UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural

Dissertação

Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS

Andréa Jorge do Amaral Dominguez

Pelotas, 2016

Andréa Jorge do Amaral Dominguez

Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Pelotas, 2016

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

D671l Dominguez, Andréa do Amaral

Ladrilhos hidráulicos : bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS / Andréa do Amaral Dominguez ; Carlos Alberto Santos, orientador. — Pelotas, 2016.

254 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Ladrilho hidráulico. 2. Inventário. 3. Bem integrado. 4. Patrimônio imaterial. 5. Identidade profissional. I. Santos, Carlos Alberto, orient. II. Título.

CDD : 306.4

Elaborada por Kênia Moreira Bernini CRB: 10/920

Andréa Jorge do Amaral Dominguez

Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11/10/2016.

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos (Orientador). Doutor em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro -, pela Universidade Federal da Bahia.

.....
Profa. Dra. Ana Lúcia Costa de Oliveira. Doutora em Planejamento Urbano e Regional, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

.....
Profa. Dra. Ester J. B. Gutierrez. Doutora em História, pela Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul.

Agradecimentos

A Universidade Federal de Pelotas por disponibilizar formação e qualificação gratuita e de qualidade. Ao meu orientador Beto Santos, pelo acolhimento do projeto, embrião de ideias que me acompanhavam à muito tempo. Um amigo para dividir reflexões, dúvidas, erros e acertos durante esta caminhada. Obrigada pelas palavras que apontaram caminhos, ensinaram a buscar soluções para os problemas que surgiram com calma e também firmeza. Aos técnicos administrativos da instituição em todas as suas atividades proporcionando condições para professores e alunos desenvolverem seus trabalhos. Um sincero agradecimento aos servidores da biblioteca do ICH, sem a qual esta dissertação não teria se concretizado.

Aos colegas do PPG pelos tantos cafezinhos, muitas conversas e a troca de experiências que são únicas.

Aos arquitetos proprietários das empresas produtoras de ladrilhos da cidade que gentilmente permitiram as visitas técnicas, aos funcionários mestres artesãos pelas palavras que reafirmaram conhecimentos e proporcionaram maior aprendizado na apreciação das atividades produtivas.

Aos amigos incentivadores e compreensivos nas faltas aos encontros e curtidas, em especial ao compadre Pouey!!

Sou eternamente grata aos meus familiares, mãe, pai pela vida, e irmão que mesmo longe sempre apoiam meus projetos e decisões. Agradeço sinceramente ao sogro e sogra pela ajuda logística, aconselhamentos, sugestões e leituras críticas, sempre muito bem vindos.

Aos meus filhos Anay, Diego, Elena e Luiza pelo carinho e amor incondicional nas horas de presença ausente neste período de nossas vidas. Em especial, ao Carlos André (Cadré), por estar em minha vida e completá-la.

Finalmente, obrigada Pelotas pela acolhida a esta santa-mariense que veio especular seus bens integrados e patrimônio tombado.

Muito Obrigada!!

RESUMO

DOMINGUEZ, Andréa Jorge do Amaral. **Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS.** 2016. 254f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

Esta dissertação aborda os bens integrados ao patrimônio eclético historicista da cidade de Pelotas-RS. Tem por objeto os ladrilhos hidráulicos usados como revestimento ornamental nos pisos das edificações tombadas em âmbito nacional, estadual e/ou municipal. Discorre sobre os conceitos aplicados ao patrimônio cultural, seus instrumentos de preservação e salvaguarda. Versa sobre a origem dos artefatos e as influências artísticas nas criações dos motivos estampados. Identifica os materiais usados e mostra a técnica de produção que se mantém inalterada por mais de um século. Relata os pontos principais de entrevistas realizadas em duas visitas técnicas em empresas locais que produzem ladrilhos na zona urbana. Relaciona a produção centenária com a formação da identidade profissional dos artesãos através da "pedagogia do ver e fazer" no cotidiano da fabricação. Realiza o inventário com registro das imagens dos exemplares identificados, e elabora ficha adequada às particularidades do objeto. Analisa descritivamente os elementos formais dos exemplares nas fichas de inventário, posteriormente, as composições que os artefatos desenvolvem, dispostos em tapetes ou mosaicos, fazendo a leitura iconográfica e iconológica desses.

Palavras-chave: ladrilho hidráulico; inventário; bem integrado; patrimônio imaterial; identidade profissional.

ABSTRACT

DOMINGUEZ, Andrea Jorge Amaral. **Hydraulic tiles: integrated assets to listed buildings heritage of Pelotas-RS.** 2016. 254f. Dissertation (master in Social memory and Cultural Heritage)-graduate program in Social memory and Cultural heritage, Institute for Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2016.

The thesis approaches the goods integrated to Pelotas-RS's historical patrimony. Its study object is the hydraulic tile employed as the declared national, state and municipal buildings' ornamental floor coating. The thesis expatiates on the concepts applied to historical patrimony, its preservation tools and safeguard. It discusses the artifacts' origin and their artistic influence in stamped patterns' creation. It identifies the materials employed and depicts the technique, which maintained unaltered over more than one century. It narrates the main issues of the interviews accomplished in two technical visits on local companies that manufacture tiles in the urban zone. It associates the centenary production with the artisan's professional identity formation through "pedagogia do ver e fazer" in the production daily context. It performs an inventory, cataloguing images from the identified specimen, as well as elaborates an appropriate sheet to the object's particularities. It descriptively analyses the
descriptively analyses the formal elements of the specimen on the inventory sheets and the composition developed by the artifacts, displayed in carpets or mosaics, operating an iconographic and iconological reading of these items.

Keywords: hydraulic tile, inventory, integrated good, inmaterial heritage, professional identity.

Sumário

1. Introdução 10

2.Patrimônio: Histórico, conservação, restauração..... 15

2.1.Instrumentos de preservação 23

2.2. Memória e identidade a partir do bem integrado 27

3. Ladrilho Hidráulico: Origens 31

3.1. Histórico - da Europa à Pelotas 37

3.2. Produção: materiais e técnicas 48

4. Análise dos exemplares pelotenses 56

4.1. Memorial e Administração do Theatro Sete de Abril 58

4.2. Conjunto da Arquitetura Eclética nº 2 – Casarão do Barão de Butuí 63

4.3. Conjunto da Arquitetura Eclética nº 6 – Casarão do Barão de São Luís 70

4.4. Conjunto da Arquitetura Eclética nº 8 – Casarão do Conselheiro Maciel 80

4.5. Antigo Quartel Farroupilha – Casa da Banha 82

4.6. Catedral Metropolitana São Francisco de Paula 84

4.7. Instituto João Simões Lopes Neto 89

4.8. Antiga residência do Senador Augusto Assunção 92

4.9. Antiga Escola de Belas Artes 97

4.10. Museu Parque Solar da Baronesa 101

4.11. Villa Stella 107

4.12.Serviço Autônomo de Saneamento de Pelotas – SANEP e Conservatório de Música 110

4.13. Grande Hotel 112

4.14. Mercado Central Público 115

5. Considerações finais 117

Referências..... 122

Apêndices 127

1. Introdução

"Se esta rua,
se esta rua fosse minha*,*
eu mandava,
eu mandava ladrilhar (...)"
Cantiga popular, s/a.

Ladrilhar é o ato de afixar revestimentos ornamentais nos pisos ou paredes, em unidades, lado a lado, com intuito decorativo. Procedimento que satisfaz à necessidade dos seres humanos de se comunicar e embelezar seu espaço de convívio. Desde a época pré-histórica, com as pinturas e relevos rupestres, diferentes culturas imprimiram sobre as superfícies murais suas vivências, simbologias e credos nos locais de habitação e de culto. Escavações arqueológicas comprovam estas evidências patrimoniais de evolução das civilizações. Povos da Antiguidade criaram técnicas diversas para revestir paredes com a intenção de proteção contra intempéries e decoração, utilizando variados materiais para desenvolver obras murais, como os afrescos egípcios, os tijolos vitrificados mesopotâmicos, os mosaicos gregos e romanos, repetidos na Idade Média pelos bizantinos na decoração interior das igrejas. Na Europa, adaptando a produção árabe, nos anos de 1700 artífices desenvolveram, com argila, uma base biscoitada para produzir azulejos que, no século seguinte foram importados de Portugal para o Brasil e, chegaram até Pelotas.

Localizada na região meridional do Brasil, a cidade teve sua formação sob influência portuguesa. Posteriormente, as imigrações trouxeram outros povos europeus para essas bandas. A localidade se desenvolveu economicamente pela produção saladeril, aproveitando ligações fluviais, como o Canal São Gonçalo, o Arroio Pelotas e a Laguna dos Patos, para o escoamento da produção do charque e seus subprodutos e, na sequência, as importações de diferentes mercadorias através do porto de Rio Grande (GUTIERREZ, 1993). O progresso econômico favoreceu a recepção e adequação da cultura europeia às construções urbanas. Na área da arquitetura, o Ecletismo Historicista seduziu o gosto da aristocracia emergente e os construtores e artífices encontraram grande aceitação para obras decorativas agregadas aos edifícios, como as escaiolas, os estuques em relevo, as esculturas de faiança, os azulejos portugueses, entre outros bens integrados aos exteriores e aos interiores das construções (SANTOS, 2007, 2013, 2014).

Nos países europeus do século XIX, máquinas, materiais e técnicas surgiram e auxiliaram no desenvolvimento da construção civil, dentre estes o cimento, patenteado por Joseph Aspdin em 1824 com o nome de *Cimento Portland*, pois o recém-criado material era

semelhante às pedras da ilha de Portland, na Inglaterra. Com esta matéria prima, associada à areia e aos corantes à base de óxido de ferro, criaram-se os ladrilhos hidráulicos. Os elementos decorativos para o revestimento de pisos ou paredes decorreram das inovações da Revolução Industrial e foram apresentados na Grande Exposição Universal de Londres, em 1851, como um substituto das placas de mármore empregadas até então para cobrir as superfícies murais.

Podemos considerar os ladrilhos hidráulicos como objetos da arte aplicada, arte mecânica ou, inclusive, da denominação artes menores, segundo os conceitos utilizados por pesquisadores da História da Arte, que se referem às artes aplicadas como aquelas que se ocupam das qualidades de beleza, elegância e harmonia, desenvolvidas sobre qualquer objeto de produção artesanal ou industrial. São obras de arte mecânica ou manufaturas que associam a utilização de ferramentas ou máquinas. Artes menores são aquelas que se ocupam da feitura de objetos em que o caráter estético se alia à utilidade prática (ARGAN, 1993, OLENDER, 2011, DEMPSEY, 2003).

Há alguns anos, quando estávamos envolvidos em estudos de especialização em estamparia, tomamos conhecimento desse artefato de cimento e cor que passou a impregnar a investigação de uma designer em busca de qualificação. No transcorrer desses estudos, percebemos o potencial que possuem os ladrilhos hidráulicos. Concluída aquela etapa, partimos para o mestrado, buscando mais conhecimento sobre tais artefatos e, consequentemente, como dar maior visibilidade às obras de arte que se apresentam sob os nossos pés. Para os moradores da zona urbana de Pelotas, esses objetos são corriqueiros, mas poucos têm conhecimento do porquê de os ladrilhos serem denominados hidráulicos. A nomenclatura se justifica pelo processo da cura do cimento, que se dá por imersão em água e adquire dureza e resistência para suportar o trânsito de pedestres e até veículos, por muitas décadas. Selecionamos, no presente trabalho, as edificações tombadas em Pelotas, por já participarem das políticas de preservação e conservação das entidades governamentais responsáveis pelo patrimônio cultural, material e imaterial no Brasil. São na totalidade vinte e seis monumentos, dos quais apenas quatorze prédios apresentam aplicação de ladrilhos em pisos ou rodapés. Os monumentos estão divididos por nível e pela data de tombamento. São seis tombados em nível federal, oito em nível estadual e doze em nível municipal.

A pesquisa de campo foi estruturada em visitas técnicas aos monumentos tombados em Pelotas, quando foram realizados os registros fotográficos dos ambientes onde se encontram os ladrilhos, dos exemplares em conjunto e dos detalhes das peças individuais, dos frisos de arremate e de canto. As edificações erguidas a partir da década de 1870 são as que melhor representam o acervo de motivos e a maior quantidade de salas internas onde foram aplicados

os artefatos. Buscamos, assim, junto aos responsáveis pelos prédios, as plantas baixas para localizarmos os cômodos onde há exemplares de ladrilhos. A busca, como toda pesquisa de campo, esbarrou em dificuldades. Em alguns casos, as plantas não foram disponibilizadas e, em outros, não obtivemos liberação para o acesso aos edifícios. Como ocorreu no Clube Comercial, por conta de problemas internos da diretoria. Outros prédios se encontram interditados por motivo de segurança ou de obras de restauro, como o Castelo Simões Lopes, o Palacete Paissandú e o Theatro Sete de Abril.

Sendo assim, dos vinte e quatro tombamentos em Pelotas, dezesseis receberam pavimentações com ladrilhos hidráulicos, dos quais somente quatorze prédios foram estudados na investigação realizada. Durante a pesquisa de campo foram visitadas duas fábricas existentes em Pelotas, a Fábrica de Mosaicos e a Portal das Pedras, quando foram entrevistados artesãos que se dedicam a esse tipo de produção na atualidade e fotografados os ambientes, as máquinas e os instrumentos usados no processo de fabricação atual. A entrevista concedida pelo Sr. Rivelino Molina esclareceu sobre a importação dos ladrilhos utilizados inicialmente na cidade, e sobre as diferentes firmas criadas em Pelotas para a produção local desse tipo de pavimentação dos pisos. A transcrição das entrevistas efetuadas foi incluída em anexo no apêndice do trabalho.

Na pesquisa bibliográfica achamos poucas referências sobre os ladrilhos hidráulicos. Sua origem é imprecisa e não há muitos registros de estudos sistemáticos sobre os procedimentos técnicos de fabricação das peças. Através da análise das relações estruturais e da criação dos padrões ornamentais para a elaboração dos mosaicos e dos azulejos, foi possível elucidar algumas questões a respeito da fabricação dos ladrilhos hidráulicos e da iconografia explorada nesses artefatos. Estabelecemos paralelos com as escolas artísticas da época, quando a técnica de revestimento passou a ser amplamente utilizada. Há exemplos de padrões inventados e assinados por expoentes da arquitetura, como Joseph Puig i Cadafalch, criador da *Baldosa Rosa de Barcelona*, exemplo de ladrilho hidráulico datado de 1910 (FRAMPTON, 2003, ARGAN, 1993, DEMPSEY, 2003).

Há uma relação interdisciplinar para a fabricação dos objetos em estudo, que integra três profissionais com capacidades diferentes e que conjugam seus conhecimentos e inspiração criativa para a produção de uma única peça. São eles: um desenhista, que desenvolve as criações bidimensionais; o segundo é o artífice torneiro-mecânico, que transpõe o desenho para a forma ou molde metálico tridimensional; o terceiro é o artesão, que misturando os elementos químicos monta as camadas dos artefatos projetados. Embora exista certa variedade de tipos de ladrilhos hidráulicos, quanto à superfície aparente e quanto as suas configurações visuais,

elegemos para esta pesquisa os exemplares lisos, usados no interior das edificações tombadas, por se tratarem de bens integrados ao patrimônio e passíveis de serem incluídos nos programas de preservação e salvaguarda.

Utilizamos a inventariação como metodologia inicial da pesquisa. O conceito de inventário está vinculado ao conhecimento, à listagem e à descrição das características dos bens materiais. O método direciona para a catalogação e o registro, ou seja, de identificação, documentação e classificação dos bens patrimoniais. Hoje é reconhecido como instrumento de gerenciamento do planejamento para a conservação e a restauração dos monumentos considerados de valor histórico e artístico. Seguindo essa conceituação, se consolida em três tipologias (NAKAMUTA, 2006):

- inventários de identificação – meras listagens dos bens culturais;

- inventários científicos – reúne informações para se esgotar o conhecimento dos bens culturais e tem uma função principalmente acadêmica;

- inventários de proteção – reúnem os dados suficientes e necessários para a proteção dos bens culturais.

Buscando um inventário científico, selecionamos exemplos de fichas de modelos já utilizados pelos órgãos de proteção patrimonial: o IPHAN e o IPHAE-RS. Para adequá-los ao objeto de pesquisa, desenvolvemos uma ficha especial, a fim de contemplar as características intrínsecas dos ladrilhos. Desenvolvemos também um manual de preenchimento para estas fichas, que trazem os parâmetros elencados e ambos os documentos estão disponíveis no apêndice do trabalho. Para a análise formal e iconográfica dos diferentes exemplares, utilizamos os procedimentos elaborados por Heinrich Wölfflin e Erwin Panofsky: os formais e pré-iconográficos correspondem às descrições dos elementos identificados nas fichas do inventário. Após, realizamos a etapa final da análise iconográfica, na qual buscamos reconhecer nos motivos algum significado convencionado no contexto da época, e ainda, captar a intenção consciente do artista que projetou as pavimentações ladrilhadas.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro, com o título “Patrimônio: histórico, conservação, restauração” discorremos sobre a evolução dos conceitos de patrimônio e restauração, instituídos pelos países signatários dos documentos mundiais resultantes de reuniões e cartas redigidas para este fim. Traçamos um breve histórico, no subitem nomeado como “Instrumentos de preservação nacionais”, culminando com o conceito de patrimônio imaterial adotado pelo IPHAN e de importância significativa para a salvaguarda da técnica de produção de ladrilhos, tema discorrido no subtítulo identificado como “Memória e identidade a partir do bem integrado”.

No segundo capítulo, nomeado como “Ladrilho hidráulico: Origens” tratamos dos ladrilhos hidráulicos. Buscamos referenciais para identificar sua origem. Através de bibliografia da área da História da Arte desvendamos como se propagou na Europa, passando pelos centros culturais brasileiros na época, e chegando até Pelotas. Examinamos a produção local desde sua implantação até a manutenção da fabricação nos dias atuais. Concluímos o capítulo com os pontos mais importantes das entrevistas realizadas com os mestres artesãos que fazem ladrilhos ainda hoje em Pelotas.

No terceiro capítulo, denominado “Materiais e técnicas de produção” exploramos as etapas de produção e as técnicas usadas na fabricação de um artefato, passo a passo. Identificamos os materiais e equipamentos usados atualmente, que repetem os procedimentos do início do século XX, quando da inauguração da Fábrica de Mosaicos, em 1914. Discorremos também sobre a análise formal e iconográfica/iconológica, fundamentadas nas fichas de inventário, que descrevem os elementos de cada peça individualmente. Efetuamos a análise iconológica, na qual decodificamos os elementos simbólicos presentes nos tapetes formados pelo conjunto das peças de ladrilho.

Nas considerações finais, fazemos um apanhado de todas as explanações realizadas e recolhemos os dados das análises em um somatório de eventos e coincidências de uso, formais e simbólicos, que percebemos durante a trajetória da pesquisa.

2. Patrimônio: Histórico, conservação, restauração

A palavra de origem latina *patrimonium* significa “herança do pai” (CHOAY, 2001) traz em seu sentido a carga de legado pessoal. Na Roma antiga, desde os bens materiais aos animais que pertenciam ao indivíduo falecido, inclusive as pessoas, eram repassadas por testamento, pois tudo era patrimônio. Muito comum na aristocracia, posteriormente o termo agregou caráter religioso, ampliando seu significado através da difusão do cristianismo, adquirindo um valor simbólico e relativo ao coletivo e às pessoas comuns. Com o passar do tempo, a significação do termo se ampliou ainda mais e passou a denominar as heranças materiais e imateriais passadas de geração a geração, reconhecidas como bens de um grupo, de uma comunidade, de uma região ou de um país.

Os monumentos e obras-primas do passado fazem parte de nossas vidas, por serem objetos de referência de povos pretéritos. Trazem peculiaridades das culturas que os conceberam e remetem aos grandes vultos, às expressões técnicas, plásticas e ideológicas de diferentes épocas e lugares, assim como aos acontecimentos históricos que permanecem vivos no presente. Tais obras fazem uso da memória, como conexão do antigo com o atual e, assim, são produtos que criam uma identidade local, regional ou nacional, ligando os indivíduos pelo sentimento de pertencimento aos diversos grupos culturais. Os monumentos históricos passaram a ser tombados e preservados. Hoje são alvo de programas de Educação Patrimonial, para que tenham seu real valor apreendido pelas novas gerações.

Já na Antiguidade, os romanos reconstruíam os edifícios que sofriam arruinamentos decorrentes de intempéries ou acidentes trágicos. No ano de 62 d. C. um terremoto assolou a cidade de Pompéia, muitos prédios foram devastados. A tenacidade dos sobreviventes fez com que as atividades cotidianas fossem retomadas. O respeito para com os locais dos rituais de adoração aos deuses pagãos fez com que os santuários fossem reerguidos, como o Templo de Vespasiano (CARPICECI, 2015) localizado na porção ocidental do Fórum pompeano. O Panteão de Roma foi destruído por um incêndio em 80 d. C., esse templo erguido em 27 a. C. por Marcus Agrippa, para comemorar a vitória de Otávio sobre Marco Antônio e Cleópatra, foi reedificado por ordem do imperador Adriano entre os anos 115 e 125 d. C., quando ganhou planta circular, forma cilíndrica e cúpula moldada em cimento (BOURBON e LIBERATI, 2005).

Em 1430, durante o pontificado de Eugênio IV, os humanistas e a corte pontificial alardeavam a conservação e a proteção vigilante dos monumentos da Antiguidade que permaneciam em Roma, e condenavam a conversão desses edifícios em jazidas que nutriam as novas construções e os fornos de cal (CHOAY, 2001). Em bula publicada em 1462, Pio

Piccolomini recomendou a manutenção dos vestígios e dos prédios antigos, para que as gerações que ainda estavam por vir pudessem admirar os grandes encantos de Roma. Pio II mandou abrir em Carrara uma exploração de mármore para o Coliseu. Paulo II ordenou a restauração do Arco de Sétimo Severo, do Coliseu e da Coluna de Trajano. Sisto IV restaurou o templo de Vesta, desobstruiu o Arco de Tito e publicou a primeira lei contra a exportação de obras artísticas. Essas preocupações enfocavam a arte clássica, e não estancaram as depredações.

Para Françoise Choay, a noção de patrimônio cultural como herança de uma nação surgiu na França, com a Revolução deflagrada em 1789. Resultou das medidas tomadas pela Nova Assembleia Constituinte, para conter as depredações dos bens do clero e da nobreza, praticadas pelos revolucionários. Para além das obras clássicas e medievais, as medidas se estenderam aos exemplares da arte barroca e rococó, aos bens móveis – estátuas, mobiliário e artefatos exóticos e de decoração – em toda a sua riqueza e diversidade, que constituíam a totalidade do patrimônio francês.

No século XIX, sucederam-se as ideologias para a restauração dos bens arquitetônicos considerados de valor patrimonial, como aquelas defendidas por Viollet-le-Duc, John Ruskin, Alöis Riegl, Gustavo Giovannoni e Camilo Boito. Essas foram suplantadas pelas teorias de Cesare Brandi, que datam de 1977, e mais recentemente, pelos postulados de Salvador Muñoz Viñas, publicados no início do século XXI.

A partir do século XX, as Cartas Patrimoniais orientaram para preservação dos bens em vários países. Podemos citar como pioneira a Carta de Atenas, em 1931, que foi o marco deflagrador de ações internacionais dedicadas à proteção do patrimônio das nações. Nesse documento estão presentes as normas referentes aos monumentos históricos e às técnicas de conservação. São normativas que enfatizam a preocupação e o desejo da manutenção e recuperação dos bens patrimoniais e definem as legislações dos países signatários. A missiva apresentou a necessidade do estabelecimento de princípios comuns entre esses países, evidenciou a preocupação técnico-construtiva dos monumentos, os aspectos legais e os princípios norteadores das ações de conservação, salientou a necessidade da união internacional para a salvaguarda dos monumentos históricos, artísticos ou científicos, bem como a responsabilidade dos Estados para a proteção dos seus patrimônios.

Atualmente, mais de quarenta Cartas manifestam contrariedade à reconstituição integral dos monumentos. Apontam, porém, para a preservação regular e permanente dos mesmos, afirmando que a restauração é condicionada aos “casos de destruição ou deterioração, mas

sempre com respeito à obra como monumento de valor histórico e artístico, representativos do passado, sem o prejuízo dos estilos de qualquer época" (CARTA DE ATENAS, 1931, p. 3).

A preocupação com a preservação das obras de valor histórico e estético produzidos pelas civilizações passadas se ampliou pelo viés da violência. Ao final da segunda Guerra Mundial, quando grande parte das cidades europeias ficou arruinada, surgiu a consciência de que se deve cuidar dos locais e dos bens que representam a evolução social, técnica e artística. O medo de perder os referenciais culturais e as tradições fez com que intelectuais, políticos, artistas e demais membros da sociedade civil organizassem instituições para conduzir as discussões acerca de como reerguer os sítios e os monumentos destruídos durante os bombardeios. As Cartas Patrimoniais receberam o incremento das instituições de caráter mundial que surgiram após o conflito mundial[1], tais como a Organização das Nações Unidas (ONU), criada nos Estados Unidos no dia 24 de outubro de 1945, após a ratificação da Carta pela China, Estados Unidos, França, Reino Unido e a ex-União Soviética. A ONU tem como propósito – entre outros – manter a paz e a segurança internacional e a cooperação internacional para resolver os problemas mundiais de caráter econômico, social, cultural e humanitário.

A reunião dos membros da UNESCO em Paris/2003, denominada "Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial" foi um marco normativo em três dimensões essenciais. A primeira remeteu às práticas de reprodução social e aos conhecimentos associados, às relações materiais e simbólicas, tais como: técnicas artesanais de cunho tradicional; formas de expressão artística; atos festivos e ritualísticos. A segunda apontou para

---

1 As principais organizações são: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações (UNESCO) - Fundada na França, também de 1945. (CALDAS, 2013, p34). O ICOM (International Council of Museums) foi criado na França em 1946. É uma organização não governamental, que mantém relação formal com a UNESCO, executando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU. Possui mais de 30.000 membros, em 137 países, 117 Comitês Nacionais e 31 Comitês Internacionais. O ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) é uma organização intergovernamental dedicada à conservação do patrimônio cultural. Atualmente, são 129 os Estados-Membros organizados para servir à comunidade internacional, é a única instituição do gênero, com mandato mundial para promover a conservação de todos os tipos de patrimônio cultural, tanto móveis quanto imóveis. O ICOMOS (International Councilon Monument sand Sites) foi criado em 1964, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos realizado em Veneza, ocasião em que foi escrita a declaração internacional de princípios norteadores de todas as ações de restauro - "Carta de Veneza", da qual o Brasil também é signatário. (CALDAS, 2013, p. 36). Na América Latina o CRESPIAL (Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina) criado em 2006 e que desenvolve projetos relacionados a manifestações culturais que integram comunidades de vários territórios situados no Brasil, Paraguai, Argentina Uruguai e Bolívia.

a necessidade de os estados/membros assumirem a obrigação de implantar mecanismos que garantam a transmissão e a salvaguarda dos bens intangíveis. A terceira reforçou a necessária e indispensável participação comunitária, grupal ou individual dos detentores dos bens imateriais na gestão de sua salvaguarda.

A Convenção determinou a inclusão das técnicas artesanais populares e das expressões artísticas intangíveis, como passíveis de salvaguarda e de medidas legais para sua preservação e manutenção. Neste documento foram definidos como patrimônio cultural imaterial:

> as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003, p. 4).

Durante toda essa trajetória, marcada por sucessivos encontros de especialistas na área, resultaram os aconselhamentos através das diferentes Cartas redigidas. A definição de patrimônio cultural sofreu muitas mudanças e o conceito se expandiu. O patrimônio cultural, da forma como o conhecemos hoje, é formado pela relação entre diversos atores sociais, e regulado pelos Estados. Dos atores, salientamos a sociedade civil, que referenda o patrimônio através da ressonância dos discursos criados para atribuir valores aos objetos: sejam esses minúsculos, como uma lasca de sílex pré-histórico, ou imensos, como as pirâmides egípcias.

Os discursos sobre o patrimônio são elaborados por três instâncias distintas e, algumas vezes, complementares, que possuem interesses diferentes de caráter político, econômico e científico (PRATS, 1988). Há, portanto, um processo de construção do conceito de patrimônio cultural que carece de legitimação por referentes simbólicos e/ou autoridades especializadas. Segundo Prats, esses referentes simbólicos estão regidos por três parâmetros, que incluem o que é ou não patrimonializável. “A natureza selvagem” intocada pelo homem e seus mistérios, “a genialidade” (representada pela excentricidade cultural, individualidade que transcende homens excepcionais, à frente de seu tempo e cultura) “e a história” (considerada sem temporalidade, passado ou futuro, mas repleta de fatos que fazem parte da vida de grupos que não viram, mas creem nesses heróis e atos glorificados por nossos ancestrais).

Essa ampliação conceitual do termo patrimônio, que se processou ao longo do século XX e início do XXI, resultou da amplitude que tomou o conceito de cultura, fenômeno que ocorreu em todo mundo e se tornou comum a todas as nações ocidentais (CALDAS, 2013). Até meados do século XX, as ações de preservação priorizavam os bens arquitetônicos e as obras artísticas. Ou seja, a concepção tradicional, como afirma Castriota (2009, p. 155): “relaciona o patrimônio aos produtos da cultura erudita, derivados, via de regra, de grupos e segmentos sociais dominantes”. Para o estudioso, até 1960, a preservação e proteção eram atribuídas às edificações e outros artefatos individuais.

Atualmente, surgiram novos valores a serem considerados na preservação, que não se limitam à cultura e à história erudita da sociedade. São valores que articulam os aspectos simbólicos, os procedimentos imateriais e as funções intangíveis. Segundo Castriota, o conceito de patrimônio intangível “visa os artefatos e espaços como expressões das práticas, processos e representações que as comunidades e indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural” (CASTRIOTA, 2009, p. 13). A Constituição Federal do Brasil, de 1988, na Sessão II relativa à cultura, no artigo 216 registra:

> Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (CNB, 1988, p. 35).

Com efeito, o Brasil se coloca em uma posição de vanguarda em relação às demais nações, pois esse artigo encampa as inovações conceituais do patrimônio cultural que se propagaram na área “preservacionista e a diversificação de categorias de bens patrimoniais e potencialmente patrimonializáveis admitindo a distinção entre bens de natureza cultural material e imaterial” (TURATTI, 2012, p. 47).

Esta postura vem desde a promulgação do decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, que resultou das discussões realizadas por intelectuais e teóricos do modernismo brasileiro para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, fundamentado no pré-projeto de Mário de Andrade para a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O documento destacou a necessidade de registros etnográficos da cultura das camadas populares, a fim de conhecer e preservar nossa diversidade cultural. Muitas

propostas do decreto-lei, entretanto, só se concretizaram anos depois, sobretudo, aquelas que se debruçam sobre os bens intangíveis e os bens integrados à arquitetura.

Mário de Andrade foi importante colaborador nessa área e deixou um legado relevante para a preservação do patrimônio imaterial, quando em 1938 concebeu e executou a Missão de Pesquisa Folclórica, enquanto Secretário de Cultura da cidade de São Paulo, na qual recolheu um grande acervo de manifestações da cultura popular no Norte e Nordeste, através de fotografias e gravações.

A criação do IPHAN, através da Lei 378 de 1937, foi a primeira iniciativa governamental de âmbito nacional, voltada para a proteção do patrimônio cultural do país, como consta em página oficial na WEB. A concepção do órgão estava associada ao projeto político do Estado Novo. Os teóricos e intelectuais do movimento moderno em arte vislumbraram a possibilidade de afirmar uma identidade nacional, para assim obter o reconhecimento dos bens culturais da nação brasileira.

Com base em experiências e teorias estrangeiras sobre a conservação e o restauro, o IPHAN realizou o tombamento do sítio missioneiro e da catedral de São Miguel, no Rio Grande do Sul, em 1938[2].

Desde a sua fundação, o Instituto promoveu estudos e inventários, e tombou as cidades históricas do ciclo do ouro em Minas Gerais, promovendo a restauração de edifícios religiosos e civis nesses locais, sobretudo, na cidade de Ouro Preto. Em 1933, esta última localidade foi elevada à categoria de “monumento nacional” pelo Decreto Presidencial Nº 22.928.

Os inventários são instrumentos tradicionais no campo da preservação do patrimônio, através de sua função original que era a produção de um registro de bens a serem protegidos (CASTRIOTA, 2009). Entretanto suas atribuições devem ser ampliadas e passarem a constituir um diagnóstico interdisciplinar para fornecer dados seguros abordados sobre os aspectos históricos, sócio culturais e urbanísticos. Usado como metodologia, o inventário torna-se fundamental para análise e interpretação das condições gerais dos bens e assim justificar a efetivação de ações e políticas preservacionistas que respeitem as particularidades locais para desenvolvê-las. Com essa visão elaboramos o inventário dos ladrilhos hidráulicos nos prédios tombados de Pelotas, o qual expomos em apêndice ao final desta explanação.

Nos muitos anos de atuação do IPHAN[3], o órgão sofreu mudanças de ordem estrutural e de denominação, como relata Cláudia dos Reis Cunha:

---

2 As datas dos tombamentos dos monumentos e edificações constantes nesse trabalho foram retiradas da Lista de Bens Tombados e Processo de Tombamento em Andamento, atualizada em 09/12/2015 (p. 81 a 85), publicada pelo IPHAN. Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br>Acesso em jan/2016.

> (...) em 1946 o SPHAN foi transformado em Diretoria (DPHAN); em 1970 passou a ser designado como Instituto (IPHAN); em 1979, dividiu-se em Secretaria, como órgão normativo, passando a adotar novamente a sigla SPHAN e Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), na condição de órgão executivo; a partir de 1981 tornou-se Subsecretaria, mantendo a mesma sigla; em 1990, SPHAN e FNPM foram extintas e deram lugar ao Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC); em 1994 voltou a denominar-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), através da Medida Provisória nº 752, sua designação atual (CUNHA, 2010, p. 63).

Para efeito de ratificação, como parte integrante do patrimônio histórico ou artístico nacional, o decreto-lei estabeleceu a necessidade de inscrição do bem a ser patrimonializado num dos quatro Livros Tombo[4], a saber:

1) Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: no qual são inscritos os artefatos pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, assim como os monumentos naturais, sítios e paisagens;

2) Livro Histórico: para o registro dos eventos de interesse histórico e as obras de arte históricas;

3) Livro das Belas Artes: no qual se registram as obras de arte erudita, nacional ou estrangeiras;

4) Livro das Artes Aplicadas: no qual são registradas as obras que se incluem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

Atualmente, o IPHAN dispõe de 27 Superintendências, uma em cada Unidade Federativa. A ideia da criação dos IPHAE partiu do arquiteto Lúcio Costa, que coordenou a Divisão de Estudos e Tombamento do IPHAN, desde 1937 até a sua aposentadoria, em 1972 (SANTOS, 2013, s/p). No Rio Grande do Sul, a sede da atual Superintendência do IPHAE está

---

3 Outras datas importantes na história do IPHAN: no ano 2000 o Decreto nº 3.551 instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, ato que concretiza no âmbito jurídico as propostas enunciadas na Constituição de 1988 e amplia o papel do Instituto; e em 2006, o Programa Monumenta coordenado pelo arquiteto Luiz Fernando de Almeida passa a integrar o IPHAN, tornando-se o Diretor do Instituto. Inicialmente o IPHAN esteve vinculado ao antigo Ministério de Educação e Saúde; hoje é vinculado ao Ministério da Educação e Cultura.

4 Livro Tombo: A expressão Tombamento e Livro de Tombo provém do Direito Português, onde a palavra tombar tem o sentido de registrar, inventariar, inscrever bens nos arquivos do Reino. Tal inventário era inscrito em livro próprio que era guardado na Torre do Tombo, a Torre Albarrã, do castelo de São Jorge, em Lisboa (Portugal). Fonte:

<www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=46>Acesso em jul 2015.

instalada no Palacete Argentina, em Porto Alegre. Nos municípios, os órgãos de competência da área são as Secretarias Municipais de Cultura. Em Pelotas, a SECULT funciona na Casa nº 2 da Praça Coronel Pedro Osório. A criação dos IPHAE e das SECULT contribuiu para a democratização dos estudos e das ações preservacionistas. Todas as subdivisões reúnem estudiosos e técnicos responsáveis pelo tombamento e pela manutenção dos edifícios e dos bens patrimoniais em cada estado e nos municípios do território brasileiro; assim "concorreram para um trabalho descentralizado mais eficiente, que hoje responde de maneira mais satisfatória aos interesses das diferentes coletividades de cada região do Brasil" (SANTOS, 2013, s/p).

A cada quatro anos são publicados os resultados das atividades desenvolvidas pelo IPHAN no território brasileiro, cumprindo a missão institucional de promover e coordenar o processo de preservação do patrimônio cultural da nação, fortalecendo as identidades e garantindo o direito à memória das diferentes comunidades.

Os bens móveis são uma categoria bastante antiga no universo da patrimonialização de bens culturais, a qual costuma ser utilizada sem maiores problematizações. No entanto, convém analisar sua aplicação, a fim de delinear algumas nuanças específicas do caso brasileiro. A partir de 1980, o conceito de bens móveis foi ligeiramente alterado no Brasil: ao bem móvel associou-se uma segunda definição, a de bem integrado, que, até onde pudemos pesquisar, é utilizado prioritariamente no Brasil, ou pelo Brasil. Esta categoria refere-se aos bens culturais que, embora possam ser removidos, encontram-se integrados a alguma estrutura arquitetônica. Os bens integrados, segundo Lygia M. Costa, são conceituados como:

> todos aqueles que de tal modo se acham vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e cuidadoso, assim mesmo deixando em seu lugar a marca da violência sofrida (COSTA, 2010).

Sua ligação à arquitetura vai além, pois dimensões, proporções, localização e tratamento relacionam-se ao espaço circundante. Acreditamos poder enquadrar os ladrilhos hidráulicos nessa categorização e assim incluí-los em alguma das normas, ou programas e instrumentos de preservação já instituídos pelo estado brasileiro.

2.1. Instrumentos de preservação

Os instrumentos de preservação disponíveis para a atuação do IPHAN em todo o país são os registros através de inventários, a regulamentação e o tombamento dos bens inventariados. Com base nesses instrumentos e com o apoio das comunidades, dos governos municipais e estaduais, do Ministério Público e das instituições públicas e privadas, o IPHAN realiza ações de preservação do patrimônio cultural, seguindo o decreto-lei 25/1937. Os tombamentos previstos no Brasil são de três tipos:

1) Voluntário (a pedido do proprietário);
2) Compulsório (o proprietário não aceita a indicação e pede a impugnação);
3) Anuência (o proprietário aceita a indicação).

O termo tombamento é definido “para designar os bens registrados e tutelados pelo poder público”. Assim, o tombo é um dos dispositivos legais que os poderes públicos federal, estadual e municipal dispõem para preservar a memória nacional. O tombamento também pode ser definido como um ato administrativo que tem por finalidade proteger.

No site do IPHAN encontra-se a definição do Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG), como é transcrito a seguir:

> é um sistema informatizado que o Iphan está desenvolvendo para integrar os dados sobre o patrimônio cultural material e imaterial, reunindo em uma base única informações sobre cidades históricas, bens móveis e integrados, edificações, paisagens, arqueologia, patrimônio ferroviário, saberes, celebrações, formas de expressão e lugares, que formam o Patrimônio Cultural do Brasil. Os usuários do SICG serão, além do Iphan, os estados, municípios e entidades parceiras (como universidades, centros de estudo, museus, e outros). Esse Sistema possibilitará a criação de um cadastro unificado dos bens culturais, constituindo a base da Cartografia do Patrimônio, uma vez que todos os bens serão georeferenciados e classificados conforme sua categoria e recortes temáticos e territoriais dos estudos. A Cartografia reunirá, em uma única base, as informações essenciais sobre o Patrimônio Cultural do Brasil e será um instrumento estratégico para o desenvolvimento de uma política integrada e difusão das informações (IPHAN, 2016*).*

Com o levantamento apresentado aqui, espera-se poder integrar em algum momento futuro este sistema e levar o ladrilho hidráulico ao encontro das políticas públicas de difusão de informações e de preservação, através dos instrumentos legais utilizados para tanto.

O IPHAE do Rio Grande do Sul é uma Divisão da Secretaria de Cultura do Estado, cuja responsabilidade é semelhante à do órgão nacional, ou seja, a identificação, o cadastramento,

a fiscalização e a promoção de ações de preservação do Patrimônio Cultural estadual. O IPHAE desenvolve projetos de pesquisa nas áreas de História, Urbanismo, Tecnologia das Construções e Educação Patrimonial. Busca o fortalecimento da auto-estima das comunidades e o desenvolvimento da consciência de suas histórias, mantendo suas identidades e valores culturais. Cabe à instituição, a instrução técnica do tombamento dos bens culturais por meio de legislação, para que as Secretarias de Cultura, a partir do tombamento, impeçam a destruição ou a descaracterização dos bens materiais ou imateriais tombados.

Em Pelotas, as ações relativas à preservação seguiram os passos da evolução nacional e estadual, com dificuldades administrativas para gerenciar essas ações. Esses percalços foram superados pela evolução no entendimento do conceito de patrimônio e das políticas públicas que inseriram a comunidade social, democratizando os projetos. O tombamento dos bens imóveis foram as primeiras ações instituídas, para efetivar o reconhecimento desses bens como parte do patrimônio cultural da cidade.

No ano 2000, foi sancionada a Lei 4568/00, que instituiu - no espaço urbano pelotense - as Zonas de Preservação do Patrimônio Cultural da cidade (ZPPCs), listando os bens materiais que integram essas áreas e estabelecendo “proteção aos imóveis integrantes do Inventário do Patrimônio Histórico Cultural de Pelotas, através da manutenção das fachadas públicas e da volumetria dos prédios” (CALDAS, 2013, p. 86). Essas zonas são em número de quatro (Figura 1) e estão distribuídas nas regiões de origem da povoação, sendo denominadas: ZPPC I do Sítio do primeiro Loteamento; ZPPC II do Sítio do segundo Loteamento; ZPPC II: do Sítio do Porto; ZPPC IV do Sítio da Caieira.

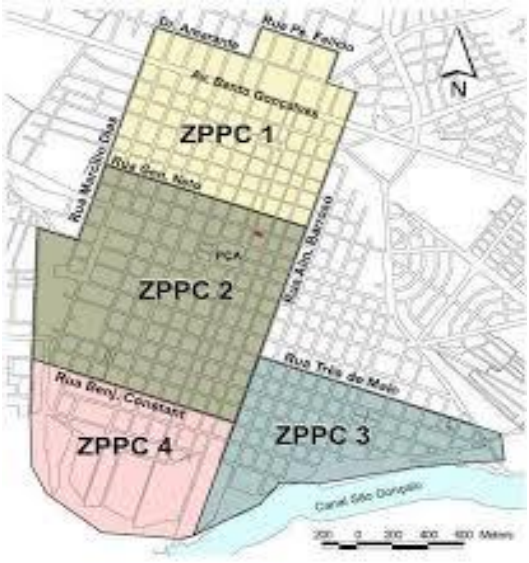


Figura 1: Recorte do mapa da cidade com a localização das quatro ZPPCs.
Fonte: Manual do Usuário de Imóveis Inventariados, Pelotas, 2008.

Os imóveis tombados em Pelotas e que fazem parte desse levantamento estão em sua maioria localizados na ZPPC II do Sítio do segundo Loteamento (Figura 02): Terras que pertenciam a Sra. Mariana Eufrásia da Silveira, doadas a ela por ordem do governador Dom Diogo de Souza em 1812.

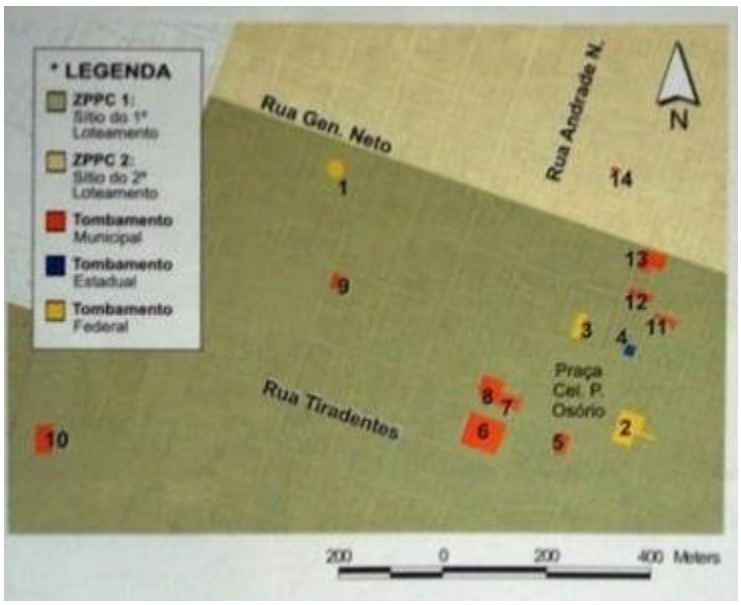


Figura 2: ZPPC II do Sítio do segundo Loteamento com a localização dos prédios tombados.
Fonte: Manual do Usuário de Imóveis Inventariados, Pelotas, 2008.

Nesta zona - o Centro Histórico - salienta-se a Praça Cel. Pedro Osório e seu entorno como o local onde se concentram os exemplares representativos do patrimônio cultural da cidade. Destacam-se entre os monumentos existentes na praça: obras do grande escultor pelotense Antônio Caringi, o monumento ao Cel. Pedro Osório, e a Mãe Pelotense; o Relógio Solar e ainda obras de outros artistas.

A prefeitura lançou, em 2008, o Manual do Usuário de Imóveis Inventariados pela Prefeitura Municipal, onde deixa clara as atribuições da SECULT. Além de ser responsável pelas políticas públicas de preservação dos bens culturais do município, garante a permanência dos exemplares arquitetônicos remanescentes, tombados e inventariados, busca qualificar o entorno dos edifícios antigos através de ações que valorizem o contexto nos quais os prédios estão inseridos, orienta os proprietários e responsáveis técnicos a estabelecer diretrizes para os projetos de intervenção por meio de reformas ou restauros, divulga e promove o Patrimônio Histórico e Cultural do município através da Educação Patrimonial. Assim, a SECULT funciona

como um departamento de preservação e fiscalização, que elabora projetos de revitalização das áreas urbanas.

A Lei nº 5502/08 instituiu o III Plano Diretor de Pelotas. Com isso, a zona urbana da cidade foi delimitada em onze áreas com planos especiais de desenvolvimento, as chamadas Áreas Especiais de Interesse do Ambiente Cultural (AEIACs), definidas na legislação como:

> aquelas que apresentam patrimônio de peculiar natureza cultural e histórica, que deva ser preservado, a fim de evitar perda, perecimento, deterioração ou desaparecimento das características, das substâncias ou das ambiências culturais e históricas que lhe determinem a especialidade, visando a recuperação dos marcos representativos da memória da cidade e dos aspectos culturais de sua população (PELOTAS, 2008, p.19).

Observa-se que as ZPPCs do Plano Diretor, que antecedem o atual, permaneceram como um referencial. Além das AEIACs, o plano prevê Focos Especiais de Interesse Cultural (FEICs), que são: “pontos específicos localizados nas AEIACs, com características peculiares que denotam maior relevância sob o aspecto cultural” (PELOTAS, 2008).

2.2. Memória e identidade a partir do bem integrado

Nesta pesquisa, trabalhamos com o conceito mais abrangente da expressão patrimônio histórico, assim definido por Françoise Choay:

> A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum; obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos (CHOAY, p. 11, 2006).

Vemos estas características presentes no acervo de ladrilhos hidráulicos da cidade de Pelotas, que há muito tempo permanece sem o devido reconhecimento. Acreditamos que o modo de produção deste artefato, enquanto artesanato e manufatura, leva em si uma carga cultural pouco evidenciada, pois muitas pessoas da comunidade não têm a menor ideia de como é produzido o ladrilho hidráulico e, muito menos, a razão dele ser assim chamado. O estudo destes objetos deve contribuir para ampliar o conhecimento sobre o tema e a valorização dos bens integrados à arquitetura eclética pelotense.

A memória está presente em todas as culturas, pois sem ela não haveríamos ultrapassado as diferentes fases evolutivas da humanidade. É um componente abstrato da mente. Uma capacidade dos seres humanos de reproduzir ações e refazer caminhos. Portanto, indispensável à sobrevivência e à manutenção cultural. Dentro do campo das ciências, a temática já foi amplamente estudada por médicos, psicólogos, psiquiatras, antropólogos, sociólogos e filósofos, nos múltiplos aspectos de suas manifestações.

Dentre os variados pesquisadores, salienta-se o trabalho de Joel Candau. Este teórico francês conceitua algumas tipologias da memória e as conecta a formação das identidades individuais e coletivas, particularmente no trabalho publicado com o título “Memória e Identidade”. Discutiremos essas tipologias em relação ao nosso objeto de pesquisa – o ladrilho hidráulico – e à formação da identidade dos artesãos envolvidos na produção das peças de cimento, bem como à formação da identidade da população de Pelotas, que desconhece os artefatos amplamente utilizados na pavimentação dos pisos das ruas e das residências da cidade.

Memória e identidade estão intimamente ligadas, pois a memória é uma reconstrução atualizada do passado, que vai para além de uma reconstrução fiel do mesmo. Dessa forma, poderíamos construir uma identidade apoiada em um passado reconhecível.

> A memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjuga, se nutrem mutuamente, se apóiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2012, p.16).

Seguindo a perspectiva antropológica, Candau sugere uma classificação das diferentes manifestações da memória, resumidas a seguir:

> Memória de baixo nível: protomemória [...] é nela que enquadramos aquilo que, no âmbito do indivíduo, constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade. [...] memória procedural – memória repetitiva ou memória-hábito [...] memória social incorporada, por vezes marcada ou gravada na carne, bem como as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina: técnicas do corpo que são o resultado de uma maturação ao longo de várias gerações [...]
> O *habitus* como experiência incorporada é uma presença do passado – ou no passado -, "e não a memória do passado". A protomemória, de fato, é uma memória "imperceptível", que ocorre sem tomada da consciência. Ela é essa forma de memória bem descrita por Anne Muxel, que trabalha o corpo sem relaxar, esculpindo-o para fazer dele um corpo mimesis e que é "a alienação fundadora da identidade"
> A memória propriamente dita ou de alto nível, que é uma memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc) […]
> A metamemória, que é, por outro lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao "modo de afiliação de um indivíduo a seu passado [...] metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva. (CANDAU, 2012, p. 21, 22, 23).

Para nosso objeto de estudo, interessa-nos, a protomemória, visto que essa categorização relaciona a aprendizagem e a manutenção da técnica de produção do ladrilho hidráulico. O procedimento de manufatura das peças é transmitido de maneira visual e oral, reafirmado diariamente no fazer do grupo de artesãos aos aprendizes. Assim, é incorporado pela mente dos artífices iniciantes. Acreditamos que cada artesão se identifique e se reconheça como pertencente a essa "família". Candau se refere à identidade como um estado resultante de uma representação: "eu tenho uma ideia de quem sou". É um conceito, o de identidade individual. O autor afirma que, no nível do coletivo, torna-se mais complexa, pois sugere uma

relação com o grupo de profissionais e envolve muitos atores. Salientamos os pontos de interesse para o nosso objeto de estudo:

> Hoje se diz que "não há identidade, coletiva e pessoal, que possa se forjar sem recurso à escrita". Sem dúvida isso é muitas vezes verdadeiro, mas formas menos explícitas de transmissão de identidade ainda manifestam sua grande eficácia. […] Todo grupo profissional valoriza os comportamentos apropriados e reprime os demais a fim de produzir uma memória adequada à reprodução de saberes e fazeres e a manutenção de uma identidade da profissão. (CANDAU, 2012, pp.117 e 118).

Com essas palavras, buscamos demonstrar a validade da pedagogia do ver e fazer, afirmando a importância da identidade coletiva enquanto formadora de identidades profissionais. A comprovação dessa possibilidade de formação identitária de um grupo profissional se confirmou através de entrevista realizada com o mestre artesão Rivelino Molina, no seu local de trabalho. Mais adiante abordaremos esta entrevista[5]. Em sua fala pode-se avaliar essa teoria de forma empírica:

> "Há dificuldades na sequência do aprendizado, que vão sendo superadas na prática, todos iniciam como serventes/ajudantes. É na visualização permanente que se aprende. Tem que seguir a hierarquia, mas temos que fazer ele se apaixonar pela fábrica e pelos ladrilhos. (…) Se faz uma obra de arte, temos que manter qualidade aliada à produção, não pode ter imperfeições no todo". (informação verbal)[6]

A partir das fundamentações teóricas de Candau e deste depoimento, podemos salientar que, por um lado, a técnica de produção dos ladrilhos hidráulicos, que é transmitida pelo ver e fazer e de forma oral, se encaixa na definição de bem imaterial, na formação dos artesãos que criam e produzem as peças ornamentais. Por outro, o artefato resultante utilizado na pavimentação dos pisos das construções ecléticas, se inclui nos bens integrados e constitui parte do patrimônio arquitetônico pelotense. O ladrilho hidráulico é um produto que se mantém presente no mercado atual da construção civil. Em Pelotas, está impregnado da memória local.

Os artefatos e objetos são transmissores de significados; sempre que olhamos um artefato, associamos involuntariamente a ele uma série de valores e juízos ligados a nossa história, que são alimentados por nossas memórias individuais e/ou coletivas. Assim, qualquer artefato possui uma gama infinita de informações como estilo, valor, uso, procedência, a qual é

---

[5]A íntegra da entrevista com Sr. Rivelino Molina, feita em abril de 2016, encontra-se no apêndice. Os pontos mais relevantes para este trabalho são abordados no subtítulo 3.1 do capítulo 3.

[6] Informação verbal do mestre artesão Rivelino Molina, entrevista realizada em abril/2016.

uma dimensão diferenciada e agregada ao material dos objetos, dando-lhes um sentido imaterial.

Através das relações sociais da comunidade com o patrimônio, fato que está em evidência, muitos projetos de revitalização, preservação, conservação, restauro e principalmente de educação patrimonial tem surgido por iniciativa dos órgãos públicos. Estimulados por parcerias das entidades governamentais com escolas, universidades e as comunidades envolvidas com essas políticas viabilizam ações patrimoniais.

Conforme expresso anteriormente, esse levantamento inventariante propicia discussão e uma ação mais efetiva na busca da salvaguarda da técnica de produção dos ladrilhos hidráulicos, como saber difundido pela oralidade e prática constitui uma referência cultural que se mantém em Pelotas até hoje, assim como dos exemplares integrados ao patrimonializado acervo de edificações tombadas e protegidas em suas caixas murais. Todas as expressões artísticas da ornamentação e decoração de interior, secular e artesanal, estão à mercê de qualquer atitude arruinante, sendo obras de arte de um tempo que vive na memória da comunidade.

3. Ladrilho hidráulico: Origens

As origens das artes aplicadas estão ligadas à necessidade de expressão estética do homem, do desejo de enfeitar os artefatos produzidos e os ambientes do seu cotidiano. Desde a Antiguidade, diferentes culturas desenvolveram técnicas para o revestimento das superfícies murais. Os povos mesopotâmicos criaram os tijolos vitrificados (Figura 3), que não só cobriam e decoravam as paredes externas dos zigurats, das muralhas e dos pórticos de entrada dos núcleos urbanos, mas também protegiam as construções de alvenaria com tijolos de barro contra a infiltração das águas dos rios, que transbordavam nos períodos de chuva (KRAMER, 1969).

Figura 3: À esq., figura de um leão executada através de tijolos vitrificados.
Fonte: Museu do Louvre. Foto de Beto Santos, s/d.
Figura 4: À dir., cena de caça na Tumba de Nebamun, Tebas, 1400 a. C.
Fonte: BECCKETT, Wendy. História da pintura. São Paulo: Ática, 1997. p. 13.

Os egípcios inventaram o afresco (Figura 4), técnica que ainda persiste nas decorações parietais dos monumentos funerários e dos templos. Mais do que ornamentação, os afrescos desenvolvidos no antigo Egito tinham caráter simbólico/rememorativo, fundamentado na crença da Imortalidade da Alma. Seguindo as normativas determinadas pelos sacerdotes, os pintores representavam episódios vividos pelos faraós/deuses falecidos, para que nas visitas eternas e cotidianas da alma ao túmulo, ela pudesse relembrar a sua vida terrena (BECKETT, 1997)

Os gregos desenvolveram o mosaico, inicialmente produzido com seixos de rios (Figura 05), utilizado nas superfícies murais e nos pisos dos palácios e das residências ricas

(DURANDO, 2005). O termo *mosaicon*, que tem origem na Grécia, significa obra paciente, digna das musas (OLIVEIRA, 1994).

Figura 05: À dir., fragmentos de uma cena de caça ao leão executada em mosaico com seixos de rio sobre o piso de uma casa da cidade de Pela, Grécia, séc. IV a. C.; à esq., detalhe da mesma cena.
Fonte: DURANDO, Furio. A Grécia Antiga. Barcelona: Folio, 2005. pp. 198 e 200.

Os romanos repetiram e aperfeiçoaram a técnica, como é exemplo a imagem de uma pintura mural grega realizada em mosaico, que representa a batalha de Alexandre Magno contra Dário da Pérsia (Figura 06), encontrada na Casa do Fauno, em Pompéia, e que hoje está exposta no Museu de Nápoles (WOODFORD, 1982).

Figura 06: Mosaico de Alexandre, 80 a. C.
Fonte: BECCKETT, Wendy. História da pintura. São Paulo: Ática, 1997. p. 19.

As pequenas peças moldadas em cerâmica e multicoloridas, normalmente eram quadradas, com algumas irregularidades. Para preencher o desenho prévio criado e transposto para a superfície mural, os romanos também utilizavam partículas de uma massa vidrosa, ou de mármore. Os elementos eram fixados sobre uma superfície estável de cimento, de argamassa ou de estuque (OLIVEIRA, 1994).

Os ladrilhos hidráulicos se assemelham visualmente aos mosaicos desenvolvidos na Antiguidade. Alguns exemplares encontrados nos pisos dos prédios tombados em Pelotas copiaram a técnica denominada *opus sectile*, feita com pedaços de mármore de diferentes cores e dimensões, cortados de maneira a formarem um trabalho do tipo marchetado.

Essa técnica também é chamada *cosmatesco,* nome proveniente da família romana dos “Cosmati”, cujos membros trabalhavam magnificamente este estilo no século XIII. Conhecido também como mosaico florentino ou *lavoro dicommesso*, a partir do século XVI (Figura 07).

Figura 07: Mosaico em estilo *Lavoro di commesso* ou *opus sectile*, originário de Roma. Fonte:<https://www.google.com.br/search?q=mosaico+opus+sectile&.>

A azulejaria é outro exemplo da união entre arte e artesanato; de origem árabe, foi introduzida na Península Ibérica a partir do ano 711, quando os árabes atravessaram o estreito de Gibraltar e invadiram a Espanha. Em 1498, o rei português D. Manoel I visitou o território espanhol e, encantado com os azulejos que viu em Saragosa, Toledo e Sevilha, se propôs levar a técnica para Portugal. Os primeiros exemplares foram importados pelos portugueses da cidade de Sevilha (CURVAL, 2008).

Ao longo do século XVII, afirmou-se em Portugal a produção e a utilização dos azulejos como elementos decorativos para o revestimento dos ambientes dos prédios religiosos e civis, o que se tornou comum no século XVIII. A iconografia dos painéis criados se inspirava nas gravuras europeias (CORREIA, 2014). No Brasil colonial, azulejos portugueses cobriram as paredes dos claustros e as superfícies murais internas dos conventos e igrejas barrocas dos núcleos urbanos litorâneos, como em Recife, Olinda, Salvador e Rio de Janeiro.

O azulejo alicatado[7]árabe era executado com aplicação de pedaços de cerâmica, reproduzindo desenhos e figuras simples. Os portugueses aliaram à técnica islâmica uma metodologia desenvolvida na Itália durante o século XVI e definida como de caixilho, mais conhecida como majólica[8] ou de faiança. O processo é o mesmo do alicatado, porém é mais simplificado. Sobre a superfície da peça de cerâmica biscoitada eram aplicadas peças

[7]Palavra de origem árabe *al-qataa* que significa a ação de revestir o solo ou parede com azulejo, este está cortado de maneira que se consiga uma forma e tamanho pré-determinado. Fonte: LAJO PÉREZ, Rosina. Léxico de arte. Madrid - España: Akal, 1990 p. 13.

[8]Seu nome deriva do local onde era produzido a região da Faenza, na província de Ravena-Itália, daí passava pelo porto de Maiórca para ser distribuído aos países vizinhos. Fonte: CURVAL, Renata. Azulejaria Portuguesa no patrimônio edificado no sul de Brasil Dissertação de Mestrado, PPGMP, UFPEL, 2008, p. 43. Disponível em:<http://www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/site/dissertacoes/defesas-2008/>Acesso em jan/2015

cerâmicas de maior tamanho, dispostas normalmente em diagonal, que revelam a preocupação com a proporção e a escala (CURVAL, 2008).

O azulejo foi também utilizado para revestir pisos. A partir desta afirmação há para esta pesquisa um interesse particular pela estrutura e distribuição dos motivos, os quais se assemelham as criações para os ladrilhos hidráulicos (Figura 08). O termo “padrão” era utilizado para definir a composição adotada, que era formada pela aglutinação de duas x duas peças, quatro x quatro peças, oito x oito peças, podendo atingir até 16 x 16 peças.

Figura 08: Á esquerda, azulejo de tapete formando padrões 2x2 com um elemento isolado; à direita, esquema de composição de padrões para azulejos 4x4.
Fonte: Curval, 2008.

Na evolução do processo de criação dos artefatos cerâmicos, as padronagens, assim como a divisão dos espaços desenhados, apresentam forte relação com as desenvolvidas para a fabricação dos ladrilhos hidráulicos, como podemos ver nos azulejos em estilo colonial produzidos em Portugal, datados do século XIX (Figura 09).

Figura 09: Exemplos de azulejos de fachada encontrados em Portugal.
Fonte: Curval, 2008, p. 50.

Em Pelotas, para o arranjo decorativo central da pavimentação do hall da antiga residência do Conselheiro Maciel foram utilizados 16 ladrilhos no padrão de repetição de quatro x quatro (Figura 10). Um exemplo da riqueza de detalhes do arranjo complexo e domínio das técnicas de representação tridimensional com harmonia e bom gosto na escolha das cores.

Figura 10: Motivo central do tapete no hall de entrada da antiga residência do Conselheiro Maciel.
Foto: Moisés Vasconcelos.

Portanto, o mosaico, assim como o azulejo, estão na base genética da fabricação dos ladrilhos. Tal associação de ideias e de técnicas surgiu como consequência dos novos materiais construtivos e dos procedimentos mecânicos advindos da revolução industrial do século XIX, em especial: o cimento e a prensa.

3. 1. Histórico – da Europa à Pelotas

O ladrilho hidráulico teve sua primeira aparição comercial na Exposição Universal de Londres, em 1851, a *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*. O artefato foi criado para substituir o mármore com economia, mantendo excelente nível estético. Inicialmente, era utilizado na região da Provença francesa, junto ao rio Reno (OLENDER, 2011). Posteriormente, se disseminou pelo mundo.

Por volta de 1800, surgiu na Inglaterra o movimento *Arts and Crafts*, idealizado por John Ruskin e William Morris, que dava importância ao trabalho artesanal diante da mecanização industrial e da produção em massa (ITAU CULTURAL, 2014). Em 1861 Morris formou um agrupamento de artistas operativo e dinâmico, que deveria concorrer com a produção das indústrias, na qualidade e nos preços (ARGAN, 1993).

O movimento pregava um retorno às criações manuais e os artistas/artesãos produziam papéis ornamentais para forrar paredes, tecidos tingidos e estampados à mão, móveis, livros, etc., em plena era industrial. Destacaram-se no grupo Arthur Mackmurdo (Figura11), criador de famosos papéis de parede, e Walter Crane (Figura12), conhecedor de todas as técnicas de decoração e especialista em ilustrações gráficas (ARGAN, 1993). É muito provável que o grupo tenha projetado ornamentações para a produção de ladrilhos hidráulicos, exibidos como novidade na mostra universal de Londres 1862, um ano após a junção dos artistas.

Figura 11: À esq., The Cromer Bird, estampa criada por Mackmurdo em 1884.
Figura 12: À dir., A casa que Jack construiu, estampa criada por Crane em 1875.
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 180.

Em paralelo ao *Arts and Crafts*, surgiu na Bélgica a estética *Art Nouveau*, originada do grupo vanguardista *Les Vingt*, cujo interesse voltava-se para o design dos ambientes arquitetônicos e, que desde o início, teve fortes vínculos com Walter Crane (FRAMPTON, 2003). Henry van de Velde, um dos grandes expoentes do agrupamento belga, projetou e construiu para si mesmo uma casa nos arredores de Bruxelas, na qual buscou sintetizar todas as artes. O arquiteto/designer criou todos os móveis e acessórios para as salas internas e, inclusive os vestidos de sua esposa (Figura13), que harmonizavam com a decoração dos ambientes em vigorosas linhas sinuosas

Rapidamente, o *Art Nouveau* se desenvolveu na França, como exemplifica a construção que cumpre duas funções – comercial, no térreo e residencial, nos pavimentos superiores – erguida no bairro *Buttes-Chaumont*, em Paris. (Figura14) Elementos de ferro fundido foram usados na marquise do café e nos parapeitos dos balcões, desenvolvidos em linhas chicoteadas e que apresentam ramos e folhagens de hera, que se repetem nos elementos moldados em estuque.

Figura13: À esq., a esposa de Van de Velde usando vestido criado por ele, 1898.
Fonte: FRAMPTON, Kenneth. História crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes,1997.p. 111.
Figura14: À direita, edifício na estética Art Nouveau, Paris.
Fonte: PERROT, Michelle. História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 324.

A estética *Nouveau* se disseminou em outros países europeus, onde foi recebendo novas denominações: *Modern Style*, na Inglaterra; *Jugendstil*, na Europa central; *Liberty*, na Itália. Manifestou-se na arquitetura e na decoração interior, na escultura e na pintura, no mobiliário e nos objetos decorativos, no design gráfico e na moda – ora se afastava da produção industrial e se aproximava da fabricação manual, ora traçava o caminho inverso e, por vezes, utilizou as duas maneiras de produção.

Como exemplos desse estilo, que buscava revalorizar a beleza colocando-a ao alcance de todos (DEMPSEY, 2003), temos: as cerâmicas e os objetos de vidro de Émile Gallé; os interiores de Louis Comfort Tiffany; as pinturas, vitrais e painéis de Jan Toorop; os pórticos de entrada em ferro fundido das estações do metrô de Paris, de Hector Guimard; a arquitetura de Antoni Gaudí e de Josép Puig i Cadafalch. Deste último, apresentamos detalhe do interior da Casa Amatler (1900) e um exemplar do ladrilho hidráulico "*baldosa rosa*", criado para a entrada de carruagens da casa. Posteriormente, o motivo difundiu-se e hoje é símbolo da cidade de Barcelona. (Figura15). A articulação estreita entre a arte manual e a industrial, a função e a forma, a utilidade e o ornamento, parece ter sido o objetivo primeiro dos representantes do *Art Nouveau*.

Figura 15: À esquerda, vestíbulo com escadaria, cujas paredes são revestidas de ladrilhos hidráulicos, Casa Amatler, Barcelona. À direita, exemplares de *baldosa rosa,* Barcelona.
Fonte: Imagens Disponíveis em:<http://viajesenlamochila.blogspot.com.br/2014/10/114-la-baldosa-modernista-rosa-de.html> Acesso em jan/2015.

Foi nesse contexto que se difundiu o ladrilho hidráulico. Nos anos finais do século XIX e nos iniciais do XX, o material foi amplamente utilizado nas áreas "frias" das residências. Daí em diante, uma casa modesta passou a utilizar *o* ladrilho liso ou algumas peças com desenho simples, normalmente geométricos, em uma ou duas cores, formando "tapetes" ou mosaicos. Nas casas mais abastadas, o desenho era mais sofisticado, com formas mais elaboradas e com maior número de cores; o novo material valorizava o ambiente e quebrava a frieza do mármore, trazendo diversidade, beleza e colorido aos ambientes.

As décadas finais do século XIX registram um período de imigrações de construtores e artífices estrangeiros de várias nacionalidades, em larga escala, para o território brasileiro. Nessa época também acontecem importações de diferentes materiais construtivos – elementos de ferro fundido, ornatos pré-fabricados de estuque, estátuas de faiança – que eram destinados às caixas murais dos prédios ecléticos, peculiares à estética arquitetônica historicista que se disseminava por todas as regiões do país (SANTOS, 2014). Nessa ocasião, chegaram aos portos brasileiros os primeiros exemplares de ladrilhos hidráulicos, originados de Portugal, Espanha, França, Bélgica e Holanda. Na Europa e no Brasil, os artefatos foram usados na pavimentação dos “pisos de prédios privados e públicos, principalmente nos centros urbanos onde havia uma maior diversidade cultural” (OLENDER, 2011, p. 67).

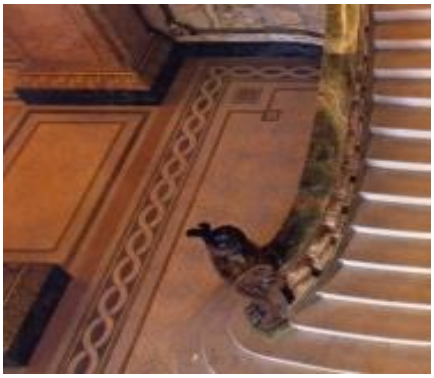
No Rio de Janeiro – capital da nação à época – encontramos inúmeros exemplos de utilização dos ladrilhos hidráulicos:

-no patamar de entrada do luxuoso palacete residencial dos Barões de Nova Friburgo (Figura16), projetado pelo alemão Gustav Waehneldt e finalizado no ano de 1866, o qual hoje abriga o Museu da República (CHAGAS, 1998);

- no piso do hall de entrada do Teatro Municipal (Figura16), construído sob o projeto do brasileiro Francisco de Oliveira Passos e do francês Albert Guibert, inaugurado em 1909 (ERMARKOFF, 2009);

- nos corredores de circulação da Escola e Museu Nacional de Belas Artes (Figura17), finalizado em 1908, cujas obras foram de responsabilidade do espanhol Adolpho Morales de los Rios (BRUAND, 2003);

- na pavimentação da cozinha e dos banheiros do casarão do Barão da Lagoa (Figura17), de 1850, que hoje sedia a Fundação Casa de Rui Barbosa (REIS, 2011).



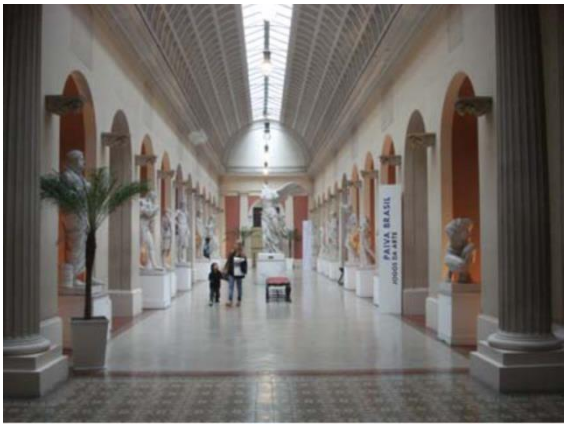


Figura 16: À esq., ladrilhos hidráulicos no patamar de entrada do Museu da República, RJ; à dir., Ladrilhos hidráulicos no piso do hall do Teatro Municipal do RJ.
Fonte: Á esq., ERMAKOFF, George. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Ermarkoff, 2010. p. 334; à dir., Foto de Beto Santos, s/d.
Figura 17: À esq., Ladrilhos hidráulicos nos corredores do Museu Nacional de Belas Artes do RJ; à dir., ladrilhos no piso da cozinha do museu/casa da Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.
Fonte: Fotos de Beto Santos, s/d.

A implantação das ferrovias facilitou o transporte das peças importadas para as localidades do interior do país, como Minas Gerais (OLENDER, 2011). Segundo o autor, o manual "*Materiais de Construção*", de autoria de João Emílio dos Santos Segurado (s/d), foi muito utilizado no período por empreiteiros e mestres de obras. A publicação apresenta a descrição do que definiu como "os ladrilhos mosaicos hidráulicos". Estes se constituiriam em:

> […] uma argamassa hidráulica de cimento e areia fina, formando a parte inferior do ladrilho com 18mm de espessura, a qual é coberta superiormente por uma delgada camada de dois a três milímetros de cimento puro em pasta, a que por vezes se adiciona um pouco de areia fina. Esta camada superficial constitui a face aparente do ladrilho e pode ser branca ou corada uniformemente ou, ainda, apresentar desenhos muito diversos (OLENDER, 2011, p. 67, apud SEGURADO, s/d.).

Em Juiz de Fora, a família de italianos imigrantes de nome Arcuri, foi a pioneira na produção de ladrilhos na região. Pantaleão Arcuri e Spinelli criaram uma fábrica para a produção de ladrilhos na cidade, fundada no ano de 1895, da qual apresentamos abaixo alguns exemplos. (Figura 18) Em 1905, inauguravam a utilização de prensa hidráulica para confecção dos artefatos, maquinário que veio dar caráter industrial *à* produção da empresa. Com essa inovação, ampliaram a produção e hoje pode-se encontrar exemplares de sua fabricação em vários locais da cidade e em ambientes da Igreja do Rosário (OLENDER, 2011).

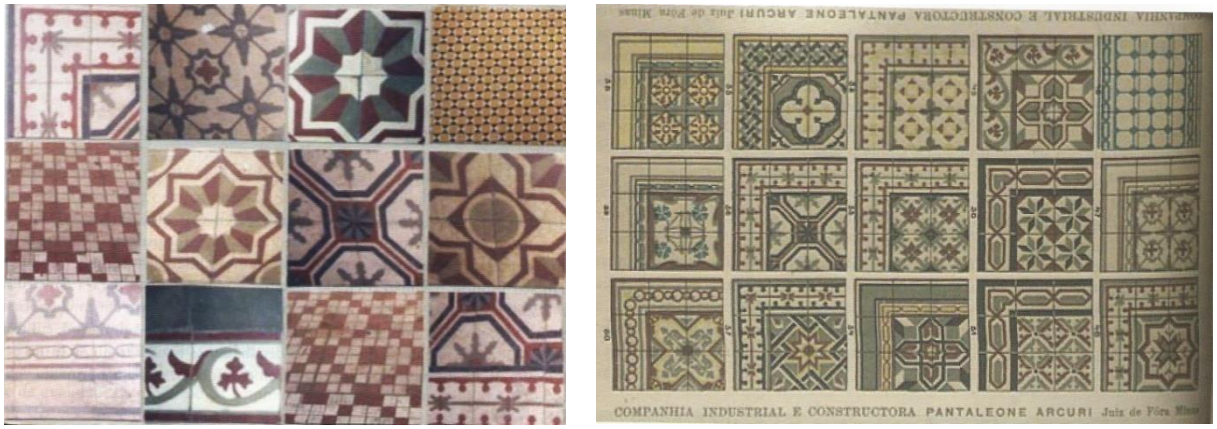


Figura18: À esq., padrões de ladrilho produzidos por Pantaleão Arcuti e Spinelli; à dir., imagem de catálogo de vendas da empresa de Arcuri, Juiz de Fora (MG).
Fonte: OLENDER, 2011.

Nos anos finais da década de 1870, os artefatos com peças quadrangulares de cimento, areia e pigmentos foram introduzidos em Pelotas através das importações. Entre outras construções, o conjunto de casarões ecléticos voltados para a Praça Coronel Pedro Osório apresenta vários ambientes pavimentados com ladrilhos hidráulicos, tais como as antigas residências do Conselheiro Francisco Antunes Maciel e do Barão de São Luís, as quais foram edificadas em 1878 e 1879, respectivamente. O sobrado, que foi posteriormente adquirido pelo Barão de Butuí, foi reformado em 1880, para moradia de seu filho (SANTOS, 2007).

A produção local só foi iniciada em 1914, quando foi fundada em Pelotas a Fábrica de Mosaicos, iniciativa do Sr. Arquimino Peres. Este imigrante português empreendeu a primeira firma especializada na fabricação do produto, originalmente instalada na Rua Marechal Deodoro, nº 1011 (Figura19). A fachada do prédio ainda permanece, o interior foi reformado e hoje sedia uma casa de comércio de lanches rápidos.

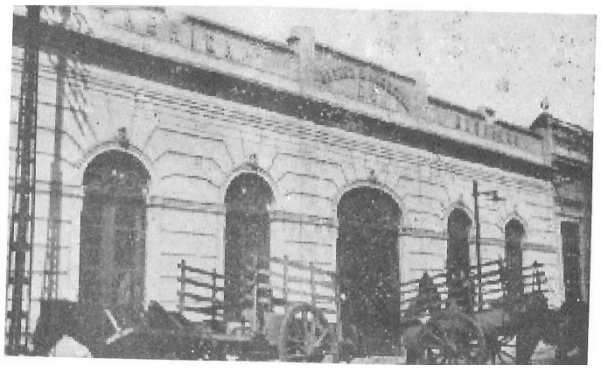


Figura 19: À esq., antigas instalações da Fábrica e Mosaicos, em imagem de 1929; à dir., a fachada atual no mesmo endereço.
Fonte: À esq., MICHELON; SCHWONKE, 2008, p. 292;àdir, foto de Andréa Dominguez, s/d.

A antiga empresa foi criada pelo imigrante português e, por várias décadas, forneceu pavimentação ornamental para os ambientes das casas pelotenses, dos mais variados estratos socioeconômicos. É inegável o bom gosto e o requinte que esses objetos de cimento e areia agregaram aos prédios que atualmente integram o patrimônio cultural da cidade.

Nas décadas de 1940 a 60, os ladrilhos estiveram um pouco desprestigiados em função do surgimento dos pisos em cerâmica cozida e/ou vitrificada. Embora com o custo inferior, estes elementos não correspondem ao grau de durabilidade e impermeabilidade, garantidos pelos pisos hidráulicos. Uma evidência de sua durabilidade está nos exemplares inventariados em Pelotas, os quais na sua grande maioria apresentam-se em bom estado de conservação ainda hoje. Há alguns casos em que a substituição é recomendada; isso é possível quando o motivo do artefato está disponível para fabricação. Há uma grande variedade de motivos de época, no acervo de matrizes das empresas que produzem ladrilhos hidráulicos na cidade. Comprovamos isso *in loco* na Portal das Pedras; na Fábrica de Mosaicos o acervo é disponibilizado através do endereço eletrônico.

Estes acervos locais contribuem para a efetivação das restaurações; nestes casos, as diferenças nas cores e vivacidade dos desenhos (Figura 20) é uma comprovação da intervenção de restauro.

Figura 20: À esq., restauro de ladrilhos em ambiente do Casarão do Barão de Butuí; à dir., restauração realizada no Solar da Baronesa.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Uma vez quebrada, a peça de ladrilho não possibilita, até o momento, outra forma de restauro a não ser a substituição; por esse motivo, é de vital importância a manutenção e preservação dos exemplares integrados ao patrimônio local.

Realizamos entrevistas com representantes das duas fábricas produtoras de Pelotas, para reafirmar conhecimentos e buscar maiores informações quanto ao histórico e à produção das mesmas. Na Fábrica de Mosaicos entrevistamos o Sr. Rivelino Molina, mestre artesão e gerente de produção da empresa; na Portal das Pedras entrevistamos o Sr. Clóvis Sholl, proprietário e também gerente de produção.

Hoje, a Fábrica de Mosaicos está instalada à rua Barão de Santa Tecla, 877, e a fábrica Portal das Pedras funciona à rua Leopoldo Brod, 995 (Figura 21). A íntegra das entrevistas estão anexadas ao apêndice, no final do trabalho.

Figura 21: À esq., fachada atual da Fábrica de Mosaicos e à dir., fachada da fábrica Portal das Pedras.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

A fábrica Portal das Pedras está em atividade desde 1993. Quando iniciou a produção tinha como mestre artesão um filho do antigo proprietário da Fábrica de Mosaicos. Fabricava qualquer tipologia de ladrilhos, pois adquiriu um vasto acervo de matrizes. Hoje,

prioriza as peças de uso externo, tátil e de sinalização, procuradas por instituições que promovem restauros em áreas de grande circulação de pedestres, como praças, ou igrejas. Durante sua trajetória, adequou a fabricação às normas de produção e de segurança, bem como de proteção ambiental.

Implantou há dois anos um novo método de cura para os ladrilhos, importado da Europa e adequado pelo proprietário Scholl. Esse método é denominado de aspersão, onde as peças saem da bancada de confecção e vão para *pallets* ou gaiolas, onde ficam até o momento de serem embaladas para entrega.

O método constitui-se em: os ladrilhos, recém produzidos são colocados em *pallets* que são prateleiras pequenas, adaptadas ao tamanho de empilhadeiras que os transportam até uma cabine. Esta possui um sistema de irrigação semelhante ao de lavouras e que borrifa água nas peças em intervalos fixos por três ou quatro dias, então a empilhadeira leva-os para a secagem e posterior embalagem. Cada *pallet* suporta em média 9 ou 10 metros de ladrilhos. Segundo Sholl, assim diminui a perda por quebra e há economia no consumo de água, pois é racionalizado o consumo e os serventes/aprendizes ficam mais tempo assistindo à confecção e assessorando os prenseiros.

Na Fábrica de Mosaicos, ainda é usado o método tradicional, de imersão em tanques. Nesse estabelecimento fomos informados que existiram em Pelotas 17 outras fábricas de ladrilhos hidráulicos. A única evidência de tais concorrentes produtores de ladrilhos são algumas peças identificadas nas calçadas da cidade, que conformam uma espécie de brasão. Esta é uma prática de época passada, como marca da qualidade dos artefatos e também usada como publicidade direta (Figura 22). A pioneira Fábrica de Mosaicos possuía o seu, o qual traz o nome da empresa, do proprietário e da cidade em desenho circular.

Figura 22: Em sequência, as imagens de selos de fábricas encontrados nas calçadas da cidade, o primeiro é da antiga Fábrica de Mosaicos de Pelotas, os demais são de empresas que fecharam.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Esta empresa foi vendida para o arquiteto Rudelger Leitzke no ano de 1993 e continua em funcionamento até hoje. Como diz o Sr. Molina, “O brasão está quase extinto. Algumas pessoas pedem para levar de recordação e colocar no piso”. O brasão com a nova marca da Fábrica de Mosaicos está disponível.

Segundo Molina, os artefatos que foram produzidos e importados para Pelotas usavam areia escaiola, material escasso hoje, mas que conferia maior vivacidade às cores. Foi substituído pelo pó de mármore, de fácil aquisição comercial. Quanto à possibilidade de se alcançar a cor de alguns desses exemplares para restauro, a resposta foi: “Todas as cores antigas, o óxido era de outro tipo de pigmento, que era um pouco mais forte, hoje ele é mais claro, em um tom mais ameno. A areia escariola deixava os ladrilhos com tons mais escuros. Os brancos eram mais encardidos, não o branco, ultra-branco, como é hoje. Obtido no padrão atual misturando um pouco de pigmento amarelo, para deixar o branco menos branco. Então vai se chegar, em 99% da cor original. Cem por cento eu acredito que não, mas 99% sim”, conta Molina.

Esta informação pode elucidar as diferenças observadas nas peças de restauro, além de levarmos em conta o desgaste pelo uso, que vai diminuindo a espessura dos ladrilhos e deixando amostra o secante.

Quanto à formação dos artesãos, Molina acredita que se pode ensinar a técnica para qualquer candidato. Mas, somente alguns, com sensibilidade diferenciada, vão chegar à

categoria de mestres. Ensinar aos operadores serventes superarem as dificuldades, assim como ele teve quando era um aprendiz. Nas palavras dele: “Quem não tem o dom de fazer o ladrilho, fazer esta arte, ele não vai adiante.” São poucos que ainda buscam o aprendizado, mas encontra-se um número razoável de artesãos com essas características. Há também uma fidelidade do profissional. Depois de estabilizado seu aprendizado, poucos deixam de ser mestres, pois se apaixonam pelo fazer ladrilhos.

A fábrica oferece todas as tipologias de peças, mas existe uma procura maior pelos de uso interno, lisos. Há muitos clientes que procuram os ladrilhos pela relação pessoal de memória com o artefato, que era usado nas casas de suas infâncias. Romanticamente, buscam resgatar suas origens. A empresa também terceiriza seus serviços para outras que fazem intervenções de restauro, mas não concorre diretamente em licitações.

Perguntamos da possibilidade de se criarem motivos novos e, o mestre respondeu que há essa possibilidade, mas remota. Pois a maior procura é pelos modelos mais clássicos, e que não há um profissional que possa fazer os moldes. Segundo Molina, existem pouquíssimos desses profissionais que estão em extinção. Não é uma profissão valorizada, e a maioria deles faz letreiros em metal.

Molina também comentou sobre a identidade da cidade: “Então o ladrilho se confunde com a história de Pelotas. Não existe, não tem como se falar da cidade de Pelotas sem se falar do ladrilho”. E ainda complementou: “o casco da cidade de Pelotas é uma obra totalmente artesanal. Não existe cidade no país onde a maioria das calçadas são ladrilhadas. Seja ele um motivo mais *art déco*, mais *art noveau*, ou somente geométrico, a gente nem está falando das casas, só das calçadas. Imagina qual a cidade que as calçadas têm estes motivos decorativos sensacionais que se tem em Pelotas” (informação verbal)[9].

Este depoimento vem ao encontro dos questionamentos que nos levaram a elaborar esta pesquisa. Justificada pelo desejo de aprofundar nosso conhecimento sobre estes artefatos. Valorizar os bens integrados das edificações pelotenses tombadas. Evidenciarmos a carga cultural do modo de produção artesanal e centenário considerando-o como bem patrimonial imaterial. E ainda, fazemos o questionamento a cerca da salvaguarda desses bens integrados e da técnica de produção pelos órgãos de proteção governamental. Assim, elaboramos este inventário como método para alcançarmos tais objetivos, sem esgotarmos as possibilidades de exploração do tema.

[9] Informação verbal do mestre artesão Rivelino Molina, obtida em entrevista à autora na Fábrica de Mosaicos, realizada em abril/2016.

3.2. Produção: materiais e técnica

Com o objetivo de detalhar o processo atual de produção dos ladrilhos hidráulicos e os instrumentos e materiais utilizados, que remetem àqueles usados desde o século XIX, foram realizadas visitas técnicas a duas firmas que produzem esses artefatos em Pelotas: a Fábrica de Mosaicos e a Portal das Pedras.

As peças de ladrilho hidráulico liso, destinadas ao revestimento de pisos de edificações apresentam três camadas (Figura 23) que assim se caracterizam:

1ª.: é a camada de face aparente, composta pelos pigmentos diluídos e mesclados com o cimento e o pó de mármore.

2ª.:é a camada intermediária denominada pelos artesãos como “secante”, misto de areia e cimento secos.

3ª.: é a camada inferior de aderência nomeada como “traço” pelos artífices, a qual combina cimento seco e areia umedecida.

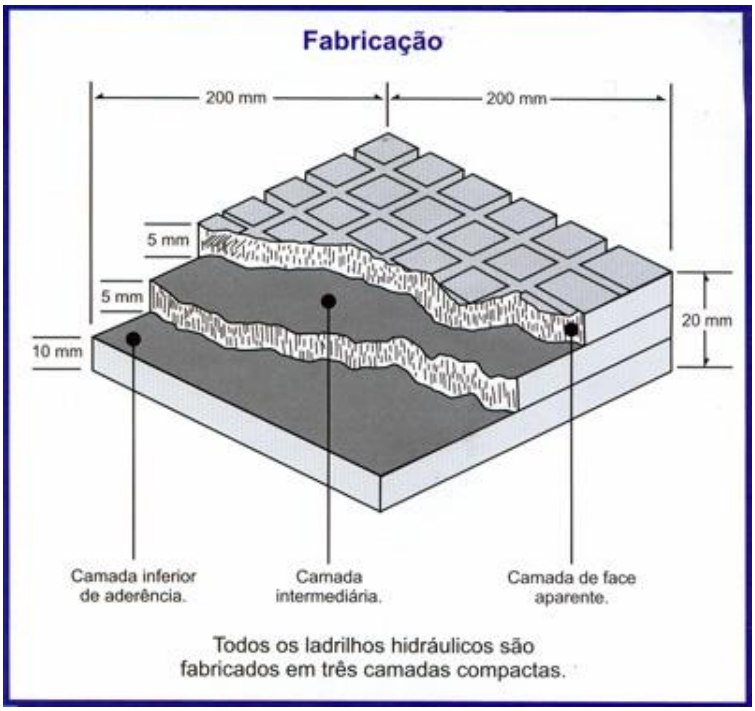


Figura 23: Detalhamento das camadas que formam um ladrilho hidráulico.
Fonte: http://ladrilhosmariaestela.com.br/dados-tecnicos/ Acesso em 03/01/2014.

No século XIX, para a confecção da matriz, molde ou forma do desenho da peça, era usado o cobre, metal escolhido pela sua maleabilidade para determinar as áreas dos arranjos ornamentais do artefato – geométricos, orgânicos ou figurativos. As duas empresas visitadas conservam ainda as antigas matrizes da época. Nos dias de hoje, porém, pelo

custo e escassez daquele material utiliza-se o ferro forjado ou o aço inoxidável, pois ambos resistem muito bem às sucessivas lavagens.

Analisamos o procedimento fabril na empresa Fábrica de Mosaicos, que gentilmente nos recebeu para esse importante registro. O espaço de trabalho é iluminado individualmente, embora a prensa hidráulica possibilite que quatro artesãos trabalhem ao mesmo tempo. O comum é que dois artífices utilizem uma única prensa. Nas seções individuais, (Figura 24) o procedimento é restrito ao girar do corpo, onde cada instrumento ou preparado está ao alcance da mão.

Figura 24: À esq., espaço individual de trabalho do artesão, à dir. cimento cinza e branco, granulações da areia e pigmentos a base de óxido de ferro.
Fonte: À esq. foto de Andréa Dominguez; à dir. montagem de imagens feita pela autora.

Como matéria prima é utilizado o cimento cinza e/ou branco e areia em duas granulações (média e grossa, bem peneiradas, para não haver corpos estranhos e resíduos de grãos). A pigmentação é obtida com uma ínfima porção de pó de mármore (é um agregado para dar mais resistência) misturada aos corantes à base de óxido de ferro, originando colorações diversas (Figura 24). As cores primárias estão na base das tonalidades. As variações nos tons de cinza são conseguidas com a mistura dos dois tipos de cimento.

Inicialmente são preparadas as tintas, (Figura 25) em porções suficientes para um dia de trabalho, as quais são calculadas conforme a metragem do pedido do freguês. Normalmente, para o preparo das tintas é usada a proporção de uma medida de pigmento para duas de cimento e uma de agregado. A viscosidade da tinta varia conforme o desejo do

artesão e irá facilitar, na sequência, o escoamento desta para dentro do molde ou matriz. Cada operário tem autonomia para preparar o seu material de produção. Quanto mais hábil e experiente o profissional, maior será a qualidade do ladrilho fabricado.

Figura 25: Imagem dos baldes onde é preparada a tinta para o dia de trabalho.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Enquanto isso, o ajudante/aprendiz prepara o “secante”, composto de areia e cimento secos, e o “traço”, que mistura cimento com areia umedecida. Essas proporções são normalmente de duas partes de areia para uma de cimento. Junto ao “secante”, dentro de uma caixa, está um instrumento chamado “saranta” (Figura 26), feito de uma latinha de conserva aberta de um lado e, do outro, repleta de buracos feitos com pregos. Os orifícios são feitos de dentro para fora, facilitando o escoamento da mescla de cimento e areia, sem resíduos.

Figura 26: À esq., caixa de secante com a “saranta” e à dir. caixa com o traço.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

A placa metálica de base plana, também chamada de bastidor, recebe o “quadro” que determina a altura e a largura das peças. Ambos são limpos a cada uso, através de um pincel seco, para a remoção dos restos de areia ou cimento. Depois, é aplicado no bastidor o “desmoldante”, que é uma mistura de 2% de óleo de linhaça com 98% de querosene, que cada artesão prepara pessoalmente (Figura: 27). O “desmoldante” facilita a retirada da peça da placa metálica, e fica armazenado em embalagens com as quais a dosagem é borrifada.

Figura 27: À esq., “desmoldante” pingando na placa; à dir., “boneca” usada para espalhar o “desmoldante”.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Em frente da prensa, sobre um pequeno pedestal, existe uma estopa de feltro chamada de “boneca”, próxima da mão do artesão. Ela é utilizada para espalhar o “desmoldante” sobre o bastidor (Figura 27). O quadro é fixado na placa metálica por meio de uma borboleta de parafuso e deve estar bem limpo. Para garantir a inexistência de resíduos de areia ou cimento, é usada uma vassourinha sanitária, com cerdas de plástico duro. Junto a esta, fica um pincel bem largo, de cerdas macias, que é usado para limpar os resíduos dos cantos da peça, quando esta sai do “quadro”, e para espalhar o secante antes de fazer outro ladrilho.

Ao lado esquerdo do artífice, está a matriz ou molde, (Figura 28) sempre ao alcance do artesão, na borda de um tanque usado para lavá-la com água. A matriz é limpa a cada utilização para estar sem resíduo de água quando for usada novamente.

Figura 28: À esq. matriz pronta para o uso; à dir. o "palinho" que leva a tinta até os compartimentos do molde.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Após inserir o molde no quadro, o artífice acessa os potes de tinta viscosa, colocados em uma prateleira na altura de sua cintura. Cada recipiente contém uma cor e possui uma concha adaptada, com um bico na extremidade, que serve a tinta em seu respectivo "palinho", que é um tipo de colher de medida feita de lata cortada (Figura 28). O ladrilhador bem treinado será capaz de, servindo a tinta, (Figura 29) evitar escorrimentos de pigmento de um compartimento para outro da matriz, por colocar pigmento em demasia, por cima ou por baixo da mesma.

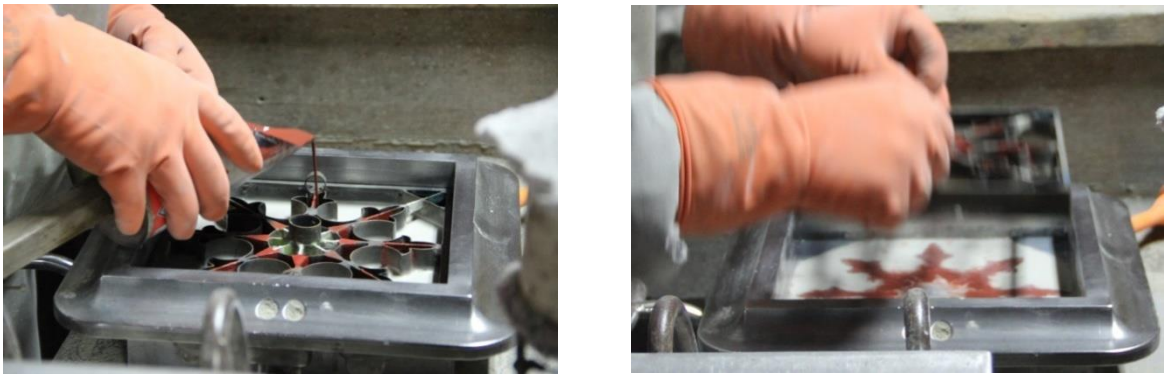


Figura 29: À esq., colocando tinta no molde; à dir., retirando a matriz do quadro.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Está colocada a primeira camada da peça, que será a aparente depois de aplicada ao piso. Retira-se então a matriz, (Figura 29), que é lavada e fica a escorrer na tábua. Com a retirada dessa, as tintas sobre a placa não se misturam, por possuírem densidades

diferentes. São então cobertas pela segunda camada de massa, o “secante”, espalhado com o auxilio da “saranta”.

A quantidade de “secante” (Figura 30) aplicada é empírica, cada artesão já tem na “saranta” essa medida. Imediatamente é colocada a última camada de massa, o “traço”, cuja proporção é também definida pelo artesão, já que esse componente é aplicado diretamente com ambas às mãos em concha (Figura 30).

Figura 30: À esq., colocação do “secante”; à dir. aplicação do ”traço”.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Então é usada a “medida”, um tipo de régua (Figura 31) com encaixe sobre as laterais do quadro. Ela serve para alinhar a altura do “traço” e manter a espessura das peças em aproximadamente dois centímetros. Quando o “traço” excede essa medida, parte da massa é removida. O quadro é tampado e todo o conjunto é empurrado para a prensa (Figura 31).

Figura 31: A esq., passando a régua para nivelar a peça; à dir., peça sendo levada à prensa.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O conjunto composto pelo bastidor, quadro e tampa pesa em torno de 25 kg. Quanto menor a área das peças, maior o peso de prensagem. A variação de pressão na prensa pode causar rachaduras na peça. São utilizadas 50 toneladas de prensa em cinco segundos, para os artefatos padrão de 20 x 20 cm (Figura 32). Para a retirada do ladrilho da placa, o artesão deve “desnucar” a peça, (Figura 32) num movimento rápido e de força que é feito com o quadro ainda fechado.

Figura 32: À esq., prensagem em 05 seg.; à dir., desnucando o quadro.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O quadro é retirado e, logo depois, a tampa (Figura 33). Então, o artífice coloca outra peça curada sobre a recém prensada, faz um giro com esta apoiada à mesa de trabalho (Figura 3), retirando a nova peça (Figura 33).

Figura 33: À esq., retirada da tampa; ao centro, giro com o equipamento apoiado a mesa; à dir., peça nova sobre outra já curada.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O artefato produzido é levado até as prateleiras onde permanece em “descanso” por dois dias, até que o ajudante venha colocá-las, lado a lado, no tanque de cura, no qual “descansam” submersas por três dias. Ali, as peças são dispostas uma frente à outra, desenho contra desenho e fundo contra fundo. Depois, vão para a secagem final, colocadas no chão e escoradas umas nas outras como cartas de baralho (Figura 34).

Figura 34: À esq., prateleiras para descanso das peças; ao centro, peças submersas no tanque; à dir., secagem escoradas umas às outras.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Consideramos esses objetos de cimento e areia como criações interdisciplinares, projetadas por designers, já que o artista que os projetou não é o mesmo artesão que os confeccionou, muito menos é o mesmo torneiro mecânico que forjou os moldes que definem o desenho de cada peça. Estes três níveis técnicos determinaram as primeiras linhas de produção desenvolvidas no século XIX, que são mantidas ainda hoje.

Como o processo de fabricação é um trabalho demorado e delicado, o custo dos ladrilhos com desenhos mais elaborados e maior número de cores é mais alto. As matrizes e os respectivos desenhos, em sua maioria com mais de 50 anos de uso, são os mais procurados pelos clientes nas firmas visitadas. Mas, há sempre a possibilidade de novas criações, que são tratadas da mesma maneira.

Como já salientamos, os ladrilhos medem 20cm x 20cm. No entanto são fabricados artefatos com outras medidas, como: 10cm x 10cm, 15cm x 15cm, 25cm x 25cm, 30cm x 30cm e em formatos diferentes, como as formas hexagonais. A resistência do ladrilho hidráulico ao desgaste é extremamente alta. A durabilidade das peças foi verificada em pesquisa de campo, nas visitas aos casarões estudados, quando foi feito o levantamento dos pisos ladrilhados, dentre eles a maior parte apresenta regular estado de conservação.

4. Análise dos exemplares pelotenses

As peças ornamentais aplicadas aos pisos dos prédios tombados em Pelotas estão distribuídas de forma geral nas áreas frias, ou seja, nos alpendres, cozinhas, áreas de serviços, sanitários e jardins de inverno. Entretanto, foram registradas aplicações em ambientes de convívio, como hall de entrada, sala de jantar, sala de estar e circulações; credita-se isto ao apreço dos proprietários e/ou dos construtores a tais artefatos decorativos.

Esses ornatos identificam um ideal estético das classes dominantes da época, na Europa, no Brasil e em Pelotas. Dos vinte e seis monumentos arquitetônicos tombados em Pelotas, apenas 14 foram inventariados para o uso de ladrilhos hidráulicos em seu interior. Segundo sua instância e data de tombamento, assim podem ser elencados:

- Tombamento Federal:
    - Obelisco Republicano (1955): não há ladrilhos;
    - Theatro Sete de Abril (1972): interditado;
    - Memorial e Administração do Theatro Sete de Abril (1972);
    - Conjunto de arquitetura eclética à Praça Cel. Pedro Osório n°s. 2, 6 e 8 (1977);
    - Caixa d'água à Praça Piratinino de Almeida (1984): não há ladrilhos.

-Tombamento Estadual:
    - Antigo Quartel Farroupilha (1999);
    - Catedral Metropolitana de São Francisco de Paula (2011);
    - Instituto João Simões Lopes Neto (2012);
    - Castelo Simões Lopes (2012): interditado;
    - Clube Cultural Fica Ahí pra Ir Dizendo (2012): não há ladrilhos;
    - Palacete Paysandú (2012): interditado;
    - Antiga residência do Senador Augusto Assumpção (2013);
    - Antiga Escola de Agronomia Eliseu Maciel (2013)[10]: não há ladrilhos.

- Tombamento Municipal:
    - Clube Comercial (1983): não nos permitiu o acesso;
    - Antiga Escola de Agronomia Eliseu Maciel (1983): não há ladrilhos;
    - Antiga Escola de Belas Artes (1983);
    - Museu Parque Solar da Baronesa (1985);

[10] Esta edificação aparece tombada em duas instâncias, estadual e municipal.

- Conservatório de Música e SANEP (1985);
- Sobrado do Barão da Conceição (1985): não há ladrilhos;
- Jockey Club de Pelotas (1986): não há ladrilhos;
- Grande Hotel (1986);
- Ponte sobre o antigo leito do Arroio Santa Bárbara (1991): não há ladrilhos;
- Paço Municipal (1995): não há ladrilhos;
- Mercado Central (1995);
- Estação Férrea (1998): não há ladrilhos originais.

Dos vinte e quatro tombamentos ocorridos em Pelotas, nas três instâncias, oito não apresentam ambientes pavimentados com ladrilhos hidráulicos: o Obelisco Republicano, o reservatório d'água da Praça Piratinino de Almeida, a sede do Clube Cultural Fica Ahí pra Ir Dizendo, a antiga Escola de Agronomia Eliseu Maciel, o sobrado do Barão da Conceição, a antiga sede do Jockey Club de Pelotas, a ponte sobre o antigo leito do Arroio Santa Bárbara, o Paço Municipal. Dos dezesseis edifícios que apresentam pisos ladrilhados, três estão interditados: o Theatro Sete de Abril, o Castelo Simões Lopes e o Palacete Paysandú. Não nos foi permitido o acesso no Clube Comercial. Na Antiga Estação Férrea, restaurada recentemente, os ladrilhos são de produção atual e não se inserem no universo investigado. Foi incluída na inventariação a Villa Stella, anexa ao Museu da Baronesa. O Conjunto de arquitetura eclética à Praça Cel. Pedro Osório, os casarões n°s. 2, 6 e 8 foram analisados individualmente. Portanto, a pesquisa enfocou um total de quatorze construções patrimoniais.

Trataremos as formas apresentadas nos ladrilhos hidráulicos lisos, em função da maneira como estão dispostas, em tapetes ou em mosaicos que recobrem os ambientes. Atentamos para a subdivisão destas nos diferentes cômodos, uma vez que há peças individuais que compõem os tapetes propriamente ditos, outras que fazem o friso de arremate do mosaico, diferenciadas por apresentarem (normalmente) os motivos no sentido horizontal, e assim delimitarem a área pavimentada. Há ainda, as peças de canto de arremate, que fazem o fechamento da área onde os motivos são distribuídos (normalmente) em ângulo de 90º, para dar continuidade aos frisos.

Assim, esta análise aborda os mosaicos através da iconografia/iconologia aplicada aos artefatos de cimento e areia, para elucidar os aspectos sociais, culturais e de identidade que os objetos de arte aplicada, integrados aos prédios patrimonializados, refletem em determinado tempo e lugar.

4.1. Memorial e Administração do Theatro Sete de Abril

Trata-se de um sobrado (Figura 35) em estilo *Art Nouveau*, construído em 1927. A edificação é dividida em dois pavimentos, sem comunicação entre eles. No térreo está instalado o Memorial do Theatro Sete de Abril, no pavimento superior funciona a Administração do Theatro, onde foram encontrados vários exemplares de ladrilhos.

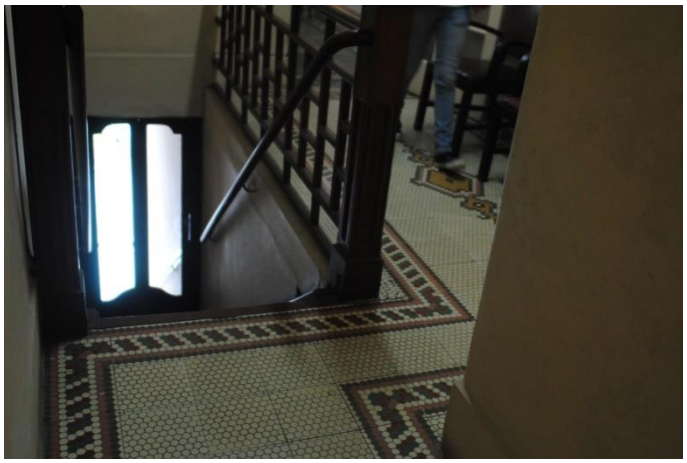


Figura 35 : Fachada do Memorial e Administração do Theatro Sete de Abril.
Figura 36: Vista geral do patamar da escada.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O acesso ao segundo pavimento faz-se por uma escada em madeira, assim que essa acaba já está o piso ladrilhado (Figura36). É uma área de circulação em “S”, com linda decoração que remete aos bordados em ponto de cruz, o motivo é uma natureza morta com flores, geometrizada pela grade hexagonal e aplicada ao centro do tapete (Figura 37). Em uma peça individual, (Figura37) o espaço é dividido em vários hexágonos brancos delimitados por fina linha em cinza.

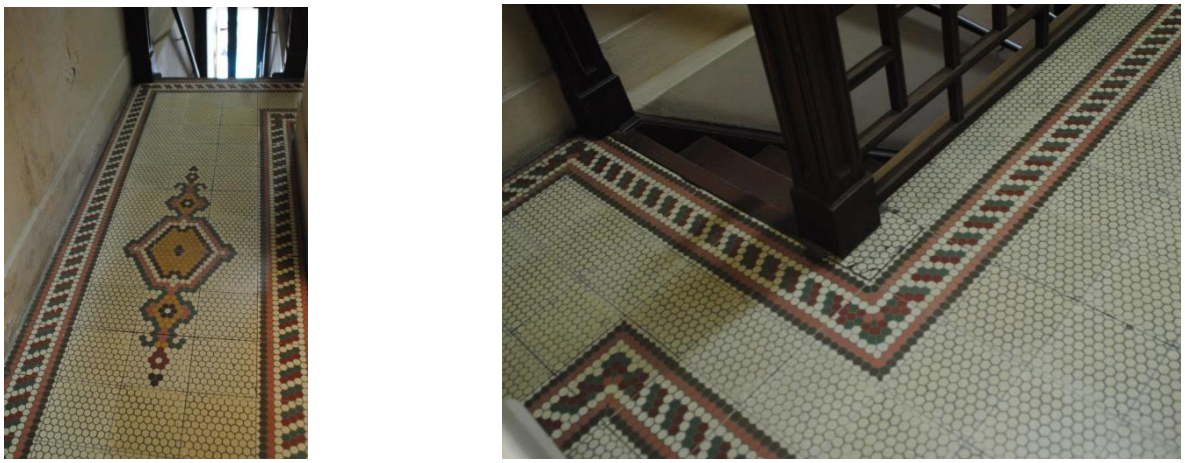


Figura 37: À esq., visão geral do ambiente e, àdireita, detalhe do desenho com friso e canto de arremate.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O motivo é aplicado no sentido longitudinal e pode-se dividí-lo ao meio, pois é rebatido como em um espelho. São necessárias cinco peças distintas para formar o desenho. A composição sugere um jarro com uma pequena flor em destaque. Utiliza seis cores: amarelo, rosa, branco, bordô, verde e preto. Para o friso de arremate, a composição é horizontalizada em três fileiras de hexágonos nas cores: branco, preto e rosa. Ao centro destes, outros hexágonos são dispostos em três linhas diagonais nas cores: branco, carmim e verde (Figura 38).

Figura 38: À esq., detalhe do motivo usado na área de circulação; à dir., peças de friso e de canto de arremate.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Na peça de canto, as três fileiras de hexágonos desenvolvem-se em ângulo reto nas laterais; ao centro, os hexágonos são distribuídos em ziguezague. Este motivo ornamental é impregnado de delicadeza e refinamento, fazendo referência aos trabalhos manuais

desenvolvidos na época pelas senhoritas em idade de casar, orientadas pelas mães e avós nas prendas domésticas que a figura feminina deveria possuir.

O escritório 1 possui o motivo ornamental aplicado no centro do mosaico, com uma proporção bem maior que o anterior. Foram necessárias treze peças para formar a base do desenho, que é rebatido como em um espelho (Figura 39). Utiliza as cores: branco, marrom, amarelo, ocre, verde, rosa, azul, magenta e carmim. Esta composição também sugere um jarro com uma flor em destaque. Porém, um jarro bem maior e com detalhes mais coloridos.

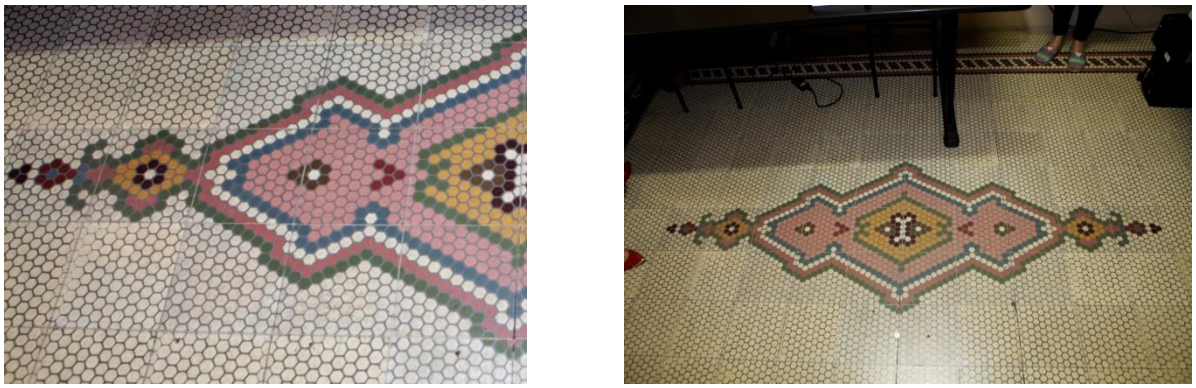


Figura 39: À esq., detalhe do desenho e suas cores; àdir., desenho completo.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Para o friso e cantos de arremate é utilizado o mesmo padrão do ambiente anterior e nas mesmas cores. Portanto, furtamo-nos em detalhá-los aqui novamente. A composição completa do tapete traz a mesma delicadeza e refinamento da sugerida anteriormente, qual seja os trabalhos manuais das moças casadouras.

O escritório 2 está ligado ao anterior e possui a disposição do motivo ornamental semelhante aos anteriores. Mas, este tapete difere dos anteriores pela complexidade de suas peças e pela avantajada dimensão aplicada ao centro da sala (Figura 40). São usadas quinze peças distintas para formar o desenho, que é rebatido para a direita, depois para a esquerda e à direita novamente. As cores usadas são: branco, cinza, preto, verde, azul-celeste, carmim, amarelo e magenta.

Figura 40: À esq., desenho completo do tapete no escritório 2; à dir., detalhe das quinze peças que formam o desenho base.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

A composição destas peças sugere uma tapeçaria, com preciosos detalhes, como a borda com franjas em preto, salientando o limite do mesmo. Cada peça individual é trabalhada com hexágonos que vão intercalando as oito cores e assim formam a decoração ladrilhada. Ao centro, os motivos são mais abstratos. Todavia, na medida em que se aproximam da lateral, há estruturas de arbustos e vários arranjos florais. Através da combinação das cores e do desenho, sente-se uma atmosfera primaveril e alegre no ambiente. Para o friso de canto e de arremate são usadas as mesmas peças, cuja distribuição foi comentada nos ambientes anteriores. Portanto, não entraremos em detalhes sobre estes exemplares.

No sanitário, pela colocação da porta, não foi possível fotografar uma vista geral do interior. Só foi viável visualizar a porta e a parede ao fundo, que não são relevantes para identificação do ambiente. A decoração ornamental usada neste local é geométrica; em uma única peça é possível identificar a totalidade do tapete. O espaço da peça individual apresenta hexágonos irregulares brancos distribuídos em linha, intercalados por pequenos quadrados em preto, distribuídos em diagonal. As figuras são delimitadas por fina linha cinza. As cores usadas são: preto, cinza e branco (Figura 41), em uma distribuição regular e geométrica. Na peça de friso de arremate, o desenho na horizontal remete a uma barra pregueada, que utiliza as três cores de maneira intercalada, para impor mais ritmo à composição. Na peça do canto a prega está em curva, dando continuidade à linha horizontal.

Figura 41: À esq., vista do tapete usado no sanitário; à dir., detalhe do canto de arremate.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Pode-se observar (Figura 42) o mau estado de conservação de alguns artefatos nesse ambiente. As peças apresentam coloração alterada, provavelmente pela umidade constante no local, ou pelo contato com objetos de um determinado material de limpeza que, produzindo resíduos, causou tal modificação.

Figura 42: À esq., artefatos com cores alteradas; à dir., em detalhe as manchas nas peças.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

A sala de reuniões (Figura 43) traz um motivo ornamental de inspiração geométrica, com quatro cores distribuídas em uma peça que representa o desenho total do tapete. Assemelha-se ao padrão usado no sanitário, mas o destaque fica por conta do friso de canto de arremate, mais rebuscados e de traçado gestual mais livre.

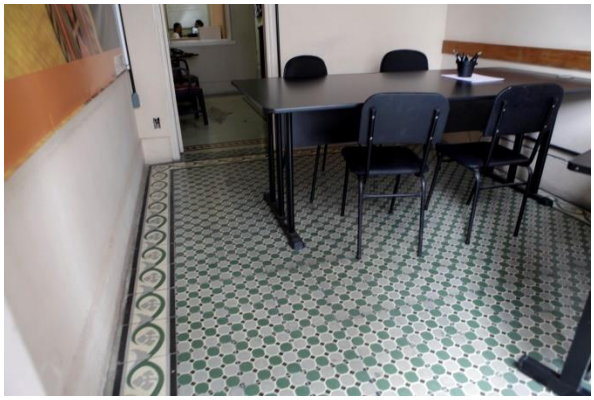


Figura 43: À esq., vista geral da sala de reuniões; à dir., detalhe do desenho, friso e canto de arremate.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O desenho da peça individual tem um caráter dinâmico, ao intercalar as formas hexagonais com as cores: cinza e verde, em diagonal. Essa relação é reforçada pelos pequenos quadrados em preto que estão entre os hexágonos. Nas peças de friso e de canto de arremate, o traçado gestual e fluído em uma “onda” criada pelo traço verde, sombreado pela “espuma” em cinza, dão leveza ao acabamento do tapete. Na peça de canto, a inclinação da “onda” deixa quase imperceptível a angulação em 90º das linhas delimitadoras da peça.

No total de cinco ambientes visitados nesse prédio, verificou-se certa constância nos padrões dos motivos e grande variedade de cores. Na sua maioria, as peças se encontram em estado regular de conservação. A planta baixa que consta no inventário e está na ficha base do prédio, foi desenhada pela autora, pois a original não foi disponibilizada pela Secretaria de Cultura.

4.2. Conjunto de arquitetura eclética à Praça Coronel Pedro Osório – nº 2, Casarão do Barão de Butuí

Edificado em 1830, o prédio sofreu grande reforma em 1880, realizada pelo construtor José Isella (Figura 44) para residência do herdeiro do Barão de Butuí. Abriga hoje a sede da SECULT. Possui ladrilhos em muitos ambientes do térreo e no patamar da escada de serviço.

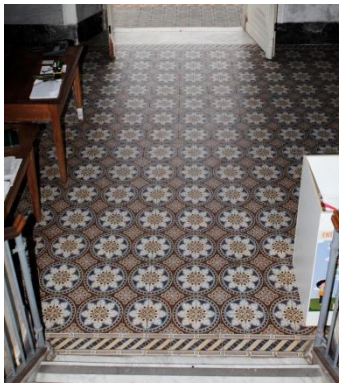


Figura 44: À esq., fachada do casarão nº 2; à dir., vista geral do hall de entrada.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez e Daniela Xu, s/d.

O hall de entrada apresenta ladrilhos em estado regular de conservação, com as cores: branco, cinza, marrom, bege, preto, arenito e azul-celeste (Figura 44). O motivo completo é visualizado em oito unidades. O desenho principal traz uma “mandala solar”, circundada por folhagens em branco e inscritas em um círculo marrom. A margem azul-celeste das folhagens e do círculo interno desloca essa representação para o primeiro plano. O desenho secundário, de menor dimensão, tem uma flor cinza centralizada e valorizada por detalhes nas pontas das pétalas em branco, isso faz o desenho simular volume. Na borda circular e irregular há o mesmo tratamento, porém em amarelo, dando a mesma sensação de profundidade aos motivos decorativos. No friso, o sentido horizontal é marcado pelas barras laterais e o desenho central tem uma espiral em fita, que simula a frente e o verso. Essa dinâmica dá continuidade e movimento à ornamentação, que usa as mesmas cores do mosaico (Figura 45). No canto de arremate, a quebra do movimento, pela colocação da fita em ângulo, direciona o olhar e promove a continuidade em outro sentido.

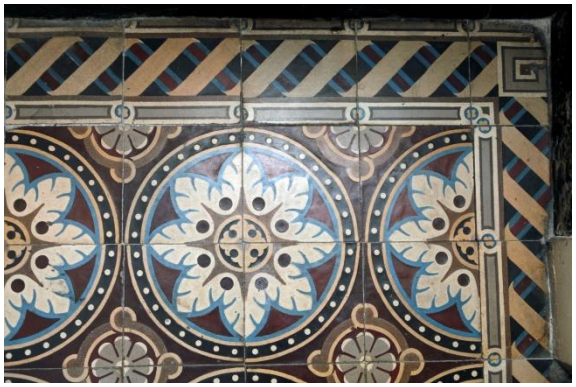


Figura 45: À esq., detalhe do desenho; à dir., três tipos de peças que compõem o mosaico.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na Sala de Exposições 1, os ladrilhos estão colocados como moldura junto à parede e vão até o piso de madeira (Figura 46) central. São exemplares com desenho em uma única peça, geométricos e que criam uma ilusão de tridimensionalidade pela variação

das três cores: preto, cinza e branco. São cubos em sequência infinita, que imitam a técnica greco-romana denominada *opus sectile*, também chamada *cosmatesco* no século XIII e, conhecida como mosaico florentino ou *lavoro dicommesso*, a partir do século XVI, que apresentamos no capítulo 3 na Figura 7. Para o friso de arremate, duas barras em preto separam o mosaico do motivo central, um friso grego em branco com fundo cinza. No canto, o desenho do friso se divide em linhas dispostas em ângulo, que finalizam o arranjo. Todos estão em estado regular de conservação.

Figura 46: À esq., visão geral do ambiente; à dir., peças compositivas do tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A área de circulação (Figura 47) é ladrilhada com desenho de uma única peça, geométrico e que usa três cores: o preto, o cinza e o branco. Os elementos ladrilhados se inspiraram na técnica *opus sectile.* Este artefato faz um jogo de figura e fundo através da disposição das formas geométricas e das cores. Pode-se ver uma estrela de quatro pontas, ou quatro pirâmides com os vértices unidos ao centro. Neste ambiente não há utilização de friso ou canto de arremate e as peças estão em bom estado de conservação.

Figura 47:À esq., ambiente e à dir., peça compositiva do desenho.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O Sanitário (Figura 48) apresenta o tapete em xadrez composto por uma peça verde e outra em branco, intercaladas vertical e horizontalmente. Sem utilização de friso e canto de arremate, esse ambiente possui as peças em estado regular de conservação.

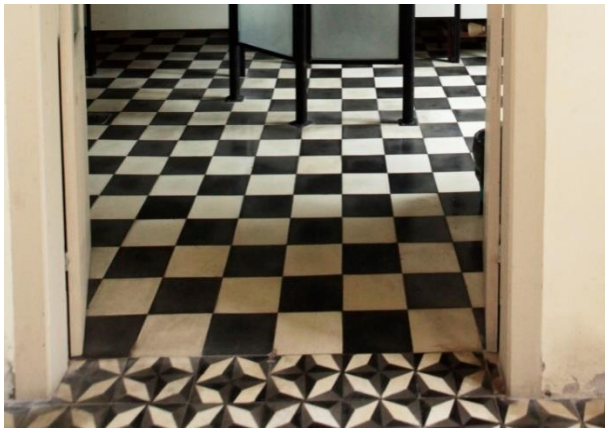
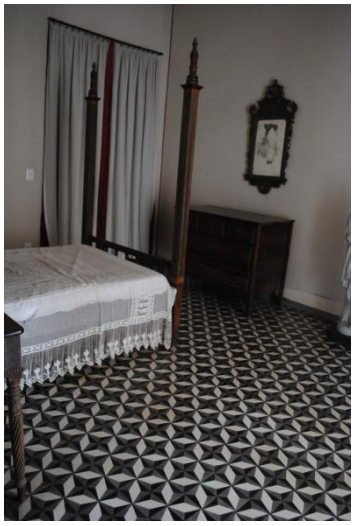


Figura 48: À esq., vista geral do sanitário; à dir., detalhe do piso sanitário.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O quarto 1 usa o mesmo motivo da área de circulação, com as cores: preto, cinza e branco. Um estilo óptico e jogo de figura e fundo; tem na tridimensionalidade sua característica mais marcante. É quase hipnótico (Figura 49). No quarto 2, permanece o uso do mesmo piso.



Figuras 49: Ambiente dos quartos 1 e 2 com utilização do mesmo motivo.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O ambiente da Sala de Exposições 2 segue a mesma disposição e motivo ornamental já comentado para a Sala de Exposições 1. Assim, deixamos a imagem falar por si (Figura 50). Entretanto, o rodapé usado neste ambiente enfatiza a preocupação com o acabamento, são peças de dimensões maiores, 25 x 25 cm, com uso de cinco cores: azul,

vermelho, vinho, verde água e branco (Figura 50). Apresenta, nas laterais superior e inferior, duas barras que isolam o desenho central, sugerindo uma forma de “tozeto”, composto por linhas quebradas que formam um círculo em um dos extremos, e uma forma angular geométrica criada pelo cruzamento das linhas, na outra extremidade.

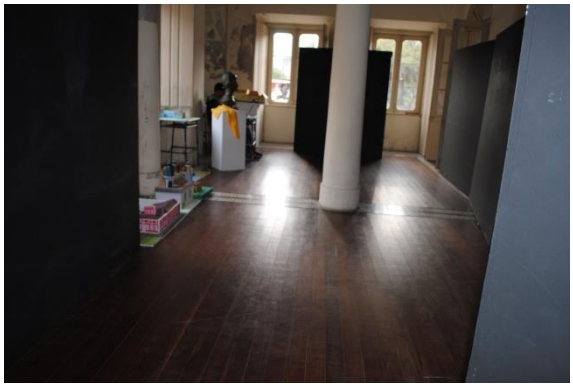


Figura 50: À esq., vista geral do ambiente; à dir., detalhe do rodapé.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d

.

É visível o mau estado de conservação destes exemplares, que apresentam manchas provocadas pelo desleixo na execução e acabamento da pintura do ambiente.

O quarto 3 apresenta o mesmo motivo dos quartos 1 e 2, assim não o detalharemos (Figura 51).

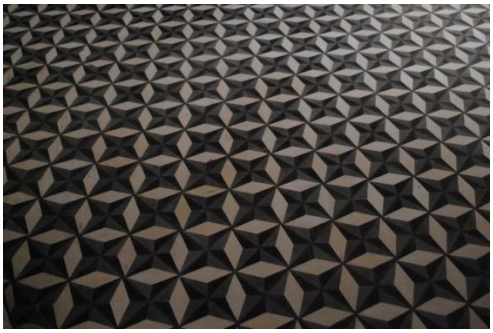


Figura 51: À esq., vista do ambiente; à dir., detalhe do desenho.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na área de circulação 2 (Figura 52), que liga o corpo da edificação ao pátio interno, há ladrilhos com motivo completo em quatro artefatos. O desenho é em baixo-relevo com cor única, o cinza. Mas essa tipologia não se enquadra no escopo da pesquisa.

Figura 52: À esq., ambiente de circulação; à dir., artefatos em detalhe.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

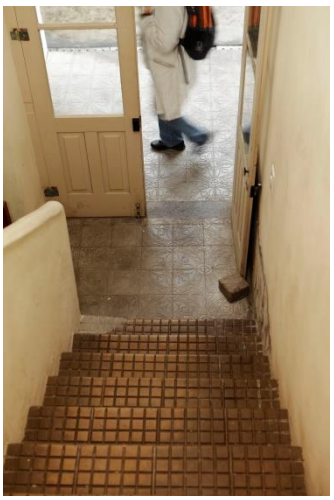
O escritório (Figura 53) apresenta o mesmo motivo ornamental já detalhado em outros cômodos, portanto mostramos apenas as imagens. Observa-se grande diferença nas cores de alguns exemplares, isso se deve à perda desses artefatos e a sua substituição por peças de produção recente – em restauro da edificação através do Projeto Monumenta/2004.

Figura 53: À esq., visão do escritório; à dir., detalhe das diferentes tonalidades no tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O sanitário 1 utiliza o mesmo padrão xadrez do anterior; assim, apenas apresentamos a imagem (Figura 54) do ambiente e a distribuição dos ladrilhos.

Figura 54: À esq., vista do sanitário; à dir., as peças do tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A escada interna (Figura 55) é ornada com ladrilhos de motivo único e cor amarelo dourado, utilizando o baixo-relevo para proteção dos transeuntes, e não se enquadra no rol de artefatos estudados.



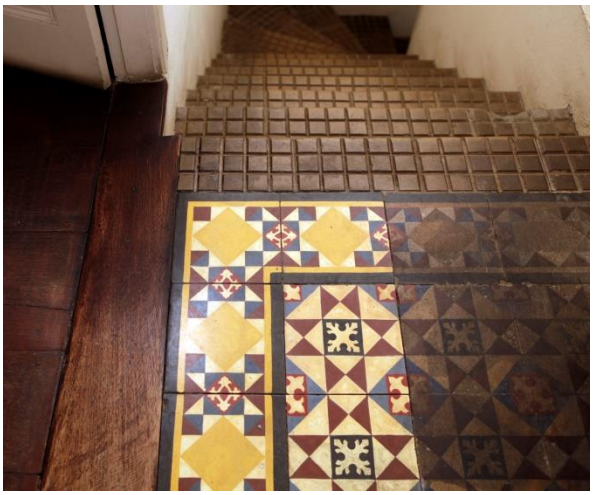


Figura 55: À esq., vista da escada interna; à dir., ambiente do patamar e peças que compõem o mosaico com diferença na tonalidade das cores.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

No patamar da escada, os motivos (Figura 55) compõem o padrão nas cores: vermelho, branco, azul-celeste, preto, vinho e amarelo. As peças criam um pequeno tapete com desenho caleidoscópico, muito dinâmico. A escolha das cores transmite alegria e vivacidade ao pequeno espaço e indicam o declive que sucede. Salientamos a diferença na tonalidade das cores de algumas peças do patamar, substituídas provavelmente durante o restauro.

Esta edificação apresenta quatorze ambientes ladrilhados, cujos artefatos estão em estado de conservação regular/bom, o que consideramos positivo para a preservação dos

mesmos. Percebe-se uma tendência ao uso de padrões semelhantes para determinados ambientes, como no caso dos três dormitórios e do escritório organizados atualmente.

4.3. Conjunto de arquitetura eclética à Praça Coronel Pedro Osório – nº 6, Casarão do Barão de São Luís

Edificado em 1879 (Figura 56), para residência dos Barões de São Luís. Já no alpendre avarandado, com acesso pela escada dupla, há um tapete (Figura 56) que usa as cores: branco, bordô, preto, areia, amarelo, azul-celeste, cinza e marrom. O padrão ornamental utiliza nove peças para compor o desenho principal. Em motivo floral, sugere movimento pela sobreposição das formas e linhas sinuosas. O desenho secundário traz quatro flores de lótus estilizadas de cor branca, criando como que uma cruz.

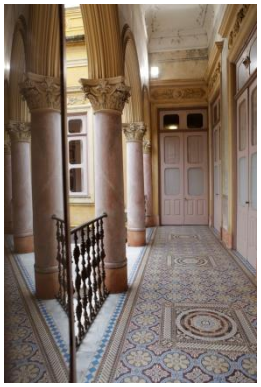


Figura 56: À esq., fachada do casarão; àdir., desenho completo do tapete do alpendre.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Para as peças de friso e canto de acabamento, os desenhos são geometrizados e contrastam com o motivo floral. No friso, uma espécie de “sanfona” é formada por retângulos recortados em duas faixas - uma branca, outra em areia -que se encaixam em tesoura (Figura 57). No canto, dois retângulos se ajustam, um de cor marrom e o outro num tom de areia, a composição lembra uma “cruz suástica” com margens em amarelo e branco, respectivamente, emoldurados por uma faixa com borda e pontos em sequência, de um tom do amarelo.

Figura 57: Tapete com as peça de friso e canto de acabamento no alpendre.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na varanda ainda há um selo (Figura 58) aplicado em três locais do tapete, formado por nove peças que se repetem quatro vezes. Este traz uma mandala com trevos e, ao centro, uma flor branca; a mandala é circundada por faixas circulares nas cores: amarelo marrom e branco. Nos quatro cantos, elementos florais lembram uma “flor de liz” amarela. O friso de arremate e os cantos são os mesmos do tapete.

Figura 58: À esq., selo completo; à dir., detalhe do desenho da mandala.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A área de circulação 1 (Figura 59) tem como motivo os bordados em ponto de cruz, com hexágonos. Uma flor amarela ao centro da peça individual anexa espécie de folhas na cor cinza. Na peça de friso, uma barra colocada horizontalmente, nas extremidades superior e inferior, desenvolve-se em duas linhas de hexágonos em vermelho. Ao centro repete-se a mesma flor geometrizada.

Figura 59: À esq., vista geral da circulação 1; à dir., detalhe do desenho do friso.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Estas peças estão visivelmente desgastadas pela circulação de pedestres. Outra particularidade nesta área é o uso de uma linha de peças com desenho e tamanho diferentes junto ao parapeito e à escada (Figura 60). Em azul e branco, o desenho geométrico intercala círculos e quadrados com dinamismo, em movimento contínuo. Estão também desgastados pelo tempo de uso.

Figura 60: À esq., detalhe da colocação das peças diferentes; à dir., seu desenho.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A entrada do porão (Figura 61) é ladrilhada com peça única, que tem ao centro uma flor em azul com miolo vermelho sobre o fundo amarelo; o desenho é emoldurado por um tipo de “bastidor para bordado”. Quatro trapézios azuis e quadrados vermelhos valorizam as cores centrais do ladrilho. Não há friso ou canto de arremate neste mosaico. Faltam algumas peças neste ambiente, cujas lacunas foram preenchidas por cimento. Aqui fica uma dúvida: Será que foi usado cimento por falta do molde? Ou de recurso financeiro?

Figura 61: À esq., visão do ambiente; à dir., detalhe da peça única.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O ambiente da despensa (Figura 62) tem um desenho complexo, que remete às imagens de caleidoscópio, pela configuração geométrica e pelas cores. Para visualização do desenho completo são necessárias seis peças nas cores: azul, rosa, bordô, branco, amarelo, azul-celeste e vermelho. No friso e na peça de canto o desenho é muito semelhante ao principal, variando apenas a figura central, aqui uma “hélice” e lá um círculo vermelho. Algumas peças foram substituídas por exemplares de produção recente, nas quais há diferença nas cores e no conjunto geral.

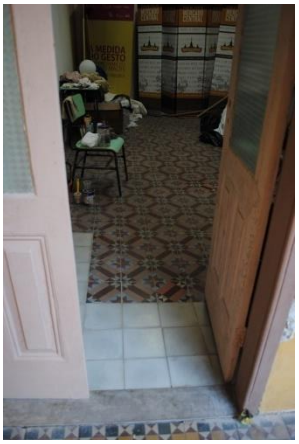


Figura 62: À esq., ambiente da despensa; à dir., detalhe das peças que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na área de circulação 2, (Figura 63) o desenho é geométrico e explora o contraste entre as cores: vermelho, azul-marinho, amarelo e branco. São formas quadrangulares sobrepostas que criam pequenos triângulos contrastantes. Isso dá vivacidade ao ambiente que está ao lado do jardim interno.

Figura 63: À esq., área de circulação; à dir., detalhe das peças.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A cozinha1 (Figura 64) possui os ladrilhos muito desgastados. Em uma única peça o desenho se completa. O mosaico é espelhado e apresenta sete cores: azul, bordô, branco, vermelho, azul-marinho, azul-celeste e amarelo. Um dos motivos usa formas geométricas quadrangulares e triangulares intercaladas, que sugerem uma visão caleidoscópica. O outro traz um quadrado vermelho sobreposto por um octógono amarelo. O contraste de movimento das duas imagens e das cores dá dinamismo ao ambiente. Além de criar a ilusão de que as peças são menores.

Figura 64: À esq., espaço da Cozinha 1; à dir., detalhe da peça que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O friso de arremate mostra uma “estrela” estilizada ao centro, inserida em um quadrilátero com detalhes triangulares nas arestas. Nas extremidades, linhas curvas e cruzadas em amarelo e vermelho deixam perceber uma elipse que se forma com a junção de outras peças. A “estrela”, no primeiro plano, proporciona certa estabilidade á dinâmica da horizontalidade das elipses. Para o canto, o mesmo desenho tem a configuração distribuída em ângulo de 90º.

Este ambiente tem o rodapé (Figura 65) em ladrilhos do mesmo padrão do friso, com pequena alteração nas cores: preto, cinza, branco, vermelho, amarelo e azul-celeste. Isso dá um efeito de continuidade, como se estivéssemos vendo um espelho d'água.

Figura 65: À esq., rodapé que rebate as mesmas peças do friso de acabamento; à dir., peça de canto.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Na cozinha 2 (Figura 66) o motivo remete aos bordados em ponto de cruz, com desenhos de vários hexágonos pequenos de cor branca, separados por finas linhas cinzas. No friso de arremate há duas linhas de hexágonos vermelhos separados por uma branca, que sugerem um trilho de mesa, com uma flor vermelha ao centro. O canto tem o mesmo desenho aplicado em 90º, é marcado por linha pontilhada em vermelho em uma das arestas.

Figura 66: Vista geral da cozinha e detalhe do friso, canto e rodapé.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Há ladrilhos no rodapé da cozinha 2 (Figura 66), cujas peças usam o mesmo motivo principal, com hexágonos que sugerem um "favo de mel".

No sanitário 1 (Figura 67), o motivo de peça única tem desenho delicado: uma flor com pétalas em forma de coração ao centro, margeada por um quadrilátero com arestas

quadradas, criando outras quatro formas geométricas quando próxima de outras. Ou ainda, pode ser alusivo a um trevo de quatro folhas para dar sorte. O friso tem desenho geométrico, definido por barras horizontais em tons do verde oliva e do branco, que isolam ao centro uma sequência de cubos que sugerem tridimensionalidade nas cores: branco, marrom e verde oliva. Na peça de canto, o desenho é aplicado em ângulo de 90º e as barras são circulares.

Figura 67: Tapete do sanitário 1 e detalhe das peças que o compõem.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Salientamos que nesse ambiente as peças estão desgastadas e algumas lacunas receberam reparos em cimento por haverem sido danificadas.

No sanitário 2 (Figura 68) são utilizadas quatro peças para compor o mosaico geométrico: sobre o fundo branco, as arestas são exploradas com a inserção de triângulos na cor verde, os quais formam um quadrado pela junção de outras peças. No friso de arremate as barras - superior e inferior - são de cor verde e, ao centro, um friso grego dá continuidade ao motivo. Para o canto, em ângulo de 90º, o desenho é fechado, interrompendo o movimento e é direcionado para outro sentido. Há alguns exemplares danificados neste ambiente, caracterizando o mau estado de conservação.

Figura 68: À esq., ambiente e detalhe das peças do mosaico para o sanitário 2.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O jardim interno (Figura 69) tem como característica o uso de peças hexagonais, o que não é muito comum.

Composto por um único padrão, o desenho explora os cubos tridimensionais nas cores vermelho, amarelo e preto. O motivo também copia a técnica *opus sectile*. Por estarem sujeitas às intempéries, encontram-se em péssimo estado de conservação. Muitas peças estão cobertas por um limo enegrecido e perderam a vivacidade do colorido e dos desenhos. Alguns exemplares estão danificados.

Figura 69: À esq., vista do jardim interno; à dir, peças hexagonais.Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A área de circulação 3 (Figura 70) tem desenho que se completa com oito peças; é um arranjo abstrato e complexo, com elementos orgânicos que sugerem uma imagem caleidoscópica. Utiliza seis cores: azul-marinho, branco, bordô, amarelo, cinza e azul-celeste. Para o friso e canto de arremate, o desenho segue o mesmo padrão de complexidade e também sugere uma visão caleidoscópica. Uma particularidade do ambiente é o uso de outro friso na soleira da porta de entrada, com desenho simples e em três cores: azul-celeste, branco e cinza. Encontra-se em estado regular de conservação.

Figura 70: Visão geral e detalhes das peças que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Para o sanitário 3 (Figura 71) o motivo é o desenho romântico de flor com pétalas de coração, emoldurada por uma fina linha branca com quadrados nas arestas, formando outra forma geométrica na junção com outras peças. O friso de arremate utiliza faixas horizontais

para separar o desenho do tapete; ao centro, losangos na cor creme dão continuidade e movimento à sequência. Para o canto, os elementos se distribuem em curva para alterar a direção do friso.

Observa-se o uso de peças em uma única cor, para complementar a falta das peças decoradas que foram danificadas e cimento para completar a peça de canto.

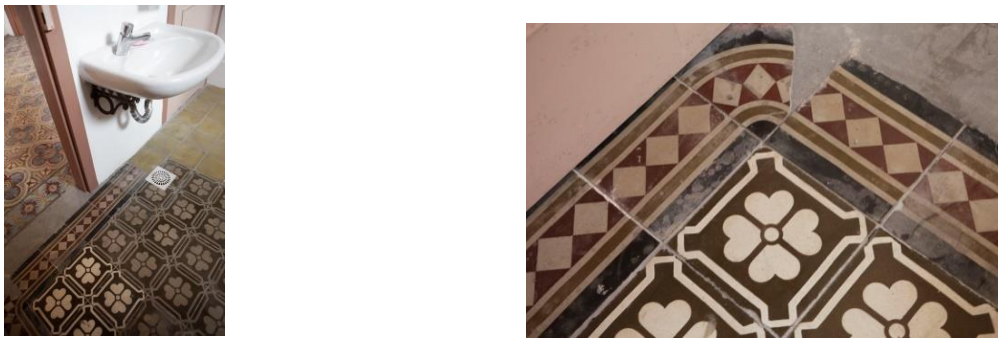


Figura 71: Vista geral e detalhe das peças ornamentais do ambiente.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O depósito (Figura 72) usa o mesmo padrão do ambiente anterior, porém com cores diferentes. Aqui todas as peças apresentam apenas duas cores: o amarelo e o marrom. Neste motivo observamos alguns exemplares que parecem estar manchados pelo uso excessivo de cera colorida sobre os ladrilhos, o que compromete a visualização das cores originais.

Figura 72: Ambiente do depósito e detalhes dos artefatos.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

A sala de exposições (Figura 73) é ladrilhada com motivo que usa quatro artefatos para completar o motivo em seis cores: rosa, verde oliva, branco, preto, marrom e vermelho. São desenhos abstratos que utilizam simetria diagonal dentro do espaço do ladrilho. A decoração forma uma mandala com folhas de acanto ao centro, entre linhas entrecruzadas,

formando um hexágono externo que emoldura a mandala. Para a peça de friso, as faixas horizontais dão estabilidade ao desenho que forma uma espécie de brasão com uma “flor de liz”, dando movimento contínuo ao mesmo. Na peça de canto, o movimento é interrompido por um círculo que direciona o movimento do brasão para outro sentido. A estrela com a flor central fixa o olhar estancando a linha contínua do friso.

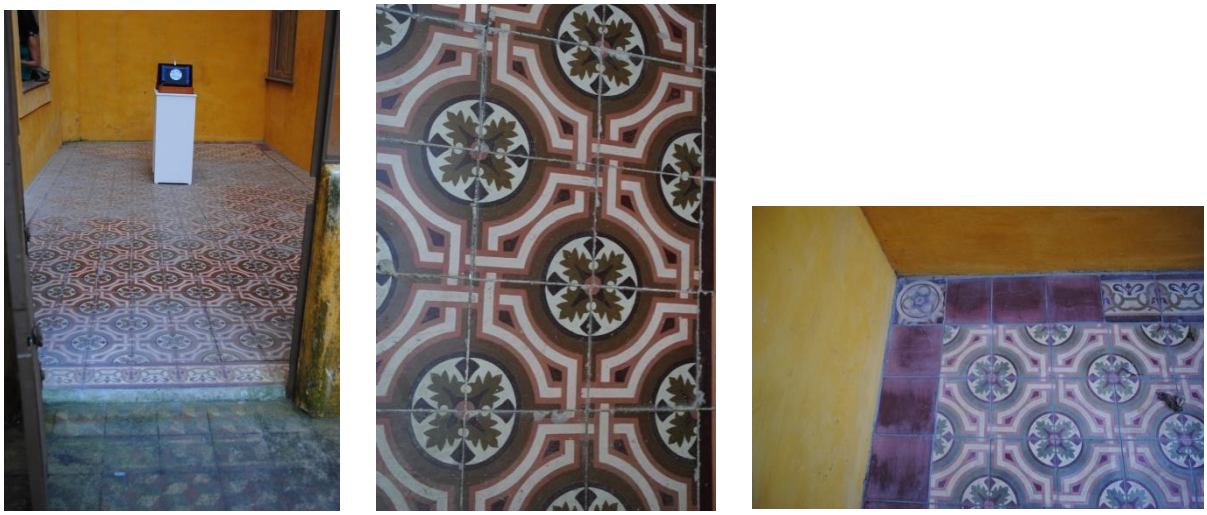


Figura 73: Vista geral da sala de exposições e detalhes das peças que compõem o mosaico.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Muitas peças desse ambiente estão em mau estado de conservação, manchadas pela umidade e por resíduos de reforma e pinturas das paredes, alguns exemplares foram substituídos por peças diferentes das originais.

O balcão que se volta para o jardim interno (Figura 74) está ladrilhado com motivo de peça única, nas cores: vermelho, verde e amarelo. O desenho explora as formas quadrangulares, sugerindo cubos dispostos em sequência, como na técnica *opus sectile*, ou *cosmatesco,* e ainda *lavoro dicommesso*. Para o friso, três faixas nas cores do motivo isolam o desenho central. Para o canto, o motivo está disposto em ângulo de 90º em relação ao friso, salientando a mudança de direção do mesmo.

Observa-se que este ambiente aberto sofreu com a ação do sol e do tempo com maior intensidade, pois muitas peças estão cobertas por um limo enegrecido que compromete a visibilidade, tanto do desenho como das cores, caracterizando o mau estado de conservação dos ladrilhos.

Figura 74: Ambiência da sacada e detalhes das peças que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

A edificação apresenta quatorze ambientes com ladrilhos, tem na diversidade de motivos e cores sua principal característica. Preocupa-nos o mau estado de vários ambientes com peças que foram substituídas devido ao arruinamento dos originais.

4.4. Conjunto de arquitetura eclética à Praça Coronel Pedro Osório – nº 8, Casarão do Conselheiro Maciel

Prédio construído em 1878, (Figura 75) para residência de Francisco Antunes Maciel. São apenas dois ambientes ladrilhados, porém de requinte e beleza inigualáveis.

O hall de entrada (Figura 75) tem um tapete de fundo e um selo que ocupa mais da metade da área pavimentada. A decoração se completa com oito peças; a individual é trabalhada em duas diagonais bem distintas. As cores usadas são: o azul-celeste, o creme, o preto, o vermelho, o chumbo e o dourado.

Figura 75: Fachada da edificação, totalidade do desenho do tapete no hall.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

A formação do desenho do tapete (Figura 76) remete às “engrenagens de máquinas de relógio”, possivelmente em alusão *à* modernidade. Nas peças do friso, a continuidade do desenho expressa movimento na complementaridade da forma através das peças

seguintes. Para o canto, a peça evidencia o romantismo e otimismo expresso no broto que promete uma linda flor.

Figura 76: Detalhe do desenho das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

O selo central é o mais belo exemplar analisado (Figura 77), uma complexa composição de inspiração no *Art Nouveau*. O arranjo usa a perspectiva para atrair o olhar à mandala central, que repete em escala menor os quatro lados da cabeça ou arremate de uma "espécie de cetro", disposto nas arestas. A representação sugere um "bastão/cetro" aberto, mostrando a força, autoridade e poder atribuído ao ornato real, o qual relacionamos com a intelectualidade e o poder político do proprietário. Cada peça individual utiliza variações na cores reforçando a tridimensionalidade do desenho, com muitas linhas sombreadas. Os tons utilizados são: marrom, creme, preto, ocre, dourado, vermelho, cinza, cinza claro e chumbo. No friso que delimita o selo, as faixas longitudinais emolduram losangos alongados em marrom, que lembram uma "pedra preciosa lapidada", cercada por "raios luminosos".

Figura 77: À esq., selo completo; à dir., primeiro quadrante do tapete com 16 peças.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

O sanitário (Figura 78) está instalado em uma área externa que dá acesso ao pátio interno. No pequeno alpendre de entrada encontra-se um tapete completo, já no interior do ambiente não há uso de friso ou canto de acabamento. O motivo se completa em uma única peça, que explora a tridimensionalidade através de uma sequência de cubos criada pelo uso de tons diferentes em quadriláteros dispostos lado a lado, copiando a técnica *opus sectile* ou *cosmatesco,* ou ainda *lavoro dicommesso*. O friso de acabamento traz pequenos quadrados vazados em sequência, ligados por “elos de correntes”, que aludem ao fechamento da área. Na peça de canto, o “elo” transforma-se em “coração”, suavizando tal ideia.

Figura 78: À esq., visão geral do ambiente; à dir., detalhes das peças componentes do tapete.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

Há peças avariadas neste local: vemos no canto superior esquerdo o uso de cimento para completar a lacuna e, ainda, muitas manchas resultantes de falta de manutenção e cuidado na conservação.

O prédio apresenta apenas dois ambientes ladrilhados, tais exemplares possuem uma grande disparidade quanto ao estado de conservação. Os que se encontram no hall estão em bom estado. Porém, os do sanitário já possuem peças avariadas que comprometem a preservação dos originais.

4.5. Antigo Quartel Farroupilha – Casa da Banha

Edificado entre 1830 e 1835, o prédio teve muitos e diferentes usos, um dos quais emprestou sua denominação com a qual a comunidade identificava o sobrado. No hall voltado para a Rua Felix da Cunha (Figura 79), há um tapete que explora as formas quadrangulares, compondo uma estampa despojada que brinca com a figura e o fundo. Usa cores de contraste para salientar a criação geométrica: o verde, o branco e o cinza claro, de agradável visualização.

Figura 79: À esq., achada do prédio; à dir., mosaico completo no alpendre de entrada.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

Para o friso (Figura 79), foi usada meia peça de única cor, o branco, e o canto se forma pela proximidade das peças, portanto, não há peça de canto.

No segundo pavimento encontra-se uma janela didática (Figura 80) que, apesar de ter uma pequena área, é muito expressiva. Pois, com duas cores apenas apresenta três motivos diferentes. São formas geométricas de cor branca, aplicadas sobre o fundo verde. O primeiro motivo é o mais externo, traz quatro retângulos em branco; o segundo forma um losango central, através de um quadrado branco vazado ao centro; o terceiro apresenta quatro triângulos brancos com dois lados dentados. Esse conjunto é muito confuso, porém cria um xadrez que remete às estampas de toalhas de mesa. Percebe-se que as peças estão um pouco desgastadas pela circulação de pessoas.

Figura 80: À esq., imagem do conjunto formado na janela didático; à dir., detalhe dos motivos.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

No sanitário (Figura 81), os ladrilhos usam duas cores: o vermelho e o branco como fundo. O motivo está distribuído em uma malha xadrez, no qual o desenho da “flor” central reforça a rigidez da estrutura. Então, a inserção de um traçado orgânico em diagonal, que remete a um “pássaro voando”, acrescenta movimento e harmoniza a composição.

Figura 81: À esq., motivo completo; à dir., detalhe do ladrilho usado no sanitário.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

Alguns artefatos apresentam desgastes ocasionados pelo intenso fluxo de circulação em determinados lugares do ambiente.

Essa edificação apresenta poucos exemplares de ladrilhos hidráulicos, em sua maioria com estado de conservação de regular a mau, possivelmente, devido à circulação de pessoas, o que é preocupante para sua manutenção.

4.6. Catedral Metropolitana São Francisco de Paula

Construída em 1813, no ano de 1910 recebeu o título de Catedral (Figura 82). Passou por modificações estruturais até adquirir as características arquitetônicas e artísticas que mantém atualmente.

No átrio (Figura 82), os ladrilhos utilizam as cores: vermelho, cinza e verde. A decoração necessita de sete artefatos para completar o desenho. No motivo central do tapete destaca-se uma “estrela” de oito pontas em verde, sobre o fundo cinza, com detalhes de pequeninos “arcos” e “estrelas”. Da junção das “estrelas” formam-se círculos de cor cinza, em segundo plano. No desenho do friso, “flores de trigo” verdes estão alinhadas lado a lado, sobre o fundo cinza, que são emolduradas por barras vermelhas. Na peça do canto a distribuição é angular, formando meios círculos vermelhos nas arestas, que guarnecem as “flores de trigo”, também dispostas de forma circular, evidenciando a mudança de direção do friso.

Figura 82: À esq., fachada da Catedral São Francisco de Paula; à dir., desenho completo, ao centro detalhe dos ladrilhos no átrio.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O hall (Figura 83) é ladrilhado com as cores: marrom, ocre e amarelo. A composição criou um degradê na peça individual, que forma um tipo de “labirinto escalonado” e dá ilusão de tridimensionalidade pelo arranjo do mosaico. O friso de arremate é composto por meio artefato amarelo e um terço de artefato ocre, aplicados justapostos. Não há peça de canto no friso deste ambiente.

Figura 83: À esq., vista do hall ;à dir., detalhe das peças usadas.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O Batistério (Figura 84) é pavimentado com ladrilhos de peça única, que usa as cores: cinza, preto e branco numa composição geométrica. Os exemplares apresentam no

desenho uma ilusão tridimensional pela variação das três cores. São cubos em sequência infinita, que copiam a técnica *opus sectile* ou *cosmatesco,* ou ainda *lavoro dicommesso*. Para o friso de arremate, uma barra em preto separa o mosaico do motivo central, um friso grego em cinza com fundo branco. No canto o desenho do friso grego se parte e, apenas linhas quebradas dispostas em ângulo finalizam o traçado.

Figura 84: À esq., visão do ambiente do Batistério; à dir., detalhe do desenho do mosaico.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O ambiente do Batistério tem duas áreas pequenas no seu interior, que receberam pavimentação ladrilhar diferente. A primeira área (Figura 85) fica abaixo de uma janela, entre dois pilares, e apresenta ladrilhos em formato hexagonal, com desenho em peça única e uso de três cores: vermelho, amarelo e preto, no mesmo padrão ornamental do restante do tapete. Utilizam como motivo os quadriláteros em tons diferentes que remetem aos mosaicos romanos de estilo *"cosmatesco"*, mostrados na Figura 7. Esses artefatos estão em mau estado de conservação, com remendos em cimento nas peças que se danificaram.

Figura 85: À esq., primeira área diferente no tapete do Batistério, à dir., segunda área diferente no mesmo ambiente.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

A segunda área (Figura 85) está localizada ao lado da porta de entrada e, possivelmente era um lavabo, pois há vestígio de uma instalação hidráulica. O desenho em peça única utiliza quadriláteros em sequência infinita nas cores: vermelho, branco e preto. Há uso de friso apenas nas laterais da área, com motivo em friso grego, sem canto de arremate.

Nas laterais da edificação, há duas saídas (Figura 86) que utilizam os mesmos motivos e as mesmas cores do hall de entrada. Por esse motivo não analisamos esses cômodos e só mostramos suas imagens.

Figura 86: À esq., vista dos dois halls de entrada laterais; à dir., as peças que compõem os tapetes.
Fonte: Foto deAndréa Dominguez, s/d.

Nos ladrilhos aplicados no piso da secretaria (Figura 87) são utilizados sete artefatos para completar o desenho, com motivo floral e arabescos que simulam folhagens, emoldurados por formas geométricas que remetem a um “gradil” onde as flores se desenvolvem. O friso representa um gradil e arabescos, onde brotos estão iniciando a floração. A peça de canto tem o mesmo motivo aplicado em ângulo reto. Nos ladrilhos, que estão em bom estado de conservação, são utilizadas sete cores.

Figura 87: À esq., desenho completo; à dir., detalhes do mosaico na secretaria.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A cripta (Figura 88) é pavimentada com ladrilhos de desenho em peça única, com uso de duas cores: o carmim e o branco. O motivo é distribuído de maneira regular e privilegia a composição em malha simples. O padrão central de cada peça dá estabilidade e rigidez à composição, que direciona o olhar e induz a seguir em frente. O desenho, composto pela junção de quatro folhas de acanto, sugere uma “cruz” e, os quatro elementos laterais sugerem “estrelas”.

Figura 88: À esq., visão geral da cripta; à dir., detalhe do padrão usado com dois cantos de arremate diferentes.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Para o friso de arremate (Figura 88) o padrão é geométrico e se assemelha a um “raio geometrizado”, disposto em sequência. A peça de canto tem dois tratamentos: um segue a disposição do friso, o outro une os raios em vértice, conformando um tipo de “pódio”.

Na sala de reuniões (Figura 89) o motivo ornamental se repete a decoração ladrilhada da secretaria. Portanto, não desenvolveremos o texto da análise.

Figura 89: À esq., ambiente da sala de reuniões; à dir., detalhes dos artefatos.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Os nove ambientes que apresentam ladrilhos estão em sua maioria, em bom estado de conservação. Apenas em um cômodo encontramos dois exemplos de peças muito desgastadas pelo uso e/ou por modificações nas instalações do local.

4.7. Instituto João Simões Lopes Neto

A casa que abriga o Instituto João Simões Lopes Neto traz a data de construção no frontão, 1891. Foi restaurada e aberta à visitação da comunidade no ano de 2004 (Figura 90), abriga o museu do ilustre pelotense e as atividades culturais que são promovidas pelo Instituto.

Figura 90: À esq., fachada do Instituto; à dir., visão geral do alpendre na entrada.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

No hall encontra-se um pequeno tapete com sete cores: amarelo, marrom, preto, azul-celeste, cinza e cinza escuro. Para compô-lo são usadas sete peças. A decoração floral

é o tema principal e se desenvolve num desenho de padrão horizontal, que valoriza as linhas e alterna as figuras maiores e menores, sobre o fundo branco. Nas laterais, o friso complexo necessita de seis artefatos (Figura 91) para visualização do desenho. Uma barra vertical contrasta com o desenho do tapete, com uma forma espiralada com “brotos de trevos” nos cruzamentos das linhas. Folhas e arabescos alongados ao centro valorizam a verticalidade. Não há peça de canto de arremate neste motivo.

Figura 91: À esq., tapete completo; à dir., detalhe do friso lateral.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

O tapete do hall de entrada (Figura 92) utiliza o mesmo padrão já analisado na ficha de inventário 35 (área de circulação do casarão nº 6 do Barão de São Luís), portanto apenas demonstramos o ambiente e detalhes das peças.

Figura 92: À esq., ambiência do hall de entrada; à dir., detalhe das peças que compõem o mosaico.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na sala de exposições o motivo ornamental (Figura 93) usa as cores: branco, preto e vermelho. Como esse motivo já foi detalhado em várias outros ambientes das edificações analisadas, expomos a ambiência e as peças que o compõem. Há, contudo, alguns exemplares com marcas de umidade, causadas por possíveis infiltrações.

Figura 93: À esq., ambiente da sala de exposições; à dir., motivo com quadrados e friso manchado.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Atrás da área utilizada pela sala de exposições (Figura 94), que dá acesso ao pátio lateral, há um local de aproximadamente um metro e meio de largura que foi totalmente restaurado com o mesmo motivo da sala de exposições, como mostra a imagem ilustrativa abaixo.

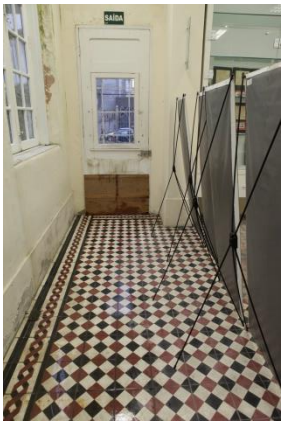


Figura 94: À esq., restauro em parte da sala de exposições; àdir., detalhe do motivo utilizado.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Esta edificação, com três ambientes ladrilhados, tem sua maioria em bom estado de conservação; há algumas peças com manchas que sugerem possíveis infiltrações que, segundo a administração do prédio, já foram sanadas quando da restauração do local.

4.8. Antiga residência do Senador Augusto Assumpção

A antiga residência foi construída em 1889 (Figura 95). Infelizmente, não obtivemos acesso à planta baixa da edificação sob responsabilidade da UFPEL, mesmo após várias visitas e correspondências eletrônicas encaminhadas à coordenadoria competente.

No hall de entrada a composição utilizou uma única peça nas cores: cinza, marrom, cinza claro, amarelo, creme, telha e branco (Figura 95). O desenho complexo divide a peça ao meio e é rebatido na outra metade. Mescla elementos florais e geométricos criando três áreas de atenção no tapete. A primeira é a “flor” marrom inscrita no círculo cinza; a segunda são os círculos amarelos guarnecidos pelos “brotos” marrons; a terceira são os quadrados amarelos sobrepostos aos quadriláteros marrons. As peças do friso e canto de arremate contrastam através do desenho longitudinal e determinam o limite da decoração. As cores em tons baixos dão um ar sério e um pouco sombrio ao pequeno aposento.

Figura 95: À esq., fachada do prédio; à dir., vista do tapete no hall de entrada; ao centro detalhe do desenho completo.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Para o vestíbulo (Figura 96), a pavimentação utiliza peça única com sete cores: cinza, amarelo, azul-celeste, cinza claro, branco, preto e vermelho. O desenho em primeiro plano, sobre o fundo branco, remete a uma visão de caleidoscópio. No segundo plano apresenta a imagem do “sol” inscrito em um quadrado de cor telha. Há outra figura em tons

do cinza, que sugere a base de um “candelabro”, com centro circular e quatro pontos luminosos. No friso de arremate se repetem em sequência elementos que lembram “pedras preciosas lapidadas”. No artefato de canto conformam a figura de um coração, como já vimos em outros exemplares analisados.

Figura 96: À esq., área do vestíbulo; à dir., detalhes dos padrões usados.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Os ladrilhos do tapete do patamar da escada (Figura 97) utilizam sete cores: preto, dourado, marrom escuro, azul-celeste, branco, marrom claro e cinza. O desenho da peça unitária tem como elemento principal o losango central, nas cores cinza, azul-celeste e marrom. Quando as peças são acopladas, o desenho em dourado torna-se o de maior atenção. É uma “flor” inserida em uma “estrela de quatro pontas”. Nas peças de friso e de canto foram usadas duas cores: dourado e marrom, em desenho geométrico e longitudinal que representa um friso grego. Ao canto, as linhas do friso se encontram e criam uma figura fechada em ângulo de 90º.

Figura 97: À esq., visão geral do patamar da escada; à dir., e detalhe das peças componentes do tapete.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O sanitário 1 tem como revestimento artefatos com padrão de peça única (Figura 98) nas cores: branco, cinza, cinza claro, vermelho e azul marinho. O motivo é geométrico e sugere pedras com formas irregulares, bem ao estilo de mosaico, remetendo à técnica greco-romana. Para o friso, há barras longitudinais nas cores: azul marinho e vermelho ao centro, que delimitam o padrão do tapete. No canto essas barras estão em ângulo de 90º.

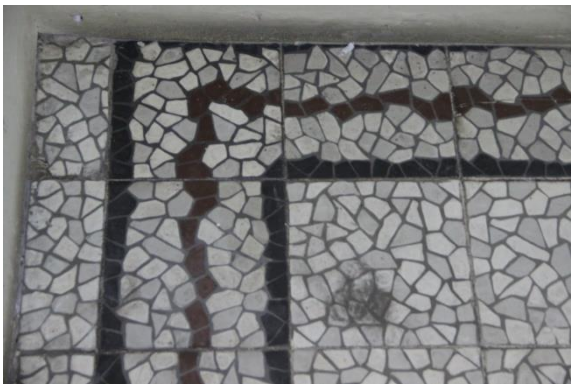


Figura 98: À esq., ambiente do sanitário1,à dir., com detalhe do friso e canto de arremate.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Para o sanitário 2 (Figura 99) o padrão de peça única sugere a textura dos “favos de mel”, são pequenos hexágonos que se repetem na cor branco com fina linha delimitadora em cinza, como já vimos nos ladrilhos do escritório administrativo do Theatro Sete de Abril. Para o friso, o padrão é quadrangular ou xadrez, nas cores: vermelho, laranja, branco e verde. A peça de canto tem o mesmo motivo em ângulo de 90 º; a linha delimitadora das formas usa tom do cinza.

Figura 99: À esq., vista geral do sanitário 2; à dir., detalhes das peças do mosaico e do rodapé.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Este ambiente possui rodapé (Figura 99) em ladrilho de única cor - o azul; o lado superior possui acabamento em relevo arredondado.

No patamar da escada de serviço (Figura 100) os artefatos possuem o mesmo padrão do tapete usado no sanitário 1, são simulacros de pedras irregulares, com variação das cores: branco, cinza e verde claro, com as linhas em preto.

Figura 100: À esq., imagem geral do pé; à dir., patamarda escada de serviço.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

A área de circulação (Figura 101) tem como motivo ornamental o mesmo padrão usado no sanitário 1, com variação nas cores. Aqui foram usadas: cinza, branco, verde claro, preto e verde.

Figura 101: À esq., ambiente da área de circulação; à dir., detalhe das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Na pavimentação do sanitário 3 (Figura 102), o desenho completo usa três peças que sugerem um bordado em ponto de cruz, com pequenos hexágonos em cinco cores: branco, cinza, azul, vermelho e creme. Formam padrão que remete a uma “planta em floração”, com pequeninas “raízes” em vermelho. Para o friso, o desenho segue o direcionamento longitudinal, com linhas intercaladas entre o creme e o branco, com a inserção de uma flor central de pétalas azuis e miolo vermelho. Na peça de canto, cinco flores são distribuídas pelas arestas e uma é colocada ao centro, de pétalas azuis e miolo

vermelho. As outras quatro flores têm as pétalas creme e o miolo vermelho. Separando os esses elementos foi usada uma fina linha em cinza.

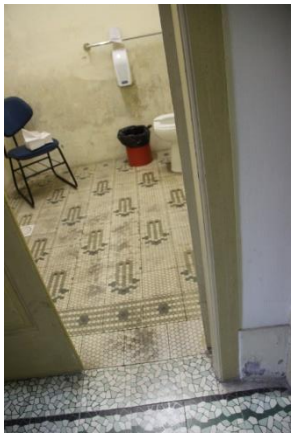


Figura 102: À esq., tapete do sanitário 3; à dir., detalhe dos desenhos no mosaico.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Neste padrão há algumas peças manchadas de ferrugem e outras com desgaste no desenho pelo fluxo de pedestres.

O piso da cozinha (Figura 103) tem como motivo cubos em sequência, como já analisados em outras edificações e, como nos outros exemplares copia a técnica *opus sectile* ou *cosmatesco,* ou ainda *lavoro dicommesso*. A particularidade nesse ambiente fica por conta do formato hexagonal dos artefatos e as cores: preto, cinza e creme, alternadas, dando tridimensionalidade à composição bidimensional das peças. Foi observado, em uma pequena área abaixo da janela, que alguns artefatos estão quebrados e como que estufados, salientes do alinhamento do piso, necessitando de restauro.

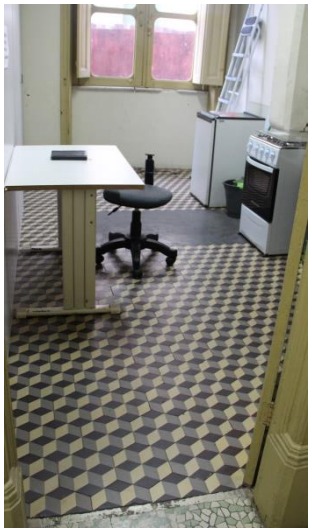


Figura 103: À esq., visão do ambiente da cozinha; à dir., detalhe das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Na área de circulação 2 (Figura 104), que dá acesso ao pátio interno e ao porão, a pavimentação já foi detalhada anteriormente sugerindo um mosaico de pedras irregulares nas cores: preto, branco e cinza. Apenas mostramos as imagens do local.

Figura 104: À esq., ambiente de circulação 2; à dir., detalhe dos artefatos do mosaico.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Nesta edificação, dos onze ambientes visitados encontramos apenas dois em mau estado de conservação, os demais estão em bom estado.

4.9. Antiga Escola de Belas Artes

Construído em 1881 pela família Trápaga, o sobrado (Figura 105) foi doado em 1963 para sediar a Antiga Escola de Belas Artes. Posteriormente foi incorporado ao patrimônio da UFPEL, em 1973. Infelizmente, não obtivemos acesso à planta baixa da edificação sob responsabilidade da Universidade, mesmo após várias visitas e correspondências eletrônicas encaminhadas à coordenadoria competente. A falta de manutenção e conservação do prédio está arruinando o telhado e a estrutura da edificação que, por motivo de segurança, está fechada, aguardando obras de restauro.

O alpendre do pátio interno (Figura 105) está ladrilhado com motivo semelhante ao aplicado na entrada do Solar da Baronesa, com variações nas cores usadas: vermelho, amarelo, cinza, verde, branco e preto.

Figura 105: À esq., fachada da EBA; à dir., ambiente do alpendre com detalhe do mosaico.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

No ambiente de circulação1(Figura 106) há o mesmo motivo já detalhado no hall do Instituto Simões Lopes, com variações nas cores usadas: bordô, amarelo, preto, azul marinho, branco, verde e azul-celeste. A principal diferença está no estado de conservação, visto que os artefatos deste prédio se encontram em mau estado.

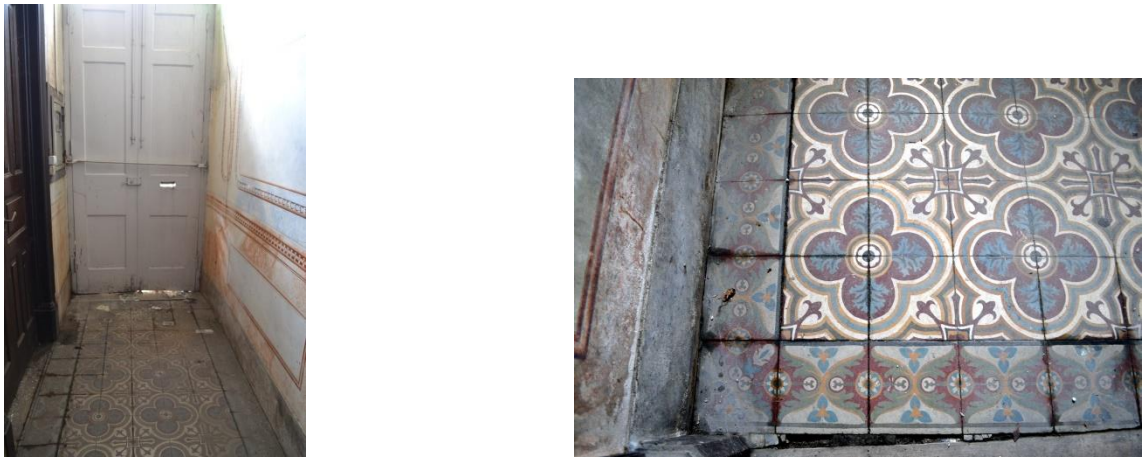


Figura 106: À esq., visão geral da área de circulação; à dir., dos artefatos utilizados.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

Na área de circulação 2 (Figura 107), os ladrilhos usados são idênticos aos do alpendre, inclusive com as mesmas cores, por isto colocamos apenas as imagens.

Figura 107: À esq., ambiente da circulação 1; à dir., detalhes das peças de ladrilho.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

O hall (Figura 108) possui ladrilhos que completam o desenho com quatro peças nas cores: vermelho, salmão, verde, preto e branco. O desenho mescla traçado geométrico e figurativo, sugerindo uma interação entre estes elementos opostos, como uma alusão à proximidade da ciência com a natureza. Para o friso, o desenho longitudinal apresenta o “choque entre duas flechas”, reafirmando o desejo de aproximar opostos, ladeados por um tipo de guirlanda. Na peça do canto há o mesmo traçado, porém em ângulo de 90º.

Figura 108: À esq., ambiente do hall da porta de vidro; à dir., detalhes do mosaico.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

No hall da escada (Figura 109), o motivo e as cores são exatamente iguais aos do hall. Então, mostramos as imagens sem comentários.

Figura 109: À esq., espaço do hall da escada; à dir., detalhe dos ladrilhos usados.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

O patamar da escada (Figura 110) utiliza também o mesmo motivo com as mesmas cores, assim como anteriormente mostramos apenas as imagens.

Figura110: À esq., ambiente do patamar da escada; à dir., mosaico sem friso ou canto de arremate.
Fonte: Foto de Carlos Dominguez, s/d.

Na sala da lareira (Figura 111) o mosaico repete o desenho utilizado na Sala de Exposições do casarão nº 6 do Barão de São Luís (Ficha de inventário nº 37), assim dispensamos seu detalhamento e mostramos as imagens.

Figura 111: À esq., sala da lareira; á dir., detalhes das peças aplicadas.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

A sacada (figura 112) possui exatamente o mesmo mosaico aplicado ao alpendre e às circulações, então faremos apenas a exposição das imagens.

Figura 112: À esq., imagem da sacada; à dir., ladrilhos aplicados ao piso.
Fonte: Fotos de Carlos Dominguez, s/d.

Este prédio está necessitando de restauro e, enquanto espera por esta intervenção, os ladrilhos e demais bens integrados sofrem avarias com a falta de manutenção. O estado de conservação dos ladrilhos dos nove ambientes visitados é ruim e pode ser agravado com a morosidade das obras. Há muitas infiltrações que comprometem a estrutura física da edificação.

4.10. Museu Parque Solar da Baronesa

A chácara foi adquirida pela família Antunes Maciel em 1864, para presente de casamento do futuro Barão dos Três Serros (Figura 113). Com estrutura quadrada, pátio central com algibe, camarinha no segundo andar e um grande salão de festas interligado ao prédio. Possui ainda uma casa de banhos e jardins em estilo francês e inglês. No hall de entrada os ladrilhos usam várias cores: azul-celeste, branco, cinza, amarelo, preto e vermelho. Foram usados dois motivos diferentes (Figura 113), separados por friso de arremate sem uso de canto, em linhas verticais seguindo o espaço da entrada, um nas laterais e outro centralizado. Um dos motivos remete a uma visão de caleidoscópio, enquanto o outro tem motivo floral e é colocado ao centro dos frisos, como uma tapeçaria em trilho. Há um desnível no piso da casa, que poderá futuramente comprometer algumas peças.

Figura 113: À esq., fachada da edificação; à dir., entrada e peças componentes do tapete.
Fontes: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Para a sala de costura, (Figura 114) assim organizada pelos móveis ali expostos, os ladrilhos formam um tapete de visão caleidoscópica, intercalando uma “rosácea” e uma “cruz”, nas cores: preto, branco, vermelho, laranja, amarelo, bordô e cinza. No friso, o desenho é longitudinal e remete a um “brasão”. No canto de arremate o desenho é centralizado por uma “flor” inserida em uma “estrela”, que sugere um botão.

Figura 114: À esq., ambiente da sala de costura; ao centro, mosaico e frioso; à dir., detalhe da peça de canto.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Este motivo (Figura 115) está aplicado em um pequeno espaço entre dois ambientes. Na ficha de inventário denominamos de divisória. O desenho necessita de seis exemplares para se completar, nas cores: branco, bordô, preto, amarelo, cinza, azul e marrom. O motivo é o mesmo que já detalhamos no alpendre do Instituto Simões Lopes Neto. Assim, colocamos as imagens ilustrativas do tapete. Para o friso de arremate, as peças são

diferentes e sugerem um broto de folhagem sobre um arranjo decorativo utilizado nos lambrequins.

Figura 115: À esq., tapete no espaço divisor de ambientes;à dir., peças compositivas.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

O ambiente de circulação 1 (Figura 116) tem o desenho do tapete idêntico ao de outros prédios, que novamente copia a técnica *opus sectile* ou *cosmatesco,* ou ainda *lavoro dicommesso*. Portanto, expomos somente as imagens ilustrativas. Para o friso e o canto há variações e a composição sugere uma “sanfona” ou “biombo” nas cores: preto, branco e cinza. Neste ambiente alguns artefatos foram substituídos em intervenções de restauro.

Figura 116: À esq., área de circulação 1; à dir., detalhe do mosaico utilizado.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

O revestimento ornamental da copa (Figura 117) já foi analisado em outras oportunidades neste trabalho. Portanto, só mostramos as imagens. O friso é o mesmo do ambiente anterior e utiliza as mesmas cores: preto, branco e cinza.

Figura 117: À esq., ambiente da copa; à dir., detalhe dos artefatos usados.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

O piso da capela (Figura 118) tem ornamentação nas cores: vermelho, preto e branco. Como as composições do tapete, do friso e das peças de canto de arremate já foram detalhadas, fazemos aqui apenas o registro fotográfico.

Figura 118: À esq., vista da capela; ao centro e a dir., detalhes das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Na cozinha (figura 119) a pavimentação usa as cores: vermelho, rosa, creme e preto. O desenho se repete e copia a técnica *opus sectile* ou *cosmatesco,* ou ainda *lavoro dicommesso*. A peça de canto tem a disposição dos elementos em ângulo de 90º, nas mesmas cores. Neste ambiente, há muitos exemplares com manchas e rachaduras que podem comprometer a integridade do conjunto, algumas apresentam marcas de desgaste pela circulação intensa de pessoas.

Figura 119: À esq., disposição do mosaico; à dir., suas peças compositivas no piso da cozinha.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

A pavimentação da área de circulação 2 (Figura 120) utiliza oito peças para compor o desenho completo nas cores: branco, cinza, vermelho e preto. O desenho do tapete é geométrico e sugere uma visão caleidoscópica. No friso de arremate o desenho longitudinal se repete quase que indefinidamente, e lembra uma “taça invertida” de um tom do branco, no qual se insere uma pequena haste com três pétalas sobre o fundo cinza. O fundo escuro e vermelho da peça é arrematado nas duas extremidades (inferior e superior) por uma faixa da mesma cor e sugere que o desenho está em negativo. Na peça do canto, há a aproximação de duas imagens das “taças invertidas”.

Figura 120: À esq., vista geral da área de circulação 2; ao centro, desenho dos artefatos usados, à dir., detalhe do canto de arremate.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

A ornamentação do piso da sala de jantar (Figura 121) é a mesma de outros ambientes já analisados, inclusive as cores e os padrões do friso e do canto de arremate. Neste ambiente há muitas peças com problemas de conservação, rachadas e até algumas substituídas.

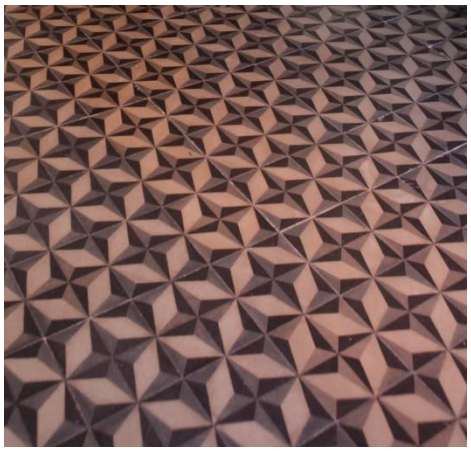


Figura 121: À esq., ambiente da sala de jantar; à dir., artefatos usados no mosaico.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Na área de circulação3 (Figura 122), os artefatos possuem as cores vermelho, amarelo e preto e o desenho é composto de quadriláteros sobrepostos formando um xadrez com variação no tamanho das formas. Para compor o friso longitudinal, o desenho sugere uma espiral de vermelho e preto sobre fundo amarelo; na peça de canto,é impossível determinar a composição do desenho em virtude do péssimo estado de conservação da mesma.

Figura 122: À esq., vista geral da área de circulação 3; à dir., detalhes das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

No ambiente do almoxarifado (Figura 123) os ladrilhos usados repetem mosaicos que já foram detalhados anteriormente. Assim, apresentamos as imagens ilustrativas da ornamentação.

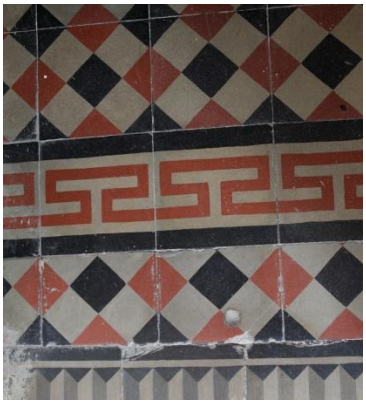


Figura 123: à esq., ambiente do almoxarifado; à dir., detalhe dos ladrilhos usados.
Fonte: Fotos de Daniela xu, s/d.

O Solar da Baronesa possui uma variedade de padrões bem significativa. Algumas destas se repetiram nas cores e padrões ou em uma categoria apenas. Na maioria dos onze ambientes visitados, os exemplares estão em bom estado de conservação. Mas, há alguns que merecem uma atenção maior, para que não sejam avariados.

4.11. Villa Stella

A edificação faz parte do Museu Parque Solar da Baronesa, em estilo de chalé inglês, foi erguida em 1935 para residência de um neto da proprietária da antiga chácara (Figura 124). A pavimentação com ladrilhos do hall da escada (Figura 124) sugere uma trama de tecido nas cores: branco, rosa e laranja, sobre fundo preto. No friso, uma margem com faixas pretas separa o desenho do tapete; no interior sobre fundo laranja, losangos cor de rosa são emoldurados por linhas brancas com margem preta. No canto de arremate, há um retângulo quebrado a 90º em cor de rosa e o fundo segue esta configuração.

Figura 124: À esq., fachada da edificação; ao centro, ambiente do hall da escada; á dir detalhe.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Na área de circulação (Figura 125) os ladrilhos usam o mesmo padrão de tapete apresentado no ambiente do hall da escada, com variação nas cores que são: amarelo, laranja, branco e preto.

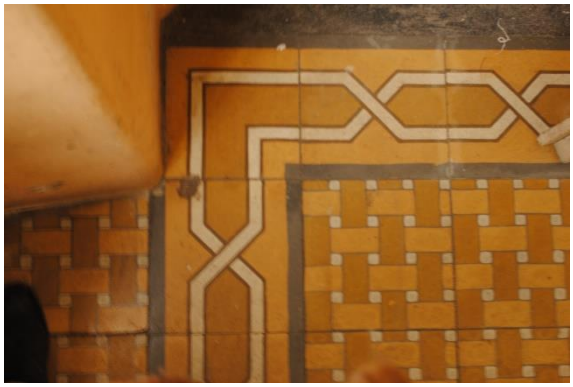


Figura 125:À esq., ambiente de circulação; à dir., detalhe dos artefatos.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Outra área de circulação 1(Figura 126) possui um espaço reduzido que dá acesso a dois ambientes e usa ladrilhos nas cores: verde, branco e preto. A disposição das formas sugere um xadrez de branco e verde; no friso vê-se a mesma configuração usada nos ambientes anteriores. Não há canto para o friso de arremate.

Figura 126: À esq., visão da área de circulação 1; à dir., das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

No sanitário (Figura 127) a pavimentação é muito confusa e sugere sucessivas reformas, pois há vários padrões em um pequeno espaço, mantendo a harmonia pelas três cores: branco, verde e preto. O motivo é o xadrez com variações nas proporções das peças quadradas. Para o friso de arremate há três padrões: o primeiro igual ao ambiente anterior, o segundo utiliza losangos brancos no centro; o terceiro de menor tamanho intercalado as

peças e constitui o padrão xadrez. Há algumas peças muito manchadas por umidade, que comprometem a integridade do conjunto.

Figura 127: À esq., vista do sanitário; à dir., detalhe das peças utilizadas.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

O ambiente da cozinha (Figura 128) utiliza ladrilhos nas cores: branco e verde. O motivo mantém o padrão do xadrez. No friso e no canto é usado o mesmo motivo dos ambientes anteriores, nas cores: preto, verde e branco.

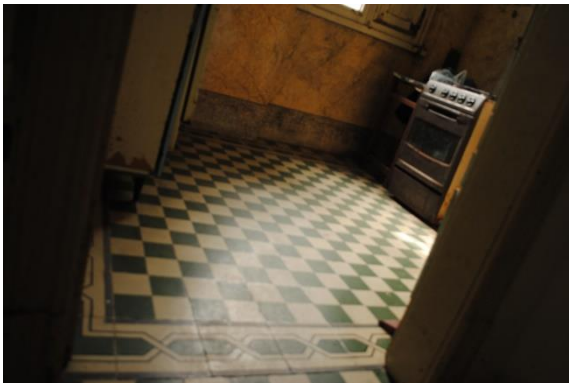


Figura 128: À esq., ambiente da cozinha; à dir., detalhe dos artefatos usados.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Nos cinco ambientes, observamos uma constância nos motivos, padrões e cores escolhidos, tornando harmônica a ambiência dos vários cômodos da edificação. Observou-se também que as condições de conservação são precárias, o que torna preocupante a manutenção dos exemplares originais.

4.12. Serviço Autônomo de Saneamento de Pelotas – SANEP e Conservatório de Música

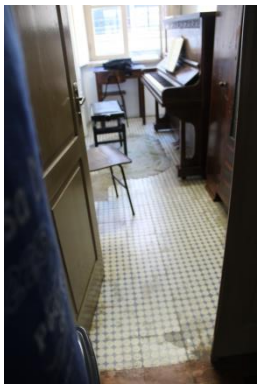
A edificação (Figura 129) abriga estes dois órgãos: um de administração da Prefeitura Municipal e o outro de administração da Universidade Federal de Pelotas. No térreo, onde está o SANEP, não há ladrilhos. No pavimento superior encontramos alguns exemplares. O hall de entrada (Figura 129) é ladrilhado com motivo de peça única com desenho geométrico. Detalhes gestuais sugerem a “pelagem de um animal”. As cores usadas são: branco, marrom e preto. No friso os elementos são dispostos longitudinalmente e, no canto, em ângulo de 90º.

Figura 129: À esq., fachada; ao centro, ambiente do hall; à dir., desenho completo do motivo, ao centro, detalhe dos ladrilhos aplicados.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O ambiente de circulação (Figurax130) é totalmente coberto por forração vermelha, que está descolada nas extremidades e deixa à mostra o revestimento ladrilhado com duas cores: amarelo e marrom. Os artefatos foram aplicados de maneira a sugerir a utilização de parquê. Em função da cola para fixação da forração, encontram-se muito manchados. Não há friso ou canto nesse ambiente.

Figura x130: À esq., visão geral da área de circulação; à dir., detalhe da configuração do mosaico.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

A sala de aula (Figura 131) possui motivo em única peça, é um desenho óptico que usa o arranjo de figura/fundo com diferentes círculos brancos sobre o fundo azul escuro. Ou seja, as formas em primeiro plano podem ser vistas como fundo, e vice-versa. Não registramos o uso de friso e canto no ambiente.



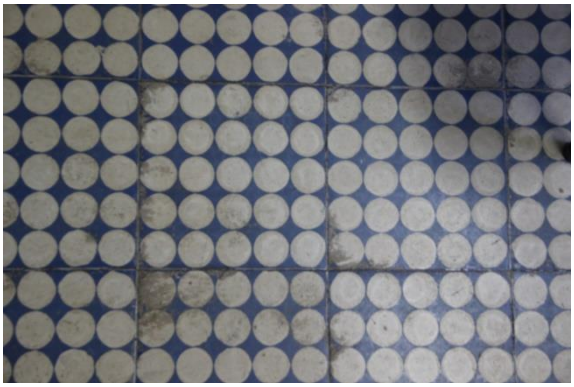


Figura 131: À esq., visão da sala de aula; ao centro, tapete usado; à dir., detalhe do desenho.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

O pavimento da cozinha (figura 132) está coberto por laminados plásticos. Mas, há um espaço onde visualizamos o ladrilho encoberto. É um exemplar nas cores branco e verde água, que sugere perspectiva pela variação no tamanho das formas geométricas com arestas arredondadas. É possível que o tapete resultasse em um desenho de círculos concêntricos pela junção de quatro peças, em uma composição óptica.

Figura 132: À esq., visão geral da cozinha; à dir., única peça abaixo da cobertura laminada.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez, s/d.

Dos quatro ambientes analisados nessa edificação, apenas um está em bom estado de conservação. Nos demais, as peças estão muito manchadas e com exemplares rachados. Observamos o uso de outros tipos de revestimento para encobrir os ladrilhos, cujas colocações desconsideraram a decoração original. Não podemos afirmar se é viável a remoção dessas coberturas sem o prejuízo definitivo desses exemplares, ou se há, ainda, a possibilidade de recuperá-los.

4.13. Grande Hotel

O edifício Inaugurado em 1928 hoje abriga os cursos de Hotelaria e Turismo da Universidade (Figura 104). Não obtivemos acesso aos três pavimentos superiores e ao subsolo, por motivo de haver obras nestes locais. Assim, apresentamos o levantamento do andar térreo.

O hall de entrada (Figura 133) possui um tapete com o nome do hotel no qual cada letra foi aplicada em uma peça de ladrilho. As cores usadas foram: branco, cinza, cinza claro e preto. O desenho do tapete sugere um mosaico de pedras com formas e tamanhos irregulares, como outros exemplares analisados anteriormente.

Figura 133: À esq., fachada do Grande Hotel; ao centro, vista do hall de entrada; á dir., detalhe de uma das peças usadas para formar o nome.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

Para o hall da escada (figura 134) o desenho do mosaico é semelhante ao anteriormente descrito mudando as cores para branco, preto e cinza. Então colocaremos as imagens, sem maiores detalhamentos.

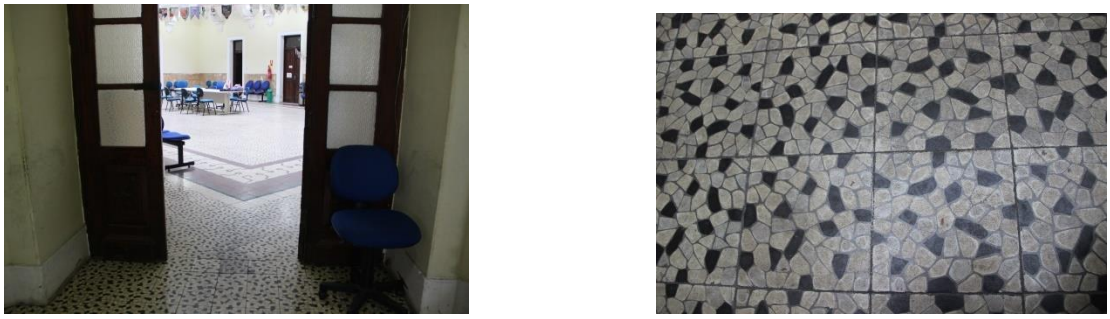


Figura 134: À esq., visão do hall da escada; à dir., detalhe dos artefatos do mosaico.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

No salão de convivência (Figura 135), os motivos do tapete central são idênticos aos do hall da escada. O friso de arremate utiliza quinze peças para formar o desenho completo. Para este friso foram usadas as cores: branco, cinza, cinza claro, preto e vermelho. O desenho sugere uma sucessão de “bengalas”, ou uma sequência de “algas” levadas pela correnteza, cujo traçado sugere o mosaico de pedras irregulares. Esses elementos criam uma moldura abstrata com traçado orgânico.

Figura 135: À esq., ambiente do salão de convivência; à dir., detalhes do friso de arremate.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

Os sanitários (Figura 136) apresentam pavimentação idêntica, então faremos apenas uma explanação sobre o motivo, que usa peça única nas cores branco e verde. O desenho forma uma sequência de octógonos brancos com quadrados intercalados em verde. Nestes ambientes não há uso de friso ou canto de arremate. Foi usado um rodapé nas cores branco e azul, cuja extremidade superior tem acabamento em relevo arredondado, espécie de cornija de arremate.

Figura 136: À esq., visão da entrada dos sanitários; ao centro, pormenor dos ladrilhos; á dir., detalhe do rodapé.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

Os exemplares dessa edificação apresentam estado de conservação regular. Algumas peças estão em mau estado, pois há manchas causadas pela circulação de pessoas, pela umidade e pela sobreposição de materiais que deixaram marcas de ferrugem.

4.14. Mercado Público Central

Construído entre 1840 e 1850, foi reformado entre 1911 e 1914, recebendo a configuração e ornatos (Figura 137) que apresenta até hoje. O prédio passou por restauro recente e, nesta intervenção, os ladrilhos originais foram substituídos por exemplares idênticos de fabricação atual. São da tipologia tátil, com textura antiderrapante, portanto não serão detalhados. Assim, nos detemos apenas à janela didática (Figura 137) que está localizada na praça central do mercado. Neste ambiente, os artefatos usam as cores: verde, rosa e bordô. O motivo copia a técnica *opus sectile*, ou *cosmatesco,* e ainda *lavoro dicommesso,* já detalhada. Então, mostramos o ambiente e as peças que estão em estado de conservação muito bom.

Figura 137: À esq., fachada do Mercado Central Público; à dir., detalhe do ambiente e pormenor de exemplares dos artefatos.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

Ao centro dessa janela didática há uma tampa metálica que, segundo informações de usuários do mercado, dá acesso a um reservatório de água subterrâneo, que captava água das chuvas através de uma açotéia na cobertura de uma das torres, assim socorria aos moradores da cidade nos períodos de seca quando ainda não havia fornecimento de água encanada.

Demonstramos na análise efetuada os ícones explorados nos arranjos ou padrões estampados nos ladrilhos hidráulicos, seguindo a leitura formal de Heinrich Wölfflin e o processo metodológico de Erwin Panofsky. Salientamos esses objetos artísticos como portadores de saberes do período estudado, que estão para além de suas configurações formais. Através da observação visual, salientamos os elementos constituintes do espaço criativo em cada mosaico selecionado. Estabelecemos distinções dos padrões em seus principais elementos constitutivos, em arranjos geométricos, orgânicos, antropomórficos e fitomórficos. Buscamos associar os “tapetes de cimento” à literatura da época, como elaborações preciosas dos valores e gostos da sociedade pelotense do final do século XIX e início do XX. O inventário acadêmico realizado não contemplou uma análise quantitativa dos motivos explorados. Porém, na conclusão faremos um pequeno apanhado comparativo sobre essa questão.

5. Considerações Finais

Desde os tempos mais remotos, variadas culturas buscaram conservar os bens materiais considerados de valor histórico e artístico. Na Antiguidade clássica, os romanos reconstruíram os monumentos destruídos por incêndios, vulcões ou terremotos. Na Roma renascentista e barroca, diferentes Papas criaram bulas que condenavam e puniam com rigor as depredações dos edifícios antigos, ordenaram a desobstrução das construções e a recuperação de outras, que constituíam a beleza da cidade. Com a revolução de 1789 foram reconhecidos na França os bens imóveis e móveis da aristocracia e do clero, como registros materiais do patrimônio cultural da Nação, em toda a sua riqueza e diversidade. Durante o século XIX se sucederam teóricos e ideologias restaurativas, que buscaram a manutenção das obras remotas e deterioradas. Complementadas por novas teorias peculiares à centúria do XX e início do XXI.

No século XX, as Cartas Patrimoniais aconselharam sobre as políticas de salvaguarda dos bens patrimoniais. Com as destruições causadas pelos bombardeios das cidades europeias durante a Segunda Grande Guerra, foi criada a UNESCO, órgão que tem como um dos seus objetivos o tombamento e a proteção dos bens culturais considerados de valor internacional. Os países signatários criaram Unidades para o tombo, a conservação e o restauro dos legados de povos pretéritos. No Brasil não foi diferente e, em 1937 foi criado o Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico da Nação. Na década de 1970 organizaram-se os IPHAE, que descentralizaram as decisões empregando um número maior de especialistas na área e contribuindo para a valoração das especificidades culturais de cada Estado do país. Na década seguinte surgiram as secretarias municipais, que atualmente se encarregam de criar diretrizes protecionistas com relação aos bens patrimoniais de cada cidade.

Já no anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do IPHAN, foram listados como bens patrimoniais as paisagens naturais e os bens imateriais ou intangíveis. Porém, o devido reconhecimento desses últimos só aconteceu décadas mais tarde. Na área da arquitetura, os edifícios da linguagem historicista eclética só foram incluídos nos tombamentos a partir dos anos de 1970, após o desmembramento do IPHAN nos IPHAE, posto que os modernistas como Lúcio Costa, diretor da Divisão de Estudos para o Tombamento do órgão nacional, não viam razão de preservar uma arquitetura transplantada da Europa ao Brasil.

Ainda não existem – tanto em nível internacional como nacional – recomendações que busquem a proteção dos bens agregados às caixas murais dos prédios considerados de valor patrimonial. Em Pelotas, as normativas da SECULT estabelecem que os edifícios

tombados devem ser conservados na sua total integridade. Já as construções inventariadas pelo órgão municipal devem conservar a volumetria, nas quais podem ser eliminados os bens integrados aos interiores. E, mesmo os monumentos inscritos nos tombos sofreram a mutilação dos ambientes e adornos internos quando das interferências restaurativas recentes, como o Grande Hotel. A presente pesquisa teve o objetivo de esclarecer sobre a história, a fabricação e os materiais utilizados nas criações decorativas que ornamentam os pisos revestidos com ladrilhos hidráulicos dos exemplares ecléticos tombados em Pelotas, buscando a preservação dessas decorações peculiares a um tempo passado.

A utilização de diferentes técnicas de revestimento nas superfícies murais das obras da construção civil e religiosa é comum desde a Antiguidade, buscando a proteção dos muros ou paredes e associando caráter estético e rememorativo para estes locais. Por conta disso, o uso de variadas técnicas e materiais que revestem e ornamentam as paredes externas e internas, os pisos e os tetos das edificações pode ser considerado como indicativo das relações sociais e econômicas, das ideologias religiosas e políticas das épocas pretéritas.

Os ladrilhos hidráulicos surgiram da associação de novos materiais químicos e mecânicos, como o cimento, os óxidos de ferro e a prensa, difundidos a partir da revolução industrial e aplicados às ornamentações arquitetônicas. De origem híbrida a criação das padronagens recebeu influências das artes do mosaico e do azulejo. Na Europa, após o ladrilho hidráulico estrear na *Grande Exposição Universal de Londres,* em 1851, passou a ser amplamente produzido por países como: Portugal, França, Espanha, Bélgica e Holanda. A produção recebeu também inspiração das escolas artísticas da época, como o *Arts and Crafts* e o *Art Nouveau.* Há exemplos de alguns expoentes dessas escolas que criaram desenhos para produção de ladrilhos com suas assinaturas, entre eles Joseph Puig i Cadafalch e Antoni Gaudí.

A introdução destes artefatos no Brasil está associada à imigração de construtores estrangeiros e às importações dos mais variados materiais e artefatos decorativos que chegaram aos portos brasileiros nas últimas décadas dos Oitocentos e nos anos iniciais do século XX, como: as ferragens, as estátuas de faiança, os estuques em relevo e os ladrilhos hidráulicos. As estradas de ferro contribuíram para a distribuição desses bens integrados ao ecletismo historicista para as regiões interiores do território nacional.

Em Pelotas, o desenvolvimento da ornamentação arquitetônica como um todo está ligado ao crescimento econômico da localidade, a uma nova maneira de morar desenvolvida pela sociedade burguesa da época, advinda dos países industrializados europeus, que na localidade se constituíram como símbolos de desenvolvimento e progresso. A localização da cidade, conectada ao porto de Rio Grande pelos caminhos navegáveis, proporcionou a importação desses produtos das nações civilizadas da Europa. Também favoreceu a

migração e o estabelecimento na zona urbana, de construtores e artífices da construção civil, oportunizando a abertura de empresas locais que produziram os artefatos hidráulicos. As edificações do entorno da Praça Coronel Pedro Osório, erguidas a partir da década de 1870, são exemplos de aplicações internas de ladrilhos lisos importados provavelmente da Bélgica ou Holanda.

Existiram na cidade dezessete fábricas produtoras de tais artefatos. Contudo, o uso dos ladrilhos hidráulicos passou por um período desprestigiado, por volta de 1960, ocasião em que ocorreu uma redução dos estabelecimentos de manufatura dessas peças. Hoje, restam na área urbana apenas duas empresas que ainda utilizam a mesma técnica introduzida pelo Sr. Peres, em 1914, quando foi inaugurada a Fábrica de Mosaicos. Os responsáveis afirmam possuir moldes ou matrizes da época e que as empresas estão aptas a fornecer unidades de reposição para interferências de restauro, quando necessário.

De maneira geral, os ladrilhos hidráulicos são peças quadrangulares de cimento, areia, pó de mármore e pigmentos, que, após serem prensados, são imersos em água para a cura do cimento, adquirindo assim resistência e dureza para transporem décadas de uso. Há grande variedade de padrões estampados nos quatorze monumentos tombados em Pelotas e analisados na investigação realizada. As dimensões mais comuns de apresentação são peças de 20 X 20 cm, podendo variar em 15 X 15 cm e 10 X 10 cm, e os maiores com 25 X 25 cm ou 30 X 30 cm. Há também formatos diferenciados como o hexagonal, de pouca utilização, que exemplificam a diversidade que os ladrilhos podem adquirir.

As descrições formais e iconográficas realizadas nas fichas de inventário desta pesquisa permitiram a identificação dos elementos compositivos das peças, tratando-as individualmente, identificando as cores e as padronagens. Estes elementos foram determinantes para a análise realizada posteriormente sobre a composição dos tapetes em mosaico. Para esta análise, buscamos a interpretação dos temas e dos simbolismos que o conjunto das peças sugerem, de acordo com o contexto e o local de aplicação dos ladrilhos. A iconografia utilizou formas geométricas, orgânicas, antropomórficas e fitomórficas.

Constatou-se o apreço da sociedade pelotense do final do século XIX até meados do século XX por este tipo de ornamento para o revestimento de pisos, paredes e também rodapés. Percebeu-se que em algumas edificações os artífices utilizaram um mesmo motivo para vários ambientes, alternando as cores ou as peças de friso e de canto de arremate. Observamos também uma tendência ao uso de motivos semelhantes para determinados ambientes, como por exemplo:

- Geométricos com cubos tridimensionais e com poucas cores para as cozinhas, sanitários e áreas de circulação, que copiaram a técnica *opus sectile*, ou *cosmatesco,* e ainda *lavoro dicommesso,* encontrados em onze ambientes ladrilhados de Pelotas.

– Com desenhos mais complexos (geométricos ou orgânicos) e ricas cores existentes nos halls e varandas de entrada; dos quais destacamos o vestíbulo do casarão do Conselheiro Maciel e o espaço avarandado que dá acesso a antiga residência do Barão de São Luís, pela qualidade dos conjuntos e do colorido dos arranjos;

– Poucas cores em ambientes de uso mais reservado.

Os prédios mais antigos privilegiaram os desenhos mais rebuscados e um maior número de cores, também é maior o número de ambientes ladrilhados. São desenhos de inspiração mais clássica, com arabescos, folhas de acanto ou motivos florais em arranjos circulares como mandalas. Podemos exemplificar com os casarões do entorno da Praça Coronel Pedro Osório, a antiga Escola de Belas Artes, a antiga Residência do Senador Augusto Assumpção e o Instituto Simões Lopes Neto.

À medida que as edificações foram construídas ou reformadas, a partir de 1914, coincidindo com a produção local e o desenvolvimento de variados movimentos artísticos, observou-se uma mudança nos padrões, que passaram a utilizar motivos ópticos, imagens caleidoscópicas de características abstratas e de influência construtivista. Como são exemplos o Conservatório de Música, o Grande Hotel, o Solar da Baronesa e a Villa Stella.

Há também edificações que usaram o mesmo padrão e modelo, variando em complexidade a estrutura dos desenhos, como o Memorial do Theatro Sete de Abril, onde todos os tapetes apresentam um traçado que remete aos bordados de bastidor em ponto de cruz, numa alusão romântica às prendas femininas da época, que denota a sensibilidade do desenhista criador do motivo. Estes exemplares são de difícil execução, pois são muito detalhados, há linhas muito finas que devem ser preenchidas com tinta sem invadir outros compartimentos. Tipologias encontradas em doze ambientes ladrilhados de Pelotas.

Consideramos representativos também, os conjuntos que exploram a imagem da técnica de mosaico com pedras de tamanhos irregulares, encontrados em sete ambientes ladrilhados de edificações pelotenses.

As informações coletadas nas entrevistas com os mestres artesãos e gerentes de produção, reafirmaram a técnica de fabricação centenária. Os materiais usados são mantidos com poucas adequações, mais relativas aos tipos de objetos usados para o auxílio na manufatura do que na sua configuração. Podemos citar o uso das vassourinhas e dos recipientes plásticos inexistentes na época de fundação das fábricas em Pelotas. Foi possível comprovar a hipótese da pedagogia do ver e fazer, pois os artesãos são formados da mesma maneira que antigamente, através da observação participativa e da linguagem oral, inerente ao fazer como patrimônio imaterial. Essa metodologia forja a identidade profissional do grupo que tem vocabulário próprio, intimidade e um relacionamento respeitoso com seu objeto de trabalho. Observamos na Fábrica de Mosaicos o prazer e a

felicidade que o artífice transmite ao retirar mais um exemplar do quadro, sente-se orgulhoso de fazer uma obra de arte.

Assim, acreditamos que essa técnica de produção e seus exemplares devem receber a atenção e a salvaguarda por parte dos órgãos normativos das políticas preservacionistas e de educação patrimonial na cidade, para que, como obras de arte integradas aos monumentos patrimoniais, tenham uma garantia de futuro.

Enfim, o inventário e o texto desenvolvido durante a pesquisa podem contribuir para ampliar o conhecimento sobre os ladrilhos hidráulicos evidenciando sua carga cultural imaterial no modo de produção artesanal, valorizando artisticamente os exemplares, bens integrados ao patrimônio tombado e fomentando a discussão sobre a necessidade de salvaguarda da técnica produtiva e dos próprios artefatos aplicados aos monumentos edificados. Espera-se, ainda, que outras iniciativas venham a contribuir para os propósitos esboçados nessa investigação, visto que o tema não foi esgotado em suas possibilidades de exploração.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BECKET, Wendy. **História da Pintura.** São Paulo: Ática, 1997.

BOURBOM, Fabio e LIBERATI, Anna Maria. **A Roma antiga.** Barcelona: Folio, 2005.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

CALDAS, Karen Velleda. **Contrapontos entre teoria e prática da conservação/restauração do patrimônio histórico edificado: o caso do Grande Hotel de Pelotas/RS 2013.** Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural:** conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CARPICECCI, Alberto C. Pompéia: **Hoje e como era 2000 anos atrás**, Roma: Edizione”Il Turismo”, 2015.

CARTA DE ATENAS, 1931. **Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos.** Serviço Internacional de Museus, Atenas, 21 a 30 de Outubro de 1931. Disponível em :<http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf> Acesso em jan/2014.

CHAGAS, Mário de Souza. **Museu da República.** Rio de Janeiro: Museu da República, 1998.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COSTA, Lygia Martins. **A defesa do patrimônio cultural móvel.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 22, 1987, P. 145-157. Disponível em:<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=7912&pesq=>Acesso em jan/2013.

CORREIA, Ana Paula Rebelo**. Iconografia nos revestimentos de azulejos da casa senhorial no sec. XVIII em Lisboa.** In: Casas Senhoriais Rio – Lisboa e seus interiores. (org. MALTA, Marize e MENDONÇA, Isabel. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ/Lisboa: IHA-FSCH-UNL/CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014.

CUNHA, Claudia dos Reis. **Restauração:** Diálogos entre teoria e prática no Brasil nas experiências do IPHAN. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAUUSP, São Paulo, 2010.

CURVAL, Renata. **Azulejaria Portuguesa no patrimônio edificado no sul do Brasil** Dissertação de Mestrado, PPGMP, UFPEL, 2008, p. 43. Disponível em:< http://www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/site/dissertacoes/defesas-2008/>Acesso em jan/2015

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para assuntos Jurídicos. Brasília, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm > Acesso em jun/2014.

Convenção para salvaguarda do patrimônio imaterial. Paris, 17 de outubro de 2003. UNESCO Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título Convention for theSafeguardingoftheIntangible Cultural Heritage, Paris, 17 October2003.Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em :< http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf > Acesso em jan/2015.

DECRETO Nº 22.928, DE 12 DE JULHO DE 1933. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-norma-pe.html > Acesso em jun/2014.

DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-norma-pe.html> Acesso em jun/2014.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos.** São Paulo, Cosac & Nayf, 2003.

DURANDO, Furio. **A Grécia Antiga.** Barcelona: Fólio, 2005.

ERMARKOFF, George. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos.** Rio de Janeiro: Ermarkoff, 2010.

FAMPTON, Kenneth. **História crítica da Arquitetura Moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GUTIERREZ, Ester J. B**. Negros, Charqueadas & Olarias** - um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Editora UFPel, Pelotas, 1993.

IPHAE-RS Disponível em: <http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=paginaInicialAc Acesso em mar/2015.

IPHAN Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=0F77E2D7F52895D1B82020AC2A65387E?id=14318&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional.> Acesso em set/2012.

INRC-**Inventário Nacional de Referências Culturais.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=13493&retorno=paginaIphan> Acesso em mar/2015

ITAÚ CULTURAL – ENCICLOPÉDIA. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo908/artes-aplicadas?utm_source=definição artes aplicadas&utm_medium=/termo908/artes-aplicadas&utm_campaign=pagina_busca> Acesso em abr/2014.

KRAMER, Samuel Noah. **Mesopotâmia:** o berço da civilização. Rio de Janeiro:José Olympio Editora,1969.

Lista de Bens Tombados e Processos de Tombamento em andamento (Atualização: 09/12/2015). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Tombados%20Dez%202015.pdf> Acesso em fev/2016.

MICHELON, Francisca; SCHWONKE, Raquel. **Retratos de uma cidade & Catálogo de fotografias impressas 1913/1930.** Pelotas: Ed. Universitária UFPEL, 2008.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. **A trajetória de preservação dos bens móveis e integrados sob a ótica dos projetos institucionais de inventário.** In: Anais II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp. Artigo. 2006. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(1).pdf> Acesso em set/2013.

OLENDER, Marcos. **Ornamento, ponto e nó Da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri.** Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Costa (Org.). **Ladrilhos hidráulicos,** Apostila Projeto de extensão. Arq. Débora Stolz Silveira; acadêmicos: Ana Paula Marroni de Andrea; Fernanda Albuquerque Monteiro; Jader Bednarski; Roger Martins Gonçalves, Pelotas: UFPEL, 1994.

PANOFSKY, Erwin.**O significado nas artes visuais.** Ed. Perspectiva, São Paulo, 1991.

PELOTAS. Prefeitura Municipal de Pelotas. **Lei Nº 5.502 de 11 de setembro de 2008.** Plano Diretor (2008), p. 19. Disponível em: <http://www.pelotas.com.br/politica_urbana_ambiental/planejamento_urbano/III_plano_diretor/lei_iii_plano_diretor/mapas.htm> Acesso em jul/2015.

PRATS, Llorenç. **Concepto y gestión del patrimônio local.** In: Cuadernos de Antropología Social Nº 21, pp. 17-35, 2005. UBA - ISSN: 0327-3776.

_____. **El concepto del patrimônio cultural**. In: Politica y Sociedad. 27, Madrid, 1998, p. 63-76.

REIS, Claudia Barbosa. **Uma casa para um Barão.** In: Memória de um Jardim. (Org.) REIS, Claudia Barbosa. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2011.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **O Ecletismo Historicista em Pelotas, 1870-1931.** Artigo. Disponível em: <http://ecletismoempelotas.wordpress.com/arquitetura.> Acesso em set/2013.

_____. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2007.

_____. **Espelhos, máscaras, vitrines: estudo iconológico de fachadas**

arquitetônicas: Pelotas, 1870 – 1930. Pelotas: EDUCAT, 2002.

_____. **Ecletismo em Pelotas: 1870-1931.** Pelotas: Ed. UFPel, 2014.

_____. Patrimônio arquitetônico e preservação. In: **Dia do Patrimônio**. Pelotas: SECULT, 2013.

SECULT. **Manual do usuário de imóveis inventariados.** Prefeitura Municipal de Pelotas. Pelotas: Nova Prova 2008.

SEGURADO, João Emílio dos Santos. Materiais de Construção. **In: Biblioteca de Instrução Profissional.** Lisboa/Paris/São Paulo/Rio de Janeiro: Aillaud & Bertrand/Francisco Alves, s/d.

SICG-Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão. Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/336/curso-do-iphan-apresenta-sistema-de-conhecimento-e-gestao-dos-bens-culturais> Acesso em: jun/2015.

TOMBO; Livro do Tombo. Verbete. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=46> Acesso em jul 2015.

TURATTI, Maria Cecília Manzoli. **Acarajé com mais recheio**, IN: Sociologia – Revista Sociologia – Ano IV, Edição 38, p. 44-55, Editora Escala, São Paulo, dez/jan 2011/2012.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte.** São Paulo: Zahar, 1983.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Fontes Documentais Orais

Molina, Rivelino
Mestre artesão e gerente de produção na Fábrica de Mosaicos.
Data da Entrevista: Abril de 2016.

Scholl, Clóvis
Proprietário e gerente de produção na fábrica Portal das Pedras.
Data da Entrevista: Junho de 2016.