angelo e Domenico Brusa*. Milano: Commissione della Reale quinta del Governo de Barcelona per gli alunni di quella Nuova Academia di Bella Arti, 1836.

BYNE, Arthur. *Spanish Ironwork*. New York: Hispanic Society of America, 1915.

CANELLA, Renzo. *Stili di architettura e di ornato*. Milano: U. Hoepli, 1936.

CATALOGUE of *Metal Windows*. Birmingham: Hoepli, 1912.

CLOQUET, L. *Traité d'architecture, elments de L 'architecture, types d'edificies, esthetique, composition et pratique de l'architecture*. Paris: Baudry, 1898. 5 vols.

COLASANTI, Arduino. *Volte e soffitti italiani*. Fotografie Alinari. Milano: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1926.

COMPOSIZIONI *Decorative di Codina e Sert. 23 tavole a colore (34x48) di motivi in stile persiano, arabo, efiziano, orientale, indiano, russo, giapponese*. Torino: Editori Societa Italiana di edizione artistiche C. Crudo e C. Torino, [19-].

CONTET, Frédéric. *Documents de ferronnerie ancienne conservés au Musée Calvet et dans divers hotels d'Avignon*. Paris: Contet, 1926.

CONTET, Frédéric. *Documents de ferronnerie ancienne: époques Louis XV et Louis XVI*. Paris: Contet, 1921-25. 4 vs.

CONTET, Frédéric. *Les vieux hotels de Paris: Le Faubourg SaintHonoré... Décorations extérieures et intérieures. Notices historiques et descriptive / par J. Vacquier; -2e éd. Paris: [s.n], 1913.*

COUTY, Edmund. *El dibujo y la composición decorativa aplicados a las industrias artisticas; version por J. de D.S.H.. Barcelona: Gustavo Gili, 1918.*

DALY, Cesar. *L'architecture privée au XIX siècle*. Paris: Morel, 1864.

DALY, M. César. *Bibliothèque de L'Architecture Contemporaine*. Paris: Librairie Générale de L'Architecture et des Travaux Publics Ducher et Cie, Editeurs de la Société Centrale des Architectes, 1877.

DEKORATIVE Vorbilder. Anno XIII. Stuttgart: Verlag von Jul. Hofmann, [19-]. DEKORATIVE Vorbilder. Anno XV. Stuttgart: Verlag von Jul. Hofmann [19-].

DEKORATIVE Vorbilder. Anno XVI. Stuttgart: Verlag von Jul. Hofmann, [19-]. DEKORATIVE Vorbilder. Anno XVII. Stuttgart: Verlag von Jul. Hofmann, [19-]. DELAGARDETTE, C.M. *Leçons élémentaires ombres dans l'architecture: faisant suite aux riegles des cinq ordres de Vignole*. Paris: Dallenne, 1851.

DURAND, Jean Nicolas Louis. *Précis des leçons d'architecture données a L'Ecole Polytechnique en Paris*. Paris: [s.n], 1802-1805. 2 vols

FERRARI, Giulio. *Il ferro nell'arte italiana: cento tavole, riproduzioni in gran parte inedite di 169 soggetti del medio evo, del rinascimento, del periodo barocco e neoclassico*. Milano: U. Hoepli, [19-].

FERRARI, Giulio. *Il stucco nell'arte italiana: riproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo etrusco al neo classico / raccolte e ordinate con testo esplicativo da Giulio Ferrari*. Milano: U. Hoepli, [1917].

FERRARI, Giulio. *Gli stili nella forma e nel colore, rassegna dell'arte antica*. Milano: U. Hoepli, [19-].

FERRONERIE *Moderne par B. Humbert. Dessinateur-spécial de ferrurerie*. Libraire Spéciale D'Architecture Médaille d'Or a L'Exposition Universelle de Paris 1900. Paris: Emile Thézard, Editeur à Dourdan, 1910.

FOSCARI, Ludovico. *Affreschi esterni a Venezia; settanta illustrazioni in sessantaquattro tavole fuori testo*. Milano: U. Hoepli, 1936.

FOUNDRYMEN'S *Handbook: based on data sheets from the foundry*. Cleveland: Penton, 1929. 574.

FOURQUET, J. *Le dessin pour l'apprenti serrurier*. Paris: Eyrolles, 1949.

GALLINA JR. Luiz. *Desenho decorativo geométrico*. São Paulo: Typografia Siqueira, 1933.

GAUTHIER, Joseph. *Douze leçons de composition decorative. Exercices methodiques: 1. cours elementaire*. Paris: Plon-Nierrit, 1870.

GAUTHIER, Joseph. *Traité de composition decorative*. par JG e Louis Capelle. Paris: [s.n], 1910.

GAUTHIER, Joseph. *Graphique d'histoire de l'art*. Paris: [s.n.], 1911.

GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture: cours professé à L'École Nationale et Spéciale des Beaux Arts*. Paris: Libraire de la construction moderne. 1909. 4.vols.

GUEDY, H. *L'enseignement à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. Section d'architecture. Paris: [s.n], [19-].

GUETTIER, A. *technologie professionnelle des arts et metiers*, v 4. Le Fondateur en Etaux. Paris: Bernard, 1890.

HAMLIN, Alfred Dwight Foster. *A History of Ornament*. New York: Century, 1916-1925. 2v.

HIERROS Artísticos. *Resumen del arte de la forja desde la edad media hasta fines del siglo XVIII - explicado em 320 laminas seleccionadas por Georg Kowalczyk con una introducción por Otto Höler*. Barcelona: Gustavo Gili, 1927.

HIRTH, Georg. *L'art pratique, recueil de documents choisis dans les ouvrages des grands maitres français, italiens, allemands, neerlandais, etc. Source féconde d'études pour les artistes, les industriels et tous les amateurs d'art et de style*. Année 1879 - Leipsic: [s.n], 1879.

HOFFMANN, Wilhelm. *desenhista*. Recueil de dessins relatifs a l'art de la decoration chez tous peuples...

I FERRI *Battuti di A. Calligares Schizzi e Progetti - 40 tavole*. Torino: Editori Societa Italiana di Edizione Artistiche C. Crudo e C. Torino, [19-].

I FERRI *Battuti di Alesandro Mazzucotelli*. Prefazion di Ugo Ogetti. Milano: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1865.

IL GIOVANE *Artista moderno*. Torino: Cordier, 1902. (jornal de divulgação da primeira exposição de Artes Decorativas Moderna).

IL PITTORE *e Il decoratore moderno. série di 80 tavole*. Torino: Biblioteca de L'Artista Moderno, [19-].

JEDLITSCHKA, Hans. J. *Der Praktische Schildermaler*. Neue Farbige Entwürfe im modernen stil. Serie II. 32 tafeln original entwürfe. LEIPZIG: Friedr. Wolfrum & Co. Verlag, [19-].

JESSEN, Peter. *Der ornamentalsich;geschichte der verlagen des kunsthandwurks seit dem mittalalter, von Peter Jesses*. Berlim: [s.n], 1920.

JOMBERT, Charles Antoine. *Repertoire des artistes* [d'architecture et d'ornaments antiques et modernes, de toutes espèces, par divers auteurs... Marot, Loire, Le Pautre]. Paris: Massin, 1764. 2 v.

JONES, Owen. *Grammaire de L'Ornament* [par Owen Jones illustrée d'exemples Pris de Divers styles d'ornament...]. Londres: Bernard Quaritch, 1865. 112 planches [en Paris chez tout Libraires].

JUMMEL, O. *Decorationsmotive* [für den praktischen Gebrauch von Malern, Stuccateures, Ornamentisten...]. [s.d.e.].

KELLER, Alfred *Le décor par la plante* [l'ornement et la végétation, théorie décorative et applications industrielles] Paris: Ernest Flammarion, [1904]. 312 p. [685 croquis ou dessins exècutés par l'auteur].

KRAFFT, Antoine. *Petit manuel d'architecture: notions générales, historique, renseignements pratiques*. Genève: Georg, 1899.

L'EDILIZIA Moderna. Fototipia. Milano: G. Modiano, [18-?].

ROUYEYRE, Edouard (ed.). *La ferronnerie*. Transformations progressives du XII au XIX siècle. Cent trente reproductions documentaires, peintures, grilles, clôtures, rampes, balcons, porte-enseignes. Paris: G. Barnager, [ca.1900].

LABITTE, Alphonse. *Les manuscrites et l'art de les orners*: ouvrage historique et pratique. Paris: [s.n.], 1893.

LAVORI *Artistici in ferro eseguiti a Torino*. Porte, cancelli, balconi, ringhiere, scale. Torino: [s.n.], [ca.1900].

LIBONIS, L. *L'ornement d'après les maîtres*: amours, bordures, cadres, cartouches, chimères, croix, encoinsins. Paris: H. Laurens, 1897 [Sept cent cinquante-trois documents].

MAGNE, Lucien. *Décor de la pierre. Introduction sur le enseignement de l'art, illustrée de 20 gravures*. Paris: H. Laurens, 1913.

MAGNE, Lucien. *Décor de la terre, par Lucien Magne*. Paris: H. Laurens, 1913.

MANCINI, Giuseppe. *L'architettura di Giuseppe Mancini*: progetti e schizzi. Milano: Preiss & Bestetti, [19-].

MANUAL *do ferreiro*. 4. ed. Lisboa: Aillaud e Bertrand, [19-].

MARIOTON, Jean Alfred. *Dessins, croquis, études de figures des Peintures Decoratives*. Paris: Librairie Armande Guérinet, [19-].

MAW, and Co. Patterns of Maw and Co's encaustic tile geometrical mosaic and plain *tile pavements and mojolica and enamelled wall teles*. Broseley (Inglaterra): Maw and Co. [185-].

MELANI, Alfredo. *L'ornamento nell' architettura: ornamento scolpito, ornamento dipinto, ornamento nei suoi assieme*. Milano: F.Vallardi, 1927.

MELANI, Alfredo. *Manuale d'arte decorative antica e moderna*. 2.ed. Milão: Ulrico Hoepli, 1907.

MESTIÇA, Alfredo. *Ornamenti classici*. Torino: Crudo e Latuada [19-].

MESTICA, Alfredo. *Elementi e caratteristiche degli stili*. Torino: C. Crudo, [19-].

MEYER, Franz Sales. *Manual de ornamentação - ordenado sistematicamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte*. Barcelona: Gili, 1929. 11 ed.

MEYER, Franz Sales. *A Handbook of Ornament*. New York: Architectural Book, 1894

MODELLI d'arte decorativa. Anno I. Fascículos 1-12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [1907].

MODELLI d'arte decorativa. Anno II. Fascículos 1,3-10,12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [1908].

MODELLI d'arte decorativa. Anno III. Fascículos 1-7, 10, 12. Milano: Preiss & Bestetti, Alfieri & Lacroix, impressores, [1909].

Annals of Museu Paulista. v. 16. n.1. Jan. -June 2008.

- MODELLI d'arte decorativa. Anno IV. Fascículos 1-3, 5, 7-9, 11, 12. Milano: Bestetti & Tumminelli. Alfieri & Lacroix, impressores, [1910].
- MODELLI d'arte decorativa. Anno V. Fascículos 1-5, 7-8, 10-12. Milano: Bestetti & Tumminelli. Alfieri & Lacroix, impressores, [1911].
- MODELLI d'arte decorativa. Anno VI. Fascículos 1-12. Milano: Bestetti & Tumminelli. Alfieri & Lacroix, impressores, [1912].
- MODELLI d'arte decorativa. Anno VII. Fascículos 1-6, 11. Milano: Bestetti & Tumminelli [1913]. Alfieri & Lacroix, impressores. (total de pranchas com repetições: 37).
- MODELLI d'arte decorativa. Anno VIII. Fascículos 1-12. Milano: Bestetti & Tumminelli. Alfieri & Lacroix, impressores, [1914].
- MODELLI Decorativi. Anno XVI. Fascículos 1-11. Stuttgart: Jul. Hofmann, [19-?].
- MODELLI Decorativi. Anno XIX. Fascículos 1-12. Torino: C. Crudo, [19-?].
- MODELLI Decorativi. Anno XX. Fascículos 3-6. Torino: C. Crudo, [19-?].
- MOTIVI ornamentali moderni inscritti in forme geometriche, ad uso scuole di disegno, scuole de arte applicata, architetti, pittori, ceramist, disegnatore - Raccolta di 24 tavole a colore. (23x22) c/ tracciato geometrico dei motivi stessi. Per cura di A. Brunetta, prof. nella Scuola d'Arte e nell'Istituto Tecnico di Rovigo. Torino: Editori Societa Italiana di edizione artistiche C. Crudo e C. Torino, [19-?].
- MUCHA, M. *Figures décoratives*. Quarante planches reproduisant en fac-simili des dessins de l'artiste - Librairie Centrale des Beaux Arts. Paris: Emile Levy [19-].
- NADAL MORA, Vicente. *Manual de arte ornamental americano autoctono*. Buenos Aires: Imp. Argentina, 1936.
- NOUVELLES variations soixante-quinze motifs decoratifs en vingt planches par Benedcitus. Paris: [s.n], 1930.
- OLIVEIRA, Samuel. *Geometria algébrica*. Rio de Janeiro: Cunha, 1897.
- ORNAMENTI classici ad. uso delle scuole di disegno, per il prof. A. Mestiça. 30 tavole (31x46). Torino: Editori Societa Italiana di edizione artistiche C. Crudo e C. Torino, [19-].
- OS PEQUENOS artistas: 48 modelos para desenbo. Rio de Janeiro: Laemmert, [19-?].
- OURI, Alphonse. *Peintures decoratives: ornementation pratique*. Recueil de 750 dessins. Paris: A. Guerinnet, [19-?].
- PASSOS, Luiz. *Elementos de desenbo para os 1, 2, 3, anos dos Liceus, Por Luiz Passos e Martins Barata*. 1. ed. Lisboa. Liv. Sá Costa, 1944.
- PELLEGRINI, Antonio. *Una casa in città e un cassino in Campagna, com 154 illustrazioni tratte da fotografie originale*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1924.

- PER L'Arte. Anno III. Torino: C. Crudo & Cia. Editori, [19-].
- PER L'Arte. Anno IV. Torino: C. Crudo & Cia. Editori, [19-].
- PER L'Arte. Anno V. Torino: C. Crudo & Cia. Editori, [19-].
- PER L'Arte. Anno VI. Torino: C. Crudo & Cia. Editori, [19-].
- PER L'Arte. Anno VII. Torino: C. Crudo & Cia. Editori, [19-].
- PER L'Arte. Torino: C. Crudo & Cia. Editori, [19-].
- PEREZ DOLZ, Francisco. *Teoria y practicas ornamentales*. Barcelona: Labor, 1937.
- PETTORELLI, Arturo. *Il bronzo e il rame nell'arte decorativa italiana...Tsto esplicativo, studio sulla tecnica fusoria e saggio bibliografico di Arturo Pettorelli*. Milano: U. Hoepli, 1926.
- RAGUENET, A. *Marateriaux et documents d'architecture et de sculpture*. Paris: Ducher Fils et Cie, 1911/1912.
- REYNAUD, François-Léonce. *Traité d'architecture*. Paris: Dunod, 1850. 2 vols e atlas.
- RIBEIRO JR. Faustino V. de Oliveira. *Desenho geral*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1898.
- ROBERT, E. *Travaux de ferronnerie moderne*. Paris: Librairie Generale de L'Architecture et des Arts decoratifs, [19-?]
- SAMPAIO. *Geometria aplicada*. Rio de Janeiro: [s.n], [19-?].
- SCULTURA monumentale e plastica decorativa - serie I - 60 tavole*. Torino: Biblioteca de L'Artista Moderno, [19-].
- SEGUI, Miguel. *Pintura Decorativa Grande y Variada Coleccion de Modelos Y Patronos Para techos, Cenefas, Fondos, Marmoles, Madera, Abecedarios y Todo cuanto se relaciona com la decoration moderna*. Barcelona: Centro Editorial Artistico de Miguel Segui, [19-?].
- SEGURADO, João Emílio dos Santos. *Trabalhos de serralharia civil*. Paris: Aullaud et Bertrante. [19-].
- SIERRA, Alfonso. *Forja marroqui* (teoria de la voluta). Tetuan: Ed. Marroqui, 1956.
- SPELTZ, Alexander. *Enciclopédia de los estilos ornamentales - desde os tempos pré-históricos hast el siglo XIX*. Buenos Aires: Joaquim Gil editor, 1950.
- SPELTZ, Alexander. *Styles of Ornament: exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text*. Leipzig: Koehlers, 1910.
- TEKKO. *Mostruário de papel de parede francês.. 30 modelos*. Paris: [s.n], [19-].
- TOESCA, Pietro. *Affreschi decorative fino al secolo XIX in Italia; centonovanta sei tavole com 230 illustrazione*. Milano: U. Hoepli, 1917.
- Annals of Museu Paulista. v. 16. n.1. Jan. -June 2008.

65. Acervos da Biblioteca Municipal Mário de Andrade - seções de obras raras e de artes; Bibliotecas do Museu Paulista da USP, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, da Escola Politécnica da USP, Biblioteca Nacional (RJ), Biblioteca da Academia de Belas Artes (RJ) Biblioteca Central e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie; Instituto de Artes/ Unicamp.

TOUSSAINT, Henri. *Le style dans la decoration, frises, enradrements et bordures:dessins et compositions de M. Henri Toussaint;douze planches en couleurs*. Paris: Du Jardin et Cie, [19-?].

TOUSSAINT, Henri. *Le style dans la decoration, frises, enradrements et bordures:dessins et compositions de M. Henri Toussaint;douze planches en couleurs*. Paris: Du Jardin et Cie, [19-?].

TRENET, C. *Album des plafonds decoratifs de tous styles ensembles et profils*. Paris: [s.n], 19-?].

TURNER, Willian Wirt. *Fundamentals of architectural design. A text book for beggining college students a ready reference for architects*. New York: Mc Graw-Hill book Co., 1930.

WERSIN, Wolfgang. *Das elementare ornament un seine Gesetzlichkeit. Eine morphologie des ornamentals...*

WEST, Thomas D. *Comment on pratique la fonderie en amerique*. Paris: Dunod, 1907. 413.

ZANETTI, Giuseppe. *Studii architettonico-ornamentali, nei quali si comprendono reduzioni di fabricati di ogni maniera variamente modificati...* Veneza: Tipograp. di G. Antonelli, 1870.

#### **Periódicos estrangeiros<sup>65</sup>**

*Annuaire d'Art Decoratif*. Paris: Studio, 1911.

*Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts: Paris, Départements Étranger*: Anual. Paris, 1918.

*Annuario d'Architettura*. Mensal. Turin. 1905-06 v1 n. 1-12; 1906-07 v.2 n. 1-8, 10-11; 1907-08 v.3 n. 1-9; 1909 v.5 n.1

*Art et Décoration: la Revue de la Maison*. Paris, 1897-.

*Art et decoration; revue mensuelle d'art moderne*. Paris: Libraire Centrale des beaux-arts. | 1897-1919|. Fund. Emile Levy.

*Décoration Ancienne et Moderne: intérieurs, mobilier, aménagement*. Paris, 1897.

*Decorative Art: The Studio Year Book of Furnishing & Decoration*. London, 1906-1960?

*Deutsche Kunst und Dekoration*. München, 1989-...

*Gazette des Beaux-Arts*. Mensal. Paris, 1896-99 v.15-22 n. 1-6, supl.; 1900-01 v.23-26 n. 1-6; 1913-14 v.9-12 n. 1-6, supl.; 1917 v.13 n.1

*L'Architettura Italiana*. Torino. 1911.

*L'Art et les Artistes: art ancien, art moderne, art décoratif*. Paris. 1907 v.3 n.27; 1918 n.5

*L'Artisen Pratique: Revue Mensuelle de L'Art Décoratif*. Mensal. Paris. 1911 v.8-10 n. 1-12



*La Construction Moderne*: Journal Hebdomadaire illustré. Semanal. Paris, 1895-96 v.1; 1896-1901 v.2-6

*La Cultura Moderna*: Natura et Arte. Milão, 1911-20

*Les Arts Français*. Mensal. Paris, 1917-19

*Les Arts. Mensal*. Paris, 1905 n.37-48; 1909 n.95,96

*Moderne Bauformen*. Stuttgart, 1910-1940.

*Revue générale de L'Architecture et des travaux publics*. Paris: 1874-1886.

*Revue Technique* de L'Exposition de 1900.

*Revue Universelle*. Paris, 1896.

*Sciences, art, nature*. Paris, 1902.

*The Art Annual*. Londres, 1889 [número especial].

Artigo apresentado em 3/2008. Aprovado em 4/2008.