UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Daniela Costa Dornfeld Saldanha

Vila Penteado: estudo e análise iconográfica de seus desenhos ornamentais

São Paulo
2017

DANIELA COSTA DORNFELD SALDANHA

Vila Penteado: estudo e análise iconográfica dos seus desenhos
ornamentais

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências

Área de concentração:
História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo
Linha de Pesquisa: Teoria e História
das Artes

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Américo de Souza
Munari

Exemplar revisado e alterado em
relação à versão original, sob
responsabilidade do autor e
anuência do orientador.

O original encontra-se disponível
na sede do programa de Pós-
Graduação.

São Paulo 02 de Junho de 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail da autora: arqdanielacosta@gmail.com

S162v Saldanha, Daniela Costa Dornfeld
Vila Penteado: estudo e análise iconográfica dos seus desenhos ornamentais / Daniela Costa Dornfeld Saldanha. -- São Paulo, 2017.
347 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Luiz Américo de Souza Munari

1.Art nouveau 2.Arquitetura 3.Iconografia 4.Ornamentação
5.Vila Penteado – São Paulo (SP) 6.Ekman, Carlos, 1866-1949 I.Título.

CDU 72.035.93

Nome: SALDANHA, Daniela Costa Dornfeld

Título: Vila Penteado: estudo e análise iconográfica dos seus desenhos ornamentais

Dissertação apresentada à Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências, Programa de Arquitetura e Urbanismo, Área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu esposo Adriano, meus pais, Alice e Adelio, e à minha irmã Flavia, com amor, admiração e reconhecimento pela compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari, meu orientador, pela sua ajuda desde a elaboração do projeto de pesquisa. Sua pronta disponibilidade em todos os momentos constituiu-se como um dos pilares fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Sua generosidade e amizade tornaram esses três anos enriquecedores e agradáveis.

Meu agradecimento a todos que contribuíram para a realização deste trabalho por meio de seus conhecimentos. Devo particularmente agradecer o Prof. Dr. Artur Rozestraten, uma das primeiras pessoas a participar dessa pesquisa, mesmo quando ela ainda era um projeto. Todo meu reconhecimento aos professores da FAU pelos conselhos que me fizeram evoluir, em especial, o Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin, durante o estágio PAE (Programa de Aperfeiçoamento do Ensino), Profa. Dra. Karina Oliveira Leitão, Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky e Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço. Aos meus professores da graduação da FAAP, em especial Marcos de Oliveira Costa, Vitor Campos e Munir Buarraj, por todo o incentivo. Meu agradecimento pela disponibilidade e ajuda de todos os funcionários da graduação e da pós-graduação da FAU.

Sou igualmente grata a todos que concederam entrevistas e permitiram que eu tivesse acesso ao arquivos e inventários: Sabrina Studart Fontenele Costa, Cibebe Monteiro Silva e Rafael Lima Capellari, do CPC (Centro de Preservação Cultural); Silvia Wolff e Walter Pires, do Condephaat; familiares de Carlos Ekman, Olavo Ekman e Maria Flora Jaguaribe; Arquivo Municipal de São Paulo, em especial à Helenice e Nelson; Instituto de Estudos Brasileiros, em especial à Gabriela; Carla Prado Alves Pinto, pela autorização de utilização de material de Caio Prado; Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa de Belo Horizonte, Biblioteca e Setor de Obras Raras da FAUUSP, e Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Em Paris, agradeço à Biblioteca do *Petit Palais* e ao seu Centro de Documentação, em especial à Claire Martin; à Biblioteca da *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, ao INHA (*Institut National d'Histoire de l'Art*), ao *Musée du Art Nouveau* (Maxim's), à *École National Supérieure des Beaux-Arts*, à *Bibliothèque Nationale de France*, à *Bibliothèque des Arts Décoratifs* e ao seu Centro de Documentação, em especial à Isabelle Fournel, pela sua ajuda, interesse e entusiasmo; à *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Biblioteca do Museu D'Orsay, setor de Documentação do Museu D'Orsay, em especial à Clémentine Lemire; ao Gabinete de Artes Gráficas do Museu D'Orsay, em especial a Fabrice Golec, pela sua disponibilidade e paciência em permitir que eu pudesse analisar desenhos originais de Hector Guimard, Eugène Grasset, Viollet-le-Duc, entre outros.

Agradeço à CAPES e ao IBRAM por todo o apoio e suporte. E, em especial, a todos que me acolheram e me ensinaram durante minha temporada de pesquisas na França, em razão da realização do intercâmbio entre IBRAM e *École du Louvre*, entre agosto e novembro de 2016, especialmente à curadora Isabelle Morin Lautrel, minha supervisora, pelo seu incentivo, generosidade e contribuição à minha pesquisa; ao *Musée d'Orsay*, por ter me acolhido tão bem e à *École du Louvre*, por ter me proporcionado duas semanas de cursos intensivos, em especial à Claire Merleau-Ponty, Madeline Diaz e Delphine Cayrel.

Gostaria, por fim, de agradecer meu esposo Adriano, pelo seu amor e firme suporte, também pelas suas traduções e revisões; à minha mãe Alice, por seu carinho, suas releituras, sua companhia; e à minha família, em especial meus pais e minha irmã Flavia, por todo o suporte e amor sempre. A todos meus amigos, aos professores e aos colegas da pós-graduação.

"J'aime l'architecture, et si je l'aime, c'est parce qu'elle comprend dans son essence, dans sa formule, dans sa fonction et dans toutes ses manifestations, tous les autres arts sans exception."

Hector Guimard, *La Renaissance de l'Art dans l'Architecture moderne*, *Le Moniteur des Arts*, 7 juillet 1899, p. 1465.

"Architecture is the synthesis of the fine arts, the commune of all the crafts."

Mackintosh, *Architecture, Lecture*, 1893.

RESUMO

SALDANHA, Daniela Costa Dornfeld. **Vila Penteado: estudo e análise iconográfica dos seus desenhos ornamentais**. 2017. 347 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A pesquisa em questão aborda o levantamento, a catalogação e o estudo dos desenhos da Vila Penteado, projeto de 1902, do arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), um dos poucos remanescentes da produção em estilo *Art Nouveau* no Brasil e a consequente análise de seu contexto simbólico. O estudo da ornamentação proposto nesse projeto trata além da análise de referências estrangeiras, as características nacionais específicas, por meio de um registro iconográfico detalhado dos aspectos ornamentais, características espaciais de seus ambientes internos e externos, a relação entre eles e sua relação com a cidade. Após a catalogação dos detalhes ornamentais e análise da sua configuração espacial, foram considerados todos os estudos anteriores feitos sobre a Vila Penteado. Foi investigado o processo de criação e os registros que poderiam ter inspirado o projeto do arquiteto Carlos Ekman, levantada a questão de quais simbologias estariam presentes na ornamentação e qual a relação com o contexto brasileiro e o internacional. A questão central foi ampliar o entendimento das características específicas em termos estéticos, plásticos e espaciais. Ao mesmo tempo, não se restringir à contribuição do *Art Nouveau* apenas à ornamentação e, assim, reposicionar essa arquitetura em um panorama mais abrangente da História da Arquitetura no Brasil.

Palavras-chave: Arquitetura. Art Nouveau. Iconografia. Ornamentação. Vila Penteado – SP. Ekman, Carlos.

ABSTRACT

This paper deals with surveying, cataloging, and studying the drawings of Vila Penteado, a 1902 design by architect Carlos Ekman (1866-1940), one of the few remnants of the Art Nouveau style production in Brazil, and then analyzing its symbolic context. The study of ornamentation proposed in this project includes not only an analysis of foreign references, but also specific national characteristics, through a detailed pictorial record of ornamental aspects, spatial characteristics of its internal and external spaces, the relationship between them and their relationship with the city. After cataloging the ornamental details and analyzing their spatial configuration, all previous studies on Vila Penteado were considered. The creation process and records that could have inspired the design by architect Carlos Ekman were researched, which raised the question of what symbols would be present in the ornamentation and how they relate to the Brazilian and international context. The focal point was to increase the understanding of the specific characteristics in aesthetic, plastic, and spatial terms. At the same time, the contribution of Art Nouveau should not be limited to ornamentation, but rather this architecture should be placed in a broader perspective of the History of Architecture in Brazil.

Keywords: Architecture. Art Nouveau. Iconography. Ornamentation. Vila Penteado – SP. Ekman, Carlos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa - Archibald Stevenson Forrest. *Villa Penteado*. 1912.

Figura 1 – GUIMARD, Hector. *Elevação da École du Sacré Coeur*, Paris, 1895. Fonte: RUSSELL, Frank. *L'Architecture de l'Art Nouveau*; trad. Florence Sébastiani. Paris: Berger-Levrault, 1982, p. 106.....40

Figura 2 - GUIMARD, Hector. *Detalhes das colunas da École du Sacré Coeur*, Paris, 1895. Fonte: RUSSELL, Frank. *L'Architecture de l'Art Nouveau*; trad. Florence Sébastiani. Paris: Berger-Levrault, 1982, p. 107. Foto: Sully-Jaulmes.....41

Figura 3 – Viollet-le-Duc, *desenho de um mercado suspenso por colunas em forma de "V"*, Paris, 1863. Fonte: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel et Cie Éditeurs, 1863, figura 21, Disponível em: <https://archive.org/details/entretienssurlar02viol>, Acesso em 20 fev 2017.42

Figura 4 – Samuel Bing, *Loja L'Art Nouveau*, Paris, 190?. Fonte: LENIAUD, Jean-Michel. *L'Art nouveau*. Paris: Citadelles et Mazenod, 2009, p.167.....44

Figura 5 – Arquiteto André Arfvidson, *entrada do Pavilhão L'Art Nouveau Bing*, painel decorativo de Georges de Feure, Paris, 1900. Fonte: GREENHALGH, Paul. *L'Art nouveau en Europe 1890-1914*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, p.269.45

Figura 6 - Arquiteto André Arfvidson, *fachada do Pavilhão L'Art Nouveau Bing*, painel decorativo de Georges de Feure, Paris, 1900. Fonte: OSBORN, Max. S. *Bing's Art Nouveau auf der Welt-Ausstellung*, Deutsche Kunst und Dekoration, setembro 1900, p.553.45

Figura 7 – René Binet, *Desenho da porta Monumental da Praça da Concórdia*, 1898, aquarela, H.62 cm; L. 95cm, Col. Musée Municipal de Sens. Fonte: THIÉBAUT Philippe. 1900. Paris: Réunion des musées nationaux, 2000, p.277.46

Figura 8 - Edward Burne-Jones (1833-1898), *Princesa Sabra*, 1865, óleo sobre tela, 105 x 61cm, Paris, Museu D'Orsay, doação Sir Edmund Davis, 1915, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda.....48

Figura 9 - Margaret Macdonald, *Painel em gesso, intitulado O Ye, All Ye that Walk in Willowwood*, Glasgow, 1903. Disponível em: <http://collections.glasgowmuseums.com/starobject.html?oid=210356>, acesso em 20 fev 2017.54

- Figura 10 – John Everett Millais, *Ophelia*, Londres, 1851/52, óleo sobre tela, 76,2 x 11,8 cm, Londres, Tate. Fonte: BIRCHALL, Heather. *Préraphaelites* / Norbert Wolf (org.). Taschen: Alemanha, 2010, p.71..... 55
- Figura 11 - Os “Quatro de Glasgow” em férias com amigos. Mackintosh está em primeiro plano, à direita, com McNair à esquerda. Margaret Macdonald está sentada na extrema esquerda e Frances Macdonald, no topo da foto, fazendo pose; in DAVIDSON, Fiona. *Charles Rennie Mackintosh, Glasgow*, 1998, p. 4. 60
- Figura 12 – Édouard Manet, *Vue de l’Exposition universelle de 1867*, 1867, óleo sobre tela, 108 x 196,5 cm, Oslo, Col. Nasjonalmuseet. Fonte: MUSÉE D’ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D’Orsay/ Skira, 2016, p.17. 62
- Figura 13 – Charles-Sébastien Giraud, *Sala de jantar da Princesa Mathilde*, Rue de Courcelles, 1854, Compiègne, Col. Musée National du Palais. Fonte: MUSÉE D’ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D’Orsay/ Skira, 2016, p.19. 64
- Figura 14 - Edvard Munch, *Rue de Rivoli*, 1963, óleo sobre tela, 81 x 65.1 cm, Col. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Rudolf Serkin, © The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group / Artists Rights Society (ARS), New York (Ass. E. Munch). Disponível em: <http://www.harvardartmuseums.org/art/228366>, acesso em 17 fev 2017. 71
- Figura 15 – Henri Labrouste, *Interior da Biblioteca Sainte-Genève*, Paris, projeto de 1843. Foto: acervo da autora. 73
- Figura 16 – Gustave Boulanger, “*Joueur de flûte*” e “*Femme de Diomède*”, casa do príncipe Napoleão, 1861, óleo sobre tela, H. 0.83 ; L. 1.3, musée d’Orsay, Paris, France. Fonte: MUSÉE D’ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D’Orsay/ Skira, 2016, p.149. 75
- Figura 17 – Jean Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1856, óleo sobre tela, 190 x 92 cm, Col. The National Gallery, Londres, UK. Fonte: MUSÉE D’ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D’Orsay/ Skira, 2016, p. 8. 76
- Figura 18 – Victor Laloux (1850-1937), *Gare D’Orsay, detalhe ornamental da estrutura metálica*, 1900, Paris, Musée D’Orsay. Foto: acervo da autora. 78

- Figura 19 – Anúncio do Arquiteto Carlos Ekman no *Correio Paulistano* de 13 de março de 1906. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br> Acesso em 05 jun 2015.82
- Figura 20 - *Avenida Paulista, em direção à região da Rua da Consolação*, 24 fev.1902, Guilherme Gaensly, in CAMARGOS, Marcia. *Belle Époque na Garoa*, 2013. p.112.....83
- Figura 21 – *A Rua Maranhão por volta de 1905. Il Brasile e gli italiani*. Fanfulha, 1907, in HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*, 2010, p.186.83
- Figura 22 – Carlos Ekman, *Paysagem*, 1934, óleo sobre tela, São Paulo. Fonte: Catálogo do 1º Salão de Belas Artes, janeiro de 1934, p.91. Arquivo ECA.....89
- Figura 23 – Charle-Louis Girault, *construção do domo da nave*, Litografia, 1898. © RmnGP / Caroline Dubail, Arquivos Grand Palais.99
- Figura 24 – Eugène Hénard, Edmond Paulin, *Exposição Universal de 1900, Palais de l'Electricité, château d'eau et palais de la Mécanique et des Industries chimiques*, 1898, lápis, tinta, aquarela e guache sobre papel montado sobre papelão, H. 0.52, L. 0.88, musée d'Orsay, Paris, França. ©photo musée d'Orsay. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-desoeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=136206&cHash=f64b1f9a0b, acesso em 17 fev 2017.....101
- Figura 25 - *Palácio de Fios, Tecidos e Vestimentas, Seção Húngara*, Paris, França, 1900. Fonte: BAUDOUIN. *Exposition Universelle Internationale de 1900: vues photographiques*. Paris: Editions Baudouin, 1979, prancha 74.102
- Figura 26 – *Álbum da Família Penteado com as iniciais "AP"*, doado por Caio Prado Júnior ao Instituto de Estudos Brasileiros. Fonte: Arquivo IEB, foto da autora.....104
- Figura 27 – Antônio de Álvares Leite Penteado rodeado por sua família. Da esquerda para a direita: Stella e Armando (filhos), dona Anna (esposa), Sylvio (filho), Caio da Silva Prado (genro), Antonieta e Eglantine (filhas), in TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*. São Paulo, 2002, p.20.105
- Figura 28 – *Saguão da Vila Penteado*, in PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. *Exposição Vila Penteado [catálogos]*. São Paulo, 1976, p.73.....107
- Figura 29 – *Sala de jantar da Vila Penteado*, in HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*, 2010, p.194.107

Figura 30 – Sala Luis XV na Vila Penteado. Fonte: <i>Il Brasile e gli italiani</i> , Fanfulla, 1907, in HOMEM, Maria Cecília Naclério. <i>O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918</i> , 2010, p.195.	108
Figura 31 – Sala Maria Antonieta na Vila Penteado. Fonte: <i>Il Brasile e gli italiani</i> , Fanfulla, 1907, in HOMEM, Maria Cecília Naclério. <i>O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918</i> , 2010, p.195.	109
Figura 32 – Cartão distribuído no funeral do Conde Penteado, Paris, 1912. Arquivo: IEB – USP.	111
Figura 33 – Planta de situação sem escala, com indicação (em cinza) do terreno original da Vila Penteado, feita com base na Planta Geral da Capital de São Paulo, organizada sob a direção de Gomes Cardim, em 1897. Fonte: Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.	116
Figura 34 – Planta do térreo, feita de acordo com o Projeto de Palacete protocolado por Carlos Ekman na Prefeitura Municipal de São Paulo, em 06 de março de 1902, desenho do autor, 2017. Fonte: Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.	122
Figura 35 - Planta do primeiro andar (nome dado pelo arquiteto ao pavimento superior), feita de acordo com o Projeto de palacete protocolado por Carlos Ekman na Prefeitura Municipal de São Paulo, em 06 de março de 1902, desenho do autor, 2017. Fonte: Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.	123
Figura 36 – Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, <i>Capa do livro Kunstformen der Natur ou Formas de Arte da Natureza</i> , 1904. Disponível em:	129
Figura 37 – Ilustração número 74 do livro de Ernst Haeckel, <i>Kunstformen der Natur</i> , 1904, . Disponível em: http://www.rarebooksberlin.de/fileadmin/haeckel_artforms.pdf . Acesso em 29 ago 2015.	130
Figura 38 – Ilustração número 83 do livro de Ernst Haeckel, <i>Kunstformen der Natur</i> , 1904. Disponível em: http://www.rarebooksberlin.de/fileadmin/haeckel_artforms.pdf . Acesso em 29 ago 2015.	131
Figura 39 – Vila Penteado, planta esquemática, indicativa das áreas de análise. Fonte: Acervo da autora.	136
Figura 40 – Planta esquemática indicativa da Primeira área: Salão de Entrada ou Entrada Frontal Monumental. Fonte: acervo da autora.	137

- Figura 41 – *Vila Penteado. Entrada voltada à Avenida Higienópolis*. Foto: Guilherme Gaensly. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros* /Benedito Lima de Toledo. São Paulo : FAUUSP, 2002, p.18.138
- Figura 42 – Hector Guimard, *Castel Béranger*, 1898, *Rue Jean de la Fontaine*, Paris, França. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Guimard: catálogo*. / Françoise Cachin, Pierre Arizzoli-Clémentel e Philippe Thiébaud, direção – Paris: Musée D'Orsay, 1992, p. 181.140
- Figura 43 – *Vila Penteado, gravura de Stern baseada na aquarela original de Carlos Ekman*. Cartão-postal, s.ed. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros* /Benedito Lima de Toledo. São Paulo : FAUUSP, 2002, p.14.141
- Figura 44 – *Croqui da porta principal do antigo "salão de entrada" ou entrada monumental*. Acervo da autora.144
- Figura 45 – *Planta esquemática indicativa da Segunda área: Hall ou Saguão Central*. Fonte: acervo da autora.148
- Figura 46 – Hector Guimard, *Hôtel Mezzara*, Paris, França, 1911. Foto: Arquivo do Museu de Artes Decorativas de Paris; Photo Laurent Sully Jaulmes.149
- Figura 47 – *Desenho do Kiku, ou crisântemos japonês*. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/significado-do-crisantemo-para-o-povo-japones/>>. Acesso em 16 jan 2017.152
- Figura 48 – *Detalhe em baixo-relevo, entalhado no painel do hall*. Fonte: acervo da autora.153
- Figura 49 – Morris & Co., *The Great Parlour*, 1893. *Wightwick Manor, Wightwick Bank*. Foto: Simon Upton. Disponível em : <http://www.countrylifeimages.co.uk/ResizedImages/VeryLarge/517927.jpg>, Acesso em 30 jun 2015.154
- Figura 50 – James McNeill Whistler, *Peacock Room ou Sala dos Pavões*, 1877, 421.6 cm × 613.4 cm × 1026.2 cm, Col. Freer Gallery of Art, Washington, D.C. Foto: Smithsonian's Freer and Sackler Galleries. Disponível em:154
- Figura 51 – Bernhard Pankok, *sala de música, apresentada em 1904 na Exposição Universal de St Louis*, depois apresentado na *Landesgewerbeanstalt* de Stuttgart e hoje destruído, in SEMBACH, Klaus-Jürge, *L'Art Nouveau*, 2013, p.119.155
- Figura 52 – Jacques Gruber, *biombo em três partes*, Nancy, em torno de 1900, marchetaria sobre nogueira e vidro: 170 cm. *Munich*, Col. *Müncher Stadtmuseum*, in SEMBACH, Klaus-Jürgen. *L'Art Nouveau: L'Utopie de la Réconciliation*, France, 2013, p.70.156

Figura 53 – Detalhe do capitel entalhado na madeira do painel do hall. Fonte: acervo da autora.....	158
Figura 54 – Peter Behrens, lâmpada de escritório, Darmstadt, 1902, bronze e vidro colorido, altura: 70 cm, in SEMBACH, Klaus-Jürgen. <i>L'Art Nouveau: L'Utopie de la Réconciliation</i> , France, 2013, p.159.....	160
Figura 55 - Hector Guimard, projeto para lareira, Paris, em torno de 1900. Paris, Museu de Artes Decorativas, in SEMBACH, Klaus-Jürgen, <i>L'Art Nouveau</i> , France, 2013, p.20....	161
Figura 56 – Porta de entrada do hall para o salão da Residência Prado. Fonte: acervo da autora.....	163
Figura 57 – Detalhe do trevo em gesso na parte superior do duto da lareira da Vila Penteado e as esculturas de mulheres. Foto: acervo da autora.	165
Figura 58 – Fritz von Uhde, <i>The Picture Book</i> , 1889. Óleo sobre tela, 61 x 49.5 cm. Charles and Emma Frye Collection, Fry Art Museum, Seattle, Washington.	167
Figura 59 – Koloman Moser, pôster para <i>Jornal Ilustrado da Áustria</i> (<i>Österreichs Illustrierte Zeitung</i>). Litografia colorida. Impressão: Industrial Association of Graphic Artists (Philipp & Kramer), Viena, 82 x 110 cm. MAK – Österreichisches Museum für Angewandte/ Gegenwartskunst, Viena.	167
Figura 60 - Henri Fantin-Latour (1836-1904), <i>La liseuse</i> , 1861, óleo sobre tela, H. 100 ; L. 83 cm, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Disponível em acesso em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-liseuse-238.html?cHash=4d4e19e8f9 , Acesso em 20 fev 2017.....	168
Figura 61 - Henri, Fantin-Latour, <i>La leçon de dessin dans l'atelier</i> , 1879, óleo sobre tela, assinado e datado no canto inferior à esquerda, 145 x 170 cm, Col. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas. Foto: J. Geleyns / Ro scan. Disponível em https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/henri-fantin-latour-la-lecon-de-dessin-dans-latelier?letter=f , Acesso em 19 fev 2017.	169
Figura 62 – À esquerda <i>A Indústria no século XV</i> , ao centro <i>A indústria do século XVI ao XVIII</i> , ambas pinturas de Oscar Pereira da Silva. À direita <i>Glorificação da Indústria</i> de Carlo de Servi, fotos de Candida Maria Vuolo, in LOURENÇO, Maria Cecília França, <i>Vila Penteado: memória e futuro</i> , São Paulo, 2002, p.p.211 e 217.....	176
Figura 63 - Jean-Baptiste Debret, <i>Caçador de escravos</i> , c. 1820-1830, óleo sobre tela, 80 x 112 cm, Acervo do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em:.....	176

Figura 64 - <i>Planta esquemática indicativa do Escritório de Antonio Penteado</i> . Fonte: acervo da autora.....	178
Figura 65 – <i>Antigo escritório de Antonio Penteado</i> . Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. <i>Vila Penteado: registros</i> / Benedito Lima de Toledo - - São Paulo : FAUUSP, 2002, p.21...	178
Figura 66 - <i>Planta esquemática indicativa da Terceira área: entrada para carros ou entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Penteado e suas áreas sociais</i> . Fonte: acervo da autora.....	181
Figura 67 – <i>Ornamento Renascentista número 6</i> . Fonte: JONES, Owen. <i>Grammar of Ornament</i> . Londres: Bernard Quaritch, 1868, p. 256.	182
Figura 68 - <i>Detalhe da figura feminina na porta da entrada da Residência Penteado</i> . Foto: acervo da autora.....	183
Figura 69 - <i>Porta de Entrada Lateral da Residência Penteado, vista pelo interior</i> . Acervo da autora.	185
Figura 70 - <i>Detalhes vegetais na porta da entrada da Residência Penteado</i> . Acervo da autora.	186
Figura 71 - <i>Virgem em uma Árvore</i> , Paul Klee, 1903, 23.7 x 29.7 cm, MoMA, Nova Iorque, EUA. Disponível em :	187
Figura 72 – <i>Planta esquemática indicativa do vestíbulo da residência de Antônio de Álvares Penteado e suas áreas sociais</i> . Fonte: acervo da autora.....	189
Figura 73 - <i>Detalhes do piso em mosaico sugerindo um tapete na entrada da casa com o café representado</i> . Acervo da autora.....	190
Figura 74 - <i>Detalhe ampliado do piso em mosaico sugerindo um tapete na entrada da casa com o café representado</i> . Foto: acervo da autora.....	191
Figura 75 – Charles Girault, <i>Piso em mosaico, Petit Palais</i> , 1900, Exposição Universal, Paris, França. Foto: acervo da autora.	192
Figura 76 - <i>Detalhes em baixo-relevo no mármore branco na entrada da residência Penteado</i> . Foto: acervo da autora.	194
Figura 77 – <i>Detalhe do vitral sobre a porta da Sala Luís XV</i> . Fonte: Revista Brazil Magazine, dir. M. Botelho, São Paulo, Brasil, ano II, n.16, julho 1907.....	198
Figura 78 – <i>Vitral circular: bandeira das portas no vestíbulo de entrada da residência Penteado</i> . Foto: acervo da autora.	198

Figura 79 - Detalhe da pintura do painel em torno das portas no corredor de entrada da residência Penteado. Foto: acervo da autora.....	199
Figura 80 - Eugène Grasset, <i>Iris d'Espagne</i> , simplificação de um motivo decorativo, Paris, 1908, lápis, H. 0.201; L. 0.156, Col. Musée d'Orsay, Paris, France.....	200
Figura 81 - Detalhe da pintura do forro no corredor de entrada da residência Penteado. Acervo da autora.....	202
Figura 82 – Planta esquemática indicativa do trecho descrito do vestíbulo da residência de Antônio de Álvares Penteado. Fonte: acervo da autora.....	203
Figura 83 - Detalhe da almofada da porta de entrada da Sala Luís XV. Fonte: acervo da autora.....	204
Figura 84 – Charles Rennie Mackintosh, <i>Detalhe do piano, sala de Música, House of an Art Lover</i> , Mackintosh, Glasgow, Escócia, 1901. Foto: acervo da autora.....	205
Figura 85 - Charles Rennie Mackintosh, <i>Detalhe da lareira, sala de Música, House of an Art Lover</i> , Mackintosh, Glasgow, Escócia, 1901. Foto: acervo da autora.....	206
Figura 86 - Charles Rennie Mackintosh, <i>Detalhe da lareira da sala de jantar, House of an Art Lover</i> , Macintosh, Glasgow, 1901.	206
Figura 87 - Detalhe em alto-relevo na passagem do corredor. Foto: acervo da autora.....	208
Figura 88 - Pilares da escada em madeira. Fonte: acervo da autora.....	209
Figura 89 - Planta esquemática indicativa do Grande Salão ou Sala Luís XV. Fonte: acervo da autora.....	211
Figura 90 – Jean-Baptiste Fortuné de Fournier, <i>Sala de Toilette da Imperatriz Eugénie em Saint-Cloud</i> , 1860, Compiègne, musée national du Palais. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. <i>Spectaculaire Second Empire: catálogo.</i> / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.143.....	214
Figura 91 - Planta esquemática indicativa do Pequeno Salão ou Sala Maria Antonieta. Fonte: acervo da autora.	215
Figura 92 – Jean-Siméon e Jean-Hugues Rousseau, <i>Carquois, detalhe do Cabinet de Garde-robe de Luís XVI</i> , 1788, Versailles, <i>Châteaux de Versailles et de Trianon</i> . Fonte: WODON, Bernard. <i>L'Ornement: de l'Antiquité au XXe siècle</i> . Paris: Citadelles & Mazenod, 2014, p.238.	217
Figura 93 - Planta esquemática indicativa da Sala de Jantar da Família Penteado. Fonte: acervo da autora.	218

Figura 94 – <i>Detalhe do friso da Sala de Jantar da família Penteado</i> . Fonte: acervo da autora.	220
Figura 95 – Gustave Serrurier-Bovy, <i>Interior do restaurante Le Pavillon Bleu</i> , Paris, 1900. Fonte: BARTHÉLÉMY A., <i>L'Architecture nouvelle à l'Exposition</i> , Art et décoration, julho, 1900, p.15.....	221
Figura 96 – <i>Planta esquemática indicativa da Quarta Área: áreas sociais da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	222
Figura 97 – <i>Planta esquemática indicativa do Salão de Entrada da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	224
Figura 98 - <i>Detalhe da entrada da residência de Antonio Prado Júnior</i> . Foto: acervo da autora.	225
Figura 99 - <i>Detalhe das guarnições da residência de Antonio Prado Júnior</i> . Foto: acervo da autora.	226
Figura 100 – <i>Planta esquemática indicativa do Hall da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	227
Figura 101 - <i>Detalhe do forro do saguão da residência de Antonio Prado Júnior</i> . Foto: acervo da autora.....	228
Figura 102 – <i>Planta esquemática indicativa do Gabinete da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	229
Figura 103 - <i>Detalhe do forro do saguão do gabinete da residência de Antonio Prado Júnior</i> . Foto: acervo da autora.	231
Figura 104 - <i>Detalhe da pintura do forro do saguão do gabinete da residência de Antonio Prado Júnior</i> . (Trecho da pintura que assemelha-se à pistões de trompete). Fonte: acervo da autora.....	231
Figura 105 – <i>Planta esquemática indicativa da Sala de Jantar da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	232
Figura 106 - <i>Planta esquemática indicativa do Pequeno Salão da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	233
Figura 107 - <i>Detalhe do forro da saleta da residência de Antonio Prado Júnior</i> . Foto: acervo da autora.....	235
Figura 108 - <i>Planta esquemática indicativa do Grande Salão da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	236

Figura 109 - <i>Planta esquemática indicativa da Sala de Bilhar da Residência Antônio Prado Júnior</i> . Fonte: acervo da autora.	237
Figura 110 – <i>Saleta no primeiro andar</i> . Foto: acervo da autora.	239
Figura 111 – Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, <i>Fachada frontal ou Frente à Rua Hygienopolis</i> , São Paulo, 1902. Fonte: Foto da planta protocolada pelo arquiteto na Prefeitura, em 6 de março de 1902, foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Municipal de São Paulo.....	243
Figura 112 – <i>Detalhe das linhas e guirlandas da fachada principal</i> . Fonte: acervo da autora.	245
Figura 113 – <i>Detalhe do topo do pilar da fachada</i> . Fonte: acervo da autora.	246
Figura 114 – <i>Desenho de capitel de inspiração jônica</i> , 190?. Fonte: Acervo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.	248
Figura 115 - <i>Desenho de capitel de inspiração jônica</i> , 190?. Fonte: Acervo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.	248
Figura 116 – <i>Detalhe do requadro da janela central</i> . Fonte: acervo da autora.	249
Figura 117 – <i>Detalhe do desenho na massa na quina da fachada principal</i> . Fonte: acervo da autora.....	251
Figura 118 – <i>Detalhe da lateral esquerda da Fachada dos Fundos, hoje Fachada Principal</i> . Fonte: acervo da autora.	254
Figura 119 – <i>Detalhe do volume central da Fachada Posterior</i> . Fonte: acervo da autora. ..	258
Figura 120 – <i>Detalhe do requadro com folhas e frutos</i> . Fonte: acervo da autora.....	259
Figura 121 - Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, <i>Corte longitudinal</i> , São Paulo, 1902. Fonte: Foto da planta protocolada pelo arquiteto na Prefeitura, em 6 de março de 1902, foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.....	261
Figura 122 - Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, <i>Fachada lateral ou Frente à Rua Itambé</i> , São Paulo, 1902. Fonte: Foto da planta protocolada pelo arquiteto na Prefeitura, em 6 de março de 1902, foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.....	262
Figura 123 – <i>Nicho da Fachada Lateral esquerda ou Frente à Rua Itambé</i> . Fonte: acervo da autora.....	265

Figura 124 – <i>Escultura situada em nicho externo da Vila Penteado</i> . Foto: B.L. Toledo (1961), in TOLEDO, Benedito Lima de. <i>Vila Penteado: registros</i> , São Paulo, 2002, p.26.	266
Figura 125 – <i>Detalhe da mão-francesa em alvenaria</i> . Fonte: acervo da autora.	268
Figura 126 – <i>Detalhe da mão-francesa metálica</i> . Fonte: acervo da autora.....	269
Figura 127 – <i>Detalhe da varanda com padrão de gradil diverso do restante</i> . Fonte: acervo da autora.....	270
Figura 128 – <i>Detalhe do porte-cochère ou entrada de carros</i> . Fonte: acervo da autora.	272
Figura 129 – <i>Detalhe do volume dos caixilhos da Sala de Jantar da família Prado no térreo e rouparia, no primeiro andar (andar superior)</i> . Fonte: acervo da autora.....	276
Figura 130 - <i>Detalhe da fachada lateral da residência da família Prado</i> . Fonte: acervo da autora.	278
Figura 131 – Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, <i>Trecho da planta do Pavimento Térreo, anexo demolido</i> , 1902. Fonte: foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.	282
Figura 132 – <i>Entrada lateral da Residência (corresponde à entrada da família Prado), onde está o Conde, sua esposa, filha e o motorista</i> . Fonte: Revista Brazil Magazine, ano II, número 16, julho de 1907, São Paulo, Brasil.	283
Figura 133 - “O Parque”, gravura do livro <i>Memória sem Palavras</i> . Carlos Prado, Zurich, edição sem data, cortesia da família Carlos Prado. O artista passou a infância na “Vila Penteado” aos cuidados de uma governanta alemã.....	284
Figura 134 - <i>Vila Penteado - Perspectiva</i> . Aquarela do Arquiteto Carlos Ekman, assinada e datada de 1902, medindo 34 x 67,40cm. Acervo da Biblioteca da FAUUSP	285
Figura 135 – <i>Foto da maquete</i> . Vista da lateral da Residência Prado. Foto: acervo da autora.	286
Figura 136 - <i>Foto da maquete</i> . Vista da lateral da Residência Prado. Foto: acervo da autora.	286
Figura 137 - <i>Foto da maquete</i> . Fachada lateral da Residência Penteado, onde é possível observar a declividade do terreno. Foto: acervo da autora.	286
Figura 138 – <i>Avenida Higienópolis (Boulevard Burchard), recém-aberta e arborizada</i> . Em primeiro plano à esquerda, bonde à tração animal e a quadra onde seria erguida a Vila Penteado. Foto de fins do século XIX, , in HOMEM, Maria Cecília Naclério. <i>Higienópolis: grandeza de um bairro paulistano</i> , São Paulo, 2011, p.184.	287

Figura 139 – <i>Vila Penteado com o tratamento paisagístico que estende-se às vias públicas.</i> Cartão-postal, Guilherme Gaensly. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. <i>Vila Penteado: registros</i> , São Paulo, 2002, p.16.	288
Figura 140 – <i>Vila Penteado. Publicação da época.</i> Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. <i>Vila Penteado: registros</i> . São Paulo: FAU-USP, 2002, p.17.	289
Figura 141 – <i>Foto da Vila Penteado pertencente ao álbum de família.</i> Foto tirada à partir da Vila Antonieta (Av. Higienópolis com a Rua Sabará). Fonte: Arquivo IEB.	290
Figura 142 - <i>Vila Penteado. Alçada principal voltado à Avenida Higienópolis, in TOLEDO, Benedito Lima de. Vila Penteado: registros</i> , São Paulo, 2002, p.18.	291
Figura 143 - Victor Ruprich-Robert, <i>Entablement à motifs de passiflore et de datura</i> , entre 1866 et 1876, lápis, H. 0.32 ; L. 0.241, musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&ksz=5&lnum=1 . Acesso em 17 fev 2017.	294
Figura144 - Anatole de Baudot (1834 - 1915), <i>Desenho para uma sala de exposição</i> , Paris, 1914. Foto: LUCAN, Jaques. <i>Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe-XXe siècles</i> . Paris: PPUR presses polytechniques, p. 284.	295
Figura 145 – <i>Planta do Parc des Buttes Chaumont, Paris.</i> Fonte: Alphand, Adolphe (1817–1891), <i>Les Promenades de Paris: histoire, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et Vincennes</i> . Paris: Rothschild Éditeurs, 1867-1873, prancha sem número.	296
Figura 146 – <i>Desenho das “Linhas do Movimento” de Walter Crane, in CRANE, Walter. Line & Form</i> , London, 1900, p.15.	300
Figura 147 – <i>Diagrama mostrando o uso de uma base geométrica para um padrão ornamental repetido, in CRANE, Walter. Line & Form</i> , London, 1900, p.36.	302
Figura 148 – Eugène Grasset, <i>Motivo de trevo (oxalide) para um friso em estêncil (pochoir)</i> , 1904, lápis, H. 0.191 ; L. 0.155, Musée D’Orsay, Paris, França.	304
Figura 149 – <i>Prancha 22, Cyclamen.</i> Fonte: GRASSET, M. Eugène. <i>La plante et ses applications ornementales</i> . Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896, prancha 22. Disponível em: Smithsonian Library; http://library.si.edu/digital-library/book/planteetsesappl00gras ; acesso em 15 mar 2017.	305
Figura 150 – <i>Desenho do caderno de Lucílio de Albuquerque, aluno de Eugène Grasset.</i> Fonte: ALBUQUERQUE, Lucílio de. <i>Cadernos /de desenhos/</i> . S.l.: S.N, 1909.	306

- Figura 151 - *Desenho do caderno de Lucílio de Albuquerque*, aluno de Eugène Grasset.
Fonte: ALBUQUERQUE, Lucílio de. *Cadernos /de desenhos/*. S.l.: S.N, 1909.....307
- Figura 152 – Henry Guédy, *A Decoração Pictural do Século XX, Paineis decorativos*, prancha 5, sem data. Fonte: Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.....309
- Figura 153 - Henry Guédy, *A Decoração Pictural do Século XX, Decoração para Sala de Jantar*, prancha 40, sem data. Fonte: Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo310
- Figura 154 – Owen Jones, *Ornamento Egípcio número 1, prancha IV*. Ilustração em aquarela e lápis para *The Grammar of Ornament*, 1856. Fonte: Smithsonian Library; disponível em: <http://library.si.edu/digital-library/book/grammarornament00jone>, acesso em 15 fev 2017.311
- Figura 155 - Owen Jones, *Ornamento Nineveh & Persia número 2, prancha IV*. Ilustração em aquarela e lápis para *The Grammar of Ornament*, 1856. Fonte: Smithsonian Library; disponível em: <http://library.si.edu/digital-library/book/grammarornament00jone>, acesso em 15 fev 2017.312
- Figura 156 – Ludwig von Zanth, *Decoração pompeiana*, por volta de 1823-1824. Fonte: MUSÉE D'ORSAY ET DE L'ORANGERIE. *Un Américain à Paris: dessins d'Architecture de la Donation Neil Levine*. Paris: Hazan, 2016, p.54.316
- Figura 157 – Victor Ruprich-Robert, *Salle hypostyle du temple de Karnak (Egito)*, plume et encre noire, lavis e aquarelle, H. 1.03 ; L. 0.62, Musée D'Orsay, Paris, França.317
- Figura 158 – *Pintura em parede "Flora"*, deusa da fertilidade e abundância, ou da Primavera, Villa Arianna, Stabiae, I a.C. Foto: Soprintendenza - Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Disponível em:319
- Figura 159 – *Mosaico de cão de guarda, Casa de Orfeu, Pompeia*, por volta de 55-59 a.C. Foto: Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei.....320
- Figura 160- *Château de Fontainebleau, Boudoir de la Reine Marie-Antoinette*. Desenho do arquiteto Pierre-Marie Rousseau, 1787. Foto: (C) RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot.....321
- Figura 161 – *Detalhe da pintura do requadro do vestíbulo da entrada da Residência Penteado*. Fonte: acervo da autora.322
- Figura 162 – *Iluminação da Vila Penteado em honra do Snr. General Rocca*. Fonte: Revista Brazil Magazine, dir. M. Botelho, São Paulo, Brasil, ano II, n.16, julho 1907, p.15.330

- Figura 163 – Eugène Lami, *Grande fontes iluminadas na Bacia de Neturno em honra ao rei da Espanha*, 21/08/1864, Versalhes, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire*: catálogo. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/Skira, 2016, p.47.....331
- Figura 164 – Pierre Tetar Van Elven, *Festa à noite no Tuileries, em ocasião da visita de monarcas estrangeiros à Exposição Universal*, por volta de 1867, Paris, Musée Carnavalet. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire*: catálogo. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/Skira, 2016, p.71.....332
- Figura 165 - Joseph Hornecker, *Les Magasins Réunis à Epinal, projeto de decoração de fachadas*, por volta de 1908, plume et encre noire, aquarelle, H. 0.62 ; L. 0.975, musée d'Orsay, Paris, France, ©photo musée d'Orsay / rmn.....334

LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CPC	Centro de Preservação Cultural
ECA	Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA),
FAUUSP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
PAE	Programa de Aperfeiçoamento de Ensino
SIEM	Seminário Internacional de Verão em Museologia (Séminaire international d'été de muséologie)
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	33
2	CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO E DE PROJETO.....	37
2.1	O ESTILO ART NOUVEAU.....	37
2.2	CONTEXTO HISTÓRICO.....	61
2.2.1	Paris: capital cultural do século XIX.....	61
2.2.2	O Segundo Império e as transformações na cidade de Paris.....	66
2.2.3	O Segundo Império e os novos códigos.....	69
2.2.4	O <i>mis en scene</i> no Segundo Império: uma sociedade de representação.....	74
2.2.5	São Paulo <i>Belle Époque</i>	80
2.3	CONTEXTO DO PROJETO.....	84
2.3.1	O arquiteto Carlos Ekman.....	84
2.3.2	<i>Det Moderna Brasilien</i> : a impressão do arquiteto sobre o Brasil.....	89
2.3.3	O escritório De Lemos & Cordes.....	96
2.3.4	A Exposição Universal de 1900.....	97
2.3.5	As fotos de família em sua nova residência.....	103
2.3.6	Considerações sobre o estilo.....	112
2.3.7	O bairro de Higienópolis.....	116
3	CAPÍTULO II – ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....	119
3.1	PARÂMETROS DA ANÁLISE.....	119
3.1.1	As áreas a serem estudadas.....	119
3.1.2	Conceitos e metodologia de análise.....	124
3.2	CONSIDERAÇÕES SOBRE O RESTAURO E O PERÍODO DOS DETALHES ANALISADOS.....	133
3.3	ANÁLISE.....	136

3.3.1 Primeira área: salão de entrada ou entrada frontal monumental.....	137
3.3.2 Segunda área: hall ou saguão central.....	148
3.3.3 Terceira área: entrada para carros ou entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Penteado e suas áreas sociais.....	181
3.3.3.1 Grande salão ou Sala Luis XV.....	211
3.3.3.2 Pequeno salão ou Sala Maria Antonieta.....	215
3.3.3.3 Sala de Jantar da Família Penteado.....	218
3.3.4 Quarta área: áreas sociais da residência de Antônio Prado Júnior.....	222
3.3.4.1 Salão de Entrada.....	224
3.3.4.2 Hall.....	227
3.3.4.3 Gabinete.....	229
3.3.4.4 Sala de Jantar.....	232
3.3.4.5 Pequeno Salão.....	233
3.3.4.6 Grande Salão.....	236
3.3.4.7 Sala de Bilhar.....	237
3.3.5 Primeiro andar e outros ambientes internos.....	238
4 CAPÍTULO III – FACHADAS.....	243
4.1 FACHADA PRINCIPAL.....	243
4.2 FACHADA POSTERIOR.....	252
4.3 FACHADA LATERAL ESQUERDA.....	262
4.4 FACHADA LATERAL DIREITA.....	274
5 CAPÍTULO VI – IMPLANTAÇÃO.....	281
5.1 A IMPLANTAÇÃO ORIGINAL.....	281
5.2 A FORMA DO JARDIM.....	292
6 DISCUSSÕES SOBRE AS ANÁLISES.....	299

7	CONCLUSÃO.....	325
	BIBLIOGRAFIA.....	337

"Paris, 8 de janeiro de 1920.

Cara, Mamã,

Recebi por intermédio de tia Clarinha sua carta de 13 de novembro.

Senti saber do falecimento do tio Ferreira, em condições tão lamentáveis.

O *Crédit Lyonnais* não achou dificuldade em me pagar o seu cheque, a carta que lhe sugeri foi apenas para dar uma "decharge" no Banco.

Desse dinheiro, 4760 francos, dei a tia Clarinha 2000, paguei ao Bedroff David 2079, restaram em meu poder 681 francos a sua disposição.

Passo agora a tratar do assumpto principal e muito melindroso de sua carta, a questão da Villa Penteado.

Acho fora de tempo e ainda muito cedo para modificar o que está feito neste sentido, ainda estou moço e posso de um dia para outro modificar todo o meu futuro, pois este como diz o povo a Deus pertence.

Agora chamo sua atenção para as seguintes considerações.

1= O testamento de papai não foi modificado, em relação a Villa, dispondo a Sra. só da metade.

2 = Eu e Sylvio tínhamos a faculdade de aceitar a Villa.

Ou receber 800 contos, sejam 400 para cada um.

Quanto ao que me toca, estas considerações não têm grande importância, o essencial é que tendo sempre sido a ideia de papae tradicionalizar a vivenda dos Penteados, este ponto me é naturalmente muito sensível.

Se porventura o destino não der um herdeiro Penteado, para continuar a tradição, só cujo um meio para o nome da família continuar ligado a Villa, de modo definitivo e de accordo com a ideia de papae. i.e.

Caso Sylvio ou eu, atinjamos a idade de 50 anos sem filhos nascidos legítimos, que se faça uma doação ao Estado para que seja installada uma Biblioteca Publica, cousa que existe em todas as cidades civilizadas, e que em São Paulo é uma loucura lamentável, e assim perpetuando com mais uma instituição a memória venerável do nosso pae.

Tenho certeza absoluta que a não ser esta solução, cedo ou tarde, o triste fim da Villa será de ser repartida e vendida, e pôr alguns venais contos de reis desaparecerá esse magnífico monumento que marca uma epocha na evolução architectonica de nossa cidade.

Quando muito se podera destacar uma parte do terreno mas de modo a não prejudicar a esthetica geral do edificio.

Eis pois deffinida a minha opinião sobre esta questão delicada, que pela sua carta parece ter sido recentemente alvo de suas meditações.

Todavia repito, achar ainda muito cedo para modificar o que ja esta feito e em occasião opportuna poderemos debater, e resolver deffinitivamente esta questão.

Com muitas lembranças receba um saudoso abraço do filho affetuoso, Armando." (PENTEADO, 1920, grifos do autor)¹

¹ Transcrição da autora da carta de Armando Álvares Penteado à sua mãe Anna de Lacerda de Álvares Penteado, em 8 de janeiro de 1920, Paris, lamentando a morte do tio e discutindo o destino da Vila Penteado. Fonte: arquivo do IEB, acervo de doação de Caio Prado Jr.

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa em questão aborda o levantamento dos detalhes ornamentais da Vila Penteado, projeto de 1902, do arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), um dos poucos remanescentes da produção em estilo *Art Nouveau* no Brasil e a consequente análise de seu contexto simbólico. A questão central é ampliar o entendimento das características específicas em termos estéticos, plásticos e espaciais. Ao mesmo tempo, não se restringir à contribuição do *Art Nouveau* e das tendências da época apenas à ornamentação e, assim, reposicionar essa arquitetura em um panorama mais abrangente.

Materiais utilizados

Os materiais utilizados na pesquisa foram, além do levantamento dos elementos arquitetônicos da Vila Penteado, documentos de época que configurassem de forma mais substancial o projeto da casa. Foi aprofundado o estudo do álbum pertencente ao arquiteto Carlos Ekman, *Wiener Neubauten Im Style Der Secession* (Construções Vienenses no Estilo da Secessão), com desenhos de fachadas, detalhes arquitetônicos e vestíbulos de obras *Art Nouveau*, exemplar que encontra-se na sessão de obras raras da biblioteca da FAUUSP na Cidade Universitária.

Um amplo levantamento bibliográfico para a elaboração de um panorama teórico de análise, a partir de pesquisas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, setor de obras raras da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Arquivo Municipal de São Paulo e Biblioteca da FAUUSP. Além de entrevistas com pesquisadores, artistas, professores e restauradores que trabalharam com o tema nas últimas décadas. Além desse material, um período muito enriquecedor para a pesquisa, foram os três

meses de intercâmbio em Paris, quando por ocasião da concessão de uma bolsa pelo IBRAM, houve a oportunidade de participação no curso de Museologia na Escola do Louvre e estágio de cooperação, no Museu D'Orsay. Durante esse período, além do acesso ao acervo, foram feitas pesquisas na Biblioteca e Setor de Documentação do Museu, com acesso à um material muito vasto sobre o estilo *Art Nouveau*. Foram estudados, minuciosamente, desenhos de arquitetos no Gabinete de Artes Gráficas, originais de Hector Guimard, Eugène Grasset, Viollet-le-Duc, entre outros. Nas horas vagas, foram feitas visitas a diversas exposições importantes, dentre as quais destaca-se a *Spectaculaire Seconde Empire*, no Museu D'Orsay, que tratou do período de transformações na cidade de Paris, por meio da figura de Napoleão III, com peças das diferentes manufaturas das exposições universais. Além disso, visitaram-se diversas bibliotecas e setores de documentações, o que enriqueceu a dissertação, entre elas, Biblioteca e Centro de Documentações do Petit Palais, Biblioteca da Cité de l'Architecture et du Patrimoine, INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), Museu do Art Nouveau (Maxim's), Bibliothèque des Arts Décoratifs e seu centro de documentação e Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Para a pesquisa do contexto histórico, foram consultados periódicos nacionais do período, como a *Kosmos*, *Seleta*, *Careta*, *Fonfon*, *Vida Moderna*, *Brazil Magazine* e, internacionais, como a revista *L'Ameublement*, bem como, teses anteriores brasileiras e internacionais.

Entre as bases para essa pesquisa está, a obra *Art Nouveau* de 1967 de S. Tschudi Madsen, muito consultada por Flavio Motta, onde há um estudo denominado pelo autor de "iconografia especial do *Art Nouveau*" e, outro, a "Teoria Estrutural do *Art Nouveau*", onde a exposição dos elementos construtivos estruturais torna uma peça de arquitetura verdadeiramente *Art Nouveau* e não apenas um edifício que contenha pormenores do estilo. Entre as obras mais

recentes, em 1981, os textos de Yves Bruand e as publicações da exposição da Vila Penteado e Catálogo da FAU 110 anos.

As discussões e conclusões desta dissertação iniciaram-se pela observação *in loco*, elaboração de croquis, descrição dos objetos e suas técnicas. Em seguida, foi realizado o estudo de plantas, detalhes e material presente em outras teses e livros. Após a pesquisa de campo, o levantamento dos detalhes, a catalogação dos mesmos, a captação das fontes escritas, dos desenhos, manuscritos, jornais, periódicos e entrevistas, elaborou-se uma análise sobre o projeto de ornamentação de Carlos Ekman, sobre quais elementos foram relevantes para o desenho das formas, a escolha dos temas e técnicas.

Ao final, o levantamento, a catalogação dos ornamentos e os materiais teóricos coletados foram confrontados, traçando-se uma análise crítica, seja pelas questões estilísticas ou pela análise da representação, trazendo algumas discussões sobre temporalidades, espacialidades e visualidades, buscando outras influências estilísticas na Vila Penteado e, não exclusivamente, pertencentes à Secessão vienense, valorizando-se também os aspectos característicos nacionais. Foi dada atenção às construções tendenciosas e a recorrência de análises que desvalorizam o estilo e o interpretam unicamente como estilo de transição para o Modernismo.

Dificuldade encontradas

As visitas ao Liceu de Artes e Ofícios colocaram uma dificuldade para a pesquisa da forma como havia sido proposta *a priori*, uma vez que seu acervo não estava catalogado, ocultando os títulos, autorias e datas dos desenhos dos artesãos encontrados. Mesmo nessas condições, a pesquisa foi realizada, embora poucos elementos que se assemelhassem à iconografia da Vila foram encontrados. Da mesma forma, o material colocado à disposição pela família do arquiteto Carlos Ekman não apresentava nenhuma novidade em relação ao já publicado.

2 CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO E DE PROJETO

2.1 O ESTILO ART NOUVEAU

A Vila Penteado, objeto deste estudo, foi projetada em 1902 pelo arquiteto Carlos Ekman (1866-1940) à pedido de Antônio de Álvares Leite Penteado (1852-1912), conhecido como Conde Penteado, em estilo *Art Nouveau*. O estilo surgiu no fim do século XIX em toda a Europa e não restringiu-se à Arquitetura, mas incluiu todos os gêneros artísticos da época. Suas raízes foram as mais diversas, desde o movimento pré-rafaelita², o movimento *Arts and Crafts*, o revivalismo gótico e o céltico, o japonismo e o simbolismo. Desenvolveu uma grande riqueza de variações nacionais, ou seja, cada país apresentou características bem particulares. Não foi diferente no Brasil.

Em razão de seu caráter efêmero, polimórfico e internacional, constitui-se em toda a história dos estilos, um dos mais difíceis de serem definidos, por isso, sua compreensão é das mais delicadas. E apesar das reações e julgamentos intempestivos pelo qual passou ao longo dos anos, conseguiu sobreviver no decorrer do tempo, principalmente nos detalhes construtivos, inclusive no Brasil.

Na França, por exemplo, um dos países onde mais se desenvolveu, o *Art Nouveau*, depois de ter sido banalizado em todo tipo de objeto no início do século XX, permaneceu em um longo “purgatório” e renasceu apenas no “revival” ocorrido nos anos 1960. Os cineastas e os decoradores do período, encontram no

² Para Flavio Motta, “entre os britânicos pré-rafaelitas do século XIX, encontramos ainda uma disposição para superar os ‘neoes’, buscando soluções formais e funcionais inspiradas no exame direto das formas vegetais; uma atividade de pureza, à moda medieval, anterior a Rafael (daí o nome pré-rafaelita). Assim, eles se defrontaram com um repertório variado de formas que não dependiam de uma imposição estilística, principalmente no ornamento. E, de tanto se aproximarem de uma realidade visível tão sugestiva, atingiram uma certa disposição para a estrutura orgânica”. Fonte: MOTTA, Flávio L. “*Art Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo*”, São Paulo, 1983. Walter Zanini org. In: História Geral da Arte no Brasil, p. 472.

estilo um papel essencial, até então ignorado. O estilo adaptou-se e agradou em todas as atmosferas. Mesmo assim, esse “revival” que aconteceu nos anos 1960 na França não parece ter absorvido a complexidade do “style 1900”, como foi chamado.

Um pouco antes, por volta da década de 1950, realizaram-se algumas exposições de trabalhos dos artistas mais notáveis do período do estilo *Art Nouveau*, como de Henry Van Velde em Zurique, de Gaudi e Tiffany em Nova Iorque e de Sullivan em Chicago. Em 1958, publicou-se *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* de Henry-Russell Hitchcock, “o primeiro estudo sério da arquitetura *Art Nouveau*”, segundo Madsen.³ Para Hitchcock, a discussão do estilo deveria ser antecedida por alguns acontecimentos do século XIX. Em primeiro lugar, na França, o surgimento das construções metálicas entre os anos 1860 e 1880, que prepararam o estilo no aspecto técnico. Por último, na Inglaterra, as inovações nas artes decorativas das décadas de 1880 e 1890, consideradas por muitos historiadores como uma das mais importantes origens do estilo, bem como a arquitetura inglesa e as teorias arquitetônicas das últimas décadas do século XIX, que estimularam toda a Europa entre 1890 e 1910, com consequências para subsequentes desenvolvimentos no campo arquitetônico.⁴

Roger-Henri Guerrand (1923-2006), autor do importante estudo intitulado *L'Art Nouveau en Europe*, em seu prefácio para o livro de Frank Russell, *L'Architecture de l'Art Nouveau*, constata que há muito pouco tempo que a arquitetura *Art Nouveau* deixou de ser considerada uma ligação retrógrada entre o historicismo e o movimento moderno, graças à reavaliação da importância da ornamentação na arquitetura. Ou seja, foi preciso que uma nova conceituação sobre

³ MADSEN, Stephan Tschudi. *Art Nouveau*. World University Library / S.Tschudi Madsen e George Weidenfeld; trad. Ângelo de Sousa. Porto: Editorial Inova, 1967, p.13.

⁴ HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Estados Unidos: Penguin Books, 1958, p.281.

ornamentos surgisse para que o estilo passasse a ser reconhecido. Os arquitetos que participaram ativamente dessa transformação como Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), defendiam que “a Arquitetura é uma síntese das Belas-Artes, a comuna de todos os ofícios.”⁵ Nessa mesma ideia de indissociação entre Arquitetura e todas as artes, Hector Guimard (1867-1942) escreveu: “J’aime l’architecture, et si je l’aime, c’est parce qu’elle comprend dans son essence, dans sa formule, dans sa fonction et dans toutes ses manifestations, tous les autres arts sans exception.”⁶ Ou seja, “Eu gosto de Arquitetura e, se gosto, é porque ela compreende na sua essência, na sua fórmula, na sua função e em todas as suas manifestações, todas as artes sem exceção.” Uma das explicações possíveis para que Guimard tivesse pensado dessa forma, deve-se ao fato de ter passado quatro anos na *École des Beaux Arts* em Paris e, mesmo sem terminar seus estudos, foi tempo suficiente para que ele se impregnasse dos ensinamentos de Viollet-le-Duc. Empregado de uma empresa de construções, ele abandonou seus estudos para por todo seu conhecimento em prática e, com isso, aprender a usar formas e diferentes materiais, levando-o a atingir grandes soluções construtivas. Um exemplo onde os ensinamentos de Viollet-le-Duc, de seu *Entretiens sur l’architecture*, mais aparece na obra de Guimard, é na *École du Sacré Coeur*, de 1895, onde a estrutura metálica é aparente, assemelhando-se ao mercado suspenso com colunas em forma de “V” de Viollet-le-Duc.

⁵ MACKINTOSH; *Architecture, Lecture*, Glasgow, 1893.

⁶ GUIMARD, Hector. *La Renaissance de l’Art dans l’Architecture moderne*, Le Moniteur des Arts, 7 juillet 1899, p. 1465.

Figura 1 – GUIMARD, Hector. *Elevação da École du Sacré Cœur*, Paris, 1895. Fonte: RUSSELL, Frank. *L'Architecture de l'Art Nouveau*; trad. Florence Sébastiani. Paris: Berger-Levrault, 1982, p. 106.

Figura 2 - GUIMARD, Hector. *Detalhes das colunas da École du Sacré Coeur*, Paris, 1895. Fonte: RUSSELL, Frank. *L'Architecture de l'Art Nouveau*; trad. Florence Sébastiani. Paris: Berger-Levrault, 1982, p. 107. Foto: Sully-Jaulmes.

Figura 3 – Viollet-le-Duc, *desenho de um mercado suspenso por colunas em forma de "V"*, Paris, 1863. Fonte: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel et Cie Éditeurs, 1863, figura 21, Disponível em: <https://archive.org/details/entretienssurlar02viol>, Acesso em 20 fev 2017.

Já no Brasil, os primeiros estudos sérios sobre o estilo foram desenvolvidos por Flavio Motta, à partir da década de 1950, com grande resistência e pouco interesse naquele período. É exatamente no fim dos anos 1950, até 1970, que o estilo foi reavaliado e revalorizado dentro da história da arte e no que poderíamos chamar de "história do gosto". Em 1959, no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, aconteceu a exposição chamada "*Art Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century*". No ano seguinte, o *Musée national d'art moderne de Paris* exibiu a exposição "*Les Sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*". Entre 1963 e 1966, exposições do *Victoria and Albert Museum*, revelaram Mucha e Beardsley, respectivamente, causando forte impacto sobre o público jovem. Mais recentemente, o Museu D'Orsay de Paris, entre 2009 e 2010, montou uma exposição chamada *Art Nouveau Revival*, com a ideia de expor o movimento similar ao *Gothic Revival*, revisitando o "revival" dos anos 1960, chamado na França de "néo-1900", o psicodelismo e o *flower power*, com a invasão de formas vegetais e florais, tão presentes no *Art Nouveau*.

Quanto ao nome principal dado ao estilo, *Art Nouveau*, deve-se ao nome de uma loja em Paris, *Galerie de l'Art Nouveau*, que iniciou suas atividades em 1895. Seu dono, Siegfried Bing (1838-1905), chamado também de Samuel, veio de uma família de Hamburgo, de vendedores de porcelana, onde permaneceu até o fim da guerra franco-prussiana. Naturalizou-se francês e iniciou seu pequeno comércio de objetos ornamentais. Após uma viagem para China e Japão, onde encontrou-se com o diretor da Tiffany, Edward Moore, grande especialista em Oriente, voltou à Paris e lançou-se no mercado de objetos orientais, mais especificamente, japoneses. Embora a loja inicialmente só vendesse arte japonesa, que era a mais popular na época, com o passar do tempo, deu oportunidade para jovens ocidentais a mostrarem seu trabalho na galeria. Bing construiu um estoque internacional de itens, como o mobiliário de Henry van de Velde, os vidros de Tiffany e Gallé, as joias de Lalique, as peças de Georges de Feure (1868-1928) e de Lucien Gaillard (1861-

1933), as esculturas de Rodin, Charpentier e Bourdelle. Bing desenvolveu além dessa atividade comercial, uma atividade cultural intensa, encontrando-se frequentemente com figuras como Vincent Van Gogh. Em 1888, lançou a revista *Le Japon Artistique*, com colaboração de Roger Marx e Edmond de Goncourt.

Figura 4 – Samuel Bing, Loja L'Art Nouveau, Paris, 190?. Fonte: LENIAUD, Jean-Michel. *L'Art nouveau*. Paris: Citadelles et Mazenod, 2009, p.167.

Figura 5 – Arquiteto André Arfvidson, entrada do Pavilhão L'Art Nouveau Bing, painel decorativo de Georges de Feure, Paris, 1900. Fonte: GREENHALGH, Paul. *L'Art nouveau en Europe 1890-1914*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, p.269.

Figura 6 - Arquiteto André Arfvidson, fachada do Pavilhão L'Art Nouveau Bing, painel decorativo de Georges de Feure, Paris, 1900. Fonte: OSBORN, Max. *S. Bing's Art Nouveau auf der Welt-Ausstellung*, Deutsche Kunst und Dekoration, setembro 1900, p.553.

Entre os princípios básicos desse novo estilo, estavam a celebração do detalhe e a exaltação estética de cada unidade. Isso pode ser explicado em parte, pelo surgimento de alguns trabalhos que revelavam ao mundo um novo universo de pequenos objetos de uma forma aproximada, como por exemplo, o trabalho de Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (1834-1919), em sua obra *Kunstformen der Natur*, com ilustrações de imagens vistas ao microscópio, das formas da natureza invisíveis a olho nu. Essas novas imagens reveladoras foram utilizadas como modelo decorativo para diversas aplicações, como foi o caso, por exemplo, do Palácio da Eletricidade e da Porta Monumental da Exposição Universal de 1900, em Paris.

Figura 7 – René Binet, *Desenho da porta Monumental da Praça da Concorde*, 1898, aquarela, H.62 cm; L. 95cm, Col. Musée Municipal de Sens. Fonte: THIÉBAUT Philippe. 1900. Paris: Réunion des musées nationaux, 2000, p.277.

A inspiração dos arquitetos renovou-se à medida que as ciências naturais avançavam. René Binet, inspirado por Haeckel e seus estudos da vida marinha, concebeu a Porta Monumental da Exposição Universal de 1900, com duas grandes torres, uma imensa cúpula e as cores extravagantes dos seus cabochões de vidro, uma verdadeira homenagem aos seres vivos. Tanto a estrutura, quanto a decoração foram inspiradas nos desenhos de Haeckel dos radiolários⁷, ao mesmo tempo que nos seus interiores, os painéis cerâmicos simbolizavam os animais e o trabalho humano. No alto da cobertura, havia uma escultura, que era uma alegoria da mulher parisiense, exaltando o poder da mulher em trazer à vida os seres humanos. Em sua publicação *Esquisses décoratives*, de 1902-1903, Binet fez proposições de como aplicar aos diferentes objetos do cotidiano os estudos de Haeckel.

Somado a isso, o movimento Pré-Rafaelita inglês também resultou em algumas correntes do *Art Nouveau*. Na Itália, por exemplo, foi liderada por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), de forma a reconsiderar as obras de Botticelli e do Renascimento toscano, inspirada em particular por Edward Burne-Jones (1833-1898). A obra *Princesa Sabra*, por exemplo, de Edward Burne-Jones, era um símbolo de pureza e de beleza espiritual, sobre um fundo florido, o elemento iconográfico mais significativo da pintura. Essa paixão pela botânica, característica do movimento Pré-Rafaelita, também é a marca do *Liberty*, corrente inglesa e italiana do *Art Nouveau*, que também foi chamada de *Stile Floreale*, no caso da Itália. O tema privilegiado era o da primavera, estação simbólica, quando tudo se renova, como no Renascimento.

⁷ Os radiolários são protozoários amebóides que dão origem a esqueletos minerais intrincados, geralmente com uma cápsula central que divide a célula em porções interiores e exteriores. Encontram-se no plâncton oceânico.

Figura 8 - Edward Burne-Jones (1833-1898), *Princesa Sabra*, 1865, óleo sobre tela, 105 x 61cm, Paris, Museu D'Orsay, doação Sir Edmund Davis, 1915, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda.

Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/princess-sabra-20970.html?cHash=9393ab9f99>, acesso em 28 fev 2017.

Na Escócia, por exemplo, foi um movimento um pouco tardio, mas consolidou-se como uma versão refinada, com centro na *Escola de Glasgow*, conduzida pelo arquiteto Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), com uma concepção simbólica, linear e bidimensional. Faziam parte da escola: Francis Henry Newbery (1855-1946), diretor da Escola, Jessie Newbery (1864-1948), sua esposa, professora de bordados, Charles Rennie Mackintosh, Herbert MacNair (1868-1955), e as irmãs Margaret Macdonald (1864-1933) e Frances Macdonald (1873-1921), casadas respectivamente com Mackintosh e MacNair. A produção das irmãs baseou-se principalmente em obras em metal forjado, latão e cobre, além do bordado, que teve sua concepção completamente transformada nesse período. Essas chamadas “arte menores” ganharam uma importância fundamental dentro da arquitetura. Os “Quatro de Glasgow”, como eram chamados, desenvolveram uma ornamentação simbólica independente do objeto, ou seja, de sua função ou estrutura, com predominância de rosas, corações, formas ovais; todas abstratas e estilizadas, com uma iconografia principal ligada à vida e ao crescimento. O valor decorativo da linha constituía-se como um dos seus princípios fundamentais, seu verdadeiro postulado artístico. Ao mesmo tempo, trabalharam para obtenção de uma forma simultaneamente tensa e elegante. A arquitetura de interiores que produziram era refinada em detalhes lineares e bidimensionais, com predominância de formas femininas, lânguidas e esticadas.

Mackintosh desenhou móveis, por exemplo, que espalharam-se pelo mundo atingindo valor de obras de arte. As transformações estilísticas nas artes decorativas⁸ iniciadas por ele perduram até os dias atuais na Escola de Artes de Glasgow, ambiente muito próspero e vivo de ensino e pesquisa. Instituiu-se assim, uma verdadeira cooperação familiar, agrupada sob o signo de uma verdade própria que concebeu uma “arte total”, seguindo o exemplo de William Morris. Cada um deles

⁸ A expressão “artes decorativas” foi empregada do final do século XIX (por volta de 1870), para substituir “artes menores” (em francês: *arts mineurs*), termo pejorativo.

preenchia um papel no todo, trabalhando com uma clientela restrita, mas de forma a colocar em prática uma originalidade mundialmente reconhecida. Seu legado é composto pelas diversas obras; um dos aspectos de maior orgulho para a cultura escocesa. Esse imaginário de cultura e criatividade foi transmitido às gerações e continua vivo até os dias atuais.

Naquele período, novos costumes e requintes surgiam tanto no ambiente de Paris, Londres, Glasgow ou São Paulo. No fim da era Vitoriana⁹, por exemplo, as casas de chá estavam começando a consolidar-se como pontos de encontro no Reino Unido. Nesse momento, a empresária Kate Cranston, contratou Mackintosh e construiu as consideradas três melhores casas de chá de Glasgow, chamadas *Willow Tea Rooms*: nas ruas *Argyle Street*, *Buchanan Street* e *Ingram Street*. Em 1900, trabalhou junto à esposa no projeto de interiores da *Willow Tea Room* na *Ingram Street*. As imagens estavam baseadas em formas de árvores, mulheres altas estilizadas e os motivos de rosas. Por fim, em 1903, Mackintosh projetou o *Willow Tea Room* da *Sauchiehall Street*, onde reconstruiu a fachada e criou um interior com abstrações nas cores: branco, cor-de-rosa e prateado. O salão de luxo foi decorado em roxo, prateado e branco, em seda e veludo. A sala foi forrada com painéis de vidro com chumbo e com um painel de gesso de Margaret, intitulado *O Ye, All Ye that Walk in Willowwood*, inspirado por um soneto *Willowwood* da obra *The house of life* do pré-rafaelita, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), ¹⁰ de 1903:

⁹ A era vitoriana no Reino Unido foi o período do reinado da rainha Vitória, em meados do século XIX, de junho de 1837 a janeiro de 1901. Foi o período de prosperidade e paz (*Pax Britannica*) para o povo britânico, com os lucros adquiridos a partir da expansão do Império Britânico no exterior, bem como o auge e consolidação da Revolução Industrial e o surgimento de novas invenções.

¹⁰ Rossetti atuou como designer junto a William Morris na produção de imagens para vitrais e decorações, o que fortalece a proximidade com o Glasgow Style.

"WILLOWWOOD

*I sat with Love upon a woodside well,
Leaning across the water, I and he;
Nor ever did he speak nor looked at me,
But touched his lute wherein was audible
The certain secret thing he had to tell:
Only our mirrored eyes met silently
In the low wave; and that sound came to be
The passionate voice I knew; and my tears fell.
And at their fall, his eyes beneath grew hers;
And with his foot and with his wing-feathers
He swept the spring that watered my heart's drouth.
Then the dark ripples spread to waving hair,
And as I stooped, her own lips rising there
Bubbled with brimming kisses at my mouth.*

*And now Love sang: but his was such a song,
So meshed with half-remembrance hard to free,
As souls disused in death's sterility
May sing when the new birthday tarries long.
And I was made aware of a dumb throng
That stood aloof, one form by every tree,
All mournful forms, for each was I or she,
The shades of those our days that had no tongue.
They looked on us, and knew us and were known;
While fast together, alive from the abyss,
Clung the soul-wrung implacable close kiss;
And pity of self through all made broken moan
Which said, 'For once, for once, for once alone!'
And still Love sang, and what he sang was this:—*

*'O ye, all ye that walk in Willow-wood,
That walk with hollow faces burning white;
What fathom-depth of soul-struck widowhood,
What long, what longer hours, one lifelong night,
Ere ye again, who so in vain have wooed
Your last hope lost, who so in vain invite
Your lips to that their unforgotten food,
Ere ye, ere ye again shall see the light!
Alas! the bitter banks in Willowwood,
With tear-spurge wan, with blood-wort burning red:
Alas! if ever such a pillow could
Steep deep the soul in sleep till she were dead,—
Better all life forget her than this thing,
That Willowwood should hold her wandering!'
So sang he: and as meeting rose and rose
Together cling through the wind's wellaway
Nor change at once, yet near the end of day
The leaves drop loosened where the heart-stain glows,—
So when the song died did the kiss unclose;*

*And her face fell back drowned, and was as grey
As its grey eyes; and if it ever may
Meet mine again I know not if Love knows.
Only I know that I leaned low and drank
A long draught from the water where she sank,
Her breath and all her tears and all her soul:
And as I leaned, I know I felt Love's face
Pressed on my neck with moan of pity and grace,
Till both our heads were in his aureole."*

[...] Sentei-me com Amor na fonte da mata,
Inclinando-me sobre a água, eu e ele;
Ele nunca falou nem olhou para mim,
Mas tocou seu alaúde o qual era audível
Um certo segredo ele tinha a dizer:
Só nossos olhos espelhados viam-se silenciosamente
Na baixa onda; e aquele o som veio a ser
A voz apaixonada eu conhecia; e minhas lágrimas rolaram.
E em sua queda, seus olhos tornaram-se dela;
E com o seu pé e suas asas de penas
Ele varreu a primavera que irrigou meu árido coração.
Então, as escuras encrespações se espalharam pelo cabelo ondulado,
E assim que me abaixei, seus lábios se alcançaram
Borbulhas transbordaram beijos em minha boca.

E agora Amor cantou: era uma linda canção,
Tão misturada às pequenas lembranças difíceis de esquecer,
Como almas em desuso na esterilidade da morte
Talvez cante quando o próximo nascer tardar.
E estarei alerta na multidão ignorante
Que ficava distante, um em cada árvore,
Todas as formas tristes, para cada uma era eu ou ela,
As sombras desses nossos dias que não tinham voz.
Eles olharam para nós, e nos conheciam e eram conhecidos;
Embora firmes juntos, vivos no abismo,
Apegou-se a alma e no aperto um implacável beijo íntimo;
E com pena de si mesmo tudo fez-se gemido
E disse: 'Enfim, enfim, enfim só!
E ainda cantou o Amor e o que ele cantou era assim:

"Ó vós, vós todos os que andam em Willow-wood,
Que caminham com seus rostos vazios reluzindo em branco;
Que sondar profundo da alma atingiu a viuvez,
Que longas, que horas longas, uma noite de vida toda,
Antes que você de novo, em vão tem cortejado
Sua última esperança perdida, que tão em vão pede
Seus lábios em seu alimento inesquecível,
Antes de você, antes de você de novo verá a luz!
Ai de mim! os bancos tristes em Willowwood,

Com lágrimas minando lívidas, com sangue ardente vermelho:
Ai de mim! se alguma vez tal travesseiro poderia
O escarpado profundo da alma no sono até que ela estivesse morta,
Melhor esquecer toda a vida dela do que isso,
Esse Willowwood deveria mantê-la vagando!
Então ele cantou: enquanto a gente aumentou e aumentou
Juntos se agarram através do lamento do vento
Sem mudanças a principio, mas próximo ao fim do dia
As folhas gotejam onde as marcas do coração brilham,
Então, quando a canção morreu fez o beijo revelar;
E seu rosto tombou para trás afogado, e era como cinza
Como seus olhos cinzentos; e se isso nunca puder
Encontrar o meu de novo, eu não sei se Amor sabe.
Só eu sei o que eu me inclinei para baixo e bebi
Um longo gole da água de onde ela afundou,
Sua respiração e todas as suas lágrimas e toda a sua alma:
E quando eu me inclinei, eu sei que eu senti o rosto de Amor
Pressionado no meu pescoço com um sussurro de piedade e graça,
Até que nossas cabeças estivessem em sua auréola.[...]
(tradução nossa)

Figura 9 - Margaret Macdonald, *Painel em gesso, intitulado O Ye, All Ye that Walk in Willowwood*, Glasgow, 1903. Disponível em: <http://collections.glasgowmuseums.com/starobject.html?oid=210356>, acesso em 20 fev 2017.

Não é por acaso que o poema de Rosetti e o painel de Margaret aproximem-se também do quadro *Ophelia* de John Everett Millais, de 1851-52, em alusão à uma cena de *Hamlet*, obra de Shakespeare, do ato IV, cena VII, onde é expulsa de sua mente quando seu pai é assassinado por seu amante Hamlet, e afoga-se em um córrego. Shakespeare era uma das fontes favoritas para pintores vitorianos, e a figura trágica e romântica de Ofélia de *Hamlet* era um assunto especialmente popular, apresentado regularmente em exposições da Real Academia.

A modelo para *Ophelia* foi Elizabeth Siddal (1829-1862), uma das favoritas dos pré-rafaelitas, que mais tarde casou-se com Rossetti. Diz-se que ela posou por quatro meses em uma banheira cheia de água, o que lhe causou um resfriado severo. Seu pai ameaçou o artista com uma ação judicial até que ele concordou em pagar as contas do médico. As plantas representadas tem significado simbólico. O salgueiro (*willow*), aparece também aqui juntamente com a urtiga e a margarida, associados respectivamente, ao amor desamparado, a dor e a inocência.

Figura 10 – John Everett Millais, *Ophelia*, Londres, 1851/52, óleo sobre tela, 76,2 x 11,8 cm, Londres, Tate. Fonte: BIRCHALL, Heather. *Préraphaélites* / Norbert Wolf (org.). Taschen: Alemanha, 2010, p.71.

Glasgow foi um exemplo de cidade onde o desenvolvimento industrial em certa medida trouxe o enriquecimento de forma ambivalente. Até o século XIX, a cidade apresentou pouco destaque. No início do século XX, um processo de crescimento e valorização foi desencadeado devido ao surgimento de fábricas de algodão, que passaram a ser concorrentes diretas de Manchester. A partir da década de 1860, a indústria ganhou cada vez mais importância, marcando uma nova imagem da cidade, repleta de ateliês de construções mecânicas, centros metalúrgicos e poços de carvão. A cidade desenvolveu um domínio na produção de locomotivas e componentes ferroviários, bem como, barcos com casco de aço, pela sua importância portuária. Por volta de 1900, exportavam barcos à vapor para o Pacífico. Porém, nem só de fábricas vivia Glasgow; o comércio marítimo oferecia-lhe grandes possibilidades. Cada vez mais eram desenvolvidas relações com os ingleses, irlandeses e, até mesmo, americanos. Em 1908, a cidade tornou-se o primeiro porto escocês, com seu tráfego dobrado em um século. As três estações ferroviárias no centro eram usadas para ligação com as cidades ao redor. A população quadruplicou entre 1840 e 1914, excedendo a de Edimburgo. Essa evolução influenciou o orgulho da cidade. A subordinação à Inglaterra, por muito tempo combatida, foi aceita em razão de vantagens. No entanto, em meados do século XIX, reapareceram as tendências autonomistas.¹¹

Durante o último quarto do século XIX, Glasgow perdeu sua reputação e foi considerada degradada, em consequência da miséria gerada pela rápida industrialização. Mas, ao mesmo tempo, esses aspectos negativos foram ironicamente sinais de vitalidade, como demonstra também a carreira de Mackintosh, que deu à cidade um aspecto de ascensão.

O alcoolismo era um problema generalizado entre todas as classes sociais. As

¹¹ É possível notar que essas ideias permanecem até os dias atuais. Foi realizada visita em 2014, há poucos dias do plebiscito que definiria a separação da Escócia da Inglaterra. O resultado foi negativo e a configuração da Grã-Bretanha se manteve.

casas de chá e os clubes de futebol foram criados com a intenção de desviar as pessoas dos malefícios do álcool. O sucesso dessa iniciativa foi bem tímido. Glasgow teve o fim de seu apogeu com o início da Primeira Guerra Mundial. A imagem negativa da cidade estava em parte no fato de não apresentar qualquer arquitetura particular, era então predominantemente vitoriana; fenômeno que mudaria com a arquitetura de Mackintosh. A vitalidade comercial aconteceu principalmente pelo fato de que os barcos traziam artigos exóticos para a produção local. As novas cores desembarcam no cinza de Glasgow. O Japão era o grande responsável e o grande aliado da cidade escocesa devido à abertura progressiva do oriente ao ocidente.

Nesse cenário, em 1876, Christopher Dresser (1834-1904), desenhista de objetos úteis e surpreendentes em simplicidade, acompanhou um envio de produtos industriais britânicos destinados ao Museu Imperial de Tóquio e passou um ano inteiro no Japão. Embora a natureza rude da cidade escocesa parecesse não ter nada a ver com esse mundo oriental sutil e distante, considerando-se o espírito dos negócios, havia uma coerência dessa fusão no contexto do fim do século XIX.

O Extremo Oriente dirigia os olhares sobre o Impressionismo francês, que encontrou rapidamente sua aprovação na elite da cidade. Além disso, após a morte de James McNeill Abbott Whistler (1834-1903), seus bens foram levados à Glasgow. Com essa doação, o artista expressou sua gratidão à cidade que foi a primeira a comprar um dos seus quadros em estilo japonês para uma coleção pública. Essa simbiose entre Japão e Escócia permaneceu então viva.

Enfim, o contexto geral da cidade era de crescente prosperidade, quando a necessidade de prover desenhos de qualidade era primordial para a expansão da indústria. Dentro desse contexto, deu-se o início a *New Art* ou *Art Nouveau* em Glasgow, com seu centro a Escola de Arte de Glasgow, liderada pelo coordenador

do curso Francis Henry Newbery, que incentivou o desenvolvimento dessa demanda.

Mackintosh, por exemplo, admirava James Whistler e o *Aesthetic Movement*, bem como o Simbolismo e o *Art Nouveau*, principalmente as ilustrações de Aubrey Beardsley (1872-1898). Observava as formas da natureza e fazia croquis em suas viagens, principalmente dos prédios escoceses tradicionais. A Escola de Arte de Glasgow é considerada sua obra-prima.

Durante sua carreira, os objetivos e propósitos de Mackintosh foram bem mais compreendidos no exterior do que dentro da Grã-Bretanha. Em 1900, os “Quatro de Glasgow” foram convidados por um grupo de artistas austríacos em Viena para participar da exposição *Eighth Vienna Secession*, na *Secession Haus*, junto a diversos artistas contemporâneos. Sua contribuição foi importante e resultou na contratação para o projeto da Sala de Música da residência de Fritz Wärndorfer em Viena, com os típicos painéis de gesso de Margaret. Tanto o público quanto a crítica receberam bem o casal Mackintosh e seu trabalho, que traria contribuições para outras partes da Europa.

Em 1902, uma nova exposição aconteceu em Turim e mais uma vez os Quatro foram convidados. O projeto para a exposição assemelhou-se à casa do casal Mackintosh na *Mains Street*, com o mesmo clima de intimidade e harmonia. Essa exposição teve grande visitação, incluindo o grão-duque *Sergio Mikhailovich* da Rússia (1869-1918), que ficou tão impressionado com seu trabalho, que convidou-os para uma exposição em Moscou, em 1903. Essa última também foi um grande sucesso de público.

A Primeira Exposição Internacional de Arte Decorativa Moderna de 1902 teve um significado na Itália de renovação da Arquitetura e das Artes decorativas, face ao contexto internacional de descontinuidade formal e técnico-produtiva do passado. Constituiu-se como uma reformulação do conceito acadêmico separatista da arte e

arte decorativa ou industrial. Sua memória na Itália do período está vinculada à confiança que existia no futuro. Já seu caráter inédito está no foco principal nas Artes Decorativas. O objetivo era trazer para a Itália a vanguarda internacional representativa da renovação artística e arquitetônica, que nos últimos anos do século XIX havia transformado o traçado urbano e o desenho de interiores.

A escolha dos organizadores pretendia apresentar a complexidade do “novo estilo”, bem como a sua propagação que já acontecia nesse momento há mais de uma década tanto na Europa quanto na América, acompanhada da mentalidade de esperança no despertar produtivo e no ajustamento estilístico. As discussões acerca dos processos produtivos e projetos passaram a considerar a renovação da decoração por meio de desenhos dos objetos não só pelo seu aspecto estético exterior, mas também pela sua “alma” e racionalidade de sua forma. Transformação que envolvia todos os aspectos da vida moderna e todos os materiais, como a madeira, cerâmica, vidro, papel, metal e tecido.

Em São Paulo, no início do século XX, a industrialização ainda estava em seu início, mas a população, assim como em Glasgow, havia quase quadruplicado em apenas dez anos. A família Penteado participava desse contexto como os primeiros industriais da cidade. O arquiteto Carlos Ekman teve o papel de trazer à São Paulo, por meio do projeto da residência dos industriais, a novidade que vinha da Europa e do Reino Unido, o novo estilo, bem como os requintes e costumes, uma vez que o grande modelo de comportamento para essa nova elite era o velho continente. Ekman havia tido contato com diversos arquitetos na Europa, Estados Unidos e Argentina.

Na análise da ornamentação da Vila Penteado, foram encontradas aproximações com a decoração desenvolvida em Glasgow. Da mesma maneira, o grupo formado pelos *Quatro de Glasgow*, em certa medida, pode ter sua imagem de sofisticação comparada à família Penteado, tanto quanto à sua representação na

sociedade do período, como também nos cenários criados por eles, tendo sua vida social constituída em uma verdadeira encenação teatral. Ambos os grupos estão associados à uma ideia de meio cultural que apresentou novos modelos à uma sociedade que os demandava e tinha neles modelos de elegância e cultura¹². Tanto em São Paulo, como em Glasgow, a sociedade passava por profundas transformações em início de industrialização e adquiria novos hábitos de vida, que seriam refletidos nas artes decorativas e nas formas de morar.

Figura 11 - Os “Quatro de Glasgow” em férias com amigos. Mackintosh está em primeiro plano, à direita, com McNair à esquerda. Margaret Macdonald está sentada na extrema esquerda e Frances Macdonald, no topo da foto, fazendo pose; in DAVIDSON, Fiona. Charles Rennie Mackintosh, Glasgow, 1998, p. 4.

¹² Alguns desses industriais de São Paulo ostentavam títulos aristocráticos como se fossem descendentes de aristocracias europeias. Havia condes e barões e se comportavam como tais, mas não se sabia até onde esses títulos tinham origem europeia. O conde Francisco Matarazzo fora agricultor na Itália, depois aqui trabalhou como mascate e depois como empresário. Em reconhecimento aos serviços prestados, recebeu do rei da Itália, Vittorio Emanuele III (1900-1946), em 1917 o título hereditário de conde.

2.2 CONTEXTO HISTÓRICO

2.2.1 Paris: capital cultural do século XIX

Os anos da chamada *Belle Époque*¹³ representaram prosperidade econômica e progresso. A palavra francesa significa “Bela Época” e foi usada em vários países para designar o mesmo período. Isso porque, Paris era a capital cultural do século XIX, o modelo seguido, principalmente devido às intervenções urbanas realizadas por Georges-Eugène Haussmann ou Barão Haussmann (1809-1891)¹⁴, durante o Segundo Império, que substituiu parte do traçado medieval da cidade por parques e bulevares¹⁵, mudando todos os conceitos de urbanização existentes.

Um pouco antes do surgimento do estilo *Art Nouveau*, deu-se o Segundo Império (1852-1870) na França, ou a Terceira República, quando Napoleão III, filho de Louis Bonaparte, irmão de Napoleão I, rei da Holanda, era o imperador. Além de chefe de Estado, Napoleão III foi um criador de monumentos em Paris e outras cidades francesas, entre eles, o novo Louvre, a Opéra Garnier, o *Palais des Champs-Élysées*, o Palácio da Justiça, o restauro de *Pierrefonds* e da cidade velha de Carcassonne. Para Philippe de Chennevières, diretor da École de Beaux Arts, ele foi capaz de instigar um prodigioso movimento arquitetônico, que transformou e duplicou a cidade de Paris, de forma que, dezoito anos de Império equivaleram a um século.¹⁶

¹³ *Belle Époque* é uma expressão francesa que significa bela época. Correspondeu a um período de cultura cosmopolita na Europa, que teve início no fim do século XIX, em 1871 aproximadamente, e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Foi considerada a época de ouro, inovação e paz entre os países europeus.

¹⁴ Georges-Eugène Haussmann, era conhecido como Barão de Haussmann ou o “artista demolidor”. Foi prefeito do antigo departamento de Sena, em Paris, entre 1853 e 1870. Foi responsável por uma grande reforma urbana na cidade, determinada por Napoleão III.

¹⁵ Bulevar vem da palavra francesa *boulevard*. É uma rua ou avenida larga, arborizada.

¹⁶ CHENNEVIÈRES, Philippe de. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, 1885.

A cidade, constantemente em obras, ganhou um sistema de iluminação à gás, uma rede adutora de água potável e esgotos. Sua ampliação aconteceu dentro de novos conceitos sanitaristas e estéticos. Os monumentos antigos foram ainda mais valorizados e novos foram construídos, tornando a cidade monumental, dentro de um conceito de “cena teatral”. Novos bulevares e estações foram inauguradas, sempre com cores e uma iconografia ligada ao Império.

Figura 12 – Édouard Manet, *Vue de l'Exposition universelle de 1867*, 1867, óleo sobre tela, 108 x 196,5 cm, Oslo, Col. Nasjonalmuseet. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo.* / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.17.

O Segundo Império traçou sua imagem de República, e a nova face da França, por meio de uma cidade, a sua capital, Paris. Beneficiou-se do destaque internacional adquirido pelo país, entre os anos 1850-1860, que expandiu seu território colonial e venceu algumas guerras. Esse mesmo Império triunfou na Exposição de 1867 em Paris. Em 1869, por exemplo, a Imperatriz Eugénie inaugurou o Canal de Suez, um dos grandes feitos do período.

Nesse contexto de expansão francesa internacional, uma classe burguesa se desenvolveu e, com ela, um certo gosto. Não era exatamente afeita à cultura, mas admirava a literatura romântica, que contava sobre as ascensões sociais. Quanto à arquitetura, admirava as construções renascentistas, as *villas* pompeanas, os castelos, as fortificações, os objetos e móveis luxuosos. Menos exigente que a antiga aristocracia, o mais importante para ela era o “fazer vista”, aparecer. Tudo era decorado dentro dos novos interiores, cenário das grandes “representações sociais”, com uma iconografia de regiões distantes e das lembranças do passado. Como Walter Benjamin definiu, as salas das casas dessa nova classe social eram como uma sala do “teatro do mundo”.¹⁷ No mesmo período, tiveram seu auge a comédia, a fotografia, registros de sua ascensão e conquistas. Jacques Offenbach, nessa época, fez o musical *La vie parisienne*. Gustave Flaubert escreveu *Madame Bovary* (1857) e Charles Baudelaire *Les Fleurs du Mal* (1857). Os novos costumes incluíam a posse de casas na praia, como em Biarritz; ou na floresta, como em Fontainebleau. Esses novos ambientes levaram os pintores às premissas do Impressionismo, principalmente com a Escola de Barbizon.¹⁸

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Jean Lacoste (trad.). Paris: Les éditions du cerf, 1989, p.41.

¹⁸ A Escola de Barbizon foi um movimento artístico, entre os anos de 1830 e 1870, integrado por um conjunto de pintores franceses que se estabeleceram próximo ao povoado de Barbizon, próximo à Fontainebleau, deixando Paris. Estes pintores integram o Realismo francês.

Figura 13 – Charles-Sébastien Giraud, *Sala de jantar da Princesa Mathilde*, Rue de Courcelles, 1854, Compiègne, Col. Musée National du Palais. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.19.

Como último monarca, Napoleão III também implantou um conceito novo de “espetáculo”, de “festa imperial”, de grandiosidade e brilho da França do período. As festas e cerimônias, que sempre fizeram parte do poder político, de forma a celebrar e divertir, desenvolveram um papel aglutinador, que maravilhava e emocionava. Elas faziam parte das medidas adotadas pelo Imperador para conquistar a adesão popular, face ao Golpe de Estado de 1851.

Mas, sem dúvida, a característica mais marcante do seu reinado, a que o mundo todo usou como modelo, foi a completa renovação das cidades. Além de Paris, Lyon, Marseille, Bordeaux, etc, todas atribuídas ao Barão de Haussmann, um verdadeiro embelezamento (como ficou conhecido), que remontava à Itália do Renascimento, face à um adensamento populacional urbano, desenvolveu exponencialmente as atividades industriais, com o surgimento das estradas de ferro.

Dentro desse quadro, o desafio das cidades era manter sua atratividade, resolvendo questões de saneamento, como as redes de água e esgoto, e problemas de deslocamento, com a criação dos transportes públicos.

Embora Haussmann tivesse atuado em diversas cidades, Paris era o modelo, o lugar que deveria equiparar-se à Londres, por meio da sua "*Comission des Embellissements de Paris*", ou Comissão de Embelezamento de Paris. E o resultado atingido foi exatamente esse: as grandes avenidas esconderam as outras menores, ateliês e pequenas fábricas estabeleceram-se no fundo de alguns imóveis. A ilusão de perfeição escondia os problemas, como a periferia. Um verdadeiro "cenário teatral" é criado, privilegiando a estética, sem trazer à tona as grandes questões de desenvolvimento da cidade.

Arquitetos e engenheiros estavam envolvidos no desenho de postes de iluminação, calçadas, coretos, enfim, de todo o mobiliário urbano. Ao mesmo tempo, transformavam a cidade com novas construções. A renovação urbana esta que foi o meio de impor a nova tipologia do imóvel burguês. Durante muito tempo, o mercado imobiliário estava dominado pelas iniciativas individuais, com investimentos que podiam construir imóveis geminados para venda, mas não era fato corrente. Nesse período, surgiram as empresas imobiliárias que passaram a incorporar quarteirões inteiros, favorecendo a monumentalidade dos edifícios. A burguesia então, ganhava os privilégios que antes eram apenas da aristocracia, imprimindo na arquitetura, a sua própria representação, nessa cidade construída superficialmente, como uma decoração ou cenário que imprimia-se nas novas avenidas, mascarando a pobreza dos bairros antigos. Por esse motivo, o pensamento urbano do Segundo Império foi considerado teatral, sob os efeitos de uma "transparência", que integrava os interiores e os exteriores. Esse aspecto pioneiro continuou no modernismo e também no *Art Nouveau*. A Opéra Garnier, maior projeto desse Império, por exemplo, foi projetada com seu *Foyer* repleto de

grandes janelas abertas para a cidade. Mesmo nos edifícios mais modestos da época, podemos encontrar esse tratamento espetaculoso. O próprio Charles Garnier afirmou: "*Tout ce qui se passe au monde n'est en somme que théâtre et représentation.*"¹⁹ Logo, a ideia do Império e dos arquitetos que trabalharam nele, foi permitir o "teatro" e as representações.

2.2.2 O segundo Império e as transformações na cidade de Paris

As artes decorativas francesas dominaram o gosto europeu durante os séculos XVII e XVIII. Esse impulso foi liderado por fábricas estatais, como a *Gobelins* (para tapeçaria) e *Sèvres* (para porcelana)²⁰, criadas para mobiliar os palácios reais e fornecer presentes para o rei e sua corte. Mesmo após a abolição da corte, devido à Revolução, esse ímpeto continuou por meio das exposições públicas de artes decorativas, no Louvre, ou em outros espaços, expondo o melhor da habilidade francesa na produção industrial. Paris tornou-se também a principal referência de estilo em todas as cortes europeias e em todas as áreas: moda, artes, etiqueta, gastronomia, vinhos, joias e artes decorativas.

Entre 1830 e 1880, Louis-Philippe e Napoleão III fizeram da França conservadora uma nação próspera e industrial. As exposições universais de 1855 e 1867 colocaram em evidência as tendências arquitetônicas e de mobiliários de mais de meio século. Por volta de 1880, a sociedade burguesa rica e cosmopolita, adorava os móveis luxuosos e vistosos. O apreço ao passado e à história, das reminiscências romanas, góticas, renascentistas e barrocas, com um toque dos

¹⁹ GARNIER, Charles. *Le Théâtre*. Paris, Hachette et Cie, 1871, p.2.

²⁰ Outras manufaturas francesas ficaram mundialmente conhecidas como *Saint-Louis* e *Baccarat*, para cristais; *Limoges*, para porcelanas; *Christofle*, para prataria; *Alençon* e *Puy*, para rendas, *Savonnerie*, para móveis e tapetes, *Aubusson* e *Beauvais*, para tapetes.

japonismos e orientalismos, tão em moda, formavam os interiores ecléticos, um verdadeiro “*tubo digestivo visto por um míope*”, conforme descreveu o historiador Maurice Rheims (1910-2003): “*belle époque où la bourgeoisie vit dans un décor qui ressemble à l’intérieur d’un tube digestif vu par un myope.*”²¹

No Segundo Império, Napoleão III empreendeu em Paris uma transformação profunda, colocada em prática por Georges Eugène Haussmann, *Préfet de la Seine*, de 1853 a 1870. Essa “revolução urbana” ocorrida durante a Terceira República, ficou conhecida como “haussmannisation” (haussmannisação) e proferia, principalmente, o *embellissement* ou “embelezamento” da cidade.

As grandes obras de Napoleão mudaram a aparência da cidade, com a escavação de grandes áreas, implantação de saneamento por meio da criação da rede de esgotos, implantação da rede de iluminação pública à gás, criação de grandes espaços verdes e praças e, ainda, a construção de inúmeros edifícios que tornaram-se grandes símbolos da arquitetura parisiense. Também nesse período, foram construídas muitas fontes, como a Fonte *Saint-Michel*, do arquiteto Gabriel Davioud, a Fonte *Chatelet*, chamada de Fonte *du Palmier*, do mesmo arquiteto, entre 1856-1860, marcando a entrada de avenidas e, constituindo-se como um elemento urbano essencial. A função dessas fontes na perspectiva da cidade foi primordial para romper a monotonia, trazendo o movimento das águas e, sobretudo, a proliferação de inúmeras esculturas.

Nos planos de Napoleão III, também estava a ideia de conectar todas as estações de trem, por meio de grandes avenidas ou bulevares, estabelecendo um grande eixo norte-sul, cortado por outro, Leste-Oeste, para que todos os parisienses pudessem circular facilmente, estimulando os negócios e, ao mesmo tempo, controlando os bairros mais populares, destruindo por completo as ruas “impenetráveis”, estreitas e insalubres.

²¹ Maurice Rheims, *L’Objet 1900*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1964.

Com o decreto de 1857-1858, novos eixos foram abertos, resultando assim em uma modificação também das praças, como é o caso da *Place de la République*, que ganhou uma forma mais alongada e retangular, redesenhada em 1865, por Gabriel Davioud, ganhando uma nova fonte. A cidade cresceu de doze bairros (*arrondissements*), para vinte, em janeiro de 1860.²²

Além disso, a *Opéra* foi construída pelo estado, por Charles Garnier (1825-1898), o que revitalizou significativamente o entorno. As construções aumentaram de forma relevante; entre elas o Palácio da Justiça, Tribunal do Comércio, Teatro do Chatelet, Teatro da Cidade, *Prèfecture de Police*. Bem como, edifícios dos bombeiros, igrejas (*Sainte-Clotilde* e *Saint-Augustin*), sinagogas, templos protestantes, prefeituras dos bairros, mercados, com suas coberturas metálicas assinadas por Baltrand, a *Prison de la Santé*, parques e, dentro deles, hipódromos. Entre os arquitetos mais renomados da época estavam Labrousse, Baltrand, Vaudremer e Hittorf.

A “arquitetura de Napoleão” ficou marcada por prédios alinhados ao longo das avenidas retilíneas, como o é o caso da Rue de Rivoli, com fachadas contínuas e ornadas por balcões, com o novo conforto da água encanada e gás em todos os andares, claramente evidenciados pelas placas que vemos até os dias de hoje “*gaz a tout les étages*”.

Essa nova cidade revelou-se para o mundo nas Exposições Universais de 1855 e 1867, como retilínea, sã, confortável, dinâmica; a cidade dos negócios, a

²² Diversas avenidas foram criadas, como a *Champs-Élysées*, avenida Foch (antes *Avenue du Bois*), *avenue de la Grande Armée*, *Place de l'Étoile*, *Boulevard Malesherbes*, o *Boulevard Haussmann* (homenagem de Napoleão ao prefeito), *rue de la Fayette*, *Boulevard Magenta*, *Boulevard du Prince-Eugène* (hoje *Voltaire*), *Place de la République* (antes *Place du Château d'Eau*), o *Boulevard Richard-Lenoir*, que cobriu o Canal de St Martin, a Praça *Daumesnil*, a *Place di Trône* (hoje *de la Nation*), a revitalização de *Chailloy* e *Passy*, a Praça do Trocadero, *Rive gauche*, *Boulevard Raspail*, *Rue de Rennes*, *Rue Monge*. E a *Île de la Cité* completamente transformada, para deixar uma grande praça em frente a Catedral de Notre-Dame e os outros grandes edifícios públicos.

Paris de Offenbach, das grandes lojas, dos bancos, dos dois milhões de habitantes (por volta de 1870).

Depois de 30 anos, durante a Exposição Universal de 1900, arquitetos, ceramistas, joalheiros e outros artistas trouxeram ao mundo novos desenhos e formas. A verdadeira ideia que os movia era a ideia de “arte para todos”, com materiais mais acessíveis que antes, ensaiando uma ruptura na estética historicista aristocrática. Buscam inspiração na imagem da mulher, nas flores e em lendas anglo-saxônicas.

Por meio da figura protagonista de Hector Guimard, um dos artistas mais completos desse período, arquiteto, incorporador, designer dos famosos gradis do metrô de Paris, desenhista de todo tipo de ornamentação e ebanista, apaixonado por árvores e pela floresta, a arquitetura do período desenvolveu-se. O elemento vegetal ornava suas fachadas, penetra no interior do edifício, a ponto de invadir os móveis. Nada era deixado ao acaso. Cada detalhe era pensado como parte de um todo, em uma nova atitude em que o projeto torna-se a base de todo trabalho artesanal na virada do século. Esse conceito tão inovador também chegaria à arquitetura brasileira por meio de figuras como Carlos Ekman.

2.2.3 O Segundo Império e os novos códigos

O Segundo Império revelou novos códigos de referência e a ordem de valores. No domínio da arquitetura, as novas ideias de organização e aclaramento dos espaços, colocadas em prática por meio da implantação dos imóveis alinhados e abertura de grandes vias, trouxe um novo significado para as ruas, que facilitaram as relações rápidas e diretas, ligando facilmente todos os pontos principais da

cidade, trazendo um sentido de *main-mise*, ou dominação da classe burguesa sobre a cidade velha e obsoleta.

Essa nova capital de Haussmann consolidou a imagem do Império e serviu de base ao planejamento de outras capitais europeias. No Brasil, não aconteceu diferente, uma vez que a Europa era o grande modelo, principalmente aos costumes burgueses. A política urbana de Napoleão colocou em questão o planejamento de uma cidade e a adequação à sua nova sociedade. Ela estava diretamente ligada à uma conquista política, que difundia um espírito de progresso, triunfo da indústria e da ciência. Para Napoleão III, o urbanismo passou a ser uma função do Estado. Logo, mesmo sem discussões com o corpo legislativo, eram decididas as medidas a serem adotadas.

Conquista política e remodelagem urbana eram conceitos que pretendiam estabelecer funcionalidade, higiene e renovação. Como consequência, surgia uma nova forma de vida, onde os velhos bairros e ruas tortuosas deviam ser substituídos por edifícios monumentais e belas perspectivas. A regularidade e a grandiosidade eram bases de todas as ações. A *Rue de Rivoli*, por exemplo, permanece nesse período como um modelo a ser seguido, pela sua unidade e homogeneidade, onde a variedade estava apenas no detalhe, aspecto que diferia da cidade antiga e irregular.

O período também foi marcado pelo aperfeiçoamento dos transportes. O conceito de ligar dois pontos da cidade diretamente tornou-se símbolo da rapidez, da modernidade e da funcionalidade da vida urbana, conceitos urbanísticos que se espalhavam pela França, Europa e outros países pelo mundo.

Figura 14 - Edvard Munch, *Rue de Rivoli*, 1963, óleo sobre tela, 81 x 65.1 cm, Col. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Rudolf Serkin, © The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group / Artists Rights Society (ARS), New York (Ass. E. Munch). Disponível em: <http://www.harvardartmuseums.org/art/228366>, acesso em 17 fev 2017.

Os arquitetos, por sua vez, protestam contra a reprodução dos estilos do passado e manifestavam a vontade de interpretá-los livremente. Jacques Ignace Hittorf (1792-1868) e outros alunos da *École des Beaux Arts*, como Henri Labrouste (1801-1875) e Victor Baltard (1805-1874), entraram em contato com a policromia dos edifícios antigos em temporada de estudos em Roma e Pompeia, onde conheceram os afrescos, e enviaram à Paris os primeiros estudos que reconstituíam as cores apagadas pelo tempo. Suas teses, que receberam apoio de Ingres, Semper e Herrman, colocaram ao conhecimento do público um novo aspecto no repertório da decoração antiga. Hittorf, por exemplo, que era aluno de Bélanger, acreditava que tal linguagem se adaptaria bem às construções em ferro e, colocou-a em prática no *Théâtre de l'Ambigu* (1827), no Panorama e no Circo de Inverno da Champs Élysées. Mais tarde, essa experiência o ajudaria em grandes construções, como a Gare du Nord, de 1863.

O personagem mais importante desse racionalismo neoclássico foi Henri Labrouste, aluno da *École des Beaux Arts* e ganhador do *Grand Prix* de Roma em 1824, permanecendo durante cinco anos na *Villa Médicis*, onde estudou a arquitetura antiga. De volta à Paris, abriu uma escola privada de arquitetura, com bases ligadas à exigências funcionais e construtivas. Em 1843, projetou a *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, utilizando-se de estruturas em ferro para obter espaços vastos, fechados por pedras ornadas à moda antiga. Suas ideias não eram novas, mas fundamentadas em Durand.

Figura 15 – Henri Labrouste, *Interior da Biblioteca Sainte-Geneviève, Paris*, projeto de 1843. Foto: acervo da autora.

Nesse mesmo período, Comte publicou o *Cours de philosophie* (1845) e o *Discours sur l'esprit positif* (1844), Courbet proclamou o realismo na pintura e Daumier atacou a burguesia com suas caricaturas. Um outro contemporâneo de Labrouste, Hector Horeau (1801-1872) defendeu as mesmas ideias que ele com um entusiasmo em combate à Academia. Em 1872, aderiu à Comuna de Paris e, assim como Gustave Courbet, acabou na prisão.

Em 1856, Labrouste acabou por fechar sua escola e seus alunos foram para o atelier de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), que era de uma geração mais jovem, muito ligado à ciência e, por que não dizer, à política; era amigo da imperatriz Eugénie e exerceu no mundo oficial certa influência, inclusive em Napoleão III.

Viollet-le-Duc, o “homem da ciência”, elegeu o estilo neogótico como norteador, principalmente pela clareza de seu método construtivo, pela racionalidade, defendendo a utilização apropriada dos materiais e respeito ao programa de necessidades de forma racional. Utilizou o ferro, sempre com a ideia de aproveitar suas características peculiares e não para copiar outros materiais.

O neogótico, por onde se instalou, produziu um retorno às heranças artísticas do passado, convidando, ao mesmo tempo, à uma análise dos novos processos de construção. Os livros de Viollet-le-Duc que circularam pelo mundo, como o *Entretiens sur l'Architecture*, tiveram uma grande importância para a formação da geração seguinte de arquitetos, de onde saíram os grandes mestres do *Art Nouveau*.

2.2.4 O *mis en scene* no Segundo Império: uma sociedade de representação

O Segundo Império foi o momento do triunfo da burguesia e do surgimento de novos costumes e gostos. Quanto mais brilhante, colorido e, que aparentasse riqueza, na opinião deles, melhor. A burguesia, com pouca bagagem cultural, mas admiradora da literatura romântica, apreciava prédios renascentistas, *villas* pompeanas e castelos. As regiões distantes e o passado eram uma atração, por suas histórias. Os diversos salões e exposições serviam como uma espécie de “palco do mundo”. O interesse pela prática do teatro cresceu nesse período, em especial, pela comédia.

Figura 16 – Gustave Boulanger, "*Joueur de flûte*" e "*Femme de Diomède*", casa do príncipe Napoleão, 1861, óleo sobre tela, H. 0.83 ; L. 1.3, musée d'Orsay, Paris, France. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo.* / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.149.

Nessa sociedade narcisista, a fotografia e os retratos eram muito apreciados, onde as poses e cenas mostram a sua aparência, seu sucesso. Artistas como Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), James Tissot (1836-1902) e Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), ganham seu espaço retratando a corte de Napoleão III. Os Salões de arte foram tomados pelos retratos, uma vez que os compradores dos quadros eram os mesmos que queriam ter seu retrato pintado.

À medida que essas encomendas pelos retratos oficiais cresciam, também aumentavam as pinturas históricas e a ideia de um tipo de retrato que celebrasse as ideias e costumes dessa "sociedade moderna". Não é raro, nas pinturas do período, encontrarmos fotos de grupos e de cenas históricas, aspecto que surgiu na Holanda com as "Pinturas de gênero", principalmente com Frans Hals e Rembrandt.

Figura 17 – Jean Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1856, óleo sobre tela, 190 x 92 cm, Col. The National Gallery, Londres, UK. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p. 8.

Nessa sociedade, as exposições universais foram o palco das peregrinações e da mercadoria como objeto de fetiche. Essas exposições foram precedidas pelas exposições industriais nacionais, que iniciaram-se em 1798, no Champs-de-Mars. Naquele momento, os seus organizadores pretendiam divertir a classe trabalhadora, representando uma espécie de festa de emancipação. Não era apenas o mundo do trabalho, mas a indústria do entretenimento que estava em jogo, em um momento em que surgiam questões de luta de classes e dilemas entre desenvolvimento da economia mundial e questões trabalhistas. Esse significado permaneceu. Apesar de propiciarem uma valorização da troca de mercadorias, a grande intenção era o “*se laisser distraire*”, ou seja, a indústria do divertimento ganhava o status do comércio, cuja manipulação era substituída pelo gozo daquele que procurava alienação. E nesse contexto, o designer de mercadorias, ou aquele que produzia as artes decorativas, experimentava uma nova forma mais divertida de representar os objetos, constituindo a nova indústria do luxo.

Na Exposição Universal de 1867, Victor Hugo publicou um manifesto para o povo da Europa (*Aux Peuples d'Europe*). Os interesses desse “povo” foram representados pela delegação de trabalhadores franceses. O primeiro na Exposição Universal de Londres em 1851 e o segundo, com 750 pessoas, em 1862. Essa utopia da sociedade capitalista perfeita teve seu apogeu em 1867, quando o Império consolidou ainda mais seu poder e Paris afirmou-se como a capital do luxo e das modas. Offenbach deu o tom dessa sociedade parisiense, onde a ópera cômica (l'opérette) era uma “ironia à utopia de uma durável dominação do capital”.²³

Quando falamos em moradia, o gosto pela decoração de interiores também tornou-se marca do período, onde o individualismo imperava. A casa representava a expressão da personalidade, onde o ornamento era uma espécie de marca ou

²³ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Jean Lacoste (trad.). Paris: Les éditions du cerf, 1989, p.40.

assinatura pessoal. A própria imperatriz Eugénie ocupava-se de planejar as decorações e foi retratada realizando essa atividade.

Mais tarde, o estilo *Art Nouveau* representaria uma tentativa de saída dessa arte onde o excesso era a marca pessoal. A busca pela linha foi o grande objetivo, onde a flor era o símbolo de natureza vegetal em oposição ao mundo da técnica. Esse novo estilo interessava-se pelos novos elementos da construção em ferro; embora empregasse o ornamento para tentar levar essas formas tão repletas de técnica ao domínio da arte.

Figura 18 – Victor Laloux (1850-1937), *Gare D'Orsay*, *detalhe ornamental da estrutura metálica*, 1900, Paris, Musée D'Orsay. Foto: acervo da autora.

Ainda no conceito de novas tecnologias e novos materiais, o concreto ofereceu novas possibilidades de criação plástica na arquitetura nesse momento em que o homem fez de seu domicílio um refúgio, aonde podia recolher-se ao seu interior. Nesse refúgio estava a arte, junto com o colecionador que o habitava. Por meio dessa arte e, agora também, pelas artes decorativas, ele poderia “viajar” para países e lugares muito distantes e, às vezes melhores, onde o homem não precisaria prender-se ao “mundo real” e, os objetos, seriam liberados de sua utilidade. Eles poderiam apenas contar histórias por meio de animais, flores e outros elementos da natureza, sem que seu valor estivesse ligado à sua utilidade. Também nesse momento, o burguês, recém enriquecido, poderia possuir a arte, mesmo que não a tivesse herdado, pois a arte era nova e não hereditária. Isso o igualava em status de colecionador à uma aristocracia que já a possuía e valorizava, sobretudo, a arte clássica, aquela que estava na família há gerações. Isso explica, em partes, a crítica que o estilo recebeu por parte das famílias mais tradicionais.

Conforme analisou Walter Benjamin²⁴, esse interior não era só o universo das pessoas, mas um pouco a sua história. “Habitar” significava deixar suas marcas, com o foco sobre os indivíduos que ali viviam. Por isso, inventou-se um mundo de ornamentos nos mais diversos itens de uso cotidiano. Os traços do habitante exprimiam-se nos menores detalhes dos interiores. Nesse momento, surgem os primeiros romances policiais, que seguiram esses traços, onde os criminosos dos primeiros romances não eram senão os burgueses.

Baudelaire foi quem soube traduzir em sua poesia lírica, por meio de um olhar alegórico, a imagem do *flâneur* que via o mundo com certa alienação perante a previsão de futuro caótico nas grandes cidades. Uma imagem do homem que se

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Jean Lacoste (trad.). Paris: Les éditions du cerf, 1989, p.41.

encontrava no limiar da sociedade, e que era, na verdade, o burguês, que não se sentia em casa em nenhum lugar e procurava asilo em meio à multidão.

As lojas de departamento ou "*catedrais do comércio moderno*", como chamou Émile Zola, proliferaram-se a partir de 1850 e tiraram partido dessa ideia, do refúgio, do passeio, o lugar do *flâneur*. E aproveitaram da atividade do *flanar* ao alcance dos negócios, quando a inteligência rendia-se às compras, no momento em que alguém acreditava apenas passear, mas na realidade, já estava à procura por algum objeto de compra. Essas lojas beneficiaram-se do crescimento da capacidade de produção e do aumento de poder de compra. Além disso, as transformações urbanas e, conseqüentemente, a facilidade de transporte e de deslocamento, possibilitou o aumento de sua clientela. Consumir tornou-se um prazer e as lojas (*grand magasins*), o verdadeiro palco, onde a sociedade fazia seu "espetáculo".

Também no Segundo Império, emergiu a "cultura de massa" que iria consolidar-se durante a *Belle Époque*. Podemos até mesmo falar, conforme analisou Yon²⁵, em "democratização da cultura", iniciada em 1863 com a criação do periódico francês *Petit Journal*. Além da música e dos espetáculos, como o aparecimento da *opérette*, surgiram os cafés-concertos e tantas outras novas formas de lazer.

2.2.5 São Paulo *Belle Époque*

São Paulo no início do século XX, seguia as tendências parisienses na moda, artes e arquitetura, uma vez que a elite brasileira viajava com frequência à capital francesa. Também na capital paulista, o período foi de "embelezamento", conceito

²⁵ YON, Jean-Claude. *Le Second Empire: politique, société, culture*. Paris: Armand Colin, 2012, p. 207.

implantado em Paris pela equipe de Napoleão III, liderado pelo Barão Haussmann. acompanhado pelo processo de metropolização, organização da malha urbana, alargamento das ruas para instalação da rede de bondes, instalação de iluminação pública e obras de saneamento, como a implantação da rede de água e esgoto.

Em 1904, a cidade de São Paulo tinha pouco mais de duzentos e quarenta mil habitantes e oitenta e quatro automóveis.²⁶ Era o início de um longo processo de crescimento que provinha do êxodo rural e da vontade de estabelecer um novo modo de vida, mais urbano, com o surgimento das fábricas e dos automóveis.

Embora o termo *Belle Époque* diga respeito ao conceito francês, não é difícil encontrá-lo em textos sobre o período no Brasil, para caracterizar o tempo de Presidência de Campos Salles, que saiu de seu cargo em 1902, com relativa situação econômica favorável e com o fim de levantes como Canudos e a Revolta de Armada. Portanto, o país gozava de uma relativa tranquilidade e esperança no futuro.

Embora esse período tenha terminado na Europa com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, em São Paulo, como no resto do Brasil, o momento de euforia prolongou-se. O tratamento dado às praças e avenidas francesas, apareceu na cidade por meio da reformulação da Praça da República, arborização de avenidas, como a Tiradentes e, muitas outras medidas, que foram sugeridas pelo próprio Joseph-Antoine Bouvard (1840-1920), contratado pela Prefeitura de São Paulo.

Assim como em Paris surgiam as novas estações de trem, a Estação da Luz foi construída no fim do século XIX pela Companhia São Paulo Railway, de origem

²⁶ Camargos, Marcia. *Belle Époque na Garoa: São Paulo entre a Tradição e a Modernidade*. Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2013. p.11.

inglesa. Essas novas ferrovias facilitavam o escoamento do café que era exportado pelo Porto de Santos para vários países.

Nesse mesmo período, quarteirões inteiros de taipa foram substituídos por construções em tijolos. Novos materiais, ornamentações e elementos decorativos eram empregados, vindos das escolas francesas e italianas, principalmente, por meio dos arquitetos que iam estudar na Europa e, ao mesmo tempo, pelo *savoir-faire* da nova mão-de-obra, que vinha também do continente. Um exemplo era Ramos de Azevedo (1851-1928), engenheiro arquiteto diplomado em Gante, na Bélgica. Dentro desse contexto, o arquiteto da Vila Penteado, Karl Ekman ou Carlos Ekman (1866-1940), nome adotado depois de ter se naturalizado brasileiro, como ele mesmo anunciava nos jornais, teve um papel muito importante, pois desenvolveu uma nova postura de projeto, influenciado pelas ideias de *William Morris* (1834-1896), transformando as residências da elite cafeicultora da época.

CORREIO PAULISTANO — Terça-feira, 13 de Março de 1906

<p>Dr. Alfonso Azevedo. — Ex-interno por concurso da clinica das moléstias cutâneas e syphiliticas da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro; ex-chefe da clinica das moléstias da garganta, ouvidor e nariz da Polyclinica do Rio de Janeiro. Especialista das moléstias de crianças e senhoras. (Medicação especial—Doses infinitesimales). Residência: rua Conselheiro Neblins n. 117. Consultorio: rua Direita n. 24, sobrado (das 2 às 4 da tarde). Telephone, 970.</p> <p>O dr. A. Afajardo participa aos seus amigos e clientes que transferiu a sua residencia para a rua do Ypiranga n. 68.</p> <p>Dr. Augusto Pacheco. — Medico homeopata. Escriptorio, rua Direita n. 10 n. das 2 às 4 horas, residência, rua Anna Cintra, n. 21.</p>	<p>DR. HORÁCIO GONÇALVES PEREIRA, advogado, trata de todos os assumptos concernentes a sua profissão, na capital e interior do Estado.</p> <p>É encontrado diariamente, das 10 horas da manhã às 3 da tarde, à rua Quinze de Novembro n. 37, (sobrado), S. Paulo.</p> <p>Drs. Raphael Corrêa de Sampaio; João Martins de Mello Junior e Heriberto da Fonseca Ferraz, advogados. — Têm seu escriptorio á travessa da Sé n. 6.</p> <p>Drs. Augusto Leite e Virgílio Barbosa. — Participam aos seus amigos e clientes que transferiram o seu escriptorio de advocacia para a rua da Quitanda n. 1, sobrado.</p> <p>O dr. Adelfino Jorge Montenegro reabriu seu escriptorio de ad-</p>	<p>Escriptorio tecnico dos engenheiros — Samuel das Neves e Carlos Escobar. Construções civis, ornamentos e projectos, estradas de ferro, pontes, saneamentos e installações electricas. Rua da Boa Vista n. 18, junto ao Theatro Sant'Anna.</p> <p>Carlos Ekman ARCHITECTO Rua d. Veridiana n. 32 B</p> <p>Engenheiro Eduardo Loschi. — Escriptorio tecnico commercial. Construções por empreitada e administração. Largo do Palácio n. 7. Caixa n. 515.</p> <p>Frederic H. Sawyer — Engenheiro — Rua Maria Antonia, 37 — Especialidade: Construção ou reforma</p>	<p>Luiz Saril. — Impressões e munições por S. João n. 17-A, ca. 332, S. Paulo.</p> <p>Esta casa dispõe montada officina, com tanto habil para conserto de qualquer systema, o trabalho.</p> <p>A. Lapa & Comp. Bento n. 55. Importa sabões, licores finos, resinas e perfumarias. Coma aiguação.</p> <p>E. Acquarone. — Importação, commissão e cores, Rua Florencio 70. Caixa, 361. Teleph. directo telegraphico.</p>
--	--	---	---

Figura 19 – Anúncio do Arquiteto Carlos Ekman no Correio Paulistano de 13 de março de 1906. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br> Acesso em 05 jun 2015.

Figura 20 - Avenida Paulista, em direção à região da Rua da Consolação, 24 fev.1902, Guilherme Gaensly, in CAMARGOS, Marcia. *Belle Époque na Garoa*, 2013. p.112.

Figura 21 - A Rua Maranhão por volta de 1905. *Il Brasile e gli italiani*. Fanfulha, 1907, in HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*, 2010, p.186.

2.3. CONTEXTO DO PROJETO

2.2.1 O arquiteto Carlos Ekman

O arquiteto Carlos Ekman (1866-1940) projetou a Vila Penteado em estilo *Art Nouveau* à pedido de Antônio de Álvares Leite Penteado (1852-1912), o Conde Penteado, que conheceu o novo estilo em viagem à Paris, onde a família visitou a Grande Exposição Universal, em 1900.

Karl Wilhelm Ekman (1866-1940), ou Carlos Ekman nasceu em Estocolmo em 1866 e, em 1882, foi estudar na Escola Técnica de Copenhague. Nesse período, apesar do dinheiro ser escasso, conforme escreveu em *Recordações de Minha Vida*²⁷, passeios pela cidade não faltavam com seus dois companheiros, Folhe Gutervall e Rodolpho, seu primo. De acordo com que ele mesmo contou: “*tudo era cor-de-rosa*”. No entanto, quando o pai, o construtor e arquiteto Pehr Johan Ekman (1816 - 1884) faleceu, deixou dívidas de sua fábrica de carpintaria industrial e de edificações pré-fabricadas de madeira, e ele não podia mais dar continuidade aos estudos na Escola de Belas Artes de Copenhague, em 1882. Voltou então para Estocolmo e terminou seus estudos na Escola Politécnica, no curso especial de Arquitetura e Ornamentação, em 1886.

Por dois invernos ele esteve nesse curso e, no verão, trabalhou como desenhista no escritório de seus professores. Considerou essa época, a mais feliz de sua vida, quando o futuro para ele apresentava-se como promissor, além de que, as relações com os colegas e os professores eram as melhores. Entretanto, na primavera de 1886, cada um dos oito estudantes desse grupo de Arquitetura e Ornamentação começou um destino diferente e Ekman embarcou para Nova Iorque

²⁷ VILA Penteado 1902-2012: Pós-graduação 40 anos. / Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, organizadora -São Paulo: FAUUSP, 2012, p 69-74.

em junho. Nessa longa viagem, lembrou-se dos meses que trabalhou como pedreiro por ordem de seu pai, pois sabia que caso não arrumasse um trabalho como desenhista, teria que aceitar o que lhe fosse oferecido.

Passou por Jothemberg, Hull e Liverpool, onde teve vontade de ficar. Lá embarcou na segunda classe do navio *Wisconsin* e devido ao balanço, sofreu uma queda e ficou sem andar. Já perto da América, passou por *icebergs* e finalmente chegou à Nova Iorque, onde hospedou-se em um quarto sem janelas e repleto de insetos. Nesse momento, como ele mesmo disse: “*com o rolo dos meus desenhos embaixo do braço, saí procurando trabalho e, no dia seguinte, já entrei no escritório De Lemos & Cordes, dois alemães que me trataram muito bem.*”²⁸ No escritório de Theodore William Emile De Lemos (1850-1909) e August Wilhelm Cordes (1850-?) desenvolveu basicamente trabalhos artísticos.

Em Nova Iorque, Ekman conheceu diversos novos prédios de seis andares, e teve a oportunidade de ver a inauguração da Estátua da Liberdade (1886). Ali, passou bem o inverno, mas no verão adoeceu e resolveu procurar outro clima. Por isso, pegou o trem para Chicago e para o Canadá, passando pelas Cataratas do Niágara. Passou dois dias em Chicago e pegou o trem para Minnesota, onde trabalhou por alguns meses. Não adaptado, decidiu voltar à Nova Iorque para o escritório *De Lemos & Cordes*.

Novamente doente da garganta, o médico aconselhou-o a procurar um clima mais ameno. Foi quando conheceu o capitão norueguês *Hovesrud*, do barco a velas *Lesbeth*, que o convidou para acompanhá-lo como passageiro único até Buenos Aires. Ekman aceitou a proposta, movido pela vontade de viajar e conhecer países de colonização espanhola.

²⁸ EKMAN, Carlos. *Recordações de minha vida*, in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *VILA Penteado 1902-2012: Pós-graduação 40 anos.* / Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, organizadora - São Paulo: FAUUSP, 2012, p.71.

Na altura do Equador, uma calmaria atingiu o barco e nenhum vento soprou por quinze dias. Na altura de Santa Catarina, enfrentaram uma tempestade que partiu uma das velas. Depois de trinta e cinco dias, o navio estava ancorado no Rio da Prata, muito longe da praia e só após dois dias conseguiram chegar. Novamente com o rolo de seus desenhos, foi procurar emprego e encontrou em uma empresa alemã, chamada *Cy H. Altbelt*, onde seus chefes eram Carlos e Hans, esse último um antigo oficial da cavalaria prussiana. Ambos convidaram-no para entrar como sócio no *Tigre Riwing Club*. Lá passavam os domingos em pequenas canoas, visitando os rios do delta do Paraná.

Sua decepção com Buenos Aires foi não ter encontrado vestígios da arquitetura colonial espanhola (apenas em Córdoba, onde teve rápida passagem). Já na pequena aldeia de Cosquin, passou um mês e, na sua volta a Buenos Aires, perdeu seu emprego, devido à terrível crise político-financeira, que culminou na queda do então presidente Juárez Calmon. Por esse motivo, decidiu embarcar para o México, em 1890.

Comprou passagem para o Rio de Janeiro, onde deveria esperar alguns dias para pegar o vapor para o México. Ali, passeando pela Rua do Ouvidor, encontrou um desenhista alemão que também tinha fugido da crise econômica argentina. O mesmo trabalhava em um escritório chamado Buarque Maia, cujo chefe era sueco, onde Ekman foi convidado a trabalhar.

Esse período no Rio de Janeiro foi de movimento intenso, pois coincidiu com o *Encilhamento*, ou momento de especulação na Bolsa de Valores. Por isso, Ekman produziu uma grande quantidade de projetos que acabaram nunca sendo executados. Ao encontrar o compatriota João Aberg, formaram sociedade. No entanto, não houve um bom resultado e, depois de dois anos no Rio de Janeiro, estava de volta à Buenos Aires, dessa vez em primeira classe no navio, onde encontrou empreiteiros italianos que o conheciam desde seu primeiro emprego e,

por meio deles, conseguiu obras da família Vittale e com o cunhado deles, Olague Felni, que era descendente de um vice-rei.

A falta de relações sociais nessa época, faziam os negócios de Ekman muito fracos. Passava os domingos na *Quinta de Olivos*, propriedade de Olague Felni e, algumas vezes, acompanhava-o à ópera. Também visitou *Mar del Plata* e subiu o Rio da Prata até Rosário de Itaté, no barco a vapor.

Já em 1894, recebeu uma carta do amigo alemão Augusto Fried, que já estava há algum tempo em São Paulo. Decidiu então aceitar a sua proposta de sociedade, por não ter emprego na altura. Surgiu assim a empresa *Fried e Ekman*. O período era de revolução contra Floriano, quando Ekman foi para o Rio. No entanto, teve que ficar com outras pessoas em quarentena por quatorze dias na Ilha Grande, quase sem comida. Quando chegou à estação São Diogo no Rio, encontrou um amigo chamado Augusto Leconi, que estava sem trabalho e acompanhou-o de volta à São Paulo.

Durante esse período, a *São Paulo Railway* estava fazendo a linha nova a Santos e Ekman ficou algum tempo trabalhando nesse projeto como desenhista, no escritório central. Seu amigo Fried estava terminando o palacete de D. Maria Angélica de Souza Queirós Barros, na Avenida Higienópolis, e tinha iniciado a residência do Dr. Adam Von Büllow, na Avenida Paulista. Também de sua autoria é a Vila Fortuna, na mesma avenida. Juntos, tiveram muitas obras, algumas administrações, com bons lucros, outras empreitadas, dando quase todas prejuízo, segundo ele, devido ao zelo excessivo de Fried.

Tanto quando trabalhava com Fried, como quando passou a trabalhar sozinho, demonstrou grande percepção da paisagem e gosto por jardins amplos. Esse fato pode ser observado na Vila Penteado. Ganhou o primeiro prêmio no concurso para o Teatro Municipal, edificou o Teatro São José e projetou um dos primeiros edifícios de estrutura metálica de São Paulo, o Edifício Bamberg à Rua 15

de Novembro. Além da Vila Penteado (1902), projetou para o Conde Álvares Penteado, a Escola de Comércio Álvares Penteado, no Largo São Francisco, concluída em 1909 e edificada em dezoito meses.

Em 1910, retornou à Europa pela primeira vez, onde permaneceu um ano e publicou um livro, chamado *Det Moderna Brasilien*, destinado a divulgar a economia, a sociedade e a cultura brasileira. No início da década de 1920, associou-se ao filho Sylvio Jaguaribe Ekman, engenheiro formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. A partir de 1934, com a dissolução da sociedade, dedicou-se sobretudo à pintura e participou do 1º Salão Paulista de Belas Artes, em janeiro de 1934, junto com nomes como Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi. Ekman participou do Salão com uma pintura chamada *Paysagem*, ao lado também dos alunos de Eugène Grasset, Georgina Albuquerque e Lucílio Albuquerque. Também expôs três esculturas de sua autoria: *Ghandi*, *Vagabundo* e *Rasputini*. Além delas, uma aquarela intitulada *Fernando de Noronha*. Em catálogo disponível na Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA), há a foto da pintura *Paysagem*.

Figura 22 – Carlos Ekman, *Paysagem*, 1934, óleo sobre tela, São Paulo. Fonte: Catálogo do 1º Salão de Belas Artes, janeiro de 1934, p.91. Arquivo ECA.

2.3.2 *Det Moderna Brasilien*: a impressão do arquiteto sobre o Brasil

Quando Ekman retornou à Europa em 1910, publicou um livro, chamado *Det Moderna Brasilien*, destinado a divulgar a economia, sociedade e cultura brasileira. Segundo ele mesmo definiu, não pretendia que fosse uma obra de valor literário, mas seu objetivo era despertar a atenção da sua pátria para o grande campo que se abria no Brasil para a indústria sueca.²⁹

No início do livro, Ekman transcreveu a carta de um americano, Robert E. Tommerson, publicada no jornal Estado de São Paulo, que após visita ao Brasil, retornou ao seu país extremamente encantado com o que encontrou:

²⁹ EKMAN, Carlos. *Det Moderna Brasilien*, Hasse W. Tullbergs Boktr, Sthlm, 1910. O Brasil Moderno. Tradução de Humberto Fialho, Estocolmo, 1994, Stockholms Universitet, p.I.

"Deixo São Paulo profundamente comovido pela impressão que me deixaram as suas riquezas, seu progresso e, sobretudo, a grandeza do seus cafezais.

Infelizmente, na minha terra natal, os Estados Unidos, vive-se em uma lamentável ignorância sobre as condições agradáveis que aqui encontrei. Quando se fala do Brasil, imagina-se, e o nosso povo preserva essa crença, que o país é meio selvagem, terrivelmente quente e muito perigoso para a saúde e a vida. Se falamos de café, posso garantir que grande parte dos meus compatriotas acredita que o Brasil apenas produz uma pequena quantidade de café, da pior qualidade.

Temos nos Estados Unidos muitos milhões de dólares, em grande parte isto representa as economias da classe média, depositados nos bancos a juros anuais de 2 a 3%. Se os possuidores desses milhões conhecessem as inúmeras possibilidades que aqui se apresentam de aplicação de dinheiro com resultados infinitamente melhores, não faltaria, com certeza, capital para empresas e indústrias de todos os tipos.

Despeço-me de São Paulo extremamente agradecido pela acolhida que aqui recebi e é com prazer que ponho-me à disposição de todos que desejam receber o mesmo tratamento nos Estados Unidos.

São Paulo, 16 de janeiro de 1910."

Robert E. Tommerson (St Louis. Missouri)³⁰

Para Ekman, o Brasil era admirável por ser um dos maiores países do globo terrestre. Apesar da existência de outros maiores, como o Canadá e a Sibéria, esses últimos possuíam boa parte de seus territórios inaproveitáveis para a agricultura. Além dessa vantagem climática, o Brasil, em toda a sua área, era coberto de ricas florestas, oferecendo excelentes pastagens.³¹

Ratificou a imagem que o americano, autor da carta, fez do Brasil nos Estados Unidos, afirmando que, para os europeus, o nome Brasil era sinônimo de febre amarela, embora esta doença não estivesse enraizada, com exceção de algumas grandes cidades costeiras. Na sua opinião, com medidas inteligentes, a febre amarela poderia ser facilmente erradicada.

³⁰ EKMAN, Carlos. *Det Moderna Brasilien*, Hasse W. Tullbergs Boktr, Sthlm, 1910. O Brasil Moderno. Tradução de Humberto Fialho, Estocolmo, 1994, Stockholms Universitet, p.II.

³¹ Ibid, p.IV.

Ekman ainda relacionou as principais atividades econômicas e os itens de exportação: no norte do Brasil, a borracha; na Bahia, o cacau e o tabaco; em São Paulo, o café e nas províncias do extremo sul do país, o gado. Porém, reforçou que no Brasil qualquer espécie vegetal, frutos ou legumes, poderiam ser cultivados. Conforme ele mesmo descreveu: *"A agricultura está em boas mãos. A raça latina presta-se excepcionalmente para povoar, pouco a pouco, as grandes extensões de terra."*³² Para ele, a imigração não crescia tão rapidamente quanto o governo desejava, mas os italianos e portugueses se adaptavam com facilidade ao clima e à vida, diferente do que eles estavam acostumados na terra natal.

Para ele, o Brasil era composto por uma nova sociedade em rápido desenvolvimento, onde a indústria poderia ser lucrativa, se administrada convenientemente. Em sua visão, o que faltava no Brasil era capital. Sem isso, todas as tentativas fracassariam, como em qualquer outro país. Contou que os ingleses e alemães foram os primeiros a arriscar aplicações de grandes capitais em fábricas, e a metade foi bem sucedida. O Rio de Janeiro e São Paulo eram os centros industriais mais importantes, e a concorrência entre as duas cidades tornava-se mais pronunciada, com o passar dos anos.³³

Para ele, os altos custos da alfândega anulavam todos os esforços, razão pela qual acreditava que a Suécia deveria instalar-se logo. E acrescentou: *"Poucos países têm tantas quedas d'água como o Brasil. Apenas uma pequena parte desse potencial é utilizada para produzir eletricidade."*³⁴ Mas, em sua visão, faltava à Suécia o conhecimento sobre o Brasil:

³² EKMAN, Carlos. *Det Moderna Brasilien*, Hasse W. Tullbergs Boktr, Sthlm, 1910. O Brasil Moderno. Tradução de Humberto Fialho, Estocolmo, 1994, Stockholms Universitet, p.V.

³³ Ibid, p.VI.

³⁴ Ibid, p.VII.

“O ministro brasileiro na Suécia, Oliveira Lima, um dos mais estacados talentos literários do país, descreveu, na série “Carta de Estocolmo”, no jornal “Estado de São Paulo”, o caráter sueco, a história da nação, resumida, e reproduziu, artisticamente, imagens de Estocolmo e cercanias. Ele destacou a importância do estabelecimento de contatos comerciais diretos entre o Brasil e Gotemburgo e o governo brasileiro tem a mais alta apreciação pela sua opinião para deixar esse conselho esquecido. Mas, é preciso que a Suécia leve em consideração as oportunidades que lhe são oferecidas. Muitos brasileiros que permaneceram algum tempo na Europa, conhecem Estocolmo e outras cidades importantes da Suécia. Quantos suecos conhecem o Brasil?”³⁵

Quanto ao ensino público, escreveu sobre os bons progressos. Entretanto, observou que no Brasil ainda não existia uma compreensão da organização prática do ensino que havia na Suécia. Citou uma escola subsidiada pelo capital norte-americano, que ao seu ver, era excelente. Bem como, uma “ótima escola profissional”, que era o Liceu de Artes e Ofícios. Apesar disso, acreditava que faziam falta as escolas menores, do mesmo gênero, espalhadas por todo o país. Espantou-se por não existirem escolas de trabalhos domésticos e sugeriu que os suecos deveriam organizar um empreendimento dessa natureza, com a certeza de que seria recebido com entusiasmo e abençoado por bons resultados.

Dos problemas encontrados, citou a taxa de juros excessivamente alta e a hipoteca de 8 a 10% ao ano. Para ele, a constituição de um pequeno capital da Suécia, como empréstimo hipotecário, só poderia ser cogitado depois da existência de uma confiança gerada por um íntimo intercâmbio comercial. Previa que, ainda por muito tempo, continuaria a faltar dinheiro no Brasil e a taxa de juros, provavelmente, continuaria alta. No período, o governo havia dado garantias de um lucro mínimo de 6% para o capital investido em inúmeras e grandes empresas, em especial no setor das estradas de ferro. Novas linhas estavam sendo construídas e

³⁵ EKMAN, Carlos. *Det Moderna Brasilien*, Hasse W. Tullbergs Boktr, Sthlm, 1910. O Brasil Moderno. Tradução de Humberto Fialho, Estocolmo, 1994, Stockholms Universitet, p.X.

despertavam grande entusiasmo no interior do país e extensas regiões, até então desconhecidas e, em sua visão, “iam sendo conquistadas pela civilização”.³⁶

Naquele momento, Ekman acreditava que o Brasil possuía uma abundância de engenheiros civis e, que um estrangeiro só poderia ter um bom posto depois de muitos anos, adquirindo pleno conhecimento das condições e tendo feito boas relações. Já os médicos e advogados, existiam em maior número do que o necessário, uma situação comum em toda a América do Sul. Muitos médicos, por meio de suas descobertas e pesquisas, tinham alcançado respeito no campo científico europeu.

Para ele, a natureza do país exercia uma poderosa influência no caráter nacional, e o Brasil possuía uma rica literatura que abrangia todos os gêneros, entre romances e novelas, que valeriam, em sua opinião, uma tradução para a língua sueca. Apesar de não ter o mesmo tempo que a Suécia em tradições culturais, Ekman acreditava que a população brasileira era dotada de perspicácia, capaz de rápidas reformulações em todos os domínios e que muitas invenções encontrariam terreno fértil para a sua aplicação. Na província de São Paulo, como ele descreveu, “todas as pequenas cidades de alguma importância têm encanamentos de água e esgoto, segundo os mais modernos sistemas, etc.”³⁷

No fim do livro, Ekman forneceu alguns dados que mostravam o crescimento das exportações e importações. Juntamente com a importância crescente do Porto de São Paulo, como ele chama o Porto de Santos. Exemplificou, que em 1908, foram exportados de São Paulo 496,029 toneladas de café, em um valor de 246,551:044 mil-réis, incluindo a exportação por via férrea para outros Estados. Valor seguido pelas exportações de arroz, forragem, têxteis, calçados, chapéus, cerveja, frutas, serapilheira, papel e impressos.

³⁶ EKMAN, Carlos. *Det Moderna Brasilien*, Hasse W. Tullbergs Boktr, Sthlm, 1910. O Brasil Moderno. Tradução de Humberto Fialho, Estocolmo, 1994, Stockholms Universitet, p.XI.

³⁷ Ibid, p.XII.

Do mesmo modo, alguns outros autores do período, confirmaram a visão de Ekman sobre São Paulo, uma grande cidade, cheia de esperanças de um futuro próspero. Para Alfredo Moreira Pinto, em seu diário de visita denominado *A Cidade de São Paulo em 1900* (1979), as impressões eram as melhores possíveis: “É com a maior timidez que ousou descrever a bella cidade de S. Paulo. São tantas as bellezas que ella encerra que receio fazer uma descrição que não esteja na altura a que ella tem direito.” (PINTO, 1979: 7) Descreveu a evolução que o surpreendeu em mais uma visita à cidade:

[...] Está V. Ex. Completamente transformada, com proporções agigantadas, possuindo opulentos e lindissimos predios, praças vastas e arborisadas, ruas todas calçadas, percorridas por centenares de pessoas, por faustosos e ricos trens tirados por soberbas linhas de bonds; bellas avenidas, como os Campos Elysios, a Luz, Santa Cecilia, Santa Ephigenia, Hygienopolis e Consolação, com uma população alegre e animada, commercio activissimo, luxuosos estabelecimentos bancarios, centenares de casas de negocio e as locomotivas soltando seus sibilos progressistas, diminuindo as distancias e estreitando em fraternal amplexo as povoações do interior. [...] (PINTO, 1979: 10)

Sobre o bairro onde estava a Vila Penteado, hoje chamado Higienópolis, na época *Boulevard Burchard*, avaliou como uma nobre e bela região, repleta de “praças e largos vastos e arborizados”.³⁸ Bem como, “muitas casas apalacetadas, luxuosas, de diferentes gostos, em meio de poeticos jardins ou de verdejantes parques.”³⁹ Para ele, a região seria certamente “ponto obrigatório de passeio para os *touristes*, que procuram S. Paulo”⁴⁰ Com essa forma de nominar os turistas, fica clara a grande influência francesa na sociedade paulista do início do Século XX. Fez também uma descrição detalhada das linhas de bonde que passavam pelo bairro, bem como, as estradas de ferro, que facilitavam o acesso ao interior de São Paulo,

³⁸ PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900* / Alfredo Moreira Pinto; prefácio e notas de Byron Gaspar. – Ed. Fac-similada. – São Paulo: Governo do Estado, 1979, p.25.

³⁹ Ibid, p.251.

⁴⁰ Ibid, p.251.

um dos símbolos do progresso, que diminuía as distâncias. Quanto às fábricas, descreveu a de tecidos de Álvares Penteado por ser pioneira no ramo, pelo seu capital elevado e pela maioria dos funcionários serem de origem italiana e, 90% serem mulheres:

[...] A fabrica de tecidos de lãs e aniagens de Alvares Penteado, a primeira fabrica desse genero em S. Paulo, está situada á margem da Estrada de Ferro Ingleza, ao lado da rua Rodrigues dos Santos e defronte das ruas Florida e Cruz Branca, no Braz.

Divide-se em duas fabricas distinctas, uma de lãs e outra destinada a aniagens de todas as qualidades e á confecção de saccos para exportação de café.

A fabrica de aniagens funcçiona desde 1890. Actualmente trabalham 600 teares, produzindo 55 a 60 mil metros diarios, conforme o typo de tecido. Esta producção já é muito superior ao consumo do Estado de S. Paulo, por cujo motivo exporta-se para o sul da Republica e Rio de Janeiro.

O edificio compõe-se de um só pavimento, medindo no total cerca de 20 mil metros quadrados e occupa um pessoal de mil operarios, aproximadamente, na maioria italianos e 90% dos quaes pertencem ao sexo feminino. É de bonita apparencia.

Tem, além dos 600 teares, mais 100 outras machinas auxiliares que são movidas por dous vapores, todo systema *Compound*, sendo um vertical e outro horizontal, com a força total de 800 cavallos, além de um pequeno motor, com força de 10 cavallos, destinado a mover a oficina de reparos.

O vapor para todas essas machinas é fornecido por quatro grandes caldeiras, alimentadas a carvão de pedra.

A fabrica de tecidos de lã começou a funcçionar em abril de 1898 com 80 teares e machinas auxiliares as mais modernas e perfeitas, podendo fazer desde a grossa baeta até o mais fino tecido para senhoras.

Todas as machinas são movidas por um motor horizontal, systema *Compound*, de 500 cavallos de força e duas possantes caldeiras.

Para supprir de agua as duas fabricas ha annexos ás mesmas tres reservatorios comportando cerca de 6.000.000 de litros; são esses reservatorios ligados por meio de tubos de ferro, que atravessam diversas ruas do Braz, a um outro grande reservatorio situado a quatro kilometros da fabrica, em terrenos do mesmo proprietario, com capacidade de 50.000.000 de litros fornecidos por um manancial proprio.

O capital dessas duas fábricas é actualmente de sete mil contos, que será elevado á proporção do desenvolvimento da nova fabrica de lãs. [...] (PINTO, 1979, p.207-209)

Percebe-se nas descrições de São Paulo do início do século, feitas por Ekman e Alfredo Moreira Pinto, uma visão de esperança em um futuro próspero, um otimismo face aos avanços tecnológicos em curso, bem como, uma crença na vasta perspectiva de crescimento, sentimentos típicos também da *Belle Époque* francesa. Esse período que compreendeu o fim do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, embora diverso em cada país, dividiu o mesmo sentimento de confiança no futuro.

2.3.3 O escritório De Lemos & Cordes

O escritório De Lemos & Cordes, onde Ekman trabalhou por duas vezes em Nova Iorque, era uma sociedade entre August Wilhelm Cordes (1850-?), nascido em Hamburgo, e Theodor William Emile De Lemos, nascido em 1850, em Holstein (Alemanha) e falecido em 1909 em Nova Iorque. Ambos estudaram na Alemanha, sendo De Lemos, na Bauakademie, em Berlim, onde ganhou reputação por seus projetos para o exército do país, o qual deixou em 1881. Cordes estudou com Martin Gropius e Heino Schmieden, em Berlim, e Theophil von Hansen, em Viena. Quando chegou à Nova Iorque, Cordes trabalhou de 1882 a 1884 como desenhista até associar-se à De Lemos em 1884. A primeira obra de Lemos foi com Henry Fernbach: o Eden Musee, um projeto em estilo francês da Renascença (1881-84; demolido), no 55 West 23rd. Após estabelecerem a sociedade, atuaram na comunidade alemã nos Estados Unidos e ficaram célebres por estruturas comerciais e, mais tarde, por grandes lojas e magazines. Construíram os bancos James Speyer & Co., Kuhn, Loeb & Co, New York County National Bank e as lojas Siegel Cooper, Adams e A.R. Macy & Co. Também atuaram no México; um exemplo, é o Mutual Life Insurance Co.

Em 1888, o *Illustrated New York: the Metropolis of Today* escreveu sobre o escritório, classificando-o dentre os mais notáveis escritórios de arquitetos em Nova Iorque; uma empresa frutífera e popular, trazendo satisfação aos clientes em todas as instâncias onde atuaram. E, apesar de executarem projetos para todos os tipos de edifícios, especializaram-se em estruturas à prova de fogo e edifícios públicos.

A empresa desenvolveu o revivalismo do vocabulário estilístico do Renascimento, com destaque para uma ornamentação nas fachadas, utilizando-se de uma diversidade de materiais, incluindo tijolos, pedras e terracota. Tanto para lojas, como escritórios, clubes, bancos, galpões e residências. O fato de Ekman ter passado por esse escritório no início de sua carreira, certamente contribuiu para a formação de seu repertório ornamental, que seria então, fundamental para o trabalho desenvolvido posteriormente no Brasil e na Vila Penteado.

2.3.4 A Exposição Universal de 1900

Em 1900, a família Penteado esteve na Exposição Universal em Paris, de onde, provavelmente, surgiu o desejo pela encomenda ao arquiteto Carlos Ekman de uma residência em estilo *Art Nouveau*, uma vez que o auge do estilo deu-se durante esse período. Ocasão em que foram introduzidos ao mundo, interiores projetados por Otto Wagner, Victor Horta, Joseph Olbrich, Hector Guimard e outros. Tanto na arquitetura quanto nas artes decorativas, figuravam nomes como Emille Gallé, Tiffany, René Lalique e Lucien Gailard.

A exposição foi por muitos considerada a mais festiva, popular e inventiva da história de Paris. Estendendo-se da *Place de la Concorde* até o *Champs-de-Mars*, com um sucesso popular ainda maior que o de 1889, recebeu por volta de 50 milhões de visitantes, entre eles, parisienses, franceses de outras cidades da França

e estrangeiros, movidos pela grande curiosidade pelas descobertas da ciência e pela geografia. Nessa edição houve uma ruptura no estilo considerado predominantemente industrial das exposições de 1878 e 1889. Nesse momento, engenheiros e arquitetos passaram a exercer atividades bem distintas.

Seguindo essa mentalidade de mudança, Alfred Picard (1844-1913), engenheiro de pontes e avenidas, curador geral da Exposição, decidiu pela demolição do Palácio das Indústrias da Exposição Universal de 1855 para a abertura de uma nova avenida monumental, Avenida Nicolas II (atual avenida Winston Churchill), bem como, a construção de uma nova ponte, a ponte *Alexandre III*, no eixo dos *Invalides*. Ao mesmo tempo, dois novos palácios foram construídos na avenida *Champs-Élysées*: O *Grand Palais* (40 000 m²) e o *Petit Palais* (7 000m²). Apesar de não apresentar nenhuma novidade de estilo em sua fachada neobarroca, o *Grand Palais* revelava em seu interior um salão metálico e uma imensa cobertura de vidro sobre arabescos em ferro. Quanto à ornamentação do arquiteto Louis-Albert Louvet (1860-1936), trazia o novo estilo *Art Nouveau*. Em sua “escadaria de honra”, restaurada em 1993, despontavam arabescos em ferro forjado de inspiração floral, executados pelo Atelier *Moisant*.

Figura 23 – Charle-Louis Girault, *construção do domo da nave*, Litografia, 1898. © RmnGP / Caroline Dubail, Arquivos Grand Palais.

A exposição estendeu-se por cento e doze hectares, englobando o terreno das exposições precedentes (1855, 1867, 1878 e 1889). Quanto aos transportes, duas inovações estavam presentes: uma plataforma móvel e um trem elétrico. Mesmo a Torre Eiffel, que completava onze anos e o Trocadero, com vinte e dois, atraíram uma imensidão de visitantes. O grande desejo era celebrar esse novo conceito de “modernidade”, que possuía seus alicerces no progresso, na ciência e na técnica. Oitenta e três mil e quarenta e sete expositores, desses, quarenta e quatro mil, seiscentos e noventa e quatro eram estrangeiros, apresentavam suas invenções e os mais novos produtos. Paris tornava-se a vitrine das riquezas do mundo. Nos pavilhões das Indústrias, estavam todos os domínios dos conhecimentos técnicos, das novidades médicas aos trabalhos nas minas, dos tecidos ao balonismo. Essa apresentação da engenharia humana trazia uma

característica de enciclopédia à exposição, que servia tanto à instrução, mais também ao divertimento dos visitantes.

A novidade da eletricidade foi, acima de tudo, o centro das atenções em 1900, por meio da iluminação pública, dos trilhos elétricos, da primeira linha de metrô e da esteira rolante para pedestres. O poder desse novo “fogo celeste” (*feu céleste*), que substituiria o vapor, foi exaltado no hino oficial do compositor Camille Saint-Saëns para a abertura da exposição. O símbolo dessa grande inovação estava no Palácio da Eletricidade, inteiramente construído em ferro e vidro, com uma largura de 130 metros e altura de 70 metros, foi responsável por fornecer ao colossal organismo todo o movimento e a luz. Durante a noite, iluminava-se por meio de 5000 lâmpadas multicoloridas e uma figura alegórica segurava uma tocha com seus 50 mil volts. A burguesia industrial entusiasmava-se com esses novos usos dessa grande invenção, com a sua capacidade de melhorar o futuro do homem e seu bem-estar. Esse progresso trazia esperança; era a eletricidade que transformava o mundo industrial, mas também facilitava a vida cotidiana. O metro parisiense, em projeto por 25 anos, representava para os visitantes o “*savoir-faire*” da engenharia francesa com sua primeira linha *porte Maillot – porte de Vincennes*, inaugurada em 19 de julho. Apesar de as obras não estarem concluídas para a abertura da exposição, um outro meio de transporte também atraiu a atenção: a esteira rolante, como as de Chicago ou Berlim. Esta chamada “rua do futuro” ou “*rue de l’avenir*”, era uma plataforma móvel localizada há 7 metros do solo em três níveis, em um percurso de 3,4 quilômetros, que permitia o fácil deslocamento dos visitantes.

Outro grande destaque estava para a porta da entrada principal da Exposição, a chamada *Porta Monumental*, onde uma grande estátua, *La Parisienne*, em alegoria à cidade de Paris, acolhia os visitantes, vestida à moda mais atual, com peito aberto e braços estendidos. Sua decoração policromática, incluía também

3200 lâmpadas incandescentes e 40 lâmpadas curvas, tornando ainda maior o destaque para a eletricidade.

Figura 24 – Eugène Hénard, Edmond Paulin, *Exposição Universal de 1900, Palais de l'Electricité, château d'eau et palais de la Mécanique et des Industries chimiques*, 1898, lápis, tinta, aquarela e guache sobre papel montado sobre papelão, H. 0.52, L. 0.88, musée d'Orsay, Paris, França. ©photo musée d'Orsay. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-desoeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=136206&cHash=f64b1f9a0b, acesso em 17 fev 2017.

Para a família Penteado, deve ter interessado também o Palácio da Agricultura e Alimentos, por ser exatamente seu ramo de atuação: a produção de café. Bem como, o Palácio de Fios, Tecidos e Vestimentas, por serem produtores industriais de sacos para o transporte do café. Curiosamente, nas fotos estudadas do interior desse último palácio, a decoração era predominantemente *Art Nouveau*. Motivos florais apareciam em frisos pintados nas paredes, a estrutura fundia-se à ornamentação em formas orgânicas e curvas. A marcenaria e os gradis também privilegiavam arcos e curvas. Os tecidos, por sua vez, mostravam composições à Eugène Grasset e verdadeiras heranças das lições de William Morris.

Figura 25 - Palácio de Fios, Tecidos e Vestimentas, Seção Húngara, Paris, França, 1900. Fonte: BAUDOUIN. *Exposition Universelle Internationale de 1900: vues photographiques*. Paris: Editions Baudouin, 1979, prancha 74.

A Exposição Universal de 1900 revelou um espírito universalista, um verdadeiro sincretismo geográfico, social, intelectual, que marcou o fim do século XIX, encerrado com a grandiosidade desse evento e com suas audácias arquitetônicas e o novo estilo, o *Art Nouveau*. Não por acaso, as elites brasileiras presentes no evento, e porque não dizer, de todo o mundo, apreciaram aquela verdadeira vitrine de grandes avanços tecnológicos e de costumes e, à sua maneira, acabariam por levar algumas novidades aos seus países. A família Penteado pensava talvez nas novas máquinas para sua indústria, ou nos tecidos, mas voltava ao Brasil, também com a vontade de agregar toda essa nova estética da arquitetura na intimidade de seu próprio lar.

2.3.5 As fotos de família em sua nova residência

Depois do surgimento da fotografia, não era raro, que a nova burguesia comercial registrasse seus novos hábitos por meio dessa ferramenta, símbolo de modernidade. Não foi diferente no Brasil, com a família Penteado. Após observação dos álbuns remanescentes da família⁴¹, no Instituto de Estudos Brasileiros, é possível constatar a existência de muitas fotos nas áreas externas da Vila Penteado, mas também, em viagens, nas visitas frequentes à Europa, principalmente à França. Esse último fato pode ser percebido também nas cartas da família, doadas ao IEB por Caio Prado Júnior (1907-1990). Nesse material, há, por exemplo, um documento do cônsul brasileiro em Paris (*Consul Général de la Republique des États-Unis du Brésil à Paris*), que autoriza Antônio Álvares Penteado e toda a sua família a entrar livremente no país para viagem.

⁴¹ Pesquisa realizada no Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

Figura 26 – Álbum da Família Penteadó com as iniciais "AP", doado por Caio Prado Júnior ao Instituto de Estudos Brasileiros. Fonte: Arquivo IEB, foto da autora.

Figura 27 – Antônio de Álvares Leite Penteado rodeado por sua família. Da esquerda para a direita: Stella e Armando (filhos), dona Anna (esposa), Sylvio (filho), Caio da Silva Prado (genro), Antonieta e Eglantine (filhas), in TOLEDO, Benedito Lima de. Vila Penteado: registros. São Paulo, 2002, p.20.

Essas visitas e participações em exposições universais continuaram durante todo século XX. Conforme cartas encontradas no arquivo do IEB, Sylvio Álvares Penteado escreveu para sua mãe Anna Paulina Lacerda Penteado, em 2 de julho de 1920, de Paris, em um papel de carta do Palace Hotel de Bruxelas:

[...] Passamos o dia na exposição, que é muito importante. O nosso pavilhão é bonito, bem instalado e sobretudo muito visitado. As secções belga, francesa, italiana e alemã são muito interessantes. Nesta última vimos as machinas que nos interessavam. Voltamos amanhã de noite. Abraço-lhe, com afeto, Sylvio, Paris. [...]

Antônio de Álvares Leite Penteado nasceu em Mogi-Mirim, em 1852, filho de João Carlos Leite Penteado e Maria Hygina Alves de Lima. Sua primeira esposa foi Maria Ferreira Penteado e, após seu falecimento, casou-se com Anna Paulina

Lacerda Penteado, filha dos Barões de Araras e com ela teve cinco filhos: Sylvio, Antonieta, Eglantine, Stella e Armando.

Em Santa Cruz das Palmeiras, construiu a Fazenda Palmares, com 750 mil pés de café. Em 1889, fundou a Fábrica Santana, no Brás, produtora de sacos de café. Também foi o responsável pela construção do Teatro Santana, na Rua Boa Vista, a Rotisserie *Sportsman*, ao lado do Viaduto do Chá e a Escola de Comércio Álvares Penteado, no Largo São Francisco, projeto também de Carlos Ekman. A Vila Penteado foi o projeto para sua residência. Além de uma entrada monumental em meio a um jardim enorme, com lago, estufa, horta, bosque, portaria, cocheira, galinheiro, depósito de lenha, caminhos e quadra, a casa contava com um saguão com pé direito duplo, diversas salas e dormitórios.

Após análise dos álbuns de família no IEB, podemos concluir que o jardim era uma das dependências mais utilizadas da casa. Há fotos de Antônio na quadra de tênis em momento descontraído, pulando a rede. Seus filhos aparecem passeando na borda do lago artificial ou descendo animadamente a rampa de entrada de carros ou *porte-cochère*. Conviviam nesse espaço duas famílias em duas residências, que aparentemente, configuravam uma única edificação: à esquerda habitavam Antônio Álvares, sua esposa Anna e os dois filhos solteiros e, do lado direito, habitavam Antônio Prado Jr. e sua esposa Eglantine, a terceira filha do casal. A decoração interna, segundo Maria Cecília Naclério Homem (HOMEM, 2010: 215) era repleta de:

[...] *Gobelins, Aubussons, Sèvres, bronzes de Moureau e Barbedienne, porcelanas da Saxônia, chinoiseries e mármore italianos*. Iluminadas por muitos lampadários, todas as salas eram cobertas de tapetes da Boêmia e passadeiras belgas. Muitos móveis provieram da *Casa Mercier*, de Paris. [...] A decoração era ao gosto inglês, com lareira e móveis da *Casa Maple*, da Inglaterra.[...]

O escritório contíguo ao saguão, dando para os jardins do fundo, era decorado com móveis acaju, vagamente *Empire*. A mobília da sala de jantar compunha-se de duas cristaleiras, três grandes *buffets* com espelhos, longa mesa e cadeiras de espaldar alto, de madeira entalhada com motivos vegetais brasileiros: goiabas e ramos de café.[...] (HOMEM, 2010: 215)

Figura 28 – Saguão da Vila Penteado, in PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. *Exposição Vila Penteado [catálogos]*. São Paulo, 1976, p.73.

Figura 29 – Sala de jantar da Vila Penteado, in HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*, 2010, p.194.

Figura 30 – Sala Luis XV na Vila Penteado. Fonte: *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, 1907, in *HOMEM*, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*, 2010, p.195.

Figura 31 – Sala Maria Antonieta na Vila Penteado. Fonte: *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, 1907, in *HOMEM, Maria Cecília Naclério. O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*, 2010, p.195.

Também estava presente a preocupação com a imagem que os proprietários pretendiam transmitir aos visitantes da casa. Não por acaso, as entradas dos convidados apresentavam abundantes adornos, formando grandes eixos monumentais. A história familiar estava contada por meio da ornamentação. História esta de seu enriquecimento com a cafeicultura e de sua atividade industrial, em certa medida, era uma das precursoras na economia brasileira e, ao mesmo tempo, pioneira na instalação paulista, ditando gostos e tendências para a elite local. Essa trajetória familiar refletiu-se na decoração.

O modelo de gosto brasileiro seguia a cultura europeia, principalmente Paris, de onde importavam muitos aspectos de seu estilo de vida. Logo, arquitetos e artesãos europeus eram contratados para trazerem às suas residências também uma semelhança com a arquitetura da Europa.

No entanto, aspecto pioneiro da família não se resumia à arquitetura. Sabe-se, por exemplo, do seu interesse por automóveis e esportes automobilísticos. No *Correio Paulista*, de 16 de julho de 1908, arquivado em um caderno da família⁴², está o registro da Primeira Grande Prova de Automobilismo do Brasil, ou melhor, da América do Sul, do Parque Antártica até Itapeverica, em que participaram Sylvio Penteado, em um veículo da marca *Fiat* e Antonio Prado Junior, em um *Delage*. Tornando-se Sylvio conhecido como “o homem mais rápido do Brasil”. Não é raro também, encontrar nas fotos que restaram, membros da família com zepelins, balões, aviões e outros meios de transportes. Dados que demonstram o interesse pela tecnologia. Não foi diferente com as novidades que aconteciam na Arquitetura.

Em 1912, Antônio Álvares Penteado faleceu em Paris. Permaneceram na casa a sua esposa e seu neto Martinico da Silva Prado, casado com Atte Prado. Nos seus últimos anos, Anna viveu sozinha com empregados. Mais tarde, habitaram a casa, os netos, Carlos Prado e Caio Prado Júnior.

⁴² Arquivo IEB.

Figura 32 – Cartão distribuído no funeral do Conde Penteado, Paris, 1912.
Arquivo: IEB – USP.

Em 1938, quando a Condessa faleceu, o casarão ficou desabitado e o jardim era usado pela vizinhança. Desde 1948, encontra-se ocupado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, quando os herdeiros doaram o prédio à USP. O Condephaat tombou o edifício⁴³, que perdeu os seus jardins originais, loteados e vendidos pelos herdeiros, como previa a carta de Armando Álvares Penteado à sua mãe, em 1920. Hoje o acesso é feito pela Rua Maranhão, número 88, antiga entrada de serviços.

2.3.6 Considerações sobre o estilo

A solicitação da família Penteado ao arquiteto Carlos Ekman era que sua residência fosse projetada em estilo *Art Nouveau* com exclusividade. Posteriormente, foi classificada por diversos autores, como pertencente ao estilo *Secession* austríaco. No entanto, esse estudo pretende ampliar o olhar sobre essa classificação que a restringe à uma corrente internacional desenvolvida na Áustria e identificar outras características de outras correntes do estilo, bem como, as particularidades nacionais. Para diversos historiadores de Arte como o norueguês *Stephan Tschudi-Madsen* (1923-2007), que foi um dos primeiros a desenvolver grande estudo sobre o estilo, o *Art Nouveau* não se tornou tão universal, mas sim adquiriu uma expressão tão individual e nacional, como poucos estilos⁴⁴. Não foi diferente no Brasil. Para ele, são relevantes cinco aspectos estruturadores:

⁴³ Condephaat, Resolução de Tombamento de 27/02/1978, Processo 8638/69. Justificativa: Na resolução 27/02/1978, o Condephaat aprovou o tombamento da Vila Penteado por ser “monumento arquitetônico alusivo ao ciclo do café e pré-industrial correspondente ao final do século XIX.” Publicado no Diário Oficial do Estado: Poder Executivo, Seção I, 28.02.1978, p. 37. Livro do Tombo Histórico: Inscrição nº 117, p. 18, 27/6/1979. Conpresp, Resolução de Tombamento ex officio n.5/91, de 05/04/1991, Processo 16-01.857-91*00.

⁴⁴ MADSEN, Stephan Tschudi. *Art Nouveau*. World University Library / S. Tschudi Madsen e George Weidenfeld; trad. Ângelo de Sousa. Porto: Editorial Inova, 1967, p.237.

[...] Em primeiro lugar, um, abstrato e estrutural, de concepção quase escultórica e também com caráter fortemente dinâmico. Em segundo lugar, em França, um estilo de inspiração acentuadamente floral e vegetal, com grande ênfase em tudo que cresce e é orgânico. Na zona cultural franco-belga, salienta-se, de uma maneira geral, a tendência estrutural, dedicando-se a maior atenção ao ornamento enquanto símbolo estrutural. Também, na Itália, o estilo tende para o floral, mas sem conceder igual importância à estrutura. Em terceiro lugar, temos uma concepção linear, bidimensional e literário-simbólica, principalmente na Escócia, com o grupo que se reunia em torno de Mackintosh. Em todas essas versões do estilo, um equilíbrio assimétrico constitui uma finalidade própria. A quarta concepção que haveremos de encontrar é de caráter construtivo e geométrico e desenvolve-se, especialmente, na Alemanha e na Áustria. A estas quatro concepções, poderia acrescentar-se uma, a quinta, de inspiração animal, que predominou na Escandinávia e na Escócia. Utiliza a serpente e a cobra e uma grande abundância de entrelaçado.[...] (MADSEN, 1955: 19)

Dentre esses cinco aspectos estruturadores de *Madsen*, podemos identificar todos na Vila Penteado, o que demonstra a presença de aspectos de várias correntes. Ekman não se restringiu a aspectos de uma escola, mas criou um estilo próprio. Portanto, não parece ter se resumido à *Secession* vienense. Nem mesmo tratou o estilo exclusivamente na fachada, mas sim no interior, conforme analisou o historiador francês Yves Bruand (1926-2011), em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*⁴⁵ :

[...] Contudo, a arquitetura de Ekman não se resumia nesse aspecto externo *Sezession*, geralmente adotado. Pelo contrário, foi no tratamento dos interiores de suas casas que obteve os melhores resultados e impôs sua marca pessoal. Destes, somente um sobreviveu até os dias de hoje, por milagre o mais importante, em termos históricos e estéticos – a Vila Penteado, construída em 1902. Esta residência foi de fato o primeiro edifício art nouveau de São Paulo.[...] (BRUAND, 2010: 45)

⁴⁵ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*/ Yves Bruand; [tradução Ana M. Goldberger]. – 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Ekman não só considerou as realizações europeias, bem como as características e costumes culturais locais e adaptou-se aos materiais e técnicas que estavam em desenvolvimento em São Paulo, principalmente no Liceu de Artes e Ofícios. Para Bruand:

[...] (Ekman) conseguiu efetuar a feliz síntese entre a rígida simetria do estilo Sezession, a audácia e a liberdade de invenção dos mestres belgas é uma prova da segurança de sua escolha, de seu talento para a assimilação, e de sua criatividade.[...] (BRUAND, 2010: 46)

Embora tenha também analisado, em *Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil*, a presença de muitos aspectos da *Secession* na ornamentação externa da Vila Penteado, discreta em elementos curvilíneos, Flávio Motta (1923,-) reconhece características do *Jugendstil* (Alemanha), por meio de “linhas retas, círculos, soluções geométricas” combinadas à “decorações florais compactas, entre esquemas rígidos adotados também pelos alemães.” (MOTTA, 1957, p.47)

Além desses aspectos estilísticos, podemos identificar elementos típicos da Escola de Glasgow, como é o caso do simbolismo de raízes da fachada, corredor e saguão. Bem como, trechos de ornamentos com aspecto linear, bidimensional e literário-simbólico, de origem celta, características estruturadoras dessa escola.

Além dela, notamos elementos do Liberty italiano e inglês. No saguão, por exemplo, os painéis em madeira até determinada altura, demonstram a presença de conceitos aplicados pelos ingleses. Já os estuques das folhas e flores na parede, assemelham-se às técnicas italianas.

O *Art Nouveau* ao modo francês está também nos capitéis dourados e nas figuras de mulheres, por exemplo. Do mesmo modo, a corrente belga parece ter influenciado nos arcos da lareira, das portas e da escada. Ao mesmo tempo, sabemos que Ekman morou em Nova Iorque e visitou Chicago. De certo, entrou em contato com a corrente americana e pode ter conhecido o estilo *Tiffany*.

Ekman e alguns outros arquitetos do período foram batizados como ecléticos. Essa visão que por muito tempo apresentou um certo sentido pejorativo, pode ser reposicionada para uma novo entendimento. Por isso, descrever os objetos sem enquadrá-los dentro de um estilo único torna-se fundamental para a construção do conhecimento, uma vez que é impossível enquadrar a Vila Penteado em uma única escola do estilo. Seu conjunto ornamental é formado por diversas correntes artísticas do *Art Nouveau*.

Apesar da Vila Penteado ser um dos únicos exemplos remanescentes de *Art Nouveau* em São Paulo, o estilo foi muitas vezes desvalorizado e considerado imitação dos modelos europeus. Para alguns autores, como *Nikolaus Pevsner* (1902-1983), o *Art Nouveau* foi considerado um estilo de transição e chegou a ser considerado um “caminho estéril”⁴⁶. Podemos supor que percepção de Pevsner seja um pouco tendenciosa, uma vez que ele era contemporâneo ao movimento moderno e, de certa forma, queria valorizar aquele momento em que vivia.

Um dos primeiros autores a dar uma importante contribuição ao estudo do estilo no Brasil foi Flavio Motta, que foi extremamente criticado por isso. E embora a casa fosse de 1902, esses estudos iniciaram-se quase meio século depois. Em países como a França, por exemplo, não foi diferente. O estilo foi rapidamente banalizado.

O que já é fato reconhecido há algum tempo é a contribuição da Vila Penteado para a arquitetura local. Algumas técnicas construtivas estavam no início de seu desenvolvimento e, até hoje, podemos encontrar resquícios ornamentais do estilo em diversas construções paulistas. O estilo perdurou, mesmo que em pequenos detalhes construtivos. Entre os exemplos que merecem destaque está o vitral do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, prédio construído em 1901, e o Theatro São Pedro, obra de 1917, com pinturas em motivos *Art Nouveau*. Além desses, diversos exemplos podem ser encontrados por todo o Brasil.

⁴⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1936, p.77.

2.3.7 O bairro de Higienópolis

Figura 33 – Planta de situação sem escala, com indicação (em cinza) do terreno original da Vila Penteado, feita com base na Planta Geral da Capital de São Paulo, organizada sob a direção de Gomes Cardim, em 1897. Fonte: Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Ao mesmo tempo que a França transformava-se pelos novos conceitos de urbanização do Barão de Haussmann e Napoleão III, na apelidada *Belle Époque* paulista, também acontecia um período único na urbanização da cidade. Além de todas as transformações sanitárias e de infraestrutura, por meio de uma nova arquitetura, surgiu uma nova forma de habitar, onde os palacetes ganhavam seu espaço frente às casas de taipa e de fazenda.

Principalmente os fazendeiros, produtores de café, enriqueciam com o crescente consumo do produto e sua exportação. Suas viagens aumentavam e, assim, o contato com o mundo e novas culturas. Delas vinham novos produtos e costumes. Paris era o grande modelo, inclusive para a reformulação urbana. Não era por acaso que os antigos bairros passaram a não atender mais as necessidades dessa nova classe. Com isso, surgiram novos bairros, como o que abrigou a Vila Penteado: Higienópolis.

A Avenida Higienópolis foi aberta, atendendo aos requisitos dos novos planos higienistas Códigos Sanitários. Também abriram-se novas praças, parques e jardins. O bairro teve sua origem como um empreendimento de Martinho Burchard e Victor Nothman, comerciantes alemães que lotearam a área. No início, recebeu o nome de *Boulevard Burchard*, depois ficou conhecido pelo nome de *Hygienopolis*. A partir dele, surgiu a nova morfologia de bairro brasileiro.

O loteamento possuía infraestrutura de água, esgoto, iluminação à gás, linhas de bonde e árvores. Não faltavam plátanos, vegetação encontrada nas grandes capitais europeias. Esses conceitos seguiam as tendências de Paris, onde placas foram colocadas nos edifícios com a indicação "*l'eau et gaz en tous les étages*", ou seja, água e gás em todos os andares.

A Vila Penteado foi uma das primeiras casas do bairro, com entrada pela Avenida Higienópolis. Sua implantação era totalmente nova e fazia parte de uma nova atitude de projeto, do palacete no centro do lote, cercado de um grande jardim e um vasto recuo para a rua. Quanto ao estilo adotado, apresentou-se como uma inovação dentre os outros palacetes do bairro, repleto de modelos renascentistas e historicistas.

Em 1913, a Praça Higienópolis foi inaugurada próxima à Vila Penteado. Em setembro do mesmo ano, seu nome foi alterado para Praça Buenos Aires. O arquiteto responsável foi o paisagista francês Joseph-Antoine Bouvard (1840-1920)

que trabalhou no atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux (1801-1870) junto a Charles Garnier (1825-1898), que projetou a Ópera de Paris. Bouvard foi sucessor de Jean-Charles Alphand (1817-1891) tornando-se diretor administrativo dos serviços de Arquitetura, Passeios e Plantações da Cidade de Paris. Bouvard contribuiu para organizações e eventos de exposições, entre elas a Exposição Universal de 1889. Seu filho Roger Bouvard trabalhou com Henry Van de Velde (1863-1957), arquiteto belga fundador do *Art Nouveau* junto com Victor Horta. Entre outros atos importantes da sua obra estão a construção do Grande Domo da Exposição Universal, em 1889, o plano urbanístico da cidade de Buenos Aires, na Argentina (1907-1909) e o auxílio no desenvolvimento do *Champ de Mars* em Paris. As esculturas colocadas no Parque Buenos Aires eram francesas, como seria esperado pela sociedade daquele período, como modelo do gosto artístico.

No mesmo bairro, na esquina das ruas Piauí e Itacolomi, habitava o ex-presidente Rodrigues Alves (1902-1906), em uma residência construída entre os anos de 1910 e 1918. Em Higienópolis, portanto, concentrava-se boa parte da elite paulista da *Belle Époque*. Ali também ficava a elite de outros países quando vinha a São Paulo. De uma certa forma, o bairro concentrava as novidades europeias. Era um local que propiciava o surgimento de projetos em novos estilos, como foi o caso da Vila Penteado.

3 CAPÍTULO II – ANÁLISE ICONOGRÁFICA

3.1 PARÂMETROS DA ANÁLISE

3.1.1 As áreas a serem estudadas

Aqui a pesquisa dividiu o estudo da casa em quatro áreas, devido à riqueza e a quantidade inesgotável de detalhes do edifício em questão, para a organização da análise: a Primeira, a entrada frontal monumental, onde hoje é a entrada dos fundos e que Ekman nomeou em sua primeira planta “salão de entrada”; a Segunda, o “hall”, nome dado pelo arquiteto ao grande saguão central, incluindo o escritório do Conde; a Terceira, a entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Leite Penteado (1852-1912), ou seu nome original “entrada para carros”, incluindo, o “vestíbulo” e as áreas sociais de suas transversais: “sala de jantar”, “pequeno salão” (Sala Maria Antonieta) e “grande salão” (Sala Luis XV); e a Quarta, formada pelas áreas sociais da residência de Antônio Prado Júnior (1880-1955): “salão de entrada”, “hall”, “gabinete”, “sala de jantar”, “sala de bilhar”, “pequeno salão” e “grande salão”. Um dos motivos para a escolha das áreas de análise, está no fato das mesmas apresentarem simbologias consideradas “principais”, que repetem-se em muitos outros ambientes. Serão utilizadas as nomenclaturas originais dos ambientes utilizadas pelo arquiteto e pela família, e não as adotadas em outras publicações.

O primeiro grupo da análise, a entrada frontal monumental ou “salão de entrada” era o acesso central à residência, que possuía seu endereço original à Avenida Higienópolis. Recuada atrás de um grande jardim com lago artificial, a casa, era elevada no lote em relação à rua, possuía um terraço em sua entrada

monumental, chamado de “salão de entrada”, onde era possível ter acesso às duas residências que ficavam no mesmo prédio: à esquerda da entrada, era a residência de Antônio de Álvares Leite Penteado e, à direita, era a de Antônio Prado Júnior. Na configuração atual do terreno, essa entrada monumental fica nos fundos do lote junto ao estacionamento. A perspectiva inicial perdeu-se com a redução do terreno original e a construção de diversos edifícios altos que esconderam toda a monumentalidade do edifício.

O segundo conjunto ornamental escolhido, o grande “hall”, talvez o mais complexo e rico em detalhes, na verdade era uma grande área de ligação entre todas as áreas sociais. Unia-se à residência Penteado pelo “pequeno salão” (Sala Maria Antonieta) e, à residência Prado, pela Sala de Bilhar. Também dava acesso, ao fundo, ao escritório de Antonio Penteado (hoje recepção) e às escadas. Em certa medida, era a “vitrine” da casa, onde aspectos relevantes sobre a família estavam representados. Também o Hall era uma inovação na tipologia de planta para o período.

Já a terceira área da análise é constituída pela entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Leite Penteado, incluindo o “vestíbulo”, um corredor extremamente ornamentado e as áreas sociais de seus eixos transversais, ou seja, a sala de jantar, pequeno salão ou Sala Maria Antonieta e grande salão ou Sala Luís XV, hoje salas de aulas, sendo a última conhecida atualmente como “Sala dos Espelhos”.

Por fim, o quarto trecho da análise é constituído pela entrada lateral e as áreas sociais da residência de Antônio Prado Júnior, incluindo “salão de entrada”, “hall”, “gabinete”, “sala de jantar”, “sala de bilhar”, “pequeno salão” e “grande salão”, todas as antigas dependências, que hoje juntas, integram a Biblioteca da FAU.

A subdivisão dos trechos proposta não pretendeu agrupá-los em unidades conceituais, mas constituiu-se como uma forma de organizar a descrição dos cômodos e entender melhor seu uso original. Para a conclusão, ornamentos semelhantes em técnica ou iconografia foram agrupados. Da mesma forma, maior enfoque de observação e análise foi dado as pinturas murais ornamentais, marcenaria de portas e pilares, desenhos de piso e a serralharia projetada para a residência, ou seja, os elementos mais originais, que não foram importados prontos, mas sim, fabricados com projeto específico, e que aparecem detalhados já nas plantas da Prefeitura do arquiteto (exceto as pinturas). Dos objetos excluídos da análise estão as ferragens e lustres que foram encomendados por meio de catálogos de empresas estrangeiras.

PLANTA DO TÉRREO

Figura 34 – Planta do térreo, feita de acordo com o Projeto de Palacete protocolado por Carlos Ekman na Prefeitura Municipal de São Paulo, em 06 de março de 1902, desenho do autor, 2017. Fonte: Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Figura 35 - Planta do primeiro andar (nome dado pelo arquiteto ao pavimento superior), feita de acordo com o Projeto de palacete protocolado por Carlos Ekman na Prefeitura Municipal de São Paulo, em 06 de março de 1902, desenho do autor, 2017. Fonte: Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

3.1.2 Conceitos e metodologia de análise

O objetivo não se resumiu à classificação de estilos, mas a descrição dos detalhes da ornamentação, suas técnicas e sua relação. Após observação detalhada, foi possível identificar locais onde os elementos constituintes da ornamentação são harmoniosos entre si e, até mesmo, as incoerências de linguagens entre os diversos grupos de elementos construtivos e ornamentais. De forma geral, buscou-se o entendimento de como as questões das representações foram tratadas, por meio das observações *in loco*, dos desenhos de observação e da descrição detalhada dos objetos e suas técnicas, para a construção do conhecimento.

Entre as bases de textos de apoio para essa análise, está a obra *Art Nouveau*, de 1967, de S. Tschudi Madsen (1923-2007), um dos primeiros autores a tratar do assunto, muito discutido por Flavio Motta (1923)⁴⁷, o arquiteto brasileiro, que sob muitas críticas, iniciou a produção de textos brasileiros sobre o tema e que também foram alicerces para essa pesquisa. Entre os conceitos criados por Madsen e desenvolvidos por Motta, há dois estudos básicos: a *Iconografia Especial do Art Nouveau* e a *Teoria Estrutural do Art Nouveau*. O primeiro descreve o conjunto de símbolos e ícones que constituíram o estilo e, o segundo, defende a ideia de que a exposição dos elementos construtivos estruturais classifica uma peça de arquitetura verdadeiramente *Art Nouveau* e não apenas um edifício que contenha pequenos pormenores do estilo.

Além disso, para maior embasamento da análise, foram estudadas as obras de Eugène Grasset (1845-1917), o grande professor de uma geração de arquitetos e artistas, que estudou com Viollet-le-Duc, passou uma temporada no Egito e

⁴⁷ Flavio Motta é um arquiteto formado pela FAUUSP, ex-professor da FAUUSP, historiador de arte, desenhista e pintor, que desenvolveu diversos estudos sobre *Art Nouveau* em um período em que o estilo era desprezado pelos seus colegas. Entre eles está *Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil* (1957).

apaixonou-se por arte japonesa. O motivo da escolha do autor, deve-se ao fato de ter sido um grande representante do início do *Art Nouveau*. Grasset despertou o interesse de seus alunos por todas as artes decorativas, escreveu inúmeros artigos e livros teóricos sobre tipografia, plantas e suas aplicações ornamentais, onde primava pelo respeito ao material e a utilidade funcional do objeto. Junto com seus alunos, publicou *Les plantes et ses applications ornamentales*, uma compilação de desenhos da natureza em diversas aplicações e materiais. Aos olhos de seus contemporâneos, Grasset surgiu como responsável pela renovação nas artes decorativas, como um artista “moderno” e multidisciplinar. Tanto que o escultor Henry Nocq, na sua análise sobre a evolução da indústria da arte, *Tendences nouvelles*, em 1896, sobre as chances que existiriam na época da criação de um estilo verdadeiramente novo, e sobre as relações que poderiam estabelecer-se entre o trabalho dos produtores e o gosto do público, colocou em primeiro lugar o testemunho de Grasset, o qual apresentou aos seus leitores como trabalhador, erudito e consciencioso⁴⁸. É incontestável que as pesquisas e os desenhos de Grasset alcançaram todos os campos, englobando as mais variadas expressões. Cartazes, ilustrações, tapeçarias, marcenaria, serralheria, vitrais, etc. Não houve um ramo das artes decorativas em que Grasset não tenha trabalhado. Essa bela reputação no fim do século XIX deveu-se em grande parte à sua atividade acadêmica. De 1890 à 1903, ensinou “desenho da arte industrial” (*dessin d’art industriel*) e composição decorativa na *École Guérin* em Paris, também conhecida como *École Normale de Dessin* (Escola Normal de Desenho), fundada em 1881 pelo arquiteto Alphonse-Théodore Guérin. Em suas aulas, Grasset orientava os alunos no sentido de colocar em prática a matéria das outras aulas, com o objetivo de colocar as artes a serviço da indústria. Na parte teórica, os objetos dos estudos eram as formas vegetais, animais e humanas, bem como, a interpretação dessas diversas formas e uma interpretação que levasse em conta o material empregado, pois como

⁴⁸ H. Nocq, *Tendences nouvelles*, Paris, H. Floury, 1896, p.11.

ele mesmo dizia, todo material precisava de um desenho próprio. No primeiro momento, um animal ou vegetal poderiam ser estudados de maneira científica e didática, ou seja, a imitação; já em um segundo momento, deveria acontecer a análise do processo de “estilização” (*stylisation*), definida por ele, como a representação “modificada” (*modifiée*) do objeto natural. A infinidade dessas variações permitiria ao estudante visualizar as aplicações mais diversas: tapeçaria, tecidos, rendas, ferro forjado, encadernação, joalheria, etc.

Por meio de duas das publicações de Grasset, foi possível ter uma ideia do seu método de ensino artístico nos tempos da eclosão do *Art Nouveau*. *La Plante et ses applications ornamentales* (1896-1897) e *Méthode de compositions ornamentales* (1905) são duas espécies de álbuns, o primeiro com pranchas dos seus melhores alunos sob sua direção e, o segundo, um manual ou coleção de experiências com esquemas decorativos de fenômenos naturais. Grasset teve alunos brasileiros, entre eles, Eliseu Visconti (1866-1944), Lucílio de Albuquerque (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962), que também influenciaram o ensino no Brasil. O período de estágio no Museu D’Orsay permitiu que essa pesquisa fosse complementada com o estudo e análise desses cadernos de aulas de Grasset.

Além desses, o *Recueil d’ornements*, de *Christopher Dresser* (1834-1904), de 1856, com referências de espécies vegetais, que foram muito consultadas nos ateliês dos artistas. O motivo da escolha está no fato de Dresser ter sido desenhista, escritor e um entusiasta da aplicação da ciência ao desenho. Por isso, suas obras foram referências para diversos arquitetos.

Essas obras fazem parte da produção de um período Pós-Revolução Industrial, quando a demanda crescente de artigos decorativos, levou alguns profissionais a organizarem verdadeiros manuais sobre o tema. O ornamento que antes estava associado ao luxo e ao trabalho manual intenso, adquiriu um novo status e deixou de ser uma exclusividade da classe alta. O desenvolvimento da

produção, as novas técnicas e as máquinas abriram novas possibilidades para a fabricação em massa de uma ampla gama de artigos, entre eles, tecidos, papéis de parede, almofadas, tapetes, porcelanas e cristais decorados, objetos em ferro forjado, mobiliários e acessórios. Por isso, surgiu a necessidade de enciclopédias gerais de ornamentação para fabricantes, arquitetos e desenhistas.

As transformações sociais e culturais do início do século XIX conduziram a um aumento de interesse pela decoração de interiores e mobiliário. Nesse momento, várias publicações sobre o tema surgiram em toda a Europa. Além dos já citados, alguns exemplos são: de *Charles-Ernest Clerget* (1812-1975), *Mélanges d'ornaments* (1838) e *Encyclopédie universelle d'ornaments antiques* (1840), que contém exemplos de decoração grega, romana, egípcia, islâmica, indiana, chinesa, japonesa, medieval e renascentista. *Clerget* teve grande atuação na União Central de Belas Artes aplicadas à indústria em Paris. De *George Phillips*, a obra *Rudiments of Curvilinear Design* (1938-40), de *Henry Shaw*, *Encyclopaedia of Ornament*. Dentre os pré-rafaelitas, *William Bell Scott* (1811-1900) publicou *The Ornamentalist*, ou *Artizan's Manual in the various branches of ornament art*, em 1845.

A Exposição Universal de Londres de 1851 colocou em pauta a necessidade urgente do desenvolvimento do estudo do ornamento. A maioria dos objetos apresentados eram frutos do historicismo ou falsamente naturalistas. Sobre as obras adquiridas oficialmente nessa Exposição, *Owen Jones* (1809-1874) escreveu no *Catalogue of the Museum of Manufactures* (1852), com a intenção de educar o público em geral e os estudantes de desenho. Da mesma forma, *Richard Redgrave* (1804-1888), em seu *Supplementary Report on Design* (1852), expressou seu entusiasmo com o ornato indiano. E, a partir de então, as enciclopédias do gênero dedicaram sempre destaque ao desenho ambiental e aos povos do oriente.

Cabe destacar também a obra do alemão *Ernst Heinrich Philipp August Haeckel* (1834-1919), que foi biólogo, naturalista, filósofo, médico, professor e

artista. Apesar da dedicação à vida acadêmica, Haeckel foi um artista que influenciou gerações com seu trabalho de desenhos biológicos. Apreciador do movimento romântico alemão, procurou retratar a natureza como uma forma de arte. Enquanto ele colocou organismos juntos em reinos e classes na tentativa de desvendar a grande árvore da vida, usando a ciência, a arte lhe permitiu colocá-los juntos de uma forma esteticamente agradável. Seus esboços transformaram-se em mais de mil gravuras, com delas reunidas no *Kunstformen der Natur*, publicado na íntegra em 1904 pela revista *Nature*. Em 1900, na exposição mundial de Paris, teve seus desenhos de radiolários compondo o portão principal.

O livro *Kunstformen der Natur* ou *Formas de Arte da Natureza* possui ilustrações científicas. A primeira edição do livro foi publicada na Alemanha em 1904 pela editora *Verlag der Bibliographischen Instituts, Leipzig und Vienna*. A técnica de impressão utilizada foi a cromolitografia (método da litografia pelo qual os desenhos são impressos em cores). Haeckel trabalhou em sua concepção ao longo de cinco anos. O livro inclui cem ilustrações de organismos muito variados, desde os radiolários e diatomáceas microscópicos, até morcegos, orquídeas, e fósseis. Uma segunda edição contendo apenas 30 ilustrações foi editada em 1924. *Kunstformen der Natur* influenciou a Arte, a Arquitetura e o *design*, no princípio do século XX, correlacionando ciência e arte. Em particular, muitos artistas associados ao *Art Nouveau* foram influenciados pelos desenhos de Haeckel. Um exemplo é Émile Gallé.

Figura 36 – Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, *Capa do livro Kunstformen der Natur ou Formas de Arte da Natureza*, 1904. Disponível em: http://www.rarebooksberlin.de/fileadmin/haeckel_artforms.pdf. Acesso em 29 ago 2015.

Figura 37 – Ilustração número 74 do livro de Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1904, . Disponível em: http://www.rarebooksberlin.de/fileadmin/haeckel_artforms.pdf. Acesso em 29 ago 2015.

Figura 38 – Ilustração número 83 do livro de Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1904. Disponível em: http://www.rarebooksberlin.de/fileadmin/haeckel_artforms.pdf. Acesso em 29 ago 2015.

Entre as diversas publicações do período, a considerada mais importante foi mesmo *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones, uma das grandes conquistas do século XIX da impressão em cores e, mais importante, o primeiro trabalho a analisar a arte ornamental. Arquiteto e designer, Jones ressaltou a importância do estudo das tradições decorativas mundiais e procurou a concepção de uma linguagem apropriada para a nova era industrial. Essa publicação aconteceu paralelamente ao surgimento do museu criado pela *Crystal Palace Company*, após o encerramento da Grande Exposição de 1851, com a intenção de encontrar uma função para o edifício de Paxton, transformando-se em um verdadeiro museu de Arquitetura. Seu alcance foi muito maior do que qualquer das enciclopédias de ornamentação anteriores. Um dos motivos está no fato de Jones ter incluído os detalhes: celta, árabe, turco, persa, indiano, pré-islâmico e chinês. Quase um terço das páginas são dedicadas aos orientais. Reconheceu também a qualidade dos desenhos primitivos. Dos princípios de destaque de seu livro, está o de que as artes decorativas teriam sua origem na Arquitetura, portanto, deveriam acompanhá-la adequadamente. Da mesma forma, a construção deveria decorar-se, mas nunca a decoração deveria ser criada deliberadamente. Outro aspecto de sua proposição era de que as decorações de superfície deveriam conter linhas que emanassem de um tronco comum. Ou seja, cada ornamento, por mais distante que se encontrasse do outro, deveria referir-se à sua raiz. Conceito amplamente aplicado nas criações da Vila Penteado.

Por ter sido traduzida para o francês e o alemão, essa obra foi amplamente consultada por estudantes de Arquitetura e das artes decorativas, como a pintura. Por isso, esse trabalho privilegiará a sua consulta nas análises, especialmente dos elementos vegetais, uma vez que a obra foi objeto de estudo para os precursores do movimento, como *John Ruskin* (1819-1900) e *William Morris* (1834-1896).

Outras obras utilizadas foram *The Bases of Design* (1920) e *Line and Form* (1914) de Walter Crane (1845-1915), ilustrador e pintor inglês, por trazer conceitos das origens dos ornamentos na arquitetura.

Considerando-se que para o estudo sobre imaginários iconográficos a utilização apenas de textos mostra-se insuficiente, a forma de representação utilizada para a análise baseou-se também no registro fotográfico, bem como em croquis de observação, ou seja, na redução do real, na tentativa de promover a ampliação de sua compreensão.

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O RESTAURO E O PERÍODO DOS DETALHES ANALISADOS

Sabemos que a Vila Penteado passou por diversos usos nesses 115 anos. De residência de duas famílias à um período de abandono, depois início da Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, para finalmente, pós-graduação da FAU. Nesse tempo, além das transformações da decoração promovidas pela família, revelaram-se durante o restauro, na década de 1990, várias camadas de tinta que recobriram as pinturas originais. Por esse motivo, essa pesquisa observou e analisou a situação ornamental existente, mas sempre traçando uma comparação com o período original da concepção e execução do projeto de Ekman.

No artigo de Regina Tirello, *O Restauro dos Murais Art-Nouveau da Vila Penteado e o Canteiro-escola da CPC-USP: uma experiência de formação qualificada*, existe uma divisão das pinturas da residência em três períodos decorativos distintos. Após um período de sondagens cromáticas, pesquisas, levantamentos e inventários dos elementos componentes da Arquitetura, concluiu-se que portas, por exemplo, foram fechadas e abertas para criação de novos

cômodos. Além disso, em alguns cômodos foram encontradas até três camadas de pinturas ornamentais antigas sobrepostas, aplicadas até 1920. Concluiu-se, então, que as pinturas mais antigas foram executadas no tempo em que o edifício era residência e, com algumas exceções, as tintas a partir do quarto estrato foram aplicadas após a reforma de adequação feita em 1949.

Logo, o período que esta análise iconográfica considera é o primeiro, e equivale ao conjunto de murais com cores e desenhos em estilo *Art Nouveau*, que teriam sido produzidos na data da construção do edifício ou logo após o seu início. Segundo as características descritas no artigo, os estratos de tinta correspondentes a esse período tem espessura, textura, brilho e coloração particulares. Sendo que nas partes mais trabalhadas artisticamente eles foram feitos em óleo “magro”, são finos e lisos. (TIRELLO, 2012: 257)

O restauro incluiu prospecções em sessenta e sete cômodos e em painéis de três períodos ornamentais. O restauro completo foi feito apenas em alguns trechos: saguão ou “hall” principal, o vestíbulo da entrada lateral original de carros da Residência Penteado, no forro da saleta sobre o hall e na antiga sala de jantar da Residência Penteado. Em alguns cômodos não restaurados, foram deixadas apenas pequenas “janelas de decapagem”, onde podemos observar apenas uma parte das pinturas ornamentais, sem que tenham sido removidas as camadas de tinta de toda a parede, mas sim, em um pequeno trecho.

Além dessas áreas, houve posteriormente, em 2002, o Projeto de Remodelação da Biblioteca, parte da antiga residência Prado, com verbas da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob a responsabilidade de Júlio Roberto Katinsky. Esse projeto recuperou as pinturas dos forros, desenhos de piso, caixilharia e respectivas ferragens. Além de reforma de mobiliário e infraestrutura de instalações. A recuperação das pinturas murais

existentes nos ambientes da biblioteca incluiu prospecção, remoção de camadas de tinta, identificação de desenhos, limpeza, nivelamento e reintegração.

Sabe-se que as pinturas parietais de todo o edifício foram realizadas por artesãos diversos e de autorias não identificadas. Nas plantas do arquiteto que estão no Arquivo Municipal de São Paulo, vemos diversos detalhes, como os pilares e arcos em gesso do hall, os detalhes das madeiras, como as bandeiras das portas, gradis, ou mesmo, o banco embaixo dos pilares da escada, mas as pinturas obviamente não aparecem. Isso também pode explicar certa incoerência entre alguns elementos decorativos, que não foram obra do arquiteto, portanto não integraram o conceito de “projeto total”, onde cada pequeno ornamento é parte de um todo.

Nesta análise do estado da arte, podemos então supor que alguns murais parietais integravam a construção inicial projetada por Ekman, no período estilístico *Art Nouveau*. Mas, em outros casos, são pinturas encomendadas pelos proprietários à artistas diversos, em épocas posteriores com decorações sazonais. Por esse motivo, a análise privilegiou o estudo dos elementos do primeiro período decorativo, que correspondem ao estilo estudado e ao projeto inicial, uma vez que seu grande objetivo é tratar o ornamento como parte indissolúvel da arquitetura, o que Mackintosh chamou de arquitetura “*síntese das Belas-Artes, a comuna de todos os ofícios*”.⁴⁹ Ou Guimard, nomeou a arquitetura que “*inclui na sua essência, na sua fórmula, na sua função e em todas as suas manifestações, todas as outras artes sem exceção*.”⁵⁰

⁴⁹ “*Architecture is the synthesis of the fine arts, the commune of all the crafts.*”, Mackintosh, *Architecture, Lecture*, Glasgow, 1893.

⁵⁰ “*J’aime l’architecture, et si je l’aime, c’est parce qu’elle comprend dans son essence, dans sa formule, dans sa fonction et dans toutes ses manifestations, tous les autres arts sans exception.*”, Hector Guimard, *La Renaissance de l’Art dans l’Architecture moderne*, *Le Moniteur des Arts*, 7 juillet 1899, p. 1465.

3.3 ANÁLISE

A análise ornamental da Vila Penteado será dividida em 4 áreas: a Primeira, o “salão de entrada”, nome dado pelo arquiteto, ou entrada frontal monumental; a Segunda, o “hall” ou saguão central; a Terceira, a original “entrada para carros” ou entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Leite Penteado (1852-1912) e suas áreas sociais; e a Quarta, formada pelas áreas sociais da residência de Antônio Prado Júnior (1880-1955), conforme esquema abaixo.

Figura 39 – Vila Penteado, planta esquemática, indicativa das áreas de análise. Fonte: Acervo da autora.

3.3.1 Primeira área: Salão de Entrada ou Entrada Frontal Monumental

Salão de Entrada ou Entrada Frontal Monumental

Figura 40 – *Planta esquemática indicativa da Primeira área: Salão de Entrada ou Entrada Frontal Monumental.* Fonte: acervo da autora.

A entrada frontal monumental é, no uso atual da pós-graduação da FAU, a entrada dos fundos do lote. Hoje, os limites posteriores do terreno são constituídos por pequenos recuos com vagas de estacionamento, o que dificulta a construção do imaginário da monumentalidade do projeto inicial. O fato de o terreno ter sido loteado, a topografia ter sido alterada e terem surgido edifícios altos ao redor da casa, também limitou a visualização da perspectiva do palacete no alto do lote. No terreno original, a situação era bem diversa da atual: atrás de um grande recuo ajardinado, com taludes e caminhos, em um nível superior circundado por balaústres, estava o *salão de entrada*, após doze degraus de escada e um longo patamar. Perfeitamente simétrico, o salão ficava no volume central curvo da fachada principal, e era, na verdade, uma varanda com escadas laterais simétricas,

permitindo o acesso por ambos os lados. Esse espaço permitia uma vista privilegiada dos jardins e da rua e representava um elemento de transição entre o exterior e o interior da propriedade, uma vez que apresentava uma cobertura em laje com alguns elementos em vidro.

Figura 41 – Vila Penteado. Entrada voltada à Avenida Higienópolis. Foto: Guilherme Gaensly. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. Vila Penteado: registros /Benedito Lima de Toledo. São Paulo : FAUUSP, 2002, p.18.

Nessa varanda ou *salão de entrada*, estão até hoje presentes o vidro e os gradis em ferro, proporcionando transparência e visibilidade ao proprietário que recebia seus convidados, em nível superior do terreno. Essa transparência é uma das características das entradas de muitas obras do francês Hector Guimard (1867-1942), e do belga Victor Horta (1861-1947), conceito de projeto inovador para o período e essencial ao estilo *Art Nouveau*. Com esse novo elemento de projeto, os ambientes internos ganhavam maior luminosidade e, principalmente, era estabelecida uma relação entre o interior e o exterior, beneficiada pelos novos tratamentos paisagísticos dos palacetes. Podemos pensar que essa situação não era usual na arquitetura anterior à esse período, pois antes predominavam casas geminadas, que não permitiam os grandes recuos que os palacetes do início do século XX passaram a apresentar.

Figura 42 – Hector Guimard, *Castel Béranger*, 1898, *Rue Jean de la Fontaine*, Paris, França. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Guimard: catálogo.* / Françoise Cachin, Pierre Arizzoli-Clémentel e Philippe Thiébaut, direção – Paris: Musée D'Orsay, 1992, p. 181.

Figura 43 – *Vila Penteado*, gravura de Stern baseada na aquarela original de Carlos Ekman. Cartão-postal, s.ed. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros* /Benedito Lima de Toledo. São Paulo : FAUUSP, 2002, p.14.

Devido ao salão de entrada ser elevado em relação ao piso de acesso, há aberturas na alvenaria com grades de ferro, constituídas por sete barras retas que curvam-se no topo em alusão ao estilo *Art Nouveau*. Esses vãos tinham a função de ventilar o porão. Pode-se notar também, em fotos pesquisadas de Guilherme Gaensly (1843-1928), que esse desnível era ocupado por vegetação pendente e painéis de treliças, o que permitia a subida de plantas trepadeiras, reforçando o conceito de fusão entre construção e natureza.

A fachada simétrica é, até hoje, constituída por três portas: uma grande porta central monumental e uma porta menor para cada um dos lados; sendo uma delas à direita para acesso à antiga sala de bilhar (hoje biblioteca da FAU) e, outra, à esquerda, para o “pequeno salão” ou Maria Antonieta. Do lado de cada porta, um novo volume avança o nível predominante da fachada com duas janelas de cada lado. À direita da fachada são as esquadrias do *grande salão* da residência Prado (hoje biblioteca) e, à esquerda, esquadrias do antigo *grande salão* ou sala Luis XV, como ficou conhecida (hoje Sala dos Espelhos). No primeiro pavimento, as janelas correspondem aos dormitórios.

A porta central em escala monumental marca o eixo da casa e pelo vidro revela o saguão e uma vista parcial do andar superior. Em cima da porta, há uma bandeira fixa em arco onde predomina o vidro, sobreposto por um gradil de desenho complexo, com alguns elementos em alusão ao estilo *Art Nouveau*, principalmente porque barras de ferro ora são retas, ora curvam-se em diferentes espessuras. No centro dessa composição de grades, há uma figura perfeitamente simétrica que parece remeter à uma ave com asas abertas em uma posição imponente. Suas asas são compostas por barras de ferro curvas, e outras três barras parecem formar uma cabeça. No centro inferior dessa bandeira, há um rosto feminino entalhado na esquadria de madeira. As folhas da porta são feitas em madeira e vidro, revelando parcialmente o interior. Apenas na parte mais inferior,

ela é completamente fechada em madeira. Sobre o vidro central, há grades em ferro, com barras verticais que curvam-se formando quase que um círculo. No centro desses “círculos”, há duas folhas curvas em ferro e uma flor modelada em fundição. Essa flor possui uma forma bem arredondada, com pétalas iguais que partem de um eixo, assemelhando-se a um crisântemo ou girassol, como os ingleses adotaram muito na época, seguindo a tradição japonesa, que estava em alta. Já na parte inferior da grade, há novamente três pequenas flores de quatro pétalas, também modeladas em fundição.

Além disso, a porta possui quatro folhas, o que permite a abertura total para entrada de várias pessoas ao mesmo tempo, em sinal de igualdade, como vemos em romances da época, como os de Marcel Proust (1871-1922). Burguesia e aristocracia, lado a lado aos plebeus, nesse caso, alguns artistas, determinando um comportamento dessa classe social. Após entrar por esse porta, o visitante estaria finalmente no grande hall monumental.

Figura 44 – Croqui da porta principal do antigo “salão de entrada” ou entrada monumental. Acervo da autora.

As duas portas menores situadas uma para cada lado da porta central são idênticas, em madeira com vidro sobre um avanço na alvenaria. Cada uma delas é constituída por uma porta central e duas janelas em ambos os lados que integram o conjunto. Todos os elementos possuem venezianas. A porta é feita em madeira até aproximadamente a altura de um metro e o restante é constituído por vidro, permitindo a visão interna. Elas são divididas em duas folhas cada. Na parte superior da porta, há uma bandeira fixa em vidro, que pode ser recoberta pela veneziana móvel. Todas essas características reforçam a intenção de estabelecer a relação com o exterior.

O volume do *salão de entrada* não é totalmente aberto, mas possui portas de entrada também pelas laterais. Cada uma delas é formada por duas folhas, onde há uma alusão à troncos de árvores entalhados na madeira. No centro, uma maçaneta em ferro reproduz uma forma de flor. A partir da altura de um metro, há um vidro fixo interrompido verticalmente por esse tronco, que termina com entalhe de uma flor. A parte superior da porta é constituída inteiramente por vidro fixo sem grade. Na alvenaria onde estão essas portas, há um desenho em baixo-relevo. Trata-se de uma linha curva de aproximadamente dois centímetros em cor-de-laranja, imprimindo organicidade ao conjunto da porta. Quem aguardava a abertura dessa porta, ficava protegido sob uma marquise de alvenaria com elementos em vidro.

Quanto aos revestimentos de piso utilizados, a escadaria apresenta degraus em mármore branco e patamar superior em mosaico em tons de marrom, terracota, branco, azul, verde musgo e ocre, constituindo um "tapete". Em suas bordas, o desenho é geométrico, já em seu centro, a forma orgânica é dada por duas linhas que encerram seu desenho com flores de três pétalas nas pontas. O motivo repete-se em ambos os lados. O piso do grande salão de entrada também é feito em mosaicos em tons de terracota, ocre, cor de laranja, branco, verde musgo e preto. Ao redor de todo o arco que forma o espaço, o piso tem uma tabeira em dois tons

de terracota. Para dentro dessa tabeira, há um desenho geométrico ocre e terracota, muito parecido com os ornamentos de tipo grego, ou mesmo, nos pompeanos, da *Gramática do Ornamento* de Owen Jones. Em seguida, o desenho de piso apresenta em toda a volta uma faixa fina branca com bordas pretas de ambos os lados e novamente mais uma faixa terracota, seguida de uma faixa ocre com duas brancas e pretas de cada lado. No centro, esse tapete de mosaicos é predominantemente verde, com um desenho em arco que marca a entrada. Nos dois cantos, há uma figura vegetal que assemelha-se a um trevo de quatro folhas, ou uma flor de quatro pétalas, em terracota, com seu centro em círculo de cores azul, branco e ocre.

Nessa primeira área de análise, notamos a predominância de alguns elementos iconográficos, entre eles, troncos, folhas, flores, geralmente com pétalas axiais, rostos femininos e a águia. Sabemos que o estilo *Art Nouveau* inspirou-se nas formas da natureza, por isso não raramente árvores, folhas e flores foram temas principais. Para Owen Jones, "*nos melhores períodos da arte, todos os ornamentos basearam-se na observação dos princípios reguladores da organização das formas na natureza.*"⁵¹ As flores, por sua vez, apesar de aparecerem em diferentes espécies, surgiram predominantemente estilizadas, ou geometrizadas, muitas vezes com motivos orientais: os girassóis e os crisântemos, em sua maioria. Talvez por serem espécies relativamente regulares, onde pétalas iguais repetem-se partindo de um mesmo centro.

Quanto ao rosto feminino que aparece entalhado na madeira da porta de entrada principal, ele também era um tema muito utilizado no período. Os cabelos

⁵¹ JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1868, p.154. "[...] in the best periods of art all ornament was rather based upon an observation of the principles which regulate the arrangement of form in nature, than on an attempt to imitate the absolute forms of those works; and that whenever this limit was exceeded in any art, it was one of the strongest symptoms of decline: true art consisting in idealising, and not copying, the forms of nature.[...]"

ondulados e compridos, formados por linhas curvas, também estavam em composições de pintores, como Mucha e Klimt. Na metade do século XIX, a mulher estava no centro das preocupações dos artistas que a tornaram objeto frequente de estudo e representação. Os conceitos que acompanhavam essa iconografia estavam mais ligados à mulher ideal e imutável. Aquela que personifica a mitologia, geralmente nua, da alegoria e do erotismo. Aquela que possui as características do “ideal” que o homem não possui, como a elegância, fragilidade, delicadeza, graça, doçura, instinto materno, pudor e, até mesmo, submissão.

Quanto à representação da águia no centro da porta, podemos supor que poderia ser qualquer ave, que foi tema constante de Walter Crane, William Morris ou Eugène Grasset. Mas pela posição em que ela se apresenta talvez nos remeta mais à águia da República, a famosa marca que Napoleão III imprimiu em todos os detalhes de suas construções. Pelo contato que a família tinha com a França e por tudo que ela representava no período, conforme já foi discutido, não seria estranho supor que essa alegoria estivesse em um lugar de tanto destaque.

3.3.2 Segunda área: O *Hall* ou Saguão central

Figura 45 – Planta esquemática indicativa da Segunda área: Hall ou Saguão Central. Fonte: acervo da autora.

O *hall* ou saguão central era o ponto que ligava todas as partes principais das duas residências. Comunicava-se com a entrada principal, com o vestíbulo da entrada de carros da residência Penteado, com o pequeno salão ou *sala Luís XV*, com o escritório do Conde aos fundos, com a residência Prado, por meio da sala de bilhar, e com o pavimento superior, pelas escadas. Portanto, a partir dele acontecia a distribuição para os principais cômodos da casa. Sua escala era monumental, devido ao perímetro extenso (8,00 X 12,60 metros) e ao pé-direito duplo, que trazia surpresa aos visitantes e a imponência que a condição socioeconômica dos proprietários solicitava.

O grande hall de pé-direito duplo foi um elemento da tipologia das plantas que os artistas do *Art Nouveau*, como Hector Guimard, utilizaram com frequência. Por meio da utilização da iluminação zenital, a sensação de amplitude, era ainda acentuada. O *Hotel Mezzara* é um exemplo de utilização desses princípios.

Figura 46 – Hector Guimard, *Hôtel Mezzara*, Paris, França, 1911. Foto: Arquivo do Museu de Artes Decorativas de Paris; Photo Laurent Sully Jaulmes.

No piso, ainda original, o mosaico segue o padrão dos revestimentos da área externa diferenciando-se do assoalho em madeira encontrado em toda a área interna, ou seja, de uma certa maneira, apesar de o hall integrar a parte interna da casa, possui uma certa relação com o exterior, uma verdadeira transição para as áreas mais íntimas, feita por meio do piso. Esse mosaico é constituído, até hoje, por um retângulo com as quatro pontas curvas com desenho de flores e folhas que formam arabescos, em tons de verde e terracota. Ao lado dessa combinação vegetal, há uma linha azul e outras duas em terracota, uma de cada lado. Em seguida, esse friso é encerrado por duas linhas verdes. Nos cantos desse retângulo, as iniciais da família Álvares Penteado (AP) aparecem em tons de verde, terracota e ocre. Na parte central desse “tapete”, dez figuras orgânicas nos mesmos tons das iniciais, distribuem-se de forma alternada. Elas são formadas por um círculo central e uma figura orgânica em arco que o entrelaça, onde dois círculos verdes arrematam as pontas do conjunto. Um fato interessante sobre a combinação de cores escolhida para os pisos, é que seus tons lembram os tons dos interiores pompeanos, que foram tão estudados e reproduzidos pelos arquitetos do século XIX em toda a Europa, até mesmo por fazerem parte de manuais importantes como a *Gramática do Ornamento* de Owen Jones. Além dos tons, a técnica de mosaicos também foi muito usada nos pisos nas construções de Pompeia.

Após pesquisa e análise do material fotográfico encontrado da época, pode-se notar a presença de um grande tapete que cobria essa área. Sobre ele, algumas cadeiras e uma mesa. Em um dos cantos, havia um abajur de pedestal com contas penduradas, possivelmente em vidro. Próximo à escada, havia dois pedestais, cada um deles com dois vasos de flores e folhagens. No meio deles, estava uma poltrona larga, possivelmente feita em madeira. Apesar da falta de nitidez das fotos em preto e branco encontradas, podemos perceber que o estilo dos móveis mantiveram, no geral, uma certa tradicionalidade, dos estilos renascentistas, Luís XV e Luís XVI, em contraste ao estilo *Art Nouveau* da casa.

Todo o ambiente possui as paredes revestidas em madeira até a altura de aproximadamente 2,30 metros. Esse painel apresenta entalhes em altos e baixos-relevos. Esse elemento destaca características orientais, assemelhando-se à produção do *Liberty* inglês do período, à exemplo da Sala dos Pavões de James Mc Neill Whistler (1834-1903), feita originalmente em Londres. Ou mesmo, a sala de música apresentada na Exposição de 1904, de Bernhard Pankok (1872-1943). Todos esses cômodos tiveram referências em uma estética japonesa, com sua típica divisão de ambientes por biombos (elementos dobráveis) ou os *tsuitates* (divisórias baixas e não dobráveis). Por isso, revestir a parede com madeira até determinada altura, acabava por resultar nesse mesmo efeito visual que o período do *Art Nouveau* tanto utilizou. Os ingleses principalmente adotaram a nova estética, muitas vezes acompanhada do uso de tecidos colados na parede ou papéis de parede, na parte superior sobre os painéis. Além desse indício tipicamente japonês, repetidamente uma flor foi entalhada em baixo-relevo por todas as paredes em madeira do *hall* da Vila. Ela assemelha-se à um girassol, mas ao mesmo tempo, ao crisântemo estilizado, símbolo do Japão, ou *kiku*⁵². Tanto uma quanto outra espécie de flor, possui um contorno regular e quase geométrico, onde pétalas iguais repetem-se radialmente a partir de um mesmo centro. Essa composição que aparece diversas vezes pelo painel em madeira e sob a escada, possui uma flor de dezesseis pétalas com folhagens largas e duas flores menores, uma de cada lado, com oito pétalas cada. O *kiku* foi sempre representado por dezesseis pétalas. Os Crisântemos foram originados na China e trazidos para o Japão no ano de 400 d.C. por monges budistas. Os imperadores japoneses adotaram a flor como símbolo da família imperial japonesa, e mais tarde a flor nacional do Japão. Em 910 d.C., o Imperador japonês adotou o crisântemo como seu selo oficial e brasão da família imperial, uma flor dourada com dezesseis pétalas que irradiam do centro como chamas do sol. O trono onde os Imperadores se sentam também são chamados de “Trono de

⁵² O *kiku* ou crisântemo, em sua forma estilizada, está presente na capa do passaporte japonês, por ser o símbolo nacional.

Crisântemo”, além da “Suprema Ordem do Crisântemo”. No início do século XIII, o ex-imperador Gotoba decorou sua katana ou sabre, com a crista de um crisântemo. A partir de então o design de crisântemo passou a ser usado como padrão em roupas e diversos acessórios, porém usados somente pela aristocracia japonesa. Essa ligação com a aristocracia seria um fato importante a ser considerado, visto que, a família utilizou-se desse conceito em outros ambientes, como as Salas Luis XV e Maria Antonieta.

Existem cerca de 150 padrões, sendo que o de 16 pétalas, é usado especialmente por membros da Família Real. Existe outros padrões usados por diversos órgãos como Congresso Nacional, Departamento de Polícia Metropolitana, Santuários, especialmente o de Yasukuni em Tóquio, capa do passaporte japonês, além da moeda de 50 ienes, que também tem o crisântemo estampado em seu verso.

Figura 47 – *Desenho do Kiku, ou crisântemos japonês*. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/significado-do-crisantemo-para-o-povo-japones/>>. Acesso em 16 jan 2017.

Figura 48 – Detalhe em baixo-relevo, entalhado no painel do hall. Fonte: acervo da autora.

Figura 49 – Morris & Co., *The Great Parlour*, 1893. *Wightwick Manor, Wightwick Bank*. Foto: Simon Upton. Disponível em : <http://www.countrylifeimages.co.uk/ResizedImages/VeryLarge/517927.jpg>, Acesso em 30 jun 2015.

Figura 50 – James McNeill Whistler, *Peacock Room* ou *Sala dos Pavões*, 1877, 421.6 cm × 613.4 cm × 1026.2 cm, Col. Freer Gallery of Art, Washington, D.C. Foto: Smithsonian's Freer and Sackler Galleries. Disponível em: <https://www.flickr.com/groups/freersacklergroup/>, Acesso em: 21 fev 2017.

Figura 51 - Bernhard Pankok, sala de música, apresentada em 1904 na Exposição Universal de St Louis, depois apresentado na Landesgewerbeanstalt de Stuttgart e hoje destruído, in SEMBACH, Klaus-Jürge, *L'Art Nouveau*, 2013, p.119.

Figura 52 – Jacques Gruber, *biombo em três partes*, Nancy, em torno de 1900, marqueteria sobre nogueira e vidro: 170 cm. Munich, Col. Müncher Stadtmuseum, in SEMBACH, Klaus-Jürgen. *L'Art Nouveau: L'Utopie de la Réconciliation*, France, 2013, p.70.

Além de todas as tendências internacionais do apreço ao Japonismo, não seria difícil imaginar que a família tivesse certo gosto pela cultura oriental. Nos álbuns pesquisados de fotos da família, doados por Caio Prado ao IEB, há cenas das mulheres, pousando com roupas orientais e sombrinhas típicas japonesas no jardim da Vila.

Nos capitéis em madeira dos pilares do painel que recobre todas as paredes do grande hall, uma composição vegetal aparece em alto-relevo: uma flor triangular ao centro com sete pequenos círculos em cima e duas flores laterais, viradas cada uma para um lado. Entre as flores, espécies de folhagens curvam-se em desenho tipicamente *Art Nouveau*. Esses elementos lembram alguns traços de ornamentação egípcia, que parecem remeter as flores de lótus, em um padrão de estilização ilustrado por Owen Jones, em sua *Gramática do Ornamento*. A lótus era, para os egípcios, uma planta sagrada, atribuída à deusa Isis, com suas flores em forma de sinos com espinhos. Sua simbologia no Egito e na Índia, está ligada à fertilidade.⁵³ Para Owen Jones, ao referir-se à Arquitetura do Egito, “quanto mais antigo o monumento, mais perfeita a arte”. A flor de lótus e o papiro, que cresciam nas beiras dos rios, simbolizavam alimento para o corpo e para a mente.⁵⁴

⁵³ WODON, Bernard. *L'Ornement: de l'Antiquité au XXe siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014, p.296.

⁵⁴ JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1868, p.27.

Figura 53 – Detalhe do capitel entalhado na madeira do painel do hall. Fonte: acervo da autora.

Sobre o vasto painel de madeira, a partir dos 2,30 metros de altura aproximadamente, cada parede possui uma composição extremamente ornamentada, em estuques de gesso, pinturas e gradis em madeira. Na lateral direita de quem entra nesse acesso monumental, há uma lareira em madeira. Dois pilaretes marcam sua localização com luminárias em ferro sobre seu capitel. Essas luminárias são esculturas de duas mulheres em ferro forjado, rodeadas de folhas retorcidas com uma espécie de botão de flor fechado. No período, as imagens e esculturas de mulheres, muitas vezes segurando algum elemento natural sobre sua cabeça, eram temas recorrentes. A ideia de fusão entre mulher e natureza era o verdadeiro ideal feminino. Essa mesma estética aparece também nas luminárias de Peter Behrens, como a *Darmstadt*, de 1902.

Figura 54 – Peter Behrens, *lâmpada de escritório*, Darmstadt, 1902, bronze e vidro colorido, altura: 70 cm, in SEMBACH, Klaus-Jürgen. *L'Art Nouveau: L'Utopie de la Réconciliation*, France, 2013, p.159.

Esse conjunto da lareira, com os pilares laterais e o arco que a recobre, avança alguns centímetros para fora da parede. No arco que compõe o painel, há em sua parte superior, um espelho com cantos bisotados. Sob ele, uma prateleira em madeira, sustentada por duas mãos-francesas em arco no mesmo material. Essa forma da lareira em arco foi muito utilizada no período, conforme podemos observar, por exemplo, nos desenhos de Hector Guimard.

Figura 55 - Hector Guimard, *projeto para lareira*, Paris, em torno de 1900. Paris, Museu de Artes Decorativas, in SEMBACH, Klaus-Jürgen, *L'Art Nouveau*, France, 2013, p.20.

Por fim, na parte inferior do conjunto, está o vão da lareira revestido em pastilhas cerâmicas verdes e uma pedra em granito preto. Ainda nas laterais do arco, entalhadas em baixo-relevo, simetricamente quatro hastes de folhas ascendentes curvam-se em seu ápice. Sobre o arco, nos cantos, estão também entalhados em baixo-relevo, um conjunto de folhagens, que parecem partir de um tronco, que enrolam-se em espiral.

Nessa parede onde encontra-se a lareira, além de dois pilares nos cantos, há três pilares em alvenaria no centro. Eles são igualmente revestidos em madeira até a altura de 2,30 metros. Entre eles, formam-se quatro “panos” de alvenaria. No primeiro pano, está a porta de acesso ao salão da residência Prado e sobre ela uma varanda em madeira que deixa visível o pavimento superior. A porta de acesso do hall para a residência Prado é feita em madeira com uma grande altura. Ela possui duas folhas que se abrem ao meio, completamente fechadas em madeira. O desenho das portas é predominantemente geométrico, com almofadas em retângulo e um arco superior. Já a parte superior da porta, é uma bandeira em vidro com desenho complexo na esquadria de madeira, repleto de curvas. Entre ovais e arcos serrados na madeira, o desenho superior encerra-se em um arco com duas pontas superiores e quatro linhas centrais, que parece nos remeter à uma lira. A lira era um tema muito utilizado no período, por ser um instrumento musical criado pela mitologia grega, pelo filho de Zeus, Hermes, mensageiro dos deuses, que cedeu-a à Apolo. Atribuída aos deuses, a lira era também de Orfeu e Erato, a musa da poesia lírica, e tornou-se o símbolo da música.⁵⁵ Mas podemos imaginar, que sua presença na Vila esteja ligada ao fato de ser um dos motivos do estilo Luís XIV, que era predominante em Versalhes, por exemplo. Esse instrumento fez parte de um repertório decorativo do mobiliário do fim do século XVIII e início do XIX. Em toda a residência, principalmente nas áreas sociais, encontramos outras referências aos estilos Luís XIV, XV e XVI, em fusão com elementos *Art Nouveau*.

⁵⁵ WODON, Bernard. *L'Ornement: de l'Antiquité au XXe siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014, p.296.

Figura 56 – Porta de entrada do hall para o salão da Residência Prado. Fonte: acervo da autora.

No segundo pano, está a lareira já descrita e sobre ela seu duto que apresenta vasta ornamentação em estuque de gesso pintado. Na parte superior, um elemento aparece novamente como em outros trechos de ornamentação da casa: o trevo de quatro folhas. Na parte inferior, uma oval aparece em meio à folhagens em estuque e linhas curvas douradas. Esse conjunto foi recoberto com pintura cinza, mas supõe-se que deveria apresentar, na época, um retrato na oval, ou mesmo o brasão da família e, possivelmente, uma composição pictórica no requadro superior. Ao redor desse volume, estão desenhos de raízes, folhas e flores, em estuque de gesso, que repetem-se em toda a volta do hall. O gesso é pintado em verde claro e cor-de-rosa e não parece apresentar um padrão que repete-se uniformemente, o que descarta à hipótese de que tratou-se de um pequeno molde. As folhas parecem ter sido esculpidas uma a uma. Esse padrão lembra detalhes da arquitetura *Secession* vienense, como o detalhe de folhagens que encontramos em alto-relevo na fachada do pavilhão da Secessão em Viena, de Joseph Maria Olbrich, de 1897-98. Na parte superior do arco na alvenaria, mais uma vez, está o tema presente em toda a ornamentação: folhas e frutos de café moldadas em estuque.

No terceiro pano desta parede, há um móvel em madeira com espelho. Pela foto em preto e branco encontrada do período, parece que o móvel permaneceu em posição original. Uma espécie de cristaleira vazada na parte inferior até um metro de altura, sem portas, com quatro gavetas e seus puxadores em metal. Da altura de 1,30 metros para cima, está um espelho com cantos arredondados e dois pilaretes laterais. Na parte superior central desse móvel, um trecho entalhado em alto-relevo com frutos que assemelham-se à maçãs ou pêssegos. Em algumas análises anteriores, esses ornamentos foram definidos como goiabas. Esse móvel está localizado entre duas pilastras que avançam o nível da alvenaria do chão ao teto.

Figura 57 – Detalhe do trevo em gesso na parte superior do duto da lareira da Vila Penteado e as esculturas de mulheres. Foto: acervo da autora.

Nos pilares, duas arandelas em ferro e vidro pendem de duas mãos-francesas em ferro, uma em cada pilar. Seu desenho é orgânico, tipicamente *Art Nouveau*. No quarto pano, está a porta de entrada para o dormitório de Armando Penteado, localizado no térreo. Sobre essa porta está o painel de *Glorificação à Indústria*, de Carlo de Servi, que será descrito mais à frente. Novamente acima desse pano, há em gesso pintado em estuque, um círculo com uma mulher que lê, demonstrando novo costume feminino, conforme retratou o pintor alemão Fritz von Uhde (1848-1911), ou mesmo, o austríaco Koloman Moser (1868-1918), em seus pôsteres. Também os pintores do romantismo, como Fantin Latour (1836-1904), retrataram incansavelmente, a figura feminina lendo. Além disso, em alguns retratos da época, as mulheres foram retratadas pintando, destacando a ideia das habilidades manuais das mulheres.

Figura 58 – Fritz von Uhde, *The Picture Book*, 1889. Óleo sobre tela, 61 x 49.5 cm. Charles and Emma Frye Collection, Fry Art Museum, Seattle, Washington.

Figura 59 – Koloman Moser, pôster para *Jornal Ilustrado da Áustria* (Österreichs Illustrierte Zeitung). Litografia colorida. Impressão: Industrial Association of Graphic Artists (Philipp & Kramer), Viena, 82 x 110 cm. MAK – Österreichisches Museum für Angewandte/Gegenwartskunst, Viena.

Figura 60 - Henri Fantin-Latour (1836-1904), *La liseuse*, 1861, óleo sobre tela, H. 100 ; L. 83 cm, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Disponível em acesso em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-liseuse-238.html?cHash=4d4e19e8f9, Acesso em 20 fev 2017.

Figura 61 - Henri, Fantin-Latour, *La leçon de dessin dans l'atelier*, 1879, óleo sobre tela, assinado e datado no canto inferior à esquerda, 145 x 170 cm, Col. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas. Foto: J. Geleyns / Ro scan. Disponível em <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/henri-fantin-latour-la-lecon-de-dessin-dans-latelier?letter=f>, Acesso em 19 fev 2017.

Na parede em frente à essa, além dos pilares dos cantos, novamente três pilares distribuem-se ao centro. No primeiro pano formado entre pilares, há porta igual à da parede descrita em frente (da entrada do salão da Residência Prado), e uma varanda, também simétrica à da parede da frente. No segundo pano, na parte superior, está a pintura *A Indústria no século XV*, de Oscar Pereira da Silva, que será descrita à frente. Na parte inferior do segundo e do terceiro pano, está a escada em madeira para o pavimento superior. Nele, um banco sob o patamar intermediário é criado por meio de sua estrutura como aquelas criadas pelos belgas. Na parte superior desse terceiro pano, há um vão composto de pórtico em madeira no patamar da escada que sobe ao pavimento superior. No quarto pano, na parte superior, está outro painel também em alusão à indústria nacional, *A indústria do século XVI ao XVIII*, de Oscar Pereira da Silva.

O forro em madeira no teto apresenta um vitral central, provavelmente executado pela empresa *Conrado Sorgernicht* em estilo *Art Nouveau*. O vitral é retangular, composto por três retângulos centrais e três quadrados para cada um dos lados. Os tons predominantes dos vidros são: transparente, azul, ocre e vermelho. O centro possui uma faixa ocre com cantos arredondados, onde estão dois crisântemos, motivo presente nos entalhes das paredes em madeira. Em meio à desenhos de folhagens em tons de verde azulado, um retângulo ocre preenche o espaço do vitral. Cada uma de suas quatro pontas, apresenta um círculo ocre com um outro menor dentro dele, transparente. Dentro dele, uma figura em forma de "C", que assemelha-se à uma meia lua, vermelha. No centro das laterais menores do retângulo que formam o vitral, há uma espécie de placa ou cartaz dobrado, que não possui nenhum dizer.

Na análise das pinturas é possível uma analogia com período conhecido por *Iluminismo*, como descreveu Immanuel Kant (1724-1804):

[...] O Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria, se a sua causa não residir na carência de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo, sem a guia de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo.[...] ⁵⁶

Para os filósofos do Iluminismo, não havia como chegar à essência das coisas. Logo, a única atitude deveria ser dedicar-se ao conhecimento dos fenômenos, ou seja, tudo que pode ser percebido pelas impressões sensíveis. Por meio da razão natural, da linguagem matemática e do contato experimental desenvolve-se, nesse período, o pensamento científico. Nesse momento o homem passa da condição passiva na natureza para um co-criador, que por meio do conhecimento científico da realidade natural, pode transformá-la, surgindo, então, a técnica. E a ciência era o meio para essa transformação e não apenas uma representação teórica da realidade.

Kant estudou o empirismo de Francis Bacon (1561-1626) e suas contribuições na Ciência da Natureza. Da mesma forma, os experimentos de Galileu Galilei (1564-1642), Evangelista Torricelli (1608-1647) e George Ernst Stahl (1659-1734), classificando-os como pesquisadores da natureza, que realizaram grandes descobertas, mas sempre por meio do que sua própria razão coloca na natureza.

Desta forma, analisou o processo do conhecimento humano para mostrar que a Física era a aplicação das regras fundamentais do conhecimento racional que o homem poderia desenvolver. Para isso, fez a síntese do *Inatismo*⁵⁷ de René

⁵⁶ Kant, Immanuel. *O que é o Iluminismo*. (1784) Tradução: Artur Morão.

⁵⁷ Descartes defendia uma determinada posição do racionalismo: o racionalismo inatista. Este tipo de racionalismo defende que existem três tipos de ideias: as inatas, as adventícias e as factícias. As ideias adventícias são aquelas que nos chegam a partir dos sentidos, as factícias são provenientes da nossa imaginação, uma combinação de imagens fornecidas pelos sentidos e retidas na memória cuja combinação nos permite representar, imaginar coisas que nunca vimos.

Descartes (1596-1650) e do Empirismo dos filósofos ingleses, particularmente David Hume (1711-1776).

Descartes defendia a existência de algumas ideias inatas que eram, por assim dizer, construtivas do próprio espírito humano e que quando entravam em contato com o mundo natural, traziam em si alguma proposição de cunho universal. Um exemplo eram as ideias matemáticas, que se revelavam àquela altura muito fecundas para a construção do conhecimento científico.

Os filósofos ingleses, por sua vez, como John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776), Francis Bacon (1561-1626), George Berkeley (1685-1753), defendiam a posição de que todo nosso conhecimento só podia se dar por meio das imagens sensíveis. O espírito humano surgia como uma página em branco na qual as impressões sensíveis viriam registrar a sua representação dos dados da realidade, seguindo as normas de Thomas de Aquino (1225-1274): *"nihil est intellectu quod prius non fuerit in sensu"* ("nada está no intelecto que não tenha antes passado pelo sentido").

De modo geral, Kant defendia que o conteúdo do conhecimento vinha das impressões sensíveis, como queriam Hume e os empiristas. Por outro lado, para esse conteúdo ser de fato conhecido deveria ser ordenado na consciência de acordo com uma estrutura presente no sujeito que a conhece. Assim, para conhecer, o homem precisa de uma experiência sensível, mas também necessita de uma estrutura lógica que organize esses dados empíricos.

Dentro dessa teoria de Kant, o conhecimento seria formado por intuições fornecidas pela nossa sensibilidade, mas intuições que precisam ser articuladas, sintetizadas e organizadas por esquemas que são constitutivos da própria racionalidade humana e da própria condição do conhecimento. Para ele, a sensibilidade não seria um registro mecânico como pensava Hume. O sujeito humano depende de esquemas ordenadores ou estruturas formais presentes no

sujeito, que são o tempo e o espaço. Com a aplicação desses esquemas ordenadores, dessas formas *a priori*, o sujeito consegue organizar os conteúdos que são passados a ele a partir da experiência sensível. Logo, não podemos aprender a essência dos objetos, mas apenas seus fenômenos, ou seja, somente aquilo que se pode observar.

Com esses conceitos postos, supera-se a dicotomia entre racionalismo e empirismo, formulando uma ciência que une os dois conceitos, por meio da criação de duas formas de juízo do conhecimento: o analítico (teórico) que não desenvolve novos conhecimentos, como as equações matemáticas; e o juízo sintético (prático) que desenvolve novos conhecimentos, mas sem teoria não há fundamento.

Kant revolucionou o método científico e amadureceu a ciência, pois seu método indicava a criação de um juízo sintético *a priori*, que deveria nortear a ciência, criando o equilíbrio entre teoria e prática. Onde racionalismo e empirismo não são mais opostos, mas combinam-se de forma que a teoria renova a prática e vice-versa.

A relação do texto de Kant com esse objeto de análise, encontra-se nos painéis de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e de Carlo De Servi (1871-1947). Os três painéis do saguão apresentam o tema em alusão à história da indústria têxtil em evolução e a ideia tão presente naquele momento de progresso pela indústria, o qual a família Penteado era protagonista.

Em uma parede, estão as obras de Oscar Pereira da Silva, uma representando o índio, com o título *A indústria nacional do século XV*, a outra *A indústria do século XVI ao XVII*, com figuras femininas trabalhando nas diversas etapas de fabricação de tecido. Na outra parede, está a obra de Carlo De Servi sobre os progressos do século XIX, identificado com texto de tipologia *Art Nouveau*, a *Glorificação da Indústria*.

O painel *A indústria nacional do século XV* mostra dois índios preparando fios e ao fundo uma oca com uma família à esquerda, e à direita, uma índia na rede, também segurando fios. A paisagem é basicamente natural e apresenta bananeiras e palmeiras imperiais. Já o painel *A indústria do século XVI ao XVII*, representa várias mulheres trabalhando em diversos afazeres, no que parece ser uma fazenda, com uma construção colonial. Em primeiro plano, uma mulher está na roda fiando algodão. À esquerda, uma mulher segura um cesto em uma das mãos e um tecido com uma vara em outra. Atrás dela, outra está coberta com um véu e desce as escadas. Ao fundo, uma senhora abaixada com um cesto, a outra carrega-o à cabeça. À direita estão: um homem de chapéu que observa, uma senhora que parece tecer em uma tela e outra sentada logo em frente.

O painel de Carlo De Servi, *Glorificação da Indústria*, pretende mostrar como o progresso realmente havia chegado. Nele, há uma mulher que voa com asas de pássaro brancas, semelhante as mulheres em alegoria à República. Sua blusa é transparente e mostra um dos seios devido a alça que cai. Na mão direita, segura uma coroa de folhas, sugerindo o movimento de lançar várias coroas ao ar. Essas coroas apareceram com frequência no período do *Art Nouveau*. Antes do estilo, uma coroa de louros era uma distinção concedida a um general vitorioso que entrava na Antiga Roma em triunfo apoteótico. A origem do uso de uma coroa de louros está no mito de Dafne, uma ninfa que transmutara-se em um pé de louro para fugir de Apolo. Na Grécia Antiga, em vez de receberem as atuais medalhas, os atletas eram premiados com as coroas de pequenos ramos de oliveira entrelaçados, que representavam a suprema glória para a alma grega. A coroa de louros, ou láurea, então, passou a simbolizar a vitória. Já na mão esquerda dessa figura feminina, ela segura uma grande folhagem. Sua saia mostra movimento. Abaixo dela, dois anjinhos barrocos parecem segurar um rolo de tecido dourado com o número dois. Ao fundo vê-se a fábrica pertencente à família Penteado, em pleno funcionamento, com fumaça saindo pelas chaminés. Mais distante, estão montanhas

cobertas pela vegetação.

Essas pinturas parecem apresentar características comuns às obras do pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), iluminista como Kant, que esteve no Brasil durante a *Missão Artística Francesa* (1816) e de volta à França, publicou *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), documentando aspectos da natureza, do homem e da sociedade brasileira no início do século XIX. Nessa obra podem ser observadas similaridades com o iluminismo francês, pois Debret não resume-se as representações de batalhas, cenas importantes e feitos grandiosos. Ele retrata cenas cotidianas à sociedade brasileira, como casas, ocas de índios, rostos. Procurava representar o caráter do povo, costumes, festas populares, relações de trabalho, ferramentas e utensílios.

Essa proposta de certa forma “enciclopédia”, de acumulação de conhecimento acerca de determinado assunto, faz parte dos ideais dos iluministas e de Kant. Podemos dizer que Oscar Pereira da Silva e Carlo De Servi fizeram o mesmo nos painéis da Vila Penteado. Ou seja, mostraram cenas do cotidiano do período brasileiro em que foi construída a casa e períodos anteriores, servindo até hoje como registros de memória e ferramentas de conhecimento.

Figura 62 – À esquerda *A Indústria no século XV*, ao centro *A indústria do século XVI ao XVIII*, ambas pinturas de Oscar Pereira da Silva. À direita *Glorificação da Indústria* de Carlo de Servi, fotos de Candida Maria Vuolo, in LOURENÇO, Maria Cecília França, *Vila Penteado: memória e futuro*, São Paulo, 2002, p.p.211 e 217.

Figura 63 - Jean-Baptiste Debret, *Caçador de escravos*, c. 1820-1830, óleo sobre tela, 80 x 112 cm, Acervo do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=217, acesso em 17 jan 2017.

A parede oposta à da entrada monumental era a passagem para o antigo escritório de Antonio Penteado. Em ambos os lados dessa parede que está voltada para o saguão, estão móveis iguais, são cristaleiras entalhadas com folhagens e frutos, que parecem macieiras. Sobre a porta do escritório, onde hoje fica a portaria da FAUUSP, há uma bandeira em vidro, dividida em pequenos vidros quadrados com esquadria em madeira. A esquadria possui trechos retos com cantos arredondados. A porta, por sua vez, é dividida em quatro folhas. Ela é constituída por madeira até a altura de 1,10 metros, aproximadamente. Acima desse trecho, mais 1,60 metros aproximadamente, são feitos em vidro, permitindo visibilidade entre cômodos. A sua fechadura apresenta motivos de folha de uva e um cacho da fruta na parte superior. O desenho parece ter sido forjado em chapa fina de ferro. A maçaneta, por sua vez é curva, sugerindo estilo *Art Nouveau*.

Assim como no saguão, dentro do antigo escritório de Antonio Penteado, há o revestimento de madeira nas paredes, mas dessa vez apenas até altura de aproximadamente 1,06 metros. Uma foto antiga sugere que havia um papel de parede na sala com motivos florais, acima do painel em madeira. Hoje encontramos apenas pintura lisa em tom de verde.

Escritório Antonio Penteado

Figura 64 - *Planta esquemática indicativa do Escritório de Antonio Penteado.* Fonte: acervo da autora.

Figura 65 - *Antigo escritório de Antonio Penteado.* Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros* / Benedito Lima de Toledo - - São Paulo : FAUUSP, 2002, p.21.

No teto do escritório, o forro em madeira é constituído por desenho geométrico. Em seu centro, um lustre redondo sugere novamente a parreira. Há indícios de que essa peça foi importada, até mesmo porque seu tema difere e destoa dos outros elementos ornamentais. Na parede oposta, já na entrada dos fundos da casa, a parede apresenta os cantos chanfrados, onde localizam-se duas janelas com bandeira fixa, da altura final do painel em madeira até quase a altura do teto. Nela também está a porta dos fundos, com desenho simples em madeira até a altura de um metro e o restante em vidro. O piso nesse ambiente é feito de assoalho em dois tons de madeira com desenho geométrico.

Se observamos a única foto encontrada da época, podemos notar que tanto a mesa, quanto as três poltronas ou escrivaninha que existiam no local, também mantinham um certo tradicionalismo no estilo, mais associadas à moda Luís XV, que ao Art Nouveau, da arquitetura da casa. O mesmo acontecia, conforme descrito, com os móveis do saguão. Essa certa contradição de estilos, talvez estivesse ligada a indisponibilidade de mobiliário em estilo *Art Nouveau* em São Paulo, em 1902. Mas talvez, pudesse ser uma vontade dos proprietários em manter uma certa sobriedade e tradicionalismo, inspirada na aristocracia francesa, principalmente nas áreas sociais da casa.

Por fim, na parede onde encontra-se a porta da antiga entrada principal, mas agora no hall, no painel em madeira, há em ambos os lados, uma composição em madeira que avança o nível predominante do painel. Ela é formada por um banco de cada lado, com dois espelhos ovais, envoltos por uma linha entalhada na madeira, como uma espécie de guirlanda, constituída por nove ovais em tamanhos crescentes. Esses espelhos estão sobre portas, que abrem-se em duas folhas, revelando um pequeno armário de pouca profundidade, onde provavelmente guardavam-se carteiras, luvas, chapéus e guarda-chuvas. Da mesma maneira, os bancos abrem-se, como baús, provavelmente também para que fossem colocados

objetos pessoais dos moradores e proprietários. No centro das portas, um pilarete fixo apresenta um desenho em baixo-relevo: um círculo com quatro linhas ascendentes com flores em suas pontas.

Logo, podemos observar no hall ou saguão a maior diversidade de simbologias e alegorias reunidas em toda a Vila Penteado. Essa mistura de símbolos e estilos acontece devido ao fato dos ornamentos terem sido, provavelmente, executados por uma diversidade grande de artistas e artesãos. Na planta original de Ekman carimbada pela Prefeitura em 6 de março de 1902, encontrada no Arquivo Municipal de São Paulo, podemos observar, por exemplo, a representação do painel em madeira com lambris e a presença de bancos, como vemos até hoje embaixo da escada. Todos os motivos florais e vegetais são predominantes na ornamentação, bem como, as imagens femininas sejam em pinturas, sejam em lustres. Sabemos que esses eram os temas predominantes dos manuais ornamentais do período e, por consequência, do estilo *Art Nouveau*. Mesmo assim, não deixam de estar presentes ornatos de estilos mais conservadores e tradicionais da aristocracia, como Luís XIV, na lira, por exemplo, ou no mobiliário que compunha o espaço nas fotos do período. Talvez fosse preciso mostrar aos convidados o espírito de vanguarda dos moradores, mas também, evidenciar uma certa tradição familiar, baseado nas antigas convenções da aristocracia internacional, que valorizava os estilos estabelecidos por ela própria.

3.3.3 Terceira área: entrada para carros ou entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Penteado e suas áreas sociais

Figura 66 - Planta esquemática indicativa da Terceira área: entrada para carros ou entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Penteado e suas áreas sociais. Fonte: acervo da autora.

A Terceira área de análise é a *Entrada para carros* (nome dado pelo arquiteto na planta de Prefeitura), que corresponde à entrada lateral da residência de Antônio de Álvares Penteado, vestíbulo e áreas sociais transversais ao vestíbulo. Essa entrada é marcada por um *porte-cochère*, palavra francesa que define uma segunda entrada coberta onde o morador ou visitante pode parar sua carruagem ou carro para um desembarque protegido das intempéries. Nas principais mansões do fim do século XVIII e início do XIX, os *porte-cochères* estavam presentes, como no caso do *Buckingham Palace* (1703), em Londres e da Casa Branca (1792-1800) em Washington.

A entrada foi chamada pelo arquiteto de *Entrada de carros*, quando os veículos estavam no início de sua utilização em São Paulo e a família era uma das

poucas a possuí-los. Por isso, essa entrada era marcada por uma laje de proteção com arcos abertos, formando o conjunto de entrada monumental. Nesse espaço coberto, ficava a porta de acesso ao vestibulo. O conjunto foi mantido e, até hoje, a parte superior da porta é fixa e formada por um vidro em arco, sobreposto por uma grade, constituída por barras em ferro retas que partem do centro e abrem sua curvatura radialmente até encontrarem a parte superior do arco. Algumas barras não encostam na esquadria em arco, mas apresentam em sua ponta superior uma espécie de flor de três pétalas. Na parte central desse conjunto de barras, há um elemento em metal que sugere um rosto de mulher, modelado em fundição. Os rostos de mulheres apareceram em elementos decorativos desde a Renascença, aspecto que foi demonstrado por Owen Jones, em sua *Gramática do Ornamento*. Durante o período *Art Nouveau*, esse elemento também foi muito utilizado, em especial em meio a outros elementos da natureza.

Figura 67 – Ornamento Renascentista número 6.
Fonte: JONES, Owen. *Grammar of Ornament*.
Londres: Bernard Quaritch, 1868, p. 256.

Figura 68 - Detalhe da figura feminina na porta da entrada da Residência Penteado. Foto: acervo da autora.

A porta é dividida em duas folhas móveis em madeira, com vidro e grades em ferro com motivos florais. Cada uma das duas grades é formada por barras verticais que, em sua parte superior, formam arcos com uma flor central, assemelhando-se a um crisântemo japonês ou a um girassol, simbologia que também apareceu nas descrições dos painéis do saguão e também da porta da entrada principal. A parte inferior da porta é feita em madeira maciça entalhada em baixo e alto-relevo em madeira cabreúva parda (conforme sondagens da CPC-USP). Esse entalhe possui curvas laterais que sugerem raízes e, dois troncos simétricos, um em cada almofada de cada folha da porta. Na parte interna, nesse mesmo trecho, a almofada é lisa.

Logo, a ornamentação da porta é uma alegoria vegetal, onde dois troncos simétricos de árvore são estruturados visualmente, um em cada folha da porta. Uma das interpretações possíveis é que trate-se de uma alusão à árvore da vida, do

conhecimento do bem e do mal, que está no livro da Gênesis. O tema da Árvore do Paraíso, a Árvore da Vida, o símbolo de fertilidade e da vida, foi constantemente utilizado no período. Essa composição vegetal funde-se também a aspectos femininos, representados no ponto central da bandeira pelo rosto de mulher em metal em meio aos ramos dessa árvore figurativa.

Figura 69 - Porta de Entrada Lateral da Residência Penteado, vista pelo interior. Acervo da autora.

Figura 70 - Detalhes vegetais na porta da entrada da Residência Penteado. Acervo da autora.

A fusão entre mulher e natureza foi um tema frequente no estilo *Art Nouveau*. Paul Klee (1879-1940), por exemplo, em *A Virgem numa Árvore* (1903), retratou uma mulher em torno de uma árvore. A “mulher objeto”, idealizada, mesclava-se à natureza, frequentemente retratada saindo de conchas, fundindo-se as folhagens, flores ou árvores. Muitas vezes, a mulher feliz foi representada junto com as ondas, simbolizando o perigo que ela representava. Outras vezes, a figura feminina foi retratada mais reflexiva, introspectiva, ou mesmo, triste. Na escala do objeto, a mulher poderia ser alcançada, tocada e dominada por completo. O *Art Nouveau* também abusou das alegorias e da possibilidade de contar histórias por meio dos objetos ou ambientes. A papoula entalhada na cabeceira de uma cama, por exemplo, contava sobre a noite tranquila de sono, inebriada pelo seu produto, o ópio.

Figura 71 - *Virgem em uma Árvore*, Paul Klee, 1903, 23.7 x 29.7 cm, MoMA, Nova Iorque, EUA. Disponível em : http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=67142; acesso em 06 jan 2015.

Os três elementos que compõem a porta: madeira, ferro e vidro, tem cada um deles uma função bem definida. O vidro é o elemento propiciador da transparência para o interior. A madeira é entalhada para trazer as alegorias e o ferro é forjado e, em alguns locais, fundido, para representar flores e rostos. As barras em ferro retas ou torcidas ornamentam a porta e são valorizadas pela transparência do vidro, que durante o dia permite a iluminação de fora para dentro e, durante a noite, revela a iluminação do interior para o exterior.

Da mesma maneira que nas portas de entrada, as transparências foram exploradas em vários cômodos, permitindo a visão das pessoas que se aproximavam ou se afastavam. Constituiu-se assim, uma sugestão de intimidade compartilhada entre os donos da casa, e deles com os visitantes, típica do século XIX. Outro exemplo desse fato está nos vãos abertos no andar superior sobre o saguão principal, que permitiam ao morador ou visitante, ver e ser visto, por quem estivesse no pavimento inferior. Esse tipo de fenômeno também é visto nas residências projetadas por Hector Guimard, desde o século XIX. Esta parece ser uma comprovação da antiga ideia de que o verdadeiro aristocrata é aquele que trata a todos como se fossem seus iguais, valorizando com isso, a sua alta estirpe. Tipo de comportamento copiado pela burguesia, como se pode comprovar em *A Busca do Tempo Perdido* (1913), de Marcel Proust.

Após três degraus, o visitante acessava a entrada, que ficava em um nível inferior ao da casa e após mais seis degraus internos estava no vestíbulo, ou corredor. No patamar do nível inferior, o piso é, até hoje, constituído por um tapete de mosaicos em tons de ocre, preto, verde, terracota e branco. O desenho é formado ao centro por uma flor de oito pétalas que assemelha-se ao girassol, envolto por um desenho vegetal geometrizado, onde são delineadas folhas e frutos do café, em destaque à espécie agrícola que enriqueceu a família. Quanto ao girassol, sabemos que seu exotismo atraiu os arquitetos e artistas que trabalharam

dentro do estilo *Art Nouveau*. A flor que gira em busca do sol, tem uma simbologia de energia e resistência. Na mitologia grega, conta-se que um certo dia, uma moça chamada *Clitia*⁵⁸, apaixonou-se pelo deus do Sol e, sem poder alcançá-lo, observava-o cruzar o céu. Após nove dias, ela foi transformada em um girassol. A mitologia também atraiu os artistas e artesãos do período.

Figura 72 – Planta esquemática indicativa do vestíbulo da residência de Antônio de Álvares Penteado e suas áreas sociais. Fonte: acervo da autora.

⁵⁸ *Clytia or Klytia: An Oceanid nymph loved by Helios the sun. When he abandoned her for another, she pined away and was transformed into a sun-gazing heliotrope flower.* Clitia: Uma ninfa amada por Helios, o sol. Quando ele a abandonou por outra, ela definhou e foi transformada em um girassol. Disponível em: <http://www.theoi.com/Encyc_C.html#C>; acesso em 27 jul 2015.

Figura 73 - Detalhes do piso em mosaico sugerindo um tapete na entrada da casa com o café representado. Acervo da autora.

Figura 74 - Detalhe ampliado do piso em mosaico sugerindo um tapete na entrada da casa com o café representado. Foto: acervo da autora.

O piso em mosaico foi muito usado, no período, inclusive na Exposição Universal de 1900. No *Petit Palais*, por exemplo, obra de Charles Girault, encontra-se o piso em mosaico também com motivos vegetais.

Figura 75 – Charles Girault, *Piso em mosaico, Petit Palais*, 1900, Exposição Universal, Paris, França. Foto: acervo da autora.

A escadaria apresenta seis degraus em mármore branco e, em suas paredes laterais, recebeu detalhes em baixo-relevo em curvas ascendentes com suas pontas mais espessas. Essas linhas nos lembram raízes, encerrando por completo o conjunto da árvore da vida presente na porta de entrada. Passados esses degraus, o visitante colocava-se em contato com um outro elemento de grande destaque: o vestíbulo. Agora ele estava no nível dos donos da casa.

Figura 76 - Detalhes em baixo-relevo no mármore branco na entrada da residência Penteado. Foto: acervo da autora.

O teto desse trecho de patamar tem sua pintura integrada ao restante do corredor. As cores tem a predominância do ocre, verde musgo, terracota, vermelho, rosa, azul cobalto e marrom, aplicando-se em alguns casos a folha metálica como cor. O desenho é bidimensional, assim como as pinturas japonesas, que tanto inspiraram o estilo *Art Nouveau*, com contornos bem definidos. Em sua maioria, a ornamentação é serial, desenvolvida por meio de máscara simples (*estêncil*) como molde. No primeiro trecho ou “pano” desse teto, os cantos são arredondados, ou seja, a junção entre o teto e as paredes é feita em curva, o que permite que o desenho continue nos dois planos, sem ser interrompido bruscamente por uma quina.

No segundo pano do teto, uma moldura em gesso cor-de-laranja percorre todo o perímetro. A cor do teto é predominantemente ocre com a presença de linhas retas verdes que se cruzam, nos dois sentidos, formando retângulos e quadrados, preenchidos nas intersecções por flores cor-de-rosa. Ao centro desses panos, que se formam como tapetes no teto, aparece um retângulo verde claro.

No início do vestíbulo, em ambos os lados, foram criados painéis nas paredes para integrar as portas de forma simétrica. A porta da esquerda dá acesso à sala de jantar, já a da direita de quem entra, acessa o grande salão ou Sala Luís XV (hoje conhecida como sala de conferências ou Sala dos Espelhos). Cada uma das portas desses ambientes é a parte central de uma composição de um painel curvo de ornamentação complexa.

Os painéis, um de cada lado do corredor, são formados por um requadro em forma de arco, com a porta ao centro. Nas laterais da porta, há duas pilastras, uma de cada lado. Nessas pilastras, há relevos em gesso, que são três linhas verticais em cor-de-laranja sob fundo ocre, acentuando a verticalidade do conjunto. Essas três linhas verticais são largas e retas e encerram-se ao topo por duas linhas em arco, que variam sua espessura, bem como uma oval que arremata todo o conjunto.

Sobre a porta, há um vitral redondo. No espaço entre esse vitral e a porta, há novamente algumas curvas em alto-relevo em gesso pintado em cor-de-laranja. São ondas que mudam sua espessura, dando movimento ao conjunto. Sobre o vitral, linhas verticais, na mesma cor, completam o formato em arco do painel.

Ao lado dos pilares laterais da porta, painéis simétricos pintados mostram ornamentos vegetais estilizados. Juntamente com o pilar, há em relevo de gesso, uma larga linha cinza, que encerra-se no topo do arco em um arabesco em curva, que entrelaça-se com linhas finas pintadas em cor-de-laranja e marrom. O fundo do painel é pintado em um cinza claro azulado. Nos dois lados da porta, no painel simétrico, há uma composição em marrom e dourado, sugerindo um arbusto, formado por linhas predominantemente verticais, de onde ramificam-se galhos mais finos e folhas. As flores lembram os padrões egípcios de Owen Jones, da flor de lótus, com as pétalas voltadas para cima. Em meio a alguns botões florais fechados, outros estão em vias de abrir-se e outros já desabrochados, num movimento cíclico, em alusão ao ciclo da vida. Eugène Grasset (1845-1917) descreveu esse contexto simbólico do estilo *Art Nouveau* quando declarou que *"toda a curva dá a ideia de movimento e vida [...] a linha da curva deve ser cheia, completa, fechada e harmoniosa como uma haste cheia de seiva jovem."*⁵⁹

Sobre a porta há um vitral circular, com guarnição em madeira, levando um pouco da luz das salas para o vestibulo, em tons de azul, ocre, marrom e transparente. Seus elementos geométricos parecem representar um tronco de árvore em seu centro. No meio deste tronco, um círculo azul sobre uma faixa marrom sugere uma gota d'água que ao entrar na terra, distribui-se por todo vitral até chegar à todas as partes da planta, em manutenção à "vida" do conjunto. No entanto, podemos supor que esse vitral não seja original, uma vez que as fotos da época nos sugerem um desenho diferente, com três botões de rosas estilizados,

⁵⁹ E.Grasset, *Méthode de composition ornementale*. Paris, 1905, vol. II, p.7.

muito parecidas com as flores que tornaram-se marca registrada de Mackintosh, em suas obras na Escócia. Em uma foto, publicada na Revista *Brazil Magazine*, em julho de 1907, embora saibamos que trata-se de uma pintura sobre a foto, podemos notar que o vitral difere do que encontramos hoje, o qual parece ser uma reprodução bem simplificada.

Figura 77 – Detalhe do vitral sobre a porta da Sala Luís XV. Fonte: *Revista Brazil Magazine*, dir. M. Botelho, São Paulo, Brasil, ano II, n.16, julho 1907.

Figura 78 – Vitral circular: bandeira das portas no vestíbulo de entrada da residência Penteado. Foto: acervo da autora.

Figura 79 - Detalhe da pintura do painel em torno das portas no corredor de entrada da residência Penteado. Foto: acervo da autora.

O forro no corredor, por sua vez, é ocupado por pintura em linhas retas verdes que cruzam-se, preenchidas por círculos em tom de verde mais escuro. Entre esses retângulos que se formam pelo cruzamento das linhas, aparecem flores, que lembram orquídeas. Mas também assemelham-se às tão representadas *Iris d'Espagne* dos cadernos de aula de Eugène Grasset. Em seu estudo, o processo inicia-se com o desenho de observação da íris e passa, gradativamente, à simplificação das formas, até a completa geometrização.

Figura 80 - Eugène Grasset, *Iris d'Espagne*, simplificação de um motivo decorativo, Paris, 1908, lápis, H. 0.201; L. 0.156, Col. Musée d'Orsay, Paris, France.

Na intersecção das linhas, surgem quadrados, onde flores são vistas de cima em forma geométrica, com um círculo central e oito triângulos radiais que formam as pétalas. Eugène Grasset e Mackintosh trabalharam esses desenhos geometrizados das formas da natureza. Grasset, por exemplo, desenhava as espécies de observação, depois estudava suas linhas principais e fazia então uma redução das formas, simplificando-as a poucas linhas. Esses motivos eram utilizados então em todos os tipos de aplicações. Para Grasset, em seu *Méthode de composition ornementale*, escrito em 1905, "o ornamento era uma maneira de manifestar nosso prazer de viver, e compartilhar um estado de espírito feliz como os preparativos de uma festa". ⁶⁰

⁶⁰ "L'ornement est comme une manière de manifester notre plaisir de vivre, et part d'une disposition heureuse de l'esprit ainsi que s'il s'agissait des apprêts d'un fête." ARVIDSSON, Björn. *La Belle Époque de l'Ornement: Genève 1890-1920*. Itália: Infolio, 2015.

Figura 81 - Detalhe da pintura do forro no corredor de entrada da residência Penteado. Acervo da autora.

Um arco em alvenaria divide o vestíbulo ao meio. O mesmo é preenchido por pinturas de ramagens de flores em um padrão simétrico feito em molde (estêncil). Essa representação de caules ocupa todo o arco, formando curvas de diferentes espessuras. Suas flores em tons de cor-de-rosa repetem o padrão presente no forro. No centro do arco, vê-se uma flor geométrica vista de cima com oito pétalas.

Figura 82 – Planta esquemática indicativa do trecho descrito do vestíbulo da residência de Antônio de Álvares Penteado.
Fonte: acervo da autora.

Passado esse arco, há uma porta para cada um dos lados. Dessa vez, são portas mais estreitas que as do início do corredor, com ornamentação mais simples. A da direita dava acesso ao pequeno salão ou Sala Maria Antonieta. Já a da esquerda, dava acesso ao antigo “*Toilette das Senhoras*”. Em suas almofadas há uma representação vegetal geométrica, onde um círculo representa um botão de flor e arabescos parecem simular folhas. Podemos comparar, em certa medida, essa simplificação das formas vegetais com alguns detalhes de obras de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), como é o caso da *House of an Art Lover*, de 1901, com seus botões de rosas e as folhas geometrizadas.

Figura 83 - Detalhe da almofada da porta de entrada da Sala Luís XV.
Fonte: acervo da autora.

Figura 84 – Charles Rennie Mackintosh, *Detalhe do piano, sala de Música, House of an Art Lover, Mackintosh, Glasgow, Escócia, 1901*. Foto: acervo da autora.

Figura 85 - Charles Rennie Mackintosh, *Detalhe da lareira, sala de Música, House of an Art Lover, Mackintosh, Glasgow, Escócia, 1901*. Foto: acervo da autora.

Figura 86 - Charles Rennie Mackintosh, *Detalhe da lareira da sala de jantar, House of an Art Lover, Macintosh, Glasgow, 1901*.

Finalmente, passamos à parede do fundo do corredor, onde o tema floral é diverso do restante: roseiras moldadas em estêncil. As raízes dessas roseiras em ambos os lados são detalhadas como uma representação quase fiel à espécie vegetal. Seu caule vertical encerra-se em ramos de folhas e flores, pintados na quina das duas paredes laterais. A representação sobe por esse vão em arco de madeira, onde é possível ver o andar de cima e o gradil da escada.

Em cima dessa passagem final, no segundo arco, estão colocadas linhas em alto-relevo em massa na cor marrom, com desenho de folhas e padrão floral que parece remeter à flor de lótus, conforme simplificação de Owen Jones, em alusão à ornamentação egípcia. A esse conjunto orgânico, monocromático em marrom, fundem-se cinco linhas horizontais, como uma pauta musical, cujas notas, poderiam estar representadas por meio da organicidade dos ramos de folhas que a sobrepõem. Esse elemento também está repetido na porta que dava acesso à antiga Sala Maria Antonieta.

Tanto a árvore da porta de entrada, quanto a vegetação entre formas abstratas, que estendem-se por todo vestibulo, podem ser entendidas como símbolos associados à vida e ao crescimento. Logo, o vestibulo apresenta uma linguagem que flui da entrada até o saguão principal, onde fundem-se os objetos e a ornamentação, num todo orgânico com a finalidade de unidade e síntese que comunica ao visitante a riqueza do projeto, da propriedade e a posição socioeconômica dos proprietários.

Figura 87 - Detalhe em alto-relevo na passagem do corredor. Foto: acervo da autora.

No momento em que termina o vestíbulo, o visitante adentra um último arco em madeira, que compõe a estrutura da escada para o primeiro pavimento. Os pilares dessa escada são parte de um banco em madeira. E em seu capitel está o “troféu do café”: um entalhe composto de ramo com folhas da espécie e algumas sementes.

Figura 88 - *Pilares da escada em madeira*. Fonte: acervo da autora.

Os pilares da escada do saguão, que na sua parte inferior formam bancos da entrada monumental da Residência Antônio Álvares Penteado, foram executados em madeira maciça. O café é representado nos capitéis, simetricamente como um ramo voltado para o alto que sugere a forma de um troféu, como alegoria à importância do café na economia brasileira da época. Constitui-se assim, um exemplo onde a representação de espécie vegetal característica do estilo *Art Nouveau* foi adequada ao contexto nacional e a vegetação aqui existente, em uma espécie de naturalização do estilo.

A ala contrária da que foi descrita até agora, era independente e constituía uma outra residência, destinada à família de Antonio Prado Júnior, genro de Antonio Penteado. Residiam na Vila Penteado: Antonio Penteado, sua esposa Anna, filha dos barões de Araras e irmã do senador Lacerda Franco, e três de seus filhos: Sylvio, Armando, solteiros, e Eglantine, casada com Antonio Prado Júnior. As duas outras filhas, Antonieta e Stella, moravam em casas vizinhas. Podemos perceber pelos nomes das suas filhas, o apreço do Conde à cultura francesa. Antonieta, uma clara alusão à Maria Antonieta e Eglantine, palavra francesa que significa a flor “rosa-canina” ou “rosa-mosqueta”, do gênero rosa, espécie nativa da Europa, nordeste da África e Ásia Ocidental, mas também, foi um nome próprio criado durante a Revolução Francesa, e muito utilizado a partir do fim do século XIX. A Eglantine era também uma espécie de flor que apareceu com frequência nos cadernos de desenhos de Eugène Grasset.

O principal espaço de encontro e ligação entre as duas residências era o grande hall ou saguão. O hall era o local onde evidenciava-se a classe social do morador e onde a família recebia seus convidados, ou seja, o espaço para ver e ser visto. Isso explica sua monumentalidade e decoração. Também as áreas de recepção eram as salas Luís XV e Maria Antonieta, acessadas pelo vestíbulo, a partir da entrada lateral da residência ou pelo grande hall ou saguão.

3.3.3.1 Grande Salão ou Sala Luís XV

Figura 89 - Planta esquemática indicativa do Grande Salão ou Sala Luís XV. Fonte: acervo da autora.

A partir do vestíbulo era possível entrar no *Grande Salão* ou *Sala Luís XV*, ligado ao *Pequeno Salão* ou *Sala Maria Antonieta* por meio de uma passagem ampla na alvenaria. Era como se as duas salas fossem, na verdade, um grande salão de recepções.

A situação que temos de análise hoje é bem diferente da original. Sabemos que as dimensões da sala (7,00 x 7,60 metros) foram mantidas, no entanto, por meio das duas fotos existentes do período, sabemos que muitas mudanças aconteceram, principalmente, pela cobertura total das paredes por tinta cinza, inclusive nas diversas molduras em gesso ao estilo Luís XV.

O pé-direito é alto e as três janelas, duas na parede oposta à porta e outra à direita, são bem amplas, feitas em madeira e possuem bandeiras superiores em vidro. O piso, por sua vez, apresenta dois tons de madeira, com desenho

geométrico, formado por quadrados, triângulos e retângulos, que parecem sobrepor-se em uma composição que transmite a ideia de volume.

Todas as paredes possuem molduras em gesso, as quais podemos supor receberam no período pintura dourada, pois em alguns trechos foram reveladas pela decapagem. No teto, há um grande círculo em gesso, com arabescos bem rebuscados em seus cantos. Há também um friso na parede, junto ao teto, revelado por uma janela de decapagem, onde existe uma pintura em tons de ocre e branco, e uma guirlanda, possivelmente feita com molde estêncil, uma vez que o padrão é bem uniforme. Esse friso aparece nas fotos do período.

É possível ver, ao fundo da foto da Sala Maria Antonieta, que a Sala Luís XV possuía uma cristaleira na parede da janela à direita da porta. Atrás dela, um painel pintado com flores delicadas dentro do requadro formado pelas molduras em gesso. Na mesma parede, a janela, por sua vez, recebia uma grande cortina, aos moldes dos grandes palácios franceses.

Embora estivéssemos falando de uma residência projetada em um estilo de vanguarda, o *Art Nouveau*, se olhássemos para a Sala Luís XV, pareceria que estávamos em outra casa. A decoração fez jus ao nome recebido e o mobiliário privilegiou as poltronas tradicionais da aristocracia, com pés curvos e delicados. As cadeiras e mesas em madeira tinham entalhes dourados nos seus pés finos, ao melhor estilo Luís XV. Também dois aparadores do mesmo estilo ficavam embaixo dos dois grandes espelhos, um em cada lado da porta, ao melhor estilo Palácio de Versalhes. Sobre eles, castiçais de três velas, um vaso que parecia ser de porcelana de Sèvres e uma estátua de busto feminino. O lustre também era bem rebuscado, harmonizando-se com o teto, extremamente ornamentado. Alguns pufes estavam pela sala toda, junto às poltronas. E na mesa central, como também em algumas mesas de canto, havia inúmeros vasos com vistosas flores. Um grande tapete preenchia toda a sala, parecendo possuir um padrão em arabescos mais ligado ao

estilo *Art Nouveau*. A separação com a Sala Maria Antonieta era feita por meio de uma cortina, que descia do teto ao chão e, nas fotos, estava presa aos dois cantos, revelando parte da outra sala.

Embora a família visitasse a França e estivesse a par das novidades e vanguardas artísticas, talvez quisesse manter o “bom tom” das decorações tradicionais da aristocracia. O estilo *Art Nouveau* estava no início no Brasil e era, em todo mundo, adotado pela burguesia recém enriquecida, que não possuía tradição e grandes obras de arte herdadas de outras gerações. De certa forma, era um estilo que podia ser adquirido por quem tivesse condições financeiras, independente de tradições.

O estilo do grande salão aproximava-se muito mais dos modelos que tanto estiveram presentes durante o Segundo Império na França, onde o mobiliário e a iconografia Luís XV e Luís XVI predominavam. Além disso, esses mobiliários estavam presentes nas exposições universais, vitrines mundiais de estilo, o que acabava por torná-los um modelo a ser seguido. Nesse período, a burguesia triunfava e moldava seus gostos ao que era novo, ao que brilhava aos olhos e a tudo que mostrasse a sua riqueza. Era como se, em suas mansões, fossem criados os verdadeiros cenários para o seu “teatro” particular.

Figura 90 – Jean-Baptiste Fortuné de Fournier, *Sala de Toilete da Imperatriz Eugénie em Saint-Cloud*, 1860, Compiègne, musée national du Palais. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.143.

3.3.3.2 Pequeno Salão ou Sala Maria Antonieta

Figura 91 - Planta esquemática indicativa do Pequeno Salão ou Sala Maria Antonieta. Fonte: acervo da autora.

Sabe-se que a família Penteado acompanhou as transformações na cidade de Paris, promovidas por Napoleão III. Aliás, esses novos planos urbanísticos serviram de modelo às grandes capitais do mundo, inclusive São Paulo. A Imperatriz Eugénie, esposa de Napoleão III, tinha verdadeiro apreço pelo século XVIII e era grande admiradora de Maria Antonieta. O tom do período era “olhar” de novo para o século XVIII. Eugénie teve seu retrato pintado por Winterhalter, em 1857, onde aparece com um chapéu, para assemelhar-se à Maria Antonieta. Nessa estética dos retratos, a ideia de idealizar o rosto da personagem era evidente. Isso permaneceu, anos mais tarde nas figuras femininas do *Art Nouveau*. No quadro *Madame Moitessier*, de Jean Auguste Dominique Ingres, de 1856, que hoje fica na *The National Gallery*, vemos esse tratamento dado ao seu rosto. Em certa medida, traz à tona estéticas da Grécia Antiga e da pintura pompeana. A nova burguesia encomendava seus retratos aos moldes dos que eram feitos para a aristocracia.

Não por acaso, o pequeno salão da Vila Penteado ganhou o nome de Sala Maria Antonieta.⁶¹ Sua imagem estava estampada no bandô da exuberante cortina que separava essa sala da Sala Luís XV. Esse bandô parecia forrado em tecido, com um círculo ao centro e uma moldura ao redor do busto da imperatriz. Sua cortina, na parte superior, franzia-se em diversos arcos, como a cortina do palco da Opéra Garnier de Paris. Um tecido do alto até o chão, dividia-se em duas partes, que quando amarradas ao canto, revelavam a Sala Luís XV.

Quanto ao mobiliário, pareciam um pouco menos imponentes que o da Sala Luís XV. Uma mesa central possuía algumas porcelanas e um porta-retratos. Em um pedestal, havia na foto, uma escultura feminina, muito parecida com a escultura que hoje encontra-se no vestíbulo. As paredes provavelmente tinham, dentro dos requadros de gesso, pintura escura ou mesmo tecido, pelo aspecto das fotos analisadas.

A sala apresenta, até hoje, duas portas para o vestíbulo, uma para o hall de entrada e outra para o grande hall ou saguão. As outras portas são iguais às da Sala Luís XV, com duas folhas em madeira com almofadas retangulares e moldura de madeira. Quanto ao piso, apresenta-se similar ao da Sala Luís XV, embora sua tabeira possua um modelo mais ligado a linguagem grega, claramente comunicando uma mudança de ambiente.

O teto apresenta duas vigas recobertas em gesso, com dois arcos, onde aparece um desenho em alto-relevo de folhas e frutos do café. Nas duas laterais das vigas, há um retângulo com dois círculos cada e um desenho que parece remeter a duas tochas, formando uma cruz. Esse desenho aparece novamente junto com taças e guirlandas de flores nas paredes. Esse elemento que se cruza é o *carquois* ou

⁶¹ Em muitas publicações, a Sala Maria Antonieta está indicada em planta, como a maior sala da Residência Penteado. No entanto, pela planta do arquiteto e pelas fotos encontradas das publicações do período, concluímos que, na verdade, a sala maior, ou Grande Salão, correspondia à Sala Luís XV.

coldre ou estojo de setas, que era usado no ombro. A palavra vem do grego "*tarkasion*", e é um motivo decorativo trapezoidal fino, empregado como troféu no estilo Luís XVI. Poderia ser em madeira leve ou couro, para colocação das flechas e, até mesmo, o arco. Dizia-se que os móveis de estilo Luís XVI tinham seus pés entalhados "*en carquois*", queria dizer que eram maciços delgados. Essa iconografia estava presente na decoração do Palácio de Versalhes, por exemplo.

Figura 92 – Jean-Siméon e Jean-Hugues Rousseau, *Carquois*, detalhe do *Cabinet de Garde-robe de Luís XVI*, 1788, Versailles, *Châteaux de Versailles et de Trianon*. Fonte: WODON, Bernard. *L'Ornement: de l'Antiquité au XXe siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014, p.238.

3.3.3.2 Sala de Jantar da Família Penteado

Figura 93 - Planta esquemática indicativa da Sala de Jantar da Família Penteado. Fonte: acervo da autora.

A antiga sala de jantar da família Penteado, hoje usada como sala de aula da pós-graduação, apresenta ainda o piso original em dois tons de madeira. Ao redor de toda a sala, há uma tapeira com desenho geométrico e tábuas assentadas na diagonal.

Na parede à esquerda da entrada pelo vestíbulo, há três janelas altas, com sua parte inferior em madeira fixa e totalmente fechada. A parte central desses caixilhos é composta por quatro folhas móveis. Já a parte superior, é uma bandeira fixa, que permite a entrada de luminosidade. Na parede do fundo, há duas portas em madeira com guarnições largas e cantos curvos. Suas almofadas centrais apresentam linhas predominantemente retas, com curvas apenas em suas extremidades.

Atualmente a sala possui suas paredes pintadas em verde, em dois tons. No alto dessas paredes, existe um friso junto ao teto com desenhos aparentemente realizados com estêncil, em alusão às folhas de café, em meio as linhas orgânicas que se sobrepõem. Essa composição é predominantemente branca com verde e, as linhas, pintadas em terracota. Da mesma forma que no hall central, o café aparece como tema principal, por ter sido o produto agrícola que enriqueceu a família. Na parte mais acima desse friso, junto ao forro em madeira, há outro friso com motivos repetidos em estêncil em tons de azul, verde e ocre, que assemelham-se com flores triangulares em um composição que forma um círculo. Esse teto é todo forrado em madeira, com duas vigas transversais, que também foram revestidas no mesmo material. As vigas apresentam mãos-francesas ornamentais em gesso, pintadas em verde e dourado. Sabe-se que as pinturas bidimensionais foram muito inspiradas pelas gravuras japonesas. Não por acaso, a técnica do estêncil propagou-se como um solução decorativa. Dessa forma, os frisos criavam um arremate entre o teto e a parede. Esse motivo apareceu com frequência na Exposição Universal de 1900, como foi o caso do restaurante *Le Pavillon Bleu* de Gustave Serrurier-Bovy.

Figura 94 – Detalhe do friso da Sala de Jantar da família Penteado. Fonte: acervo da autora.

Figura 95 – Gustave Serrurier-Bovy, *Interior do restaurante Le Pavillon Bleu*, Paris, 1900. Fonte: BARTHÉLÉMY A., *L'Architecture nouvelle à l'Exposition*, Art et décoration, julho, 1900, p.15.

3.3.4 Quarta área: áreas sociais da residência de Antônio Prado Júnior

Figura 96 – Planta esquemática indicativa da Quarta Área: áreas sociais da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

A entrada lateral, que dava acesso à residência Prado, apresenta-se como um redução da entrada principal (hoje, entrada dos fundos). Da mesma forma que a entrada frontal, ela é composta por um volume curvo que salta o nível da fachada, onde há três janelas do salão de entrada (hoje parte da biblioteca da FAUUSP).

Podemos notar também, as aberturas nesse desnível entre o jardim e o terraço de acesso. Assim, como na entrada principal, há nesse trecho três aberturas para o porão. Esse aspecto não foi projetado por acaso, mas estava dentro dos novos conceitos higienistas da época. Elevar os níveis dos porões servia para distanciar os cômodos da circulação da rua, bem como, os jardins frontais e laterais

asseguravam a intimidade dos palacetes. Gradis de ferro serviam para completar essa separação entre espaço privado e público.⁶²

À esquerda desse volume, está a escada de acesso, com seus doze degraus revestidos em mármore. Após esse desnível, chega-se ao patamar, onde há uma porta à esquerda de quem sobe e uma porta logo à frente. A primeira dá acesso ao pequeno salão e a outra ao salão de entrada. Embora em escala menor, a porta de entrada recebeu um tratamento parecido com a da porta da entrada lateral da residência Penteado. A metáfora da “árvore da vida” aparece novamente com as mesmas imagens de troncos, folhas e flores. O que difere é que a porta não apresenta a bandeira em vidro, o que lhe confere uma altura menor. Nos demais aspectos é muito parecida à outra. Nas suas laterais, foram feitos, na alvenaria, detalhes em baixo-relevo com linhas curvas em cor-de-laranja. Esse espaço de entrada, possui uma cobertura em laje curva, mas com detalhes em metal e vidro, seguindo também o padrão da entrada principal. No trecho coberto, o piso é feito de granilito, o que nos impede a análise do piso original.

⁶² *História da vida privada no Brasil /coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais ; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil ; 3), p. 176-177.*

3.3.4.1 Salão de Entrada

Figura 97 – Planta esquemática indicativa do Salão de Entrada da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

Ao entrar na residência Prado pela lateral, há o *Salão de Entrada*, um pequeno hall com três janelas voltadas para o jardim lateral. Essas janelas podem ser divididas em três partes cada uma: uma superior fixa em vidro, uma intermediária com folhas que se abrem com vidro e veneziana, e uma inferior fixa em madeira.

O desenho do caixilho é basicamente geométrico. Na parte inferior fixa foi dado um tratamento ornamental, onde três arcos em baixo-relevo na madeira estão sobrepostos por duas tábuas. Em cada tábua, há uma meia-esfera central em alto-relevo e um quadrado com folhas em baixo-relevo em suas extremidades superiores. O aspecto de maior destaque na análise das esquadrias dessa parte da Vila Penteado são as guarnições, que diferenciam-se do restante da casa por possuírem flores em alto-relevo em seus cantos curvos. Criou-se, assim, uma espécie de identidade da família Prado, que nos permite saber que estamos em sua residência, uma vez que na residência dos Penteados esse elemento é inexistente. Esse detalhe na madeira parece remeter à uma flor de lótus geometrizada,

conforme iconografia egípcia, presente na *Gramática do Ornamento* de Owen Jones. Para cada lateral, sobem duas folhas com caules em curva. Interessante notar, que a flor está em outro plano que a guarnição, no entanto, é um plano bidimensional bem característico do *Art Nouveau*, ou seja, a flor não é entalhada, mas sim, serrada na madeira.

Figura 98 - Detalhe da entrada da residência de Antonio Prado Júnior. Foto: acervo da autora.

Figura 99 - Detalhe das guarnições da residência de Antonio Prado Júnior. Foto: acervo da autora.

O piso existente nesse ambiente não pertence à construção original, e é feito em granilito em tons de cinza e preto. Podemos supor, que assim como o piso do salão de entrada da residência Penteado, ele fosse feito em mosaico.

Quanto ao teto, apresenta uma moldura que contorna todo o perímetro com listras em relevo em tons de ocre e terracota. O fundo desse teto está pintado em bege com uma listra amarela que segue toda a volta. Essa faixa amarela que acompanha a curva do ambiente, em sua parte reta, possui uma interrupção por uma curva típica estilo “chicotada” Art Nouveau.

3.3.4.2 Hall

No fim desse salão de entrada, conforme nomeou Ekman, a passagem é feita por meio de um arco na alvenaria até o *Hall*, que é um ambiente de distribuição e maior que o salão de entrada.

Figura 100 – *Planta esquemática indicativa do Hall da Residência Antônio Prado Júnior.* Fonte: acervo da autora.

No teto desse *Hall*, há uma moldura em gesso, pintada em marrom, com um friso de arremate em cor terracota. Após essa moldura, observamos três retângulos em alto-relevo sobre o teto. O retângulo mais interno foi pintado em tom de verde escuro. Os outros dois estão pintados no mesmo ocre que predomina no restante do teto. Na parte mais interna dessas molduras, há uma composição pictórica da qual desconhecemos a autoria, composta por quatro linhas verdes paralelas e finas, que suavemente fazem curvas em torno do retângulo da sala. Essas linhas parecem pautas musicais. Sobre elas estão pintadas folhas verdes e flores rosadas com pistilos compridos, como se fossem as notas musicais. Tem-se a impressão de que

esses elementos vegetais “movimentam-se” e aninham-se em uma pauta, circundando todo esse retângulo que ocupa o perímetro do teto.

Figura 101 - *Detalhe do forro do saguão da residência de Antonio Prado Júnior.* Foto: acervo da autora.

Em ambos os lados de quem entra pelo *Hall*, encontramos uma porta em madeira com duas folhas. Essas portas repetem o padrão encontrado na residência Penteado, onde representações vegetais geométricas estão presentes em suas almofadas: podemos sugerir que um círculo poderia compor um botão de flor e as curvas em arabesco parecem simular folhas, em uma composição vegetal extremamente simplificada e geometrizada.

O piso do *Hall* também possui dois tons de madeira, como o padrão da Entrada Lateral da Residência Penteado. Em torno de todo o ambiente, há uma tabeira nos dois tons e, ao centro, há um tapete retangular com tábuas assentadas na diagonal. Em cada lado desse tapete central, há um losango escuro.

3.3.4.3 Gabinete

Figura 102 – Planta esquemática indicativa do Gabinete da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

A porta da direita do *Hall* dá acesso ao antigo *Gabinete*, onde o principal destaque é o teto. Esse teto possui uma moldura pintada em tons de bege, cor-de-rosa antigo, ocre e marrom. Ele é preenchido por uma composição pictórica de retângulo de cantos curvos em tom de marrom. Nele parece estar simbolizado simetricamente um trompete com seus três pistões. Esse retângulo com partes de trompetes é cercado por grandes folhagens verdes com as pontas marrons, como se estivessem ressecadas. Junto com elas, há flores brancas que parecem surgir da água, alongadas com grandes hastes. O conjunto vegetal assemelha-se à lírios que partem de uma touceira central mais aglomerada e ramificam-se para as laterais. Mais uma vez, vê-se a *haste cheia de seiva jovem*, que descrevia Grasset, em fusão com elementos musicais.

Se no *Hall* notamos os motivos do teto bem musicais, sugerindo movimento e ritmo, também no *Gabinete*, o instrumento musical é sugerido, em meio a vegetais, numa clara alusão ao estilo *Art Nouveau*, extremamente musical. Também

podemos notar que as flores são grandes e pouco femininas. São como flores selvagens encontradas na borda de lagos ou rios. Talvez essa tentativa de tornar o desenho mais masculino, estivesse ligado ao fato de que o usuário do gabinete era o homem da casa. Lá ele poderia exercer seus hábitos mais solitários, como a leitura, mas ao mesmo tempo, receber pessoas de sua intimidade a quem poderia exibir um ambiente cheio de livros, títulos e honrarias.

O piso desse ambiente, também é feito em madeira em dois tons, seguindo o mesmo padrão de tabeiras do *Hall*, com um desenho de tapete quadrado no centro.

Figura 103 - Detalhe do forro do saguão do gabinete da residência de Antonio Prado Júnior. Foto: acervo da autora.

Figura 104 - Detalhe da pintura do forro do saguão do gabinete da residência de Antonio Prado Júnior. (Trecho da pintura que assemelha-se à pistões de trompete). Fonte: acervo da autora.

3.3.4.4 Sala de Jantar

Figura 105 – Planta esquemática indicativa da Sala de Jantar da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

À direita do Gabinete está a antiga *Sala de jantar*, onde os principais ornamentos mantidos são os barramentos lígneos próximos ao teto em alusão ao café, com representação igual à que foi descrita na sala de jantar da residência Penteado, mas dessa vez, sobre fundo cinza. O piso possui uma tabeira larga com tábuas na diagonal, como nos outros ambientes. As janelas são amplas e no mesmo padrão de guarnição já descrito para o salão de entrada.

Um fato importante sobre a sala de jantar desse período foi a importância que ela ganhou nas novas formas de morar das elites, separando-se da área de preparação dos alimentos e ganhando autonomia. Tornou-se um verdadeiro palco das representações sociais, revelando por meio da decoração, mobiliário, louças e

objetos o desejo de expansão das regras de etiqueta e a exaltação do esplendor material incorporado ao patrimônio familiar.⁶³

Da mesma forma que a sala de visitas ou os salões, a sala de jantar era um espaço de exibição, mas ao mesmo tempo, de união da família e de respeito às hierarquias. O mobiliário era geralmente composto por aparadores, *buffets*, guarda-louças, cristaleiras, *étagères* (prateleiras), tudo que revelasse cada um dos objetos e, ao mesmo tempo, transmitisse um ar de refinamento, inspirado na cultura europeia.⁶⁴

3.3.4.5 Pequeno Salão

Figura 106 - Planta esquemática indicativa do Pequeno Salão da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

⁶³ HISTÓRIA da vida privada no Brasil / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil ; 3), p.504.

⁶⁴ Ibid, p.504.

À esquerda de quem entra pelo hall, há o *Pequeno Salão*. Esse ambiente é equivalente ao Pequeno Salão da residência Penteado, a chamada Sala Maria Antonieta, embora possua dimensões menores. O aspecto de maior destaque nesse ambiente é o tratamento pictórico que foi dado ao forro, muito refinado e detalhado. O teto é um retângulo com cantos arredondados. Seu contorno é pintado com um barrado que representa uma renda branca com bordas douradas. Nos quatro cantos desse retângulo que forma o teto, encontramos a pintura de leques azuis em renda e arranjo de rosas com uma fita roxa que cai em movimento orgânico. O centro do teto está pintado em ocre. Na lateral oposta à janela, ainda no teto, há um elemento radial colorido também em leque, mas em tons de ocre, azul e violeta. Por trás desse leque, folhas beges se sobrepõem criando uma impressão de movimento. Aqui o aspecto bidimensional do *Art Nouveau* foi deixado de lado, em busca de uma pintura mais realista e cheia de efeitos de luz e sombra, o que nos transmite a ideia de volume. Essa pintura é ainda extremamente delicada e feminina, o que nos leva a crer que seu uso era feito pela mulher da casa, como no caso do Pequeno Salão da residência Penteado, que ganhou o nome de *Sala Maria Antonieta*. No entanto, por falta de fotos e registros dessa sala no período, não temos informações sobre a decoração e nem se possuía um outro nome.

O piso em madeira segue um padrão parecido com os outros ambientes, em dois tons, com tabeira em listras e um retângulo ao centro com dois quadrados, um em cada extremidade.

Figura 107 - Detalhe do forro da saleta da residência de Antonio Prado Júnior. Foto: acervo da autora.

3.3.4.6 Grande Salão

Figura 108 - Planta esquemática indicativa do Grande Salão da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

A próxima sala à esquerda é o *Grande Salão*. Local equivalente à *Sala Luis XV* ou Grande Salão da residência Penteado. Ele possui grandes janelas com o mesmo tratamento nas guarnições do restante do conjunto da família Prado. Embora apresente uma pintura de forro mais sintética, há uma moldura que circunda o teto em tons de concreto, verde musgo, vermelho e pequenos frisos dourados. O teto é pintado em bege e no centro dele, duas linhas marrons dão uma volta completa no perímetro da sala com seus cantos curvos. Nos lados maiores desse retângulo, forma-se um desenho simétrico em arco, que sugere o mesmo desenho encontrado no piso da parte externa da casa.

Quanto ao piso do Grande Salão, apresenta-se igualmente em dois tons de madeira, com tabeira em listras, formando quadrados nos cantos. Ao centro, há um losango, formado pelo tom mais escuro.

Apesar de não termos fotos desse salão do período, podemos perceber pelo tipo da pintura do teto, que a decoração provavelmente era mais ligada ao estilo *Art Nouveau* do que a estilos classicistas, Luis XV ou Luis XVI, como o grande Salão da residência Penteado, repleto de molduras e elementos em gesso.

3.3.4.7 Sala de Bilhar

Figura 109 - Planta esquemática indicativa da Sala de Bilhar da Residência Antônio Prado Júnior. Fonte: acervo da autora.

O espaço que a sala de bilhar ocupa em planta é equivalente ao *Pequeno Salão* da residência Penteado, ou *Sala Maria Antonieta*. O seu piso possui o mesmo tratamento em madeira das outras salas e o seu teto não apresenta pinturas restauradas, mas sim, uma pintura lisa cinza sobre alguns detalhes em gesso. Por isso, descrevê-lo torna-se pouco importante dentro do contexto da residência. No entanto, um aspecto importante da sua análise, está no seu uso. No interior da Vila Penteado, como em outras residências da época, podia-se notar uma distribuição de áreas de convivência privativa de mulheres ou homens. Enquanto, as primeiras

tinham a sala das senhoras, como era o caso da Sala Maria Antonieta, os homens possuíam as salas de bilhar, *fumoir*, ou seus escritórios e gabinetes.

3.3.5 Primeiro andar e outros ambientes internos

Apesar do restauro realizado na Vila Penteado não ter incluído todas as áreas, na maioria delas, é possível observar pelo menos uma janela de decapagem. Na Residência Prado, por exemplo, onde o maior destaque está nas pinturas dos forros, quase todas as áreas não restauradas, revelam alguns trechos dessas pinturas. Embora a maior área de restauro e da análise dessa pesquisa esteja no térreo, podemos ver pequenos trechos originais revelados no primeiro andar.⁶⁵

No entanto, as duas áreas do primeiro andar (pavimento superior) que apresentam-se visíveis para o *hall* ou saguão, tiveram as pinturas do teto restauradas, porque fazem parte do campo visual do *hall*. Uma delas, a área de *estudo*, encontrava-se, no momento da pesquisa, em manutenção, o que impediu a sua descrição e análise. A outra, do lado oposto, sobre o escritório de Antonio Penteado, chamada *saleta*, apresenta uma pintura no teto composta por uma espécie de flor central, com oito pétalas, em alto-relevo, provavelmente em estuque. Suas pétalas cinzas possuem detalhes redondos em dourado. Em volta desse conjunto, há um círculo lilás e uma série de folhas dispostas de forma radial. Mais externamente a esse círculo, há um quadrado, formado por quatro folhas cinzas maiores, uma em cada canto, com um pequeno círculo dourado. Essas folhas possuem diversos traços curvos de textura em baixo-relevo.

⁶⁵ *Primeiro andar* foi a nomenclatura usada por Ekman, em sua planta, para denominar o pavimento superior.

Figura 110 – Saleta no primeiro andar. Foto: acervo da autora.

Em volta de todo o ambiente, há uma moldura bege e uma faixa roxa em baixo-relevo. Internamente, a composição pictórica é bem detalhada e complexa, com uma espécie de enquadramento externo em verde. A organização do desenho é espelhada quatro vezes, como se o teto tivesse sido dividido por dois eixos centrais, um transversal e outro longitudinal, e a partir deles, a composição fosse espelhada, até ocupar todo o espaço.

Podemos notar, que a pintura é repleta de curvas e linhas em tons de roxo, que possuem espessuras variáveis, sugerindo-nos traços do estilo *Art Nouveau*. A organização das linhas e a forma como entrelaçam-se, ora passando por cima, em seguida, por baixo, nos sugerem as formas celtas. Em cada um dos quatro cantos, uma touceira de margaridas, expande-se com caules longos, finos e curvos, estendendo-se até o centro das laterais do teto, onde estão representadas folhas com os frutos do café.

Nas paredes desse ambiente, a decapagem revelou detalhes de um friso junto ao teto. Tratam-se de guirlandas com predominância de laços e círculos, que não parecem ser do mesmo período da pintura do teto, pois seus traços não são compatíveis com o estilo do mesmo. Provavelmente fazem parte de uma segunda etapa da decoração. Além disso, até aproximadamente a altura de um metro do chão, há um desenho em tons de verde, roxo, cinza, coerente com os traços *Art Nouveau* do teto.

Nesse ambiente, sobre todas as portas, há um desenho, também em alto-relevo, provavelmente em estuque. Nele, cinco linhas retas horizontais e paralelas são sobrepostas por folhas. Uma outra linha em curva forma um arco voltado para cima, envolvendo os cantos da guarnição e encerrando-se em uma imagem que assemelha-se à uma flor de lótus.

Pela observação de todas as pequenas janelas de decapagem, pode-se supor que ainda há muitos ornamentos a serem revelados na Vila Penteado. Em termos de

elementos pictóricos, o que conhecemos hoje é apenas uma pequena amostra do trabalho decorativo. Na Residência Penteado, as decapagens da parede revelam desenhos mais complexos, com temas florais em tons predominantes de ocre, marrom, terracota, rosa antigo e verde musgo. Essa paleta de cores aproxima-se aos afrescos de Pompeia e as cores usadas nas artes decorativas da *École des Beaux-Arts*, no fim do século XIX.

Na Residência Prado, as sondagens revelaram detalhes no teto, onde as flores são o tema principal. A paleta de cores também privilegiou os tons dos afrescos de Pompeia. Em muitos trechos, a pintura é igual ou muito semelhante à pintura do *hall* do térreo da mesma residência, com composições pictóricas compostas por quatro linhas verdes paralelas e finas, que suavemente fazem curvas em torno do retângulo do ambiente. Essas linhas assemelham-se à pautas musicais. Sobre elas estão pintadas folhas verdes e flores rosadas com pistilos compridos, como se fossem as notas musicais. Essa iconografia aparece novamente em outros *halls* menores, como o da escada, supondo-se assim, que estivesse ligada ao uso do ambiente. Logo, a revelação de novas pinturas também auxiliaria o entendimento sobre os usos e funções dos ambientes.

4 CAPÍTULO III - FACHADAS

4.1 FACHADA PRINCIPAL

Figura 111 – Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, *Fachada frontal ou Frente à Rua Hygienopolis*, São Paulo, 1902. Fonte: Foto da planta protocolada pelo arquiteto na Prefeitura, em 6 de março de 1902, foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Municipal de São Paulo.

A *Fachada Principal* é aquela que o arquiteto chamou de “*Frente à Rua Hygienopolis*”. Hoje, a conhecemos como fachada dos fundos, após a perda do grande recuo até a rua. O contexto original, do palacete recuado no meio do lote, deu lugar a um pequeno recuo com vagas de estacionamento, pequenos canteiros e um muro que separa o terreno de altos prédios, o que nos impede, de observarmos a perspectiva original.

A fachada é basicamente simétrica. O que difere são os volumes mais recuados nas duas laterais, que compõem as entradas laterais das duas residências, já descritas, sendo uma delas a chamada *Entrada de Carros*. Ao centro da fachada principal, há um volume mais saliente. No térreo, ele corresponde ao salão de entrada e, tanto a alvenaria quanto a cobertura são predominantemente curvas. O volume é simétrico, com escadas iguais para ambos os lados e gradis iguais aos da varanda. No andar superior, corresponde à sala de estudos e a alvenaria é reta. Os dois pilares da extremidade avançam por todo o primeiro andar e terminam acima do nível do telhado com um detalhe em curva na massa.

Os caixilhos dessa parte central diferem do restante por não apresentarem venezianas. No térreo, o fechamento frontal é feito por meio de um gradil baixo, composto por barras em ferro chatas e curvas, com a menor face voltada para frente, e barras quadradas verticais e retas. O conjunto é formado por uma repetição de módulos quadrados com um desenho simétrico cortado ao meio por uma barra vertical, cuja base possui uma flor moldada em fundição e um triângulo. Para os dois lados dessa barra central, o desenho é espelhado e composto por duas barras em arco, que curvam-se para baixo suavemente e, outras duas barras, que curvam-se para cima, de forma mais acentuada, até encontrarem outras duas barras. Essas últimas inclinam-se até o topo e arrematam suas pontas em um arabesco curvo. A parte de cima desse gradil, é um corrimão feito em madeira.

Esse trecho central e curvo é também muito ornamentado com diversos elementos esculpido na massa. Os dois pilares centrais da varanda apresentam um desenho em baixo-relevo basicamente geométrico. Neles, três linhas verticais, em cor-de-laranja, são interrompidas no seu topo por dois círculos e, em sua base, por uma linha horizontal. Mais abaixo, há um pequeno círculo.

Ainda nessa saliência central da fachada, em sua parte superior, há uma viga, onde estão desenhados dois círculos finos. Há também um arremate metálico,

sugerindo uma cobertura, embora esse trecho seja todo feito em alvenaria. Por isso, trata-se de um detalhe basicamente ornamental. Os pilares laterais desse trecho receberam, ao lado dessa cobertura, quatro linhas horizontais paralelas, interrompidas por um retângulo com pequenos arcos voltados para cima e uma guirlanda simétrica em sua base.

Figura 112 – Detalhe das linhas e guirlandas da fachada principal.
Fonte: acervo da autora.

No topo do pilar, já no nível da cobertura, há algumas linhas horizontais, uma linha em chicotada esculpida na massa no canto mais interno, e uma composição central de círculo, com alguns arcos dentro de um retângulo.

Figura 113 – Detalhe do topo do pilar da fachada. Fonte: acervo da autora.

Entre as três janelas centrais da sala de estudos, no pavimento superior, há um novo desenho em baixo-relevo, composto por três linhas verticais paralelas que tem, em seu topo, linhas curvas, sugerindo caules e flores, em torno de todo requadro em arco. Novamente, o tema remete-nos às fases do ciclo do crescimento: raízes, caules e flores.

Nas duas laterais desse volume central, há um trecho mais recuado da fachada, onde ficam uma porta estreita e uma janela para cada um dos lados. Esse grupo composto por porta e duas janelas, está localizado sobre um requadro que avança o nível da fachada, aproximadamente em quinze centímetros. No primeiro andar, nesse mesmo trecho recuado, onde ficavam os dormitórios, há três janelas altas e estreitas, que apresentam requadros na massa. A que está ao meio, apresenta um detalhe superior que nos remete à ordem jônica, por possuir parte superior reta e círculos que se enrolam nas laterais. No entanto, fica evidente a busca de um novo estilo, pois ao lado dos círculos, há folhas esculpidas na massa. Para baixo dos círculos “jônicos”, há quatro linhas verticais pintadas em cor-de-laranja em baixo-relevo, arrematadas por um círculo, em clara alusão às fachadas com detalhes geométricos da *Secession* austríaca. Na platibanda desse trecho, há círculos e uma guirlanda de folhas de café ao centro.

Essas variações de capitéis partindo de inspirações clássicas parece ter acontecido frequentemente no período. Nas pesquisas realizadas no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, foram encontradas algumas pranchas soltas, de catálogos que eram trazidos da Europa, na época, para referência dos alunos. Em algumas delas, aparecem o motivo jônico cercado de outros elementos.

Figura 114 – *Desenho de capitel de inspiração jônica, 190?. Fonte: Acervo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.*

Figura 115 - *Desenho de capitel de inspiração jônica, 190?. Fonte: Acervo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.*

Figura 116 – Detalhe do requadro da janela central. Fonte: acervo da autora.

Nas duas extremidades laterais, mais salientes que esse volume recuado descrito, no térreo, há duas janelas paralelas e idênticas. No piso superior, há três janelas mais estreitas e altas que dispõem-se em um volume curvo da alvenaria. Entre o térreo e o primeiro andar, há desenhos em alto-relevo na massa, de botões de rosas e folhas. Sob as janelas do pavimento superior, estão três guirlandas com as folhas do café. Entre as janelas, está um desenho geométrico composto por retângulos e um círculo. Sobre as janelas, há uma espécie de cobertura metálica novamente, igual à do volume central. Ao lado dela, novamente, pequenas linhas sugerem raízes, caules e flores. As quinas da alvenaria no primeiro andar, foram feitas em curva com pequenos frisos horizontais. Abaixo dessas quinas, há um desenho em baixo-relevo, que “dobra-se” nos dois planos da quina. Ele é composto por três circunferências no alto, de onde saem três arcos descendentes. No centro há uma espécie de flor com elementos que formam as raízes, de onde “brota” um arco descendente que corta os outros três arcos, abrindo-se em três partes na ponta.

Figura 117 – *Detalhe do desenho na massa na quina da fachada principal.* Fonte: acervo da autora.

A platibanda repete o modelo do volume central, ainda que seu gradil seja diverso do arabesco central, composto por flores de três pétalas ou trevo. Nesse trecho, vemos o telhado inclinado aos moldes das coberturas em cobre ou ardósia dos palacetes europeus do período.

Comparando com o desenho original da fachada inicial do arquiteto, podemos notar que os volumes e as ornamentações principais foram mantidas, embora com algumas pequenas alterações de formas nos gradis ou no ornamento no topo central, por exemplo. Outros itens modificados foram os telhados laterais, que acabaram por serem executados um pouco mais baixos.

4.2 FACHADA POSTERIOR

A fachada posterior talvez seja a mais conhecida atualmente. Isto porque, ela é a fachada da frente do uso atual como prédio da Pós-Graduação da FAUUSP. No contexto original, era a fachada dos fundos, voltada para um jardim. Na planta em formato de "U", a fachada posterior é composta por uma parte central e pelas duas pontas da letra "U". Consequentemente, um jardim é formado no interior desse espaço, envolvido pelas outras fachadas. O portão de entrada e o recuo original até a divisa do terreno foram mantidos. Esse recuo é muito menor que o da fachada frontal, e tem, por volta de doze metros, a partir dos dois volumes mais sobressalentes da fachada.

Ao contrário da fachada principal, a posterior não é simétrica. Os dois volumes, ou as duas "pernas" do "U", são diferentes. Se posicionados em frente à fachada, observarmos no lado esquerdo, correspondente à Residência Prado, um volume formado por duas janelas estreitas e altas e uma porta, no primeiro andar. Ao contrário da maioria dos caixilhos da casa, estes não apresentam qualquer ornamentação ou requadro na fachada. Na parte mais baixa desse volume, na altura do térreo, há uma porta, seguida de duas janelas, que são respectivamente, o acesso do corredor da área de serviços e as janelas da cozinha. Essa entrada era por onde "creadas" ⁶⁶e "copeiro" acessavam a residência, uma vez que na planta do arquiteto, podemos observar duas dependências para as primeiras e uma para o segundo. No entanto, o copeiro possuía uma entrada lateral direta e exclusiva. Ao contrário das janelas do primeiro andar, as janelas e a porta do térreo possuem o mesmo detalhe superior na alvenaria. Ele é formado por uma linha horizontal cor-de-laranja em baixo-relevo sobre o caixilho e, em suas laterais superiores, duas linhas horizontais. Uma linha vertical faz o arremate destas últimas e, nas quinas

⁶⁶ O nome "Creadas" foi a forma como o arquiteto nomeou os ambientes dos funcionários da residência.

superiores dos caixilhos, estão elementos esculpidos em alto-relevo, provavelmente em estuque, compostos por uma circunferência ao centro, cercada de folhas, que limitam-se à forma de um quadrado. As esquadrias são simples e retangulares, sem as mesmas referências vegetais predominantes nas outras portas das áreas sociais.

Devido à porta estar elevada em relação ao nível inicial do terreno, o acesso é feito por meio de uma escada de cinco degraus, revestidas com pastilhas brancas. O gradil do corrimão repete o padrão das escadas da fachada principal. A entrada é coberta por um conjunto de três pilares e dois arcos, que formam uma varanda no pavimento superior. Esses arcos possuem, em seu encontro com os pilares, um detalhe em arabesco. Os pilares possuem em seu topo, junto ao capitel, um detalhe em baixo-relevo em cor-de-laranja na massa. Ele é composto por duas circunferências sobrepostas e três linhas verticais, sendo a central mais comprida e sobreposta por duas circunferências pequenas na parte inferior.

Figura 118 – Detalhe da lateral esquerda da Fachada dos Fundos, hoje Fachada Principal. Fonte: acervo da autora.

O gradil da varanda é composto por barras verticais e quatro barras horizontais. Apenas algumas dessas barras verticais possuem uma leve curvatura em suas extremidades. O modelo é mais simples que o da varanda da fachada principal. Além disso, nas quinas do primeiro andar, há também frisos horizontais iguais aos da fachada principal, embora esta fachada seja visivelmente mais simples e, um dos motivos para isso, pode estar ligado ao fato de que ela dá acesso as áreas de serviços.

Do lado direito da fachada, na outra “perna do U”, a disposição é muito parecida. Embora todo o térreo receba cobertura e, em lugar de dois arcos, há quatro pilares e três arcos. A ornamentação nos pilares e o gradil da varanda são iguais ao volume do lado esquerdo. No térreo há apenas uma porta com uma escada, igual ao outro volume da esquerda. Dessa vez, a porta dá acesso também ao corredor de serviços, da cozinha, despensa e dormitórios das “creadas”. No pavimento superior, há uma porta e uma janela, no mesmo padrão da outra lateral. Quanto às platibandas dos dois volumes, possuem os mesmos detalhes em arabesco da fachada principal.

Nas laterais internas desse “U”, também existem alguns ornamentos, embora mais simples do que na fachada principal. Ao lado esquerdo, do lado da Residência Prado, há pequenas janelas bem estreitas e verticais, e uma ornamentação bem simples e geométrica em baixo-relevo com quatro linhas horizontais e quatro círculos. Ao lado desse conjunto, há duas janelas que seguem o padrão das áreas sociais. Abaixo delas, há três aberturas redondas para ventilação do porão. No primeiro andar desse trecho, há uma janela estreita e duas mais largas de duas folhas. Por fim, há três janelas que seguem o padrão das áreas sociais, com seus cantos superiores ornados por detalhe em massa, que são flores com o centro em circunferência lisa, cercada por folhas que enquadram-se dentro de um quadrado perfeito, como se suas folhas tivessem sido podadas bem retas.

No outro lado interno desse “U”, na parte correspondente à Residência Penteado, há quatro janelas no pavimento térreo com as mesmas flores no canto e uma porta baixa. No pavimento superior, há quatro janelas com um requadro no meio delas e, no volume mais interno, mais duas janelas com detalhe que assemelha-se ao estilo “jônico”, similares à fachada principal.

Por fim, a frente maior dessa fachada, ou sua parte central, possui no térreo, uma varanda com três acessos, um central e dois laterais, cada um deles com uma escada de quatro degraus. A varanda possui o mesmo padrão do gradil da varanda principal. Seu piso é feito em pastilhas em tons de verde, branco, bege, preto, terracota, marrom e pequenos detalhes em azul. A varanda é contornada por uma tabeira com o mesmo desenho da fachada principal. Internamente à esta tabeira, a maior área do piso é predominantemente verde. Nos dois cantos da varanda, há um círculo com desenho de uma flor de quatro pétalas ou um trevo. Já no centro, junto à porta central de acesso ao escritório de Antonio Penteado, há um detalhe em linhas curvas, que se sobrepõem, próprias do estilo *Art Nouveau*.

Esta parte da varanda possui um volume central mais saliente, que apresenta suas quinas em curva. Este trecho, que corresponde internamente ao escritório do Conde, é o mais ornamentado do conjunto, assemelhando-se aos detalhes em estuque da fachada principal. No centro do volume, no térreo, há uma porta e, em suas laterais, duas janelas. Sobre a porta, há um detalhe em estuque em alto-relevo, que parecem rosas e suas folhas. Sobre as janelas nos cantos, há quatro linhas horizontais em baixo-relevo. No pavimento superior, há também uma varanda, com um gradil igual ao padrão da fachada principal. Nesta varanda, a porta central tem requadro superior similar ao de inspiração “jônica” da fachada principal. Ao lado desta porta, existem duas janelas, com uma linha superior em baixo-relevo. Sobre esse conjunto de portas e janelas, há três guirlandas com folhas e frutos do café. Em seu centro, uma amarração em “X”, deixa visível a forma tradicional da amarração

dos ramos do café, que foi eternizada em muitos prédios paulistas, como o *Theatro Municipal*. Entre as guirlandas, há dois círculos em baixo-relevo, cortados por três linhas verticais. Nas laterais deste conjunto, há cinco linhas verticais com um círculo superior e dois círculos menores, embaixo delas. Na platibanda deste trecho, há quatro linhas e um círculo em baixo-relevo.

Figura 119 – Detalhe do volume central da Fachada Posterior. Fonte: acervo da autora.

Do lado deste volume curvo, há mais uma janela em cada um dos lados, no térreo, e uma janela, no pavimento superior. Sobre estes caixilhos, em detalhe de estuque na fachada, há um requadro, que é uma composição com as folhas e frutos.

Figura 120 – Detalhe do requadro com folhas e frutos. Fonte: acervo da autora.

Nas laterais desse volume, à esquerda, há no térreo, duas portas e duas janelas centrais. No meio desse conjunto, a ornamentação é composta por cinco linhas verticais cortadas por três circunferências. No andar superior, há quatro janelas altas, separadas por elementos ornamentais que lembram pilares, compostos por três linhas verticais em baixo-relevo, uma linha horizontal, simulando um capitel com três círculos pequenos.

Do lado direito, ou lado da Residência Penteado, há quatro janelas no térreo com a mesma ornamentação ao centro de cinco linhas verticais cortadas também por três círculos. Já no pavimento superior, há quatro janelas com a mesma espécie de “pilar” da outra área, correspondente à Residência Prado.

No jardim formado ao centro dessa planta em forma de “U”, há um espelho d’água em pastilhas brancas, com uma fonte ao centro, que parece ter sido comprada pronta, com pratos por onde a água cai, em dois níveis. No centro do espelho d’água, há um trevo ou desenho de flor em quatro pétalas em pastilhas verdes, roxas e cor-de-rosa. Essa fonte está sobre uma base em pastilha branca, o que resulta uma altura maior.

Nas fotos pesquisadas do período, há indícios de que esse pequeno jardim formado aos fundos era muito utilizado pela família, embora também fosse por ai, que os funcionários entrassem nas duas casas. O fato de algumas janelas e portas deste trecho integrarem áreas de serviço, talvez esclareça o fato da quantidade mais reduzida de ornamentação.

Figura 121 - Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, *Corte longitudinal*, São Paulo, 1902. Fonte: Foto da planta protocolada pelo arquiteto na Prefeitura, em 6 de março de 1902, foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

4.3 FACHADA LATERAL ESQUERDA

A *Fachada lateral esquerda*, foi nomeada pelo arquiteto, em seu desenho, como *Frente à Rua Itambé*. Corresponde à fachada da entrada lateral da Residência Penteado e inclui a *Entrada de carros*. Assim como a antiga fachada principal, perdeu sua condição original de recuo em relação à rua, e hoje possui um pequeno corredor lateral, por onde entram carros. Um muro a separa dos altos prédios do entorno.

Figura 122 - Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, *Fachada lateral ou Frente à Rua Itambé*, São Paulo, 1902. Fonte: Foto da planta protocolada pelo arquiteto na Prefeitura, em 6 de março de 1902, foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Partindo da antiga fachada principal no sentido da fachada posterior, identificamos um primeiro volume, que corresponde internamente ao Grande Salão ou *Sala Luis XV* e à Sala de Jantar. A partir desse conjunto, avança um outro volume mais estreito, que corresponde ao *porte-cochère*, ou entrada coberta de carros. No térreo desse primeiro volume, há quatro janelas iguais, cercadas por um detalhe em estuque de roseira na alvenaria ao seu redor, bem delimitada dentro de uma faixa retangular, além de representação de caule com raízes que descem até a base do caixilho, seguindo o mesmo padrão da porta da entrada dos fundos (escritório de Antonio Penteado). Pelo tipo de ornamentação elaborada e pelas grandes dimensões dos caixilhos, notamos o seu uso interno nobre.

Na lateral da primeira janela, há um nicho na alvenaria, com uma base para escultura. Esse nicho também é cercado por uma roseira na alvenaria. Pode-se notar esse mesmo elemento, que previa a escultura, na planta protocolada em Prefeitura pelo arquiteto. No entanto, hoje a escultura encontra-se no vestíbulo interno da residência. Flavio Motta, no catálogo da exposição *Vila Penteado*, de 1976, escreveu sobre ela, em um artigo intitulado *A Restauração*. Segundo ele, "*viveu a ilustre dama muitas dezenas de anos num nicho, sempre disposta a iluminar, com a mão direita, os jardins da velha mansão dos Penteados*".⁶⁷ No seu texto, há uma breve descrição do destino da "referida dama", após a divisão do jardim e a construção de muros. Mais tarde, apareceu um barracão entre muro e ela, onde ficavam as oficinas da "Velha FAU", como ele chama, ou a graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Quando a FAU mudou-se para o Campus Butantã, a estátua feita em cobre, já tinha seus pés quebrados. Conforme sua descrição era "*uma bela mulher que exhibe o gosto pelo vestuário grego, apesar dos gestos graciosos a indicar helenismos, maneirismos, rococós e até o próprio 'art nouveau'*

⁶⁷ PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. *Exposição Vila Penteado [catálogos]*. São Paulo: FAU-USP, 1976, p.130.

de seu tempo".⁶⁸ Ela foi feita pelo processo de galvanoplastia e possui uma assinatura escrita A.PRUSKA. Também na placa de cobre que estava presa nela, antes da restauração, estava escrito: "GALVANOPL. KUNSTANSTALT GEISLINGEN STx." Ou seja, ela possuía ao mesmo tempo o nome do artista escondido em seu interior e, também, o nome da empresa especializada.⁶⁹ Isso nos revela muito sobre o período, onde o início da industrialização marca também uma grande transformação nas artes decorativas, e nas transformações na mão-de-obra.

⁶⁸ PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. *Exposição Vila Penteado [catálogos]*. São Paulo: FAU-USP, 1976, p.130.

⁶⁹ *Ibid*, p.131.

Figura 123 – *Nicho da Fachada Lateral esquerda ou Frente à Rua Itambé.*
Fonte: acervo da autora.

Figura 124 – *Escultura situada em nicho externo da Vila Penteado.* Foto: B.L. Toledo (1961), in TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*, São Paulo, 2002, p.26.

Sobre esse nicho, no andar superior, está um ornamento na parede, formado por um retângulo horizontal com pequenas linhas verticais em seu interior e algumas linhas curvas retorcidas embaixo. Em sua parte inferior, saem duas linhas verticais, que terminam em pequenas curvas em arabesco sobre um círculo. Ao lado desse elemento, em baixos e altos-relevos, está uma varanda, no primeiro andar, que possui uma porta em cada uma de suas faces com o requadro da alvenaria em padrão de inspiração "jônica", conforme já descrito nas outras fachadas. Há uma varanda para cada lado da entrada de carros, que são idênticas: triangulares e curvas, apoiadas em uma mão-francesa em alvenaria e outra em metal. Tratavam-se dos terraços do escritório, que ficava no primeiro pavimento. Na frente da mão-francesa em alvenaria curva, existem algumas linhas finas em alto-relevo que formam um desenho em arabesco. Já nas faces laterais, também em alto-relevo, há um ramo de café com muitos frutos. Na mão-francesa metálica, por sua vez, foram utilizadas chapas serradas, uma de cada lado, em lugar do ferro forjado, tão utilizado na Europa do período. Talvez pela falta de mão-de-obra especializada para esse serviço na época, substituiu-se o ferro forjado por duas chapas, para conseguir o mesmo efeito pretendido. O conjunto total é composto por uma barra em curva vertical e três barras em curvas horizontais. Por cima delas, passa uma chapa serrada em forma de um botão de flor.

Figura 125 – Detalhe da mão-francesa em alvenaria. Fonte: acervo da autora.

Figura 126 – Detalhe da mão-francesa metálica. Fonte: acervo da autora.

O gradil nesse trecho da varanda apresenta um novo padrão, diverso das fachadas frontal e posterior. Ele possui uma repetição de formas triangulares, sobrepostas horizontalmente por três linhas paralelas em curva.

Figura 127 – Detalhe da varanda com padrão de gradil diverso do restante. Fonte: acervo da autora.

Depois desse grupo, está o *porte-cochère*, elemento mais protuberante dessa fachada, com três faces. As faces laterais são iguais e possuem um arco vazado e, sobre ele, uma bandeira superior em vidro transparente curvo e pequenos detalhes de flores em estuque dentro de um quadrado, nos dois cantos interiores ao arco. Já na face da frente dessa cobertura, chamada *porte-cochère*, a bandeira em vidro é quadrada e dividida em três partes, devido à presença de dois pilares. Esses pilares são retos e apresentam um capitel formado por folhas e flores ascendentes. Sob o capitel, há um detalhe em baixo-relevo composto por um círculo e três linhas verticais. No pavimento superior do *porte-cochère*, há uma janela e alguns caules com folhagens que “sobem” em alto-relevo junto às quinas desse volume curvo. No alto desse volume, junto à platibanda, há um arco e linhas verticais. Ao centro do arco, há dois círculos e uma espécie de flor em baixo-relevo.

Figura 128 – Detalhe do porte-cochère ou entrada de carros. Fonte: acervo da autora.

Embaixo da varanda, há um caixilho com vidro fixo com ferragens em curva: cinco barras verticais e três horizontais. Na alvenaria que o cerca, há desenhos de roseiras e suas raízes. A forma como os ramos da roseira se dispõem, ajudam a compor um arco junto à moldura que está sobre o caixilho. Nas laterais desta composição, há três linhas verticais e três círculos em baixo-relevo. Abaixo, há um círculo com elementos em curva que arrematam-se em um retângulo em alto-relevo.

Por fim, em um último volume, próximo à fachada dos fundos, há uma escadaria com duas portas e, também, uma janela no pavimento superior. Todas as janelas desse trecho possuem cantos em círculo com folhas em estuque, igual à fachada dos fundos. Nesse volume há quatro janelas, duas em cima e duas embaixo, e um arco entre elas, com linhas curvas embaixo e dois ramos de roseiras, um de cada lado.

As platibandas desse trecho seguem o padrão de ornamentação da fachada principal e, o gradil do telhado possui as mesmas flores de três pétalas. Toda a parte inferior dessa fachada possui aberturas para o porão e uma pequena porta sob a área onde encontra-se o nicho da estátua.

4.4 FACHADA LATERAL DIREITA

A *Fachada lateral direita* corresponde à fachada da entrada lateral da Residência Prado. Assim como a antiga fachada principal e a fachada lateral esquerda, perdeu sua condição original de recuo em relação à rua, e hoje possui um pequeno corredor lateral, por onde entram carros. Um muro a separa dos altos prédios do entorno.

Partindo da antiga fachada principal no sentido da fachada posterior, identificamos um primeiro volume mais protuberante da fachada, uma espécie de miniatura da entrada principal. Seu formato assemelha-se ao do salão de entrada principal, por ser curvo, onde há três janelas ao redor desse arco e, portanto, é diferente do volume central da fachada principal que é simétrico. Esse volume apresenta apenas uma escada lateral para o lado esquerdo, com seu gradil igual ao modelo principal. Outro aspecto semelhante à entrada principal é a cobertura curva com detalhes metálicos. Os pilares laterais desse trecho, também receberam, ao lado da cobertura, quatro linhas horizontais paralelas, interrompidas por um retângulo com pequenos arcos voltados para cima e uma guirlanda simétrica em sua base, detalhes em estuque já descritos na fachada principal.

Na parte mais próxima à fachada principal, há duas janelas superiores com o requadro de inspiração "jônica", já descrito nas outras fachadas, que eram as janelas do dormitório e *toilette*. Além delas, há, no térreo, uma janela com requadro de roseira com raízes em suas laterais. Na varanda de entrada, por sua vez, há duas portas, uma em cada face. No pavimento superior do volume da entrada, há uma falsa varanda do dormitório com gradil, composta por duas barras retas, bem como, duas janelas com três linhas verticais em baixo-relevo na alvenaria ao meio e três círculos no topo. Sobre as janelas, há flores, similares aos girassóis, limitadas dentro

de um quadrado. Essas flores partem de uma mesma raiz, cujo caule inicia-se na lateral mais externa de cada janela.

Ao lado direito desse volume, a janela do gabinete possui estuque de raízes no térreo e, há também, uma porta pequena, que dá acesso ao porão. No pavimento superior, há novamente o caixilho do *toilette* com detalhe superior de inspiração “jônica”, já descrito nas outras fachadas. Logo em seguida, há um volume que avança da fachada, com duas janelas no pavimento inferior, correspondente à sala de jantar, em estuque feito em alto-relevo, novamente aparecem raízes, mas desta vez, formam um arco na fachada e uma roseira superior. No andar superior, há uma varanda com gradil diverso de todos os modelos descritos até agora. Ele possui duas barras curvas em sua parte mais superior e outras duas na parte inferior. As barras verticais também são curvas, partem mais próximas umas das outras embaixo e abrem-se na parte superior. Em suas laterais, há outras duas barras horizontais, com três arcos paralelos.

Figura 129 – Detalhe do volume dos caixilhos da Sala de Jantar da família Prado no térreo e rouparia, no primeiro andar (andar superior). Fonte: acervo da autora.

Mais recuado que este volume, está uma escada com sete degraus. Esse acesso era o antigo acesso à copa e às dependências do copeiro, por isso possui duas portas, uma em cada face. Na parte do pavimento superior, há uma janela sem qualquer detalhe em estuque na alvenaria. Por meio da pouca quantidade de ornamentos, pode-se perceber que trata-se de uma área de serviços.

O próximo volume após a escada recuada, é composto por dois caixilhos no térreo e outros dois no pavimento superior. Entre eles, há uma moldura em arco. Sob o arco, em alto-relevo na alvenaria, há outro arco que termina com suas extremidades em um arabesco. Embaixo deles, há na alvenaria, uma linha que se entrelaça formando uma espécie de letras “e” minúsculas em sequência. Embaixo dela, há um círculo aberto, que liga-se à linha com as mesmas voltas dos “es”. As quinas desse volume são rebaixadas e, nesse nicho que se forma, há um desenho que inicia-se na parte mais inferior, como uma raiz que se curva e sobe por toda a quina, como um caule reto. Na parte mais superior, o caule ganha inúmeras folhas e flores, formando uma roseira. Os caixilhos do térreo possuem requadro em estuque, composto por uma linha superior e duas linhas nas laterais, sob conjunto quadrado formado por um círculo ao meio e folhas ao seu redor. Entre os dois caixilhos, há três linhas verticais e um conjunto formado por três círculos sobrepostos em sua base.

Figura 130 - Detalhe da fachada lateral da residência da família Prado.
Fonte: acervo da autora.

No último volume desta fachada, no térreo, há uma janela com requadro em estuque, composto por uma linha superior e duas linhas nas laterais, sob conjunto quadrado formado por um círculo ao meio e folhas ao seu redor. No primeiro andar, há outro caixilho, mas dessa vez, sem requadro. Na parte mais próxima à fachada dos fundos, vemos o arco da varanda posterior.

As platibandas desse trecho seguem o padrão de ornamentação da fachada principal e, o gradil do telhado, possui as mesmas flores de três pétalas ou trevos. Toda a parte inferior dessa fachada possui aberturas para o porão e uma pequena porta, abaixo do caixilho do Gabinete.

5 CAPÍTULO VI – IMPLANTAÇÃO

5.1 A IMPLANTAÇÃO ORIGINAL

A implantação original foi estudada por meio de fotos dos álbuns de família doados ao IEB, revistas de época, plantas do arquiteto, publicações sobre o tema, maquete presente no edifício e levantamento feito por Alberto da Silva Prado⁷⁰, no seu Trabalho Final de Graduação da FAUUSP.

Após esta observação, nota-se que o terreno original da Vila Penteado ocupava a área equivalente ao que hoje é uma quadra, limitada entre a Rua Maranhão e a Avenida Higienópolis e, nas laterais, entre as ruas Itambé e Sabará. Isso equivale, *grosso modo*, à uma redução de área à 1/6 (um sexto) do terreno original. Esta diminuição deu-se em consequência do falecimento da Condessa, em 1938, cujo esposo já havia falecido em 1912, quando a Vila Penteado ficou, então, desabitada. O jardim passou a ser usado pela vizinhança e somente em 1948, o terreno perdeu os seus jardins originais, que foram loteados e vendidos pelos herdeiros, ao doarem o prédio à USP, com uma nova configuração de terreno, bem mais reduzido e com entrada pela Rua Maranhão, número 88, na antiga entrada dos fundos. A partir de então, passou a ser ocupado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Por meio das fotos do terreno e, até mesmo, pela observação da situação atual da quadra, pode-se notar o grande aclave entre as ruas Higienópolis e Maranhão. Hoje a residência está praticamente ao nível da rua, embora essa não fosse a situação da entrada principal original. Pelo contrário, havia um grande desnível entre a entrada principal à Av. Higienópolis e o salão de entrada da

⁷⁰ Alberto da Silva Prado foi um aluno da FAU USP, que como Trabalho Final de Graduação, realizou diversas plantas da Vila Penteado em variados períodos. A consulta ao seu trabalho foi feita no CPC-USP.

residência. Conclui-se que a casa estava elevada no lote em relação à entrada principal, pois havia degraus e rampas por toda a implantação até atingir o salão de entrada. Estava também mais alta em relação ao local de desembarque, que por sua vez, estava mais alto em relação à rua. Sabe-se que a elevação do palacete no terreno, não estava ligada apenas à uma ideia de imponência, mas também, demonstra uma adesão aos novos conceitos de salubridade da época, inspiradas nas reformas em Paris. Um dos conceitos do período, era afastar as residências da rua e elevá-las do solo, por meio da criação de porões, para que o ar pudesse circular com mais facilidade.

O programa da casa era muito completo e estava além das dependências internas presentes nas plantas. Nas laterais de cada uma das duas residências, por exemplo, existia uma espécie de anexo, que está indicada nas plantas do arquiteto, com lavanderia, galinheiro, um espaço para lenha e um pequeno banheiro.

Figura 131 – Reprodução do Arquivo Histórico Municipal, Carlos Ekman, *Trecho da planta do Pavimento Térreo, anexo demolido, 1902*. Fonte: foto de 2017, Acervo Permanente do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Os jardins eram amplos e muito utilizados pela família. Nos álbuns doados por Caio Prado ao IEB, vê-se os diversos caminhos curvos em meio à grama, por onde as crianças brincavam e os carros subiam para o desembarque. Há fotos dos homens jogando tênis, na quadra, ou mesmo, das mulheres sentadas à grama com sombrinhas, além de, fotos da família em mesas externas, tomando café.

Embora as revistas da época, como a *Brazil Magazine* ou a *Vida Moderna*, mostrem mais o luxo e a suntuosidade da decoração interna da Vila, não é raro encontrarmos fotos da família na área externa, como é o caso da entrada lateral. Naquele momento, por exemplo, no início do século XX, uma residência que possuísse entrada para carros, era sem dúvida alguma, uma residência inovadora.

Figura 132 – Entrada lateral da Residência (corresponde à entrada da família Prado), onde está o Conde, sua esposa, filha e o motorista. Fonte: Revista *Brazil Magazine*, ano II, número 16, julho de 1907, São Paulo, Brasil.

Na foto, pode-se observar que o recuo lateral era muito maior do que o atual e, a área por onde hoje entram os carros, apresentava um grande jardim gramado. Esse fato também pode ser percebido nos desenhos de Caio Prado, em seu livro de desenhos na infância, onde a proporção do jardim é enorme em comparação com a casa, reflexo da importância dessa área.

Figura 133 - *"O Parque"*, gravura do livro *Memória sem Palavras*. Carlos Prado, Zurich, edição sem data, cortesia da família Carlos Prado. O artista passou a infância na "Vila Penteado" aos cuidados de uma governanta alemã.

Nos desenhos de Caio, nota-se a presença de um grande jardim em frente a residência com um lago. Na aquarela feita pelo arquiteto, doada à FAUUSP, há também o detalhe dos jardins e o lago entre os caminhos que davam acesso à casa. Sobre o nível do lago, foi construído um muro para criação de um nível intermediário, uma espécie de mirante ou *belvedere*. Toda essa área foi demolida em razão do loteamento do terreno.

Figura 134 - *Vila Penteado - Perspectiva*. Aquarela do Arquiteto Carlos Ekman, assinada e datada de 1902, medindo 34 x 67,40cm. Acervo da Biblioteca da FAUUSP

Uma outra ferramenta de visualização do terreno original é a maquete, presente atualmente na sede da Pós-graduação da FAUUSP. Nela pode-se entender por completo a implantação, desde a posição do palacete, as dimensões dos recuos, as construções anexas, os canteiros e até o volume da vegetação.

Figura 135 – *Foto da maquete. Vista da lateral da Residência Prado. Foto: acervo da autora.*

Figura 136 - *Foto da maquete. Vista da lateral da Residência Prado. Foto: acervo da autora.*

Figura 137 - *Foto da maquete. Fachada lateral da Residência Penteado, onde é possível observar a declividade do terreno. Foto: acervo da autora.*

Nas fotos de terraplenagem e instalação de infraestrutura no bairro *Boulevard Burchard*, onde ficava a Vila Penteado, pode-se observar a abertura da Av. Higienópolis (na época, *Hygienopolis*) e o grande talude no terreno da residência. Na foto abaixo, o terreno encontra-se na lateral esquerda.

Figura 138 – Avenida Higienópolis (*Boulevard Burchard*), recém-aberta e arborizada. Em primeiro plano à esquerda, bonde à tração animal e a quadra onde seria erguida a Vila Penteado. Foto de fins do século XIX, , in *HOMEM*, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis: grandeza de um bairro paulistano*, São Paulo, 2011, p.184.

Por meio dos cartões postais de Guilherme Gaensly, podemos observar a Av. Higienópolis recém aberta, após um grande recuo de jardim da Vila Penteado. Com os caminhos bem delimitados e curvos, notam-se canteiros com predominância de grama e de vegetação que alternam espécies brasileiras e exóticas, como por exemplo, algumas palmeiras que encontramos até os dias de hoje.

Figura 139 – Vila Penteado com o tratamento paisagístico que estende-se às vias públicas. Cartão-postal, Guilherme Gaensly. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*, São Paulo, 2002, p.16.

A Vila Penteado, tanto pelo estilo, como pelo porte, pode ser considerada como um marco urbano para o período. Do mesmo modo, tanto a sua implantação, quanto o seu paisagismo traziam peculiaridades que serviram de inspiração para vários palacetes do bairro. Além de possuir um programa paisagístico completo ao redor do edifício, suas formas orgânicas eram novas e inspiradas nos jardins europeus. Essa organicidade das formas pode, em certa medida, remeter ao estilo *Art Nouveau*. Um exemplo de inovação no programa era a quadra de tênis, esporte que começava a ser praticado pela elite, fato que demonstra a transformação pela qual passavam os hábitos e costumes.

A configuração da planta em forma de “U” criava um pátio íntimo para a família, um espaço entre as duas “alas” da casa, que ficava voltado para os fundos. A convivência na área externa era um costume da família, conforme pode-se notar nas fotos dos álbuns pesquisados no IEB.

Atualmente não é possível perceber claramente a qualidade do projeto das áreas externas, porque ele não existe mais conforme foi concebido. Poucas espécies vegetais sobraram daquele período e seus limites também foram muito reduzidos. Somado a esse fato, uma série de edifícios ao redor da residência surgiram com o passar dos anos. A entrada principal passou a acontecer pela Rua Maranhão, na antiga entrada dos fundos, transformando por completo a experiência de quem chega ao prédio. A perspectiva de declividade ascendente do jardim foi perdida, uma vez que o terreno é praticamente plano atualmente, comprometendo, assim, a relação entre interior e exterior da residência.

Figura 140 – *Vila Penteado. Publicação da época.* Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*. São Paulo: FAU-USP, 2002, p.17.

O visitante que chegava à Vila Penteado, no início do século XX, vencia uma série de rampas e escadas, por entre os taludes, para chegar ao *belvedere* e, após a escada, ao salão de entrada. Isso garantia uma verdadeira surpresa ao chegar ao alto, onde estava a casa. Do mesmo modo, para quem olhava para a Vila, a partir da rua, ou a partir de outras residências próximas, como a Vila Maria, em frente, ou a Vila Antonieta, na esquina da Av. Higienópolis e Sabará, era possível ter um panorama completo do edifício e seu jardim. Isso tornou-se impossível, após o loteamento do terreno e as novas construções do entorno.

A Vila Maria, bem como a Vila Antonieta, essa última também projetada por Ekman, pertenciam à família e aparecem nos álbuns de família, doados ao IEB. Por meio destas fotos, pode-se compreender a perspectiva que existia entre as casas. Por serem elevadas, os jardins da Vila Maria e da Vila Penteado, por exemplo, pareciam unir-se em um mesmo plano, anulando a presença da rua (Avenida Higienópolis) e configurando um grande jardim.

Figura 141 – Foto da Vila Penteado pertencente ao álbum de família. Foto tirada à partir da Vila Antonieta (Av. Higienópolis com a Rua Sabará). Fonte: Arquivo IEB.

A presença abundante de aberturas e transparências, que configuravam o diálogo entre interior e a paisagem, mudaram a sua função com o tempo. Não por acaso, as pinturas murais e lisos parietais traziam uma iconografia ligada às espécies vegetais, uma vez que era essa a visão que os moradores tinham através das amplas janelas. Atualmente, o terreno é bem reduzido e não possui todas as espécies originais. Sobre esse contexto original, escreveu Benedito Lima de Toledo:

[...] Na Vila Penteado a implantação da casa valeu-se da declividade do terreno, ficando a residência envolvida por um jardim projetado para face aos jardins da Vila Maria, da família Prado, situada do outro lado da avenida Higienópolis. Fotos que sobreviveram dessas duas residências e de seus imaginosos jardins nos fazem pensar no extraordinário cenário da região. [...] (TOLEDO; 2012: 77-78)

Figura 142 - Vila Penteado. Alçada principal voltado à Avenida Higienópolis, in TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*, São Paulo, 2002, p.18.

Outro aspecto importante a notar, está no fato do grande recuo em relação à Avenida Higienópolis. Em 1894, Joaquim Eugênio de Lima (1845-1902) determinou recuo mínimo de seis metros na Avenida Higienópolis para “jardim ou arvoredo”, bem como espaço de dois metros de cada lado das residências. No caso da Vila Penteado, esse recuo era ainda maior. As espécies vegetais eram abundantes e taludes gramados acompanhavam os caminhos em curva.

O nome da Avenida, Higienópolis, significava “cidade da higiene” (nome dado em honra da deusa Higéia, que significa saúde em grego). Esse conceito refletia os novos planos urbanos, o surgimento do Código Sanitário, das novas leis de recuos, criação de parques e avenidas, refletindo a tentativa de implantação na cidade dos mesmos princípios das transformações que estavam ocorrendo em todo o mundo.

A Vila Penteado, da mesma maneira, mostrava essa novidade tanto no estilo arquitetônico, como também, nos novos conceitos dos projetos, da arquitetura e do paisagismo, que tinham como objetivo a elevação da qualidade de salubridade, lazer e vida de seus habitantes.

5.2 A FORMA DO JARDIM

Tanto para os artistas do Romantismo, como para os arquitetos do século XIX, a natureza constituiu-se como um refúgio face aos efeitos da Revolução Industrial⁷¹. Embora no Brasil, a industrialização ainda estivesse no seu início, a organização dos espaços verdes era uma preocupação face ao crescimento das cidades, que acontecia de forma intensa e desordenada. A natureza, então, tornou-

⁷¹ O primeiro centenário da Revolução Francesa coincidiu com o triunfo da revolução industrial, ao qual a Exposição Universal de 1889, constituiu-se como símbolo. A Torre Eiffel impoe-se como um emblema do capital cosmopolita, por meio de seus novos materiais, da tecnologia e das inovações em aerodinâmica; alia estética à função.

se uma nova fonte de inspiração que permitiu aos arquitetos uma emancipação das referências dos estilos históricos. A partir da metade do século XIX, o estudo da flora permitiu a renovação da ornamentação. Já no final do século XIX, os artistas do *Art Nouveau* utilizaram-se de árvores, flores, insetos e animais. O desenvolvimento das ciências naturais, da geologia e os estudos sobre as espécies ajudaram na evolução da arquitetura, tanto nos seus aspectos teóricos e históricos, como nas novas técnicas construtivas.

Dentro deste contexto, o arquiteto Victor Ruprich-Robert (1820-1887) publicou seu *La Flore ornementale*, fruto do seu trabalho como professor da *École gratuite de dessin*, em Paris, hoje *École de arts décoratifs*, que demonstrava toda a influência da Botânica na criação arquitetônica. Fundamentado em um estudo científico da natureza, ele desenvolveu o uso de cada elemento natural em um determinado objeto, como um móvel, um vaso ou um friso. Com ajuda do paisagista Édouard-François André (1840-1911), as pranchas do seu trabalho, eram compostas por elementos naturais que sofreram geometrizações e modificações para tornarem-se regulares, o que as tornava quase abstratas.

Figura 143 - Victor Ruprich-Robert, *Entablement à motifs de passiflore et de datura*, entre 1866 et 1876, lápis, H. 0.32 ; L. 0.241, musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=1. Acesso em 17 fev 2017.

Diversos arquitetos, pintores, escultores e artistas em geral, buscaram aí suas inspirações. Um exemplo, é o arquiteto Anatole de Baudot (1834-1915), que seguindo também os ensinamentos de Viollet-le-Duc, planejou uma sala para exposição como um “ser vivo”, onde cada elemento estava posicionado para cumprir uma função específica. Nesse caso, usou o concreto armado, material que o aproximaria ao máximo da organização criada pela natureza. Sua inspiração no mundo vegetal demonstrou, em certa medida, a forma lúdica com que os arquitetos do século XX começaram a trabalhar com o concreto armado, desde então.

Figura144 - Anatole de Baudot (1834 - 1915), *Desenho para uma sala de exposição*, Paris, 1914. Foto: LUCAN, Jaques. *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Paris: PPUR presses polytechniques, p. 284.

O estudo da natureza também influenciou a concepção do paisagismo e da cidade. Em 1855, Haussmann colocou em funcionamento o setor chamado *Promenades et Plantations* (Passeios e Vegetação), dirigido pelo engenheiro Adolphe Alphand, que contou com o trabalho de botânicos, como Jean-Pierre Barillet-Deschamps e Édouard André. Dentre as funções do setor, estavam a recuperação e construção de grandes parques e praças, com objetivo de promover

a união entre a cidade industrial e a vegetação, o natural e o artificial. Os parques e praças passam a ter seu gramado conservado e aparado, árvores plantadas em canteiros, caminhos suptuosos ao longo de canteiros de ervas e flores. No *Parc des Buttes-Chaumont*, em Paris, por exemplo, o projeto seguiu esse modelo de natureza “domesticada” e controlada pelo homem.

Figura 145 – Planta do Parc des Buttes Chaumont, Paris. Fonte: Alphand, Adolphe (1817–1891), *Les Promenades de Paris: histoire, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et Vincennes*. Paris: Rothschild Éditeurs, 1867-1873, prancha sem número.

Portanto, o que havia de mais novo nas referências francesas e europeias de jardim, no período, não eram os jardins barrocos ortogonais e simétricos, como os de Versalhes, mas as novas ideias de arborização, salubridade e “composição organicista” dos edifícios e dos jardins, segundo a qual a forma resultava da conjunção de funções particulares dos pequenos elementos que compõem o todo,

assim como acontecia com os seres vivos, onde a vida resulta da composição ou coordenação das funções particulares dos órgãos que compõem o ser vivo.

6 DISCUSSÕES SOBRE AS ANÁLISES

Durante as análises dos desenhos ornamentais da Vila Penteado, encontraram-se iconografias e aspectos estruturais que aproximam-se aos diversos projetos *Art Nouveau* do período, desenvolvidos em muitos países. A residência foi quase sempre classificada como *Secession*, embora muitos outros elementos de várias correntes estejam presentes. Uma aproximação possível é com a arquitetura de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), o arquiteto mais relevante da Grã-Bretanha, de Glasgow, na Escócia, principalmente, por sua concepção simbólica, linear e bidimensional, onde o valor decorativo da linha foi seu verdadeiro postulado artístico. Tanto para Ekman, quanto para Mackintosh, a linha possuía seu valor, mas os espaços que se formavam em torno dela, tinham igual importância. O aspecto das pinturas murais da Vila Penteado, por exemplo, é, predominantemente, linear e bidimensional, característica comum, primeiramente aos Pré-Rafaelitas e, posteriormente também, aos integrantes do *Liberty* inglês e à Escola de Glasgow.

O Pré-Rafaelita Walter Crane, em seu livro *Line & Form* (1900)⁷², demonstrou a fórmula do *design* bidimensional e a simplicidade das linhas que compõem as formas. Para ele, uma simples linha teria o poder de expressar movimento. Logo, por uma lei de associação, por exemplo, linhas ondulantes que se aproximam horizontalmente estariam relacionadas à sensação de repouso; enquanto que curvas acentuadas sempre sugeririam ação e agitação.

⁷² CRANE, Walter. *Line & Form*. London: G. Bell & Sons, Ltd., 1900.

Figura 146 – Desenho das “Linhas do Movimento” de Walter Crane, in CRANE, Walter. *Line & Form*, London, 1900, p.15.

Por meio das linhas, seria possível então, criar movimento, e pelas ondas, texturas e superfícies. O *designer*, por sua vez, poderia encontrar uma grande variedade de expressões dentro do domínio de um traço, que seria uma linguagem, um meio de registro, um método de retratar os fatos da natureza, de representar graficamente as características de plantas e animais. Mas também, poderia revelar emoções e evocar aspectos poéticos da vida da humanidade e da natureza selvagem. O universo da linha compreenderia qualidades em diferentes graus de firmeza, rugosidade, suavidade e fluidez, quanto aos graus de direção de linha: curvilíneo ou angular. Cada artista, mais cedo ou mais tarde, por meio de seu senso de adaptação seletiva, encontraria um método no uso da linha para adequar à sua própria personalidade e objetivo individual na expressão artística. Com o decorrer do tempo, tornaria uma característica, pela qual seu trabalho seria imediatamente reconhecido, como uma “caligrafia”. (CRANE, 1900: 26)

Mackintosh desenvolveu uma “caligrafia” própria, por meio da qual se expressou. Ekman seguiu esse caminho. Os objetivos eram: o propósito gráfico e a

finalidade ornamental. O uso de linha dependeria de qual dos dois seria o objetivo a ser perseguido pelo artista. Não haveria como deixar de considerar o aspecto "decorativo". Ele dependeria da seleção do nosso ponto de vista e, principalmente do tratamento dado. Nesse campo, para Crane, o melhor desenho seria sempre o mais sutil e delicado, e para obtê-lo, seria necessário desenvolver um estudo fiel e cuidadoso da forma. Assim, supondo que fizéssemos um estudo de folhas, com a finalidade ornamental ou decorativa, adaptada aos métodos e materiais destinados a decorar uma parede, por exemplo; poderíamos começar com um esboço geral de sua aparência, mas deveríamos entender seus detalhes; o modo do seu crescimento e sua estrutura, de forma a compreender as linhas guias dessa planta. Nestas "linhas estruturadoras" estariam a sua graça e a música rítmica silenciosa, que só o decorativo formal e abstrato pode conter, para além das formas que ele realmente representa. Logo, por mais orgânicas que sejam as formas individuais, quando agrupadas para formar um objeto ou superfície decorativa, deveriam seguir uma lógica ou rede geométrica, que daria ritmo e coerência ao conjunto. (CRANE, 1900: 33)

Figura 147 – *Diagrama mostrando o uso de uma base geométrica para um padrão ornamental repetido*, in CRANE, Walter. *Line & Form*, London, 1900, p.36.

Ekman parece ter conhecido essa espécie de “manual” ornamental de Crane, onde estão explicadas as técnicas ligadas à criação de tapetes, murais, papéis de parede, pinturas de lisos, entre outros. O conceito é, fundamentalmente, baseado na linha, na bidimensionalidade e na ordenação geométrica. Por isso, uma analogia com a ornamentação da Vila Penteado torna-se possível, uma vez que,

principalmente nas pinturas das paredes, forros e lisos, em sua maioria foi feita por técnica de máscara (estêncil).

Eugène Grasset também deveria fazer parte do seu repertório, no curso especial de Arquitetura e Ornamentação que Ekman frequentou. Grasset desenvolveu métodos muito parecidos com Crane e propôs várias aplicações para o mesmo desenho em diferentes materiais. Assim como as iconografias de crisântemos e girassóis presentes na Vila Penteado, Grasset utilizou-as constantemente e buscou sua geometrização. Outro tema frequente de seus manuais foi a águia, como aquela que aparece na porta da Entrada principal da Vila Penteado. O estudo das espécies era quase científico e chegava a representar até os ossos dos animais. Além disso, estudou a *tête ornamentale*, ou cabeça ornamental, que também encontra-se nas portas da residência.⁷³

⁷³ Nos cadernos originais de Grasset, pesquisados no Gabinete de Artes Gráficas do Museu D'Orsay, constituídos por suas anotações que fazia para as aulas, havia desenhos de frisos para a parede, desenhos de cerâmicas, rendas, vitrais, móvel talhado, esculturas em madeira e peças em ferro forjado. Na série que iniciou-se em 1897, existia um estudo geométrico de repetições de motivos naturais, onde os temas mais frequentes eram: hortênsias, angélicas, *iris d'Espagne*, crisântemo, *chêne* ou carvalho (simbologia ligada à glória e à paz), folhas de acanto, oliveiras (símbolos da vitória) e mulheres aladas com coroas. Entre os animais estavam araias, peixes diversos, pássaros, cisnes, corvos, cavalos, bois, pavões e outros.

Figura 148 – Eugène Grasset, Motivo de trevo (oxalide) para um friso em estêncil (pochoir), 1904, lápis, H. 0.191 ; L. 0.155, Musée D'Orsay, Paris, França.

O tema mais frequente foram os *fleurons*, ou ornamentos em forma de flor, muito similar à ornamentação do vestibulo da Vila. No saguão, por exemplo, o friso, logo acima do painel em madeira, parece ter sido inspirado nos *Cyclamens*, espécie

de folhas grandes em formato de coração e pequenas flores, da publicação de Grasset, *La plante et ses applications ornementales* (1896).

Figura 149 – *Prancha 22, Cyclamen*. Fonte: GRASSET, M. Eugène. *La plante et ses applications ornementales*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896, prancha 22. Disponível em: Smithsonian Library; <http://library.si.edu/digital-library/book/planteetsesappl00gras>; acesso em 15 mar 2017.

No Brasil, Lucílio de Albuquerque, aluno de Grasset durante sua temporada em Paris, desenvolveu também o ensino dos ornamentos baseado na metodologia do mestre. Flávio Motta estudou seus cadernos de anotações de aulas, os quais doou à FAUUSP. Nota-se, nos croquis de Lucílio, o mesmo estudo aprofundado da estrutura dos seres vivos e uma tentativa de geometrizar-los e organizá-los de maneira a possibilitar sua aplicação em vários materiais.

Figura 150 – Desenho do caderno de Lucílio de Albuquerque, aluno de Eugène Grasset. Fonte: ALBUQUERQUE, Lucílio de. *Cadernos /de desenhos/*. S.l.: S.N, 1909.

Figura 151 - *Desenho do caderno de Lucílio de Albuquerque, aluno de Eugène Grasset. Fonte: ALBUQUERQUE, Lucílio de. Cadernos /de desenhos/. S.l.: S.N, 1909.*

Segundo Flavio Motta⁷⁴, a obra de Grasset era o elo na corrente que emergiu, na Inglaterra, com os Pré-rafaelitas e o *Arts and Crafts* de William Morris (1834-96), acrescido pela participação de Walter Crane (1845-1915) e outros. Tais transições, evoluções ou transposições, ilustram aspectos metodológicos que acabaram por influir no nosso ensino e, conseqüentemente, no meio artístico do Brasil. O que todos eles fizeram, tanto Crane quanto Grasset, foi estabelecer uma metodologia de criação de desenhos de ornamentos.

⁷⁴ "Art Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo", Flávio L. Motta, São Paulo, 1983. Walter Zanini org. In: História Geral da Arte no Brasil, p.455.

No entanto, para Motta, o grande conflito do período acontecia entre forma e conteúdo. Joseph Paxton (1803-65), na Inglaterra, por exemplo, havia estudado a estrutura vegetal para aplicá-la em construções. Seu projeto para o Palácio de Cristal (1851) foi o resultado de uma análise dessas estruturas. Para ele, *"a estrutura, na sua coerência interna e regularidade, aproxima conteúdo de forma, ou talvez melhor – ornamento da construção"*.⁷⁵ O princípio estruturador da arquitetura seria sua concepção por meio da observação do mundo orgânico. E, segundo ele, *"os aspectos simbólicos da mencionada Vila (Penteado), apesar das mutilações que ela sofreu, permitiam ainda configurar o relacionamento 'arquitetura-ornamentação'"*. (MOTTA, 1983: 462)

Além destes conceitos estruturadores, uma grande influência para os novos projetos foram as Exposições Universais e suas inovações tecnológicas e construtivas. O Palácio da Eletricidade (1900), por exemplo, possuía além da novidade da luz elétrica, muitas figuras femininas na decoração, desde a fonte na entrada até às colunas. Além do feminino, o elemento água também era dominante e marcava a entrada, assim como, o grande lago decorava a entrada da Vila Penteado.

Outro aspecto a ser considerado era a mão-de-obra que executava as artes decorativas. Na Vila, sabe-se que foram alguns artistas do Liceu de Artes e Ofícios, muitos deles italianos. Assim, a pesquisa realizada nos arquivos não catalogados do Liceu, revelou algumas iconografias muito semelhantes as da casa. Um nome frequente nas revistas e livros, que eram usados como modelo para os alunos do Liceu, era Henry Guédy (1873-1907), considerado o arquiteto francês *"amável e erudito"*. Guédy dirigiu publicações de projetos, como a *L'Architecture au XX^e siècle* (Arquitetura do Século XX). A casa onde morava, projetada por ele, foi publicada na *La Construction Moderne* (A Construção Moderna). Guédy participava dos Salões de

⁷⁵ *"Art Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo"*, Flávio L. Motta, São Paulo, 1983. Walter Zanini org. In: História Geral da Arte no Brasil, p.455.

Artes e possuía certificado de aptidão para ensinar desenho nas escolas normais, liceus e colégios, mais especificamente, desenho da composição decorativa, desenho de observação, de modelagem e desenho geométrico. Seus modelos de salas de jantar com frisos e painéis pictóricos, por exemplo, fizeram parte do repertório dos profissionais que trabalharam nos palacetes da elite de São Paulo.

Figura 152 – Henry Guédy, *A Decoração Pictural do Século XX*, Painel decorativo, prancha 5, sem data. Fonte: Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

Figura 153 - Henry Guédy, *A Decoração Pictural do Século XX, Decoração para Sala de Jantar*, prancha 40, sem data. Fonte: Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

Ainda quanto às referências principais, percebe-se na Vila Penteadó, diversos elementos da *Gramática do Ornamento* de Owen Jones (1856). Em várias áreas da casa está a flor de lótus, ligada à Arquitetura do Egito, trazendo à tona sua ideologia de que “quanto mais antigo o monumento, mais perfeita a arte”⁷⁶. A flor de lótus e o papiro, que cresciam nas beiras dos rios, também simbolizavam “alimento para o corpo e para a mente”.

⁷⁶ JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1868, p.27.

Figura 154 – Owen Jones, *Ornamento Egípcio número 1, prancha IV*. Ilustração em aquarela e lápis para *The Grammar of Ornament*, 1856. Fonte: Smithsonian Library; disponível em: <http://library.si.edu/digital-library/book/grammarornament00jone>, acesso em 15 fev 2017.

Quanto às formas naturais geometrizadas, como as flores que aparecem entalhadas no painel em madeira do *hall* da Vila Penteado, nas pinturas do vestíbulo, ou mesmo nos requadros das janelas, podemos fazer uma certa aproximação com os ornamentos persas presentes também na *Gramática do Ornamento*.

Figura 155 - Owen Jones, *Ornamento Nineveh & Persia número 2, prancha IV*. Ilustração em aquarela e lápis para *The Grammar of Ornament*, 1856. Fonte: Smithsonian Library; disponível em: <http://library.si.edu/digital-library/book/grammarornament00jone>, acesso em 15 fev 2017.

Para Owen Jones, “nos melhores períodos da arte, todos os ornamentos basearam-se na observação dos princípios reguladores da organização das formas na natureza.”⁷⁷ Logo, os artistas deveriam conhecer a organização da natureza e não exercer uma imitação absoluta destas formas. A verdadeira arte, para Owen e seus discípulos, estava em idealizar, mas nunca copiar a natureza.

Dentre todos os temas e iconografias, pode-se observar na Vila Penteado, a predominância do tema feminino, que era um dos pilares do *Art Nouveau*. Na metade do século XIX, a mulher estava no centro das preocupações dos artistas que a tornaram objeto frequente de estudo e representação. Os conceitos que acompanhavam essa iconografia estavam mais ligados à mulher ideal e imutável, aquela que personificava a mitologia, geralmente nua, da alegoria e do erotismo. Não é para menos que este fosse um tema comum no século XIX, e tenha sido um dos principais, para os artistas do *Art Nouveau*. Nas artes de 1900, tanto na poesia, dramaturgia, na pintura e na arquitetura, a mulher tornou-se um tema extremamente importante. A mulher *fin-de-siècle*, cujo papel na sociedade estava em constante mudança.

Ainda que a mulher aparecesse predominantemente como objeto, seu papel e suas atividades eram representados e não ultrapassam a imagem “decorativa” da burguesa que possuía mais habilidades manuais do que intelectuais, embora às vezes lesse ou tocasse piano. Esta questão da “mulher-objeto” estava presente em várias artes ligadas ao *Art Nouveau*, principalmente nas artes decorativas. Nesse momento, encontravam-se jarras em metal com um corpo nu de uma mulher curvando-se e formando a alça, por onde as mãos irão recobri-la e segurar o objeto. Essa ideia de que em uma pequena ação seria possível “possuí-la” e tocá-la por completo.

⁷⁷ JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1868, p.154.

Conforme discutido até agora, diversas aproximações são possíveis com toda a iconografia presente na Vila Penteado, mas o aspecto mais coerente e agregador entre todo o conjunto de símbolos, parecem ser a paleta de cores utilizada nos diversos ornamentos e elementos pictóricos. E esta referência parece ser muito anterior ao *Art Nouveau*. De certo modo, alguns vestígios da arquitetura do período do Romantismo, que iniciou-se na literatura no fim do século XVII e atingiu todas as artes, encontram-se presentes na Vila Penteado. Um dos exemplos desses arquitetos é Henri Labrouste, que abusou da poesia na ornamentação, das cores e da luz. O fato de alguns arquitetos da *École des Beaux-Arts* de Paris ganharem o Prêmio de Roma e terem a oportunidade de estar na Itália e conhecerem sua história e riquezas arquitetônicas, ficando conhecidos como “pensionnaire” (pensionista), permitia que enviassem seus trabalhos à Paris, o que aprimorava o conhecimento dos outros estudantes, sobre os templos e suas ordens. Esta chamada “escola romântica”, curiosa pelos estilos do passado, despertou interesse pela arqueologia e pela recente descoberta de Pompeia (1748), com sua admirável ornamentação e combinação de cores. Os detalhes das fachadas, as cores das paredes, as formas dos vasos e do mobiliário foram descritos com tamanha precisão (por estes arquitetos pensionistas), que ajudariam os arquitetos românticos a formularem uma nova aproximação em que a forma viria naturalmente explicar a função. (MORIN-LOUTREL: 2016, 54) ⁷⁸

Estes arquitetos, interessados pela arte medieval, como Félix Duban, tiveram um papel importante nas transformações da cidade, integrando a *Comissão de Monumentos Históricos*. Além dos franceses, Ludwig von Zanth, arquiteto e aquarelista alemão, visitou os arredores de Nápoles, com seu mestre Jacques Iganace Hittorff, quando realizou uma série de desenhos. O *Décor pompéien* ou

⁷⁸ MUSÉE D'ORSAY ET DE L'ORANGERIE. MORIN-LOUTREL, Isabelle. *Dessins romantiques*. In *Un Américain à Paris: dessins d'Architecture de la Donation Neil Levine*. Paris: Hazan, 2016, p.54.

Decoração pompeana, é um de seus desenhos realistas dos sítios arqueológicos, da técnica ilusionista conhecida como “terceiro estilo”, em que há a divisão do desenho em retângulos, onde encontram-se as decorações. As cores predominantes são ocre e terracota. A característica marcante, além das cores, é a fusão total entre arquitetura e decoração, em um conjunto que revela perspectiva, ornamentação e cor. Graças a estes estudos, Hittorff escreveu seus textos sobre a policromia na arquitetura antiga, demonstrando que o branco do mármore dos edifícios era, na verdade, uma visão equivocada da realidade. Embora essas ideias românticas passariam a ser substituídas pelo neogótico, por volta de 1840, com as ideias de Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste Lassus, esse novo estilo poderia, em certa medida, ser considerado também um estilo romântico. E, finalmente, iriam influenciar a arquitetura do fim do século e o *Art Nouveau*, por meio das diversas referências que o século XIX abraçou, fundamentadas pela história e pela arqueologia, modelos de todas as épocas e todos os países, divulgadas pelas revistas e publicações (*revues*) de arquitetura, agora acessíveis a todos. Mas principalmente a arqueologia, que trouxe os desenhos impressionantes dos pensionistas da *Villa Médicis* em Roma.

Figura 156 – Ludwig von Zanth, *Decoração pompeana*, por volta de 1823-1824. Fonte: MUSÉE D'ORSAY ET DE L'ORANGERIE. *Un Américain à Paris: dessins d'Architecture de la Donation Neil Levine*. Paris: Hazan, 2016, p.54.

Se fizermos uma analogia do aspecto formal de ornamentação do saguão da Vila Penteado, com a *Decoração pompeiana*, de Ludwig, perceberemos que a técnica ilusionista ou “terceiro estilo”, está presente na subdivisão das paredes e na divisão da composição do desenho em retângulos, onde estão as decorações e as pinturas de Carlo de Servi e Oscar Pereira da Silva.

Hittorf fez também viagens à Sicília e seus estudos sobre a policromia na arquitetura da Grécia Antiga resultariam na publicação *L'Architecture polychrome chez les Grecs*, que contempla a restituição do Templo de Sélinonte (Sicília) e do Templo de Dendérah (Egito). Essa iconografia do Egito também atraiu os artistas do *Art Nouveau*. Na própria Vila Penteado, é possível ver alguns traços que sugerem essa referência, como o capitel dos pilares do *porte-cochère* ou os da entrada de carros da entrada lateral da Residência Penteado. Sua semelhança com os desenhos de Victor-Marie-Charles Ruprich-Robert (1820-1887), sobre a sala do Templo de Karnak são nítidas.

Figura 157 – Victor Ruprich-Robert, *Salle hypostyle du temple de Karnak* (Egito), plume et encre noire, lavis e aquarelle, H. 1.03 ; L. 0.62, Musée D'Orsay, Paris, França.

Estes arquitetos eram interessados pela arqueologia e pela arquitetura medieval, que seria estudada e revelada por meio da figura de Viollet-le-Duc, a grande referência para os arquitetos do fim do século XIX. O conceito estruturador do *Art Nouveau* da “arte total”, fruto da colaboração de diversos artistas de todas as técnicas, foi resultado das reflexões racionalistas de le-Duc, culminando no movimento *Arts and Crafts*, propagado pelas publicações da época, exposto nos salões de vanguarda e ganhando o mundo rapidamente.

Ainda sobre as composições pictóricas dos afrescos de Pompeia reveladas pelos arquitetos pensionistas, e reproduzidas pelos manuais de arquitetura da época, nota-se a utilização de cores como ocre, terracota, marrom, verde-musgo. Cores estas que compõem as pinturas da Vila Penteado, como vimos por exemplo, em todo o conjunto da entrada lateral da Residência Penteado.

O nome *villa* para denominar a Residência da família Penteado, talvez trouxesse mais do que a referência italiana da denominação, mas alguns conceitos ornamentais básicos, como a divisão das paredes em painéis (ou “panos”, conforme nomeado na descrição do saguão), as cores “chapadas” dos afrescos pompeanos, o aspecto bidimensional, mas em especial, seus tons tão peculiares. Além disso, conforme discutido, a figura feminina representada em meio a motivos da flora, nos diversos elementos, como pinturas, luminárias, estuques em gesso. Em certa medida, a mulher sublimada e idealizada, da mitologia, que o *Art Nouveau* também utilizou, estava já nas paredes de Pompeia, representada pela *Flora*, deusa da fertilidade e abundância, ou da Primavera, também em uma certa *villa*, chamada Villa Arianna.

Figura 158 – *Pintura em parede "Flora"*, deusa da fertilidade e abundância, ou da Primavera, Villa Arianna, Stabiae, I a.C. Foto: Soprintendenza - Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/mar/26/pompeii-british-museum>>. Acesso em: 10 fev 2017.

Não há como não notar também os pisos em mosaicos, nas áreas das varandas e no grande hall ou saguão de entrada, técnica de vanguarda para as casas paulistas, mas que também constituiu-se como uma verdadeira identidade dos pisos em Pompeia.

Figura 159 – *Mosaico de cão de guarda, Casa de Orfeu, Pompeia, por volta de 55-59 a.C.* Foto: Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei.

Ao observar, por exemplo, a pintura dos requadros do vestíbulo da entrada da Residência Penteado, nota-se uma composição pictórica vegetal, onde há uma haste central estruturadora, com elementos que a rodeiam. Boa parte do fundo fica livre de desenhos e o espaço vazio também compõe a pintura. Esse tipo de organização formal foi utilizada nas *villas pompeanas*, criando uma verdadeira identidade pictórica, que foi a base para arquitetos franceses da Escola de Belas Artes, no século XIX.

Figura 160- Château de Fontainebleau, *Boudoir de la Reine Marie-Antoinette*. Desenho do arquiteto Pierre-Marie Rousseau, 1787. Foto: (C) RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot.

Figura 161 – Detalhe da pintura do requadro do vestíbulo da entrada da Residência Penteado. Fonte: acervo da autora.

"Depuis la montagne jusqu'au cristal le plus menu, depuis le lichen jusqu'au chêne de nos forêts, depuis le polype jusqu'au l'homme, tout dans la nature terrestre, possède du style, c'est à dire l'harmonie parfaite entre le résultat et les moyens employés pour les obtenir."

Eugène Viollet-le-Duc, artigo *Style*, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle*, 1886, p.485.

7 CONCLUSÃO

Após a descrição e análise dos detalhes ornamentais, pode-se concluir que a Vila Penteado apresenta uma variedade grande de referências e inspirações. Nas análises dos desenhos do arquiteto, nota-se as tendências que a ornamentação deveria assumir, entre elas, os elementos da fachada, quase que reproduzidos de forma idêntica ao projeto original, bem como, os elementos formais do saguão. No entanto, nenhuma referência é feita, em seus desenhos, aos detalhes das Salas Luís XV e Maria Antonieta, por exemplo, criadas a partir de fórmulas típicas do Segundo Império, com estilos napoleônicos, Luís XV e Luís XVI. O que permite a suposição de que estas áreas estivessem mais ligadas aos anseios das famílias Penteado e Prado, do que ao partido de projeto do arquiteto. Em certa medida, essa busca de estilos e modismos tradicionais, evidencia o desejo e a busca por status aristocráticos.

Sabe-se, pela observação dos álbuns, que a família fazia viagens frequentes à França e à toda a Europa; compravam e liam revistas de decoração; visitavam lojas de departamento ou *grands magasins*, e conheciam as artes decorativas das Exposições Universais. Talvez, estivessem mais a par das novas tecnologias, do que o próprio arquiteto, que realizou inúmeras viagens pela América até chegar à São Paulo, em uma condição financeira bem menos favorável, conforme contou em sua biografia.

Além disso, a pesquisa no IEB revelou inúmeras cartas e cartões postais enviados da Europa, bem como, um documento do cônsul brasileiro em Paris (*Consul Général de la Republique des États-Unis du Brésil à Paris*), que autorizava Antônio Álvares Penteado e toda a sua família a entrar livremente no país para viagem. O que demonstra o quanto a família estava ligada ao ambiente das vanguardas artísticas e tecnológicas europeias. Este fato, de certo, possibilitava o

conhecimento dos estilos arquitetônicos franceses do fim do século XIX e início do XX, como o *Art Nouveau*, e mesmo, os mais tradicionais e ligados à aristocracia.

E é exatamente, no fim do século XIX, quando a família viajava por toda a Europa, que a arquitetura privada viveu seu apogeu, com a multiplicação das construções luxuosas da nova elite, enriquecida por meio da Revolução Industrial e, no caso do Brasil, pelo cultivo e a crescente exportação do café. Dentre as novas construções, estavam castelos, mansões particulares (*hôtels particuliers*) e *villas* suntuosas, com projetos que recorriam à referências históricas diversas, como símbolo desta ascensão social. Em Paris, por exemplo, um dos arquitetos especializados em atender esta burguesia era Ferdinand Gaillard (1834-1837). Em um de seus projetos, para Manuel Yturbe, embaixador do México em Paris, desenhou um hall de entrada, destinado à receber as visitas, inspirando-se em exemplos clássicos, como o Palácio de Versalhes. O motivo desta escolha era integrar o rico estrangeiro à aristocracia francesa tradicional. Nota-se, assim, que os estilos historicistas estavam ligados à uma imagem respeitada pela aristocracia.

Por isso, embora o estilo escolhido pela família, para a Vila Penteado, fosse o *Art Nouveau*, nem todos os ambientes eram coerentes com o estilo. Ou seja, pode-se observar referências iconográficas diversas, bem como, diferenças estilísticas entre as duas residências que compõem a mesma edificação: Prado e Penteado. Na residência Prado, por exemplo, as ornamentações em estilo *Art Nouveau* estão principalmente nas pinturas dos forros. O *Grande Salão* e *Pequeno Salão* também integram o programa, limitando os espaços feminino e masculino, embora em menor escala que na Residência Penteado e, provavelmente, sem as referências das decorações aristocráticas, como na outra residência. As salas de jantar, por sua vez, apresentam decorações iguais nas duas casas, onde os barramentos lígneos representam folhas de café estilizadas, símbolo da potência do Estado de São Paulo e da importância da família na economia nacional.

Há outros elementos que parecem não integrar o “projeto total” em estilo *Art Nouveau*. As ferragens, por exemplo, foram importadas por meio de um catálogo, com modelos prontos, da empresa norte-americana *Russel and Erwin* e, do catálogo chamado *Cuivrierie et Serrurerie Artistiques* da *Maison Garnier* de Paris. Esta desarmonia com o resto do conjunto, pode ser devida ao fato de que as peças industrializadas representassem temas diversos, como cachos de uva, que não eram uma espécie local ou estavam em conflito com a iconografia da ornamentação, que Ekman projetou especialmente para o local.

A postura de projeto de Ekman primava pelo conceito de ornamentação estruturadora na arquitetura, onde cada elemento tinha sua função diante do todo. Esta arquitetura ganhou um maior espaço na historiografia quando o *Art Nouveau* deixou de ser considerado apenas uma ligação retrógrada entre o historicismo e o movimento moderno. Isto deu-se por meio da reavaliação da importância da ornamentação na arquitetura, conceito desenvolvido por Frank Russell, em seu *L'Architecture de l'Art Nouveau*.⁷⁹

Além dos aspectos estéticos, a Vila Penteado, assim como várias residências do período, evidenciava, o que Paulo César Garcez Marins, em seu artigo *Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*, chamou de “uma intensa especialização de cômodos”⁸⁰, o que norteava as atitudes privadas das famílias. Segundo ele, “as áreas sociais (destas residências) eram repartidas em salões numerosos, com funções específicas: hall, recepção formal,

⁷⁹ RUSSELL, Frank. *L'Architecture de l'Art Nouveau*; trad. Florence Sébastiani. Paris: Berger-Levrault, 1982, p.7.

⁸⁰ *HISTÓRIA da vida privada no Brasil* / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais ; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo : Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil ; 3), p.177.

estar (living), jogos, fumoir, música, escritório, gabinete, etc.”⁸¹ Esta distinção era feita também entre os cômodos para homens, mulheres e crianças. Para os cômodos mais íntimos, existiam ambientes de separação ou *boudoirs* e quartos de vestir. Na Vila Penteado, estes cômodos estavam todos no pavimento superior. Assim como de costume, os cômodos de serviço ficavam segregados na parte posterior da construção, assim como, os aposentos dos empregados, descritos na planta de Ekman, como “creadas” e “copeiros”.

Essa separação, entre patrão e empregado, homens e mulheres, também estava presente nas cidades. Partindo da segregação dos diferentes cômodos entre si, ao terreno ajardinado, passando pelos recuos com os vizinhos do bairro, até o zoneamento que separava destes bairros, as classes menos abastadas. Essas regras e normas que aplicavam-se ao espaço privado, acabavam por regular também o espaço público.

Em certa medida, os novos bairros residenciais que se formavam, repletos de palacetes, adequados ao novos códigos sanitários, conceitos estéticos e comportamentais, aos moldes europeus, criaram áreas homogêneas. Surgiu assim, uma grande faixa central da cidade de São Paulo, de oeste a sudoeste, que eram um modelo dos novos conceitos de urbanização e progresso.

Nelson Schapochnik, em seu artigo *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade*⁸², descreve a residência que disseminou-se no fim do século XIX nos centros urbanos brasileiros, em decorrência da ascensão social de grupos ligados às atividades agrícolas, como o café, que era o casarão ou palacete, com seus jardins e corredores laterais, que garantiam a aeração e a iluminação, que nomeou de “gosto híbrido”, ou “babel arquitetônica”, um misto de vilas

⁸¹ *HISTÓRIA da vida privada no Brasil* /coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais ; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo : Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil ; 3), p.177.

⁸² *Ibid*, p.425.

pompeanas, neoclássicas, neobizantinas, neogóticas, com linguagens plásticas do *Art Nouveau*.⁸³

No entanto, o que estava mais aparente nesses palacetes era o apuramento das técnicas construtivas, junto ao repertório de estilos arquitetônicos, que buscava sintonizar a burguesia brasileira com a cultura europeia. O que, para Schapochnik, era uma “*solução simbólica paradoxal*”⁸⁴, pois diferente da burguesia europeia, que voltava-se para o passado em busca de legitimação e identificação com a cultura aristocrática tradicional, com certo repúdio às mudanças aceleradas na paisagem decorrentes da industrialização, a busca do passado, no Brasil, funcionou, ao contrário, como um elogio à essa industrialização e modernização.

Segundo Schapochnik, a valorização da decoração de interiores aconteceu como consequência dessa busca de modernização e sofisticação, por meio do uso de papéis de parede, pinturas ornamentais de forros, folhas das portas e janelas. Bem como, tapeçarias, cortinas, espelhos e um mobiliário complexo, estabelecendo condições de conforto e ordenação formal, desconhecidos até o momento.⁸⁵

Logo, conclui-se o novo papel da residência dentro da sociedade. Nesse contexto, a sala de visitas, por exemplo, não servia só à família, mas à elite, composta não apenas pelo círculo de amigos, em uma função social. Não raro, estiveram hospedados na Vila Penteado autoridades e governantes de outros países.

Nessas ocasiões tão importantes, faziam-se projetos específicos de decoração para um determinado evento. Na Revista *Brazil Magazine* de 1907, revelou-se um projeto de iluminação específico para a visita do Snr. General Rocca.

⁸³ *HISTÓRIA da vida privada no Brasil* / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais ; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo : Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil ; 3), p.496.

⁸⁴ SCHAPOCHNIK, op. cit, p.496.

⁸⁵ SCHAPOCHNIK, op. cit, p.496.

Este costume parece ter surgido a partir das ideias de Napoleão III, durante o Segundo Império, que promovia “decorações temporárias” e cenários em razão de festas, acontecimentos históricos, vitórias e visitas de autoridades de outros países. Como é o caso da iluminação das fontes do Palácio de Versalhes em honra ao rei da Espanha ou mesmo o cenário de festa no jardim do seu palácio (*Tuileries*), em razão da visita de estrangeiros na Exposição Universal.

Figura 162 – Iluminação da Vila Penteado em honra do Snr. General Rocca. Fonte: Revista Brazil Magazine, dir. M. Botelho, São Paulo, Brasil, ano II, n.16, julho 1907, p.15.

Figura 163 – Eugène Lami, *Grande fontes iluminadas na Bacia de Neturno em honra ao rei da Espanha*, 21/08/1864, Versalhes, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire*: catálogo. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.47.

Figura 164 – Pierre Tetaer Van Elven, *Festa à noite no Tuileries*, em ocasião da visita de monarcas estrangeiros à *Exposição Universal*, por volta de 1867, Paris, Musée Carnavalet. Fonte: MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire*: catálogo. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016, p.71.

Durante estas visitas, a decoração e os objetos, enfim, as artes decorativas, mostravam a cultura e a emancipação financeira dos moradores. As recepções da “*Belle Époque*”, seja em Paris ou em São Paulo, incluíam protocolos, códigos de etiqueta e boas maneiras. Em seu roteiro, além das conversas, aconteciam poesias e peças musicais, não raramente, em idioma francês, o mais falado pelas elites paulistas. Nestes ambientes, que deveriam primar pela elegância e uma certa dose de ostentação, o mobiliário era composto por peças mais tradicionais, com estilos ligados às tradições da aristocracia. Talvez esse seja um dos motivos, que tenha incentivado a família Penteado a nomear e, decorar conforme título, suas salas de recepção, conforme Salas Maria Antonieta e Luís XV, em meio a um edifício da última vanguarda *Art Nouveau*.

A vida no campo, deixada para trás pela família, em troca da vida cosmopolita trazia novos hábitos, como os da recepção. Esta troca permitiu a melhoria do conforto da vida cotidiana, consequência dos progressos tecnológicos do período. Embora grande parte da população ainda vivesse em condições miseráveis, existia um ideal de utopia social, baseada nos conceitos higienistas. Em Paris, por exemplo, o conforto devia-se ao progresso das técnicas de aquecimento, esgoto e água encanada. Criava-se assim, o grande modelo de lar. As classes mais altas erigiam palacetes, com tipologias herdadas do Antigo Regime, mas renovadas pelo ecletismo das referências. As decorações suntuosas eram possibilitadas pelos recursos oferecidos pelas novas indústrias, entre os mais avançados, seja da galvanoplastia⁸⁶ ou do papel de parede. Nessa mesma sociedade, a loja de departamento ou *grand magasin*, foi um conceito que surgiu, oferecendo a possibilidade do consumo de objetos destinados à decoração interior, o que permitiu a difusão de referências estéticas, que antes eram exclusivas à elite, em especial, à aristocracia.

⁸⁶ A galvanoplastia é o processo eletrolítico para recobrimento metálico de objetos (douração, niquelagem etc.)

Figura 165 - Joseph Hornecker, *Les Magasins Réunis à Epinal*, projeto de decoração de fachadas, por volta de 1908, plume et encre noire, aquarelle, H. 0.62 ; L. 0.975, musée d'Orsay, Paris, France, ©photo musée d'Orsay / rmn.

Na Vila Penteado, todo esse progresso e técnicas avançadas da indústria internacional também estavam presentes, por exemplo, na estátua feita pela técnica de galvanoplastia em um nicho da fachada. No entanto, talvez o que tenha feito dela uma obra peculiar, tenham sido as técnicas desenvolvidas com poucos recursos pelos artesãos locais, que por falta de determinada máquina ou material, transformaram sua habilidade e criatividade em uma obra de arte feita sob medida, na contramão do modelo tecnológico europeu. Isso permitiu que o arquiteto atingisse uma obra de estilo tão singular, que a excluiu de qualquer definição.

Logo, não podemos enquadrá-la dentro de uma única corrente *Art Nouveau*, como a *Secession*, nem tampouco ao Ecletismo do século XIX. O que cabe neste caso, talvez seja uma associação com o conceito grego “*eklektikos*” (apto a escolher). Ekman e a família conheciam as vanguardas artísticas e as diversas

correntes mundiais do *Art Nouveau* e, a partir desse repertório, escolheram os elementos que mais se adaptavam ao seu gosto e às técnicas locais. Talvez o que buscassem estivesse mais ligado ao que Owen Jones, no seu *The Journal of Design*, de 1851, chamou de “ecletismo inteligente e imaginativo”, uma síntese de diversos estilos ornamentais com a finalidade de criar um novo estilo, uma filosofia estética de uma época que construía uma nova identidade e estava em contato com uma imensa variedade de estilos arquitetônicos e ornamentais para escolher. Esse movimento era consequência da civilização em ascensão que dirigiu-se à natureza em busca de seus princípios, enriquecendo suas próprias descobertas com as ideias mais seletas do passado. A partir do conhecimento, poderiam assim, atingir um ecletismo imaginativo em lugar de uma imitação servil.

BIBLIOGRAFIA

- AGEORGES, Sylvain. *Sur les traces des expositions universelles: Paris 1855-1937, a la recherche des pavillons et des monuments oubliés*. Paris: Parigramme, 2006.
- ALBUQUERQUE, Lucílio de. *Cardernos /de desenhos/*. S.I: S.N, 1909.
- ALFREDO Melani e *l'architettura moderna in Italia: antologia critica: 1882-1910* / Maria Luisa Scavini, Fabio Mangone ; Olga Ghiringhelli. – Rome : Officina Edizioni, 1998.
- ALPHAND, Adolphe. *Les Promenades de Paris: histoire, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et Vincennes*. Paris: Rothschild Éditeurs, 1867-1873
- AMAYA, Mario. *Art Nouveau*. London: Studio Vista, 1966.
- ARKITEKTURMUSEET. *Architecture 1900 – In a new light*. / Annelie Kurttila, editor. Stockholm: Arkitekturmuseet, 2005.
- ARVIDSSON, Björn. *La Belle Époque de l'Ornement: Genève 1890-1920*. Itália: Infolio, 2015.
- BARILLI, Renato. *Os estilos na arte: Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BARTHÉLÉMY A., *L'Architecture nouvelle à l'Exposition*. Art et décoration, julho, 1900.
- BAUDELAIRE, Charles. *O poder da imaginação*. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.83.
- BAUDOUIN. *Exposition Universelle Internationale de 1900: vues photographiques*. Paris: Editions Baudouin, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Jean Lacoste (trad.). Paris: Les éditions du cerf, 1989.
- BILLCLIFFE, Roger. *Charles Rennie Mackintosh: The Complete Furniture, Furniture Drawings and Interior Designs*, London, John Murray, 3rd edn, 1986.

BILLCLIFFE, Roger. *Mackintosh Watercolours*. London, John Murray, 3rd edn, 1992.

BINI, Vittorio. *L'Art Nouveau*. Milano: Tipografia G. de Silvestri, 1957.

BIRCHALL, Heather. *Préraphaélites* / Norbert Wolf (org.). Taschen: Alemanha, 2010

BORSI, Franco, EZIO, Godoli. *Paris Art Nouveau: Architecture et Décoration*. Paris: Marc Vokar, 1976.

BOTELHO, M. *Revista Brazil Magazine*. São Paulo, Brasil, ano II, n.16, julho 1907.

BRANCO, Marisa Castello. *Do Egito Milenar à Eternidade*. São Paulo: Gion Editora e Publicidade, 2000, p.77.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil/ Yves Bruand*; [tradução Ana M. Goldberger]. – 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRUXELLES FIN DE SIÈCLE / sous la dir. de Philippe Roberts-Jones; avec la collab. de Paul Aron, Françoise Dierckens, Michel Draguet, I et al...I . – Paris: Flammarion, 1994.

BUCHANAN, William. *Mackintosh's Masterpiece: The Glasgow School of Art*. Glasgow: Richard Drew, 1989.

CAMARGOS, Marcia. *Belle Époque na garoa: São Paulo entre a tradição e a modernidade*. São Paulo: Fundação Energia e Saneamento, 2013.

CHARLES, Victoria; CARL, Klaus H. *The Viennese Secession*. Slovenia: Parkstone International, 2011.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Art Nouveau* / B. Champigneulle; trad. Maria Jorge Couto Viana. São Paulo : Verbo/ Edusp, 1976.

CHAMPIGNEULLE, Bernard & ACHE, Jean. *L'architecture du XX^e siècle*. Paris, P.U.F., 1962, in-8.º, VIII, 164 p., il.

CHARLES RENNIE MACKINTOSH SOCIETY. Disponível em: <<http://www.crmsociety.com/crmsociety.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

CHARLES, Victoria; CARL, Klaus H. *The Viennese Secession*. Slovenia: Parkstone International, 2011.

- CHENNEVIÈRES, Philippe de. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*. Paris, 1885.
- COELHO BASSALO, Célia. *O Art Nouveau em Belém*. Pará: FunArte, 1984.
- COMUNE DI BOLOGNA. *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*. Bologna: Grafis Bologna, 1977.
- COUTTS, Howard. *Emile Gallé and the Origins of Art Nouveau*. Reino Unido: County Durham, The Bowes Museum, 2007.
- CRANE, Walter. *Line & Form*. London: G. Bell & Sons, Ltd., 1900.
- CRANE, Walter. *The Bases of Design/ 1920*. London: Forgotten Books, 2013.
- CRAWFORD, Alan. *Charles Rennie Mackintosh*. London: Thames and Hudson, 1995.
- DAVIDSON, Fiona. *Charles Rennie Mackintosh*. Glasgow: Pitkin, 1998.
- DAHER, Luis Carlos. *Aspectos da arquitetura no início do século XX*. - Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Vila Penteado: 100 anos/ Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2002, p.39.
- DEAN, Warren. *São Paulo em 1900 (Vila Penteado)*. Univ. de São Paulo: São Paulo, 1976.
- DE CARLO, Giancarlo. *Architetti Del movimento moderno*. William Morris. Il Balcone. Milano, 1947.
- DINGELSTEDT, Kurt. *Le Modern Style dans les arts appliqués*. Germany : Presses Universitaires de France, 1959.
- DURANT, Stuart. *La ornamentacion: de la Revolución Industrial a nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- EKMAN, Carlos. *Det Moderna Brasilien*, Hasse W. Tullbergs Boktr, Sthlm, 1910. *O Brasil Moderno*. Tradução de Humberto Fialho, Estocolmo, 1994, Stockholms Universitet.

- EKMAN, Carlos. *Vila Penteado: plantas da reforma para adaptação do prédio da FAUUSP*. São Paulo, SP, 1948-1953, 22 fls. (Biblioteca da FAUUSP)
- EKMAN, Carlos. *Vila Penteado / projeto de Carlos Ekman. Desenho e levantamento por A.C. Carneiro / e/ José Sales Costa Filho / prédio da . Atual prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na rua Maranhão, 88 – Higienópolis*. São Paulo, SP, 1976, 8 fls. (Biblioteca da FAUUSP)
- EKMAN, Carlos. *Vila Penteado: projeto de Carlos Ekman; levantamento de Carlos Lemos. Atual prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na rua Maranhão, 88 – Higienópolis*. São Paulo, SP, 1984, 9 fls. (Biblioteca da FAUUSP)
- EKMAN, Carlos. *Vila Penteado: projeto de Carlos Ekman; levantamento de Carlos Lemos. Atual prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na rua Maranhão, 88 – Higienópolis*. São Paulo, SP, 1984, 9 fls. (Biblioteca da FAUUSP)
- EKMAN, Carlos. *Vila Penteado: reforma; prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na rua Maranhão, 88 – Higienópolis*. São Paulo, SP, 1967, 1 fl. (Biblioteca da FAUUSP)
- EKMAN, Domingos Ribeiro Jaguaribe. *Vila Penteado: manuscrito inédito do arquiteto Carlos Ekman*. In: Boletim Técnico de São Paulo, São Paulo, n. 7, p. 9-23, abr. 1993.
- FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Projeto de restauro e recuperação do Edifício Vila Penteado*. São Paulo: FUPAM/FAUUSP, 2002.
- FANELLI, G. and Godoli, E. *Dizionario degli Illustratori Simbolisti e Art Nouveau*. Florence: Cantini, 1986.
- FRANCHINI, Caterina. *The Liberty route in Turin*. Revista Coup de Fouet, Barcelona, v.8, p. 2-6, 2006. Disponível em: <http://www.artnouveau.eu/upload/magazine_pdf/8_the_route.pdf> Acesso em: 10/08/15, às 14:00hs.
- FARGUES, Madeleine. *Armand Moisant: De l'architecture métallique aux fermes tourangelles*. Saint-Cyr-sur-Loire: Alain Sutton, 2004.

- GALLO, Maddalena Piovesana. *Liberty: dieci itinerari torinesi / a cura di Mila Leva Pistoì*, Maddalena Piovesana Gallo. Fiesole: Amalthea, 1994.
- GOMBRICH, E.H. (Ernst Hans). *A história da arte / E.H. Gombrich; trad. Cristiana de Assis Serra*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GOMES, José Claudio. *Itinerário de uma metamorfose (Vila Penteado)*. São Paulo: USP, 1976.
- GRASSET, M. Eugène. *La plante et ses applications ornementales*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896. Disponível em: <http://library.si.edu/digital-library/book/planteetsesappl00gras>; Acesso em 12 fev 2017, às 15:00hs. (Smithsonian Libraries)
- GREENHALGH, Paul. *Art Nouveau 1890-1914*. New York: Harry N. Abram, 2000.
- GUERRAND, Roger-Henri. *L'Art Nouveau en Europe*. Paris: Librairie Plon, 1965.
- GUIMARD, Hector. *La Renaissance de l'Art dans l'Architecture moderne*. Le Moniteur des Arts, 7 juillet 1899, p. 1465.
- HAECKEL, Ernst Heinrich Philipp August. *Kunstformen der Natur ou Formas de Arte da Natureza*, 1904. Disponível em: http://www.rarebooksberlin.de/fileadmin/haeckel_artforms.pdf.
- HISTÓRIA do Capitalismo no Brasil. Produção de Marília Freitas de Campos Tozoni Reis. Participação Prof. Flavio Saes e Nestor Goulart Reis Filho. São Paulo: Univesp TV, 2012. Internet (17 min.): son., color.. Vídeo didático.
- HISTÓRIA da vida privada no Brasil / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil; 3).
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Estados Unidos: Penguin Books, 1858.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis: grandeza de um bairro paulistano*. Maria Cecília Naclério Homem. – 2. Ed., rev. e ampl. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918.* / Maria Cecília Naclério Homem – 2ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Vila Penteado: Carlos Ekman, um inovador na arquitetura paulista.* In: Boletim Técnico de São Paulo, São Paulo, n. 10, p. 9-24, abr. 1993.

HOUSE FOR AN ART LOVER. Disponível em:
<<http://www.houseforanartlover.co.uk>>; Acesso em 04 ago 2015.

JONES, Owen. *Grammar of Ornament.* Londres: Day and Son, 1856. Disponível em:
<http://library.si.edu/digital-library/book/grammarornament00jone>; Acesso em 26 jan 2017. (Smithsonian Libraries)

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura – Prefácio da Segunda Edição.* Königsberg: 1787.

_____. *Prolegômenos a toda metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*; [tradução: Artur Morão].- Lisboa: Edições 70, ?.

KATINSKY, J. R. *A pesquisa Acadêmica na FAUUSP.* São Paulo: FAU, 2011.

_____. *Art Nouveau, Vila Penteado: arquitetos e engenheiros estrangeiros em São Paulo na virada do século.* São Paulo: FAUUSP, 1993.

KATINSKY, J. R. *Art Nouveau, Vila Penteado e o desejo de mudança em São Paulo.* São Paulo: FAU/USP, 2002.

LAHOR, Jean. *L'Art Nouveau.* Paris: Lemerre, 1901.

LEMERLE, Frédérique e Yves Pauwels. *L'architecture au temps du baroque.* Paris: Flammarion, 2008.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. *A Construção da Vila Penteado.* São Paulo: FAU/USP, 2002.

LENIAUD, Jean-Michel. *L'Art nouveau.* Paris: Citadelles et Mazenod, 2009.

LENNING, Henry F. *The Art Nouveau.* Netherlands: Martinus Nijhoff, 1951.

- LIBERTY *Uno stile per l'Italia Moderna*. / Fernando Mazzocca, curadoria. Milão: Silvana Editoriale, 2014.
- LIERNUR, Jorge Francisco. *A New World for the new spirit: twentieth-century architecture's discovery of Latin America*. Zodiac, Milão, n. 8, p. 85-121, set. 1992/fev. 1993.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Vila Penteado: memória e futuro*. São Paulo: FAU/USP, 2002.
- MADSEN, Stephan Tschudi. *Art Nouveau*. World University Library / S. Tschudi Madsen e George Weidenfeld; trad. Ângelo de Sousa. Porto: Editorial Inova, 1967.
- MARX, Murillo de Azevedo, 1945. *Vila Penteado: o art nouveau está de volta*. [Depoimento], 1993.
- MASCARO, Cristiano, et al. *Exposição Vila Penteado*. São Paulo: FAUUSP, 1976.
- MAZZOCA, Fernando. *Liberty: Uno stile per l'Italia moderna*. Catálogo Mostra Liberty. Milão: Silvana Editoriale, 2013.
- MILLMAN, Ian. *Georges de Feure: maître du Symbolisme et de l'Art Nouveau*. Paris: ACR Édition, 1992.
- MORANCÉ, A. *Orientalisme et architecture contemporaine: compositions décoratives et architecturales exécutées et projetées* / par Alexandre Marcel; préface Victor Laloux. Paris: A. Morancé, 1924.
- MORRIS, William. *Notícias de lugar nenhum: ou uma época de tranquilidade*/ William Morris; tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002. – (Coleção Clássicos do Pensamento Radical)
- MOTTA, Flavio. *Art Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo*. São Paulo, 1983. Walter Zanini org. In: *História Geral da Arte no Brasil*.
- _____. *L. Art Nouveau: um estilo entre a flor e a máquina*. Cadernos brasileiros, v. 28, n. 2, p. 54-63, mar./abr. 1965.
- _____. *Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil*. São Paulo, 1957. 83 p. Tese (Cátedra) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP, 1957.

MOTTA, Flavio. *São Paulo e o Art Nouveau*. Habitat, n. 10, p. 3-18, 1953.

MUSÉE D'ORSAY. *Art Nouveau Revival: 1990, 1933, 1966, 1974*. / Philippe Thiébaut, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Snoeck, 2009.

MUSÉE D'ORSAY. *Orsay: L'Architecture*. / Caroline Mathieu, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Scala, 2003.

MUSÉE D'ORSAY ET DE L'ORANGERIE. *Un Américain à Paris: dessins d'Architecture de la Donation Neil Levine*. Paris: Hazan, 2016.

MUSÉE D'ORSAY. *Guimard: catálogo*. / Françoise Cachin, Pierre Arizzoli-Clémentel e Philippe Thiébaut, direção – Paris: Musée D'Orsay, 1992.

MUSÉE D'ORSAY. *Spectaculaire Second Empire: catálogo*. / Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin e Marie-Paule Vial, direção – Paris: Musée D'Orsay/ Skira, 2016.

NICOLETTI, Manfredi. *D'Aronco e l'architettura liberty*. Itália: Editori Laterza, 1982.

NOCQ, Henry. *Tendences nouvelles*. Paris: H. Floury, 1896.

OSBORN, Max. *S. Bing's Art Nouveau auf der Welt-Ausstellung*, Deutsche Kunst und Dekoration, setembro 1900, p.553.

PARIS *et ses expositions universelles: architectures, 1855-1937*. / Isabelle Chalet-Bailhac – diretora. Paris: Éditions du Patrimoine, 2008.

PARIS 1900, *la ville spectacle* : [exposition], Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 2 abril-17 agosto 2014. Paris: Ed. Paris musées, les musées de la Ville de Paris. Paris, 2014.

PEREIRA, Paulo Cesar Xavier. *Vila Penteado: ambiguidade e contradições no contexto da cidade de São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 2002.

PEVSNER, Nikolaus, *Origens da arquitetura moderna e do design*/ Nikolaus Pevsner; trad. Luiz Raul Machado. – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius* / Nikolaus Pevsner; trad. João Paulo Monteiro. - 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900* / Alfredo Moreira Pinto; prefácio e notas de Byron Gaspar. – Ed. Fac-similada. – São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- PRADO, Caio. *Memória sem Palavras*. Zurich, edição sem data, cortesia da família Carlos Prado.
- PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. *Exposição Vila Penteado* [catálogos]. São Paulo: FAU-USP, 1976.
- REIS FILHO, Nestor Goulard. *O Edifício da Vila Penteado em 1976*. São Paulo: FAU/USP, 2002.
- REITER, Ole Peter. *Vila Penteado: ambiente arquitetônico sueco na época do arquiteto Carlos Ekman*. In: Boletim Técnico de São Paulo, São Paulo, n. 2, p. 9-17, abr. 1993.
- RHEIMS, Maurice. *L'Object 1900*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1964.
- ROUAIX, Paul. *Dictionnaire des Arts Décoratifs: l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles*. Paris: Librairie Illustrée, 1880. Disponível em: <http://library.si.edu/digital-library/book/dictionnairedesa00roua>. Acesso em 24 jan 2017, às 16:00. (Smithsonian Libraries)
- RUSSELL, Frank. *L'Architecture de l'Art Nouveau*; trad. Florence Sébastiani. Paris: Berger-Levrault, 1982.
- SALGUEIRO, Helena Angotti. *L'influence française du XXè siècle au Brésil: le cas de Belo Horizonte* / présenté para Helena Angotti Salgueiro. – Montpellier: Université Paul Valéry, 1986. – 291p. : ill. ; 30 cm.
- SCHMUTZLER, Robert. *Art Nouveau-Jugendstil*. Londres: Thames and Hudson, 1964.
- SEMBACH, Klaus-Jürgen. *L'Art Nouveau: L'Utopie de la Réconciliation*. France: Taschen, 2013.

- SHIMOMURA, Junichi. *Art Nouveau Architecture: Residential Masterpieces 1892-1911*. Estados Unidos: Cadence Books, 1992.
- SQUAROTI, Silvia Barberi Squarotti. *Il Liberty nei quartieri torinese*. Torino: Daniela Piazza Editore, 2012.
- SWEETMAN, John. *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Architecture - 1500-1920*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- TAHARA, Keiichi. *Art Nouveau*. Paris: Assouline, 2000.
- THARAUD, Marie-Amélie. *L'Art nouveau à l'Exposition universelle de 1900*. Paris: École Nationale des Chartes, 2009.
- TIRELLO, Regina A. O restauro dos murais art-nouveau da Vila Penteado e o Canteiro - Escola da CPC-USP: uma experiência de formação qualificada. In: Vila Penteado 100 anos. Revista Pós - número especial. São Paulo, FAU-USP, 2002.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Belle Époque*. São Paulo: Editora Nacional. Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- _____. *Vila Penteado: Carlos Ekman: um arquiteto sueco no Brasil*. In: Boletim Técnico de São Paulo, São Paulo, n. 9, p. 9-22, abr. 1993.
- _____. *Vila Penteado: registros*. / Benedito Lima de Toledo -- São Paulo: FAU-USP, 2002.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *VILA Penteado 1902-2012: Pós-graduação 40 anos*. / Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, organizadora - São Paulo: FAUUSP, 2012.
- UNIVERSITY OF GLASGOW. *Mackintosh Architecture – The Catalogue*. Disponível em: <http://www.mackintosh-architecture.gla.ac.uk>. Acesso em: 3 ago. 2015.
- VERHAEREN, Émile. *Écrits sur l'art (1881-1892)*. Bruxelas: Labor, 1997. (Centro de Documentação do Petit Palais)
- VILA Penteado 1902-2012: Pós-graduação 40 anos. / Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, organizadora - São Paulo: FAUUSP, 2012.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel et Cie Éditeurs, 1863. Disponível em : <https://archive.org/details/entretienssurlar02viol>, Acesso em 20 fev 2017, às 17:00.

WIENER *Neubauten im Style der Secession: façaden, details, hausthore, vestibule*. Hamburg: Boysen & Maasch, 1904?. (Construções Vienenses no Estilo da Secessão)

WODON, Bernard. *L'Ornement: de l'Antiquité au XXe siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014.

YON, Jean-Claude. *Le Second Empire: politique, société, culture*. Paris: Armand Colin, 2012.