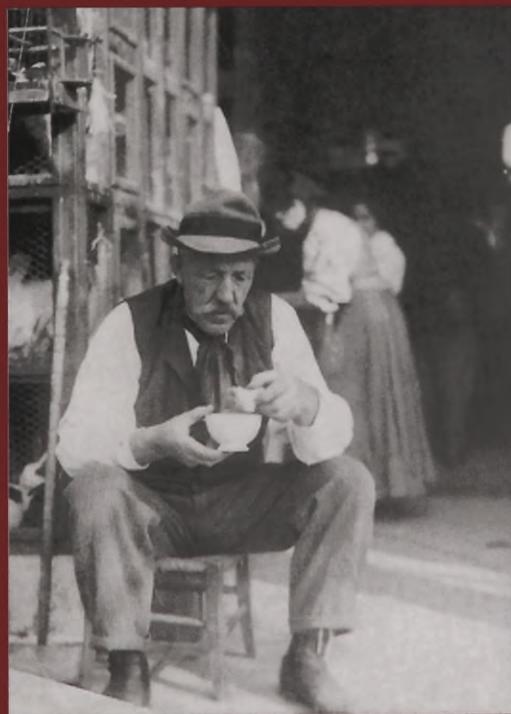


REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Louça branca para a Pauliceia: Arqueologia Histórica
da fábrica de louças Santa Catharina / IRFM - São Paulo
e a produção da louça fina nacional (1913 - 1937)

Rafael de Abreu e Souza



REVISTA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Comissão Editorial

Astolfo Gomes de Mello Araujo
Camilo de Mello Vasconcelos
Fabiola Andréa Silva
Maria Isabel D'Agostino Fleming

Editora Responsável

Maria Isabel D'Agostino Fleming

Conselho Editorial

Ana Mae Tavares Barbosa	Kabengele Munanga
Antonio Porro	Lux Vidal
Augusto Titarelli	Maria Luiza Corassin
Aziz N. Ab'Saber	Maria Manuela Carneiro da Cunha
Carlos Serrano	Maria Margareth Lopes
Fábio Leite	Niède Guidon
Felipe Tirado Segura	Noberto Luiz Guarinello
Gabriela Martin D'Ávila	Pedro Ignácio Schmitz
Igor Chmyz	Pedro Paulo Abreu Funari
Jacyntho Lins Brandão	Rudolf Winkes
José Antonio Dabdab Trabulsi	Solange Godoy

*Pede-se permuta
We ask for exchange*



Av. Prof. Almeida Prado, 1.466
Cidade Universitária – São Paulo, SP
CEP 05508-900 – Fax 3091-4977
<http://www.mae.usp.br> – revmae@edu.usp.br

Capa: Vendedor de galinhas no mercado da Rua 25 de Março, 1910-1920. Foto de Vincenzo Pastore (Acervo Instituto Moreira Salles).

REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Louça branca para a Pauliceia:
Arqueologia Histórica da fábrica de louças
Santa Catharina / IRFM - São Paulo e a produção
da faiança fina nacional (1913 - 1937)

Rafael de Abreu e Souza

Suplemento 14

2012

SÃO PAULO, BRASIL

Resumo: Esta pesquisa baseia-se na análise do sítio arqueológico Petybon, no bairro da Lapa, cidade de São Paulo, região da Água Branca/Vila Romana, escavado no ano de 2003, que revelou ter sido o local de uma antiga fábrica de louças em faiança fina, inaugurada em 1913, fundada meio à maciça imigração italiana e ao financiamento das indústrias pelo capital do café. Funcionou até 1937, já pertencente aos Matarazzo que a adquiriram em 1927. O local tem extrema relevância não apenas no contexto da Arqueologia Urbana no Brasil, como também enquanto exemplar dos primórdios da industrialização do País e da história da produção da louça nacional, parcamente tratada pela literatura, pouco valorizada e identificada, apesar de sua frequência nos sítios arqueológicos do século XX.

Palavras-chave: Faiança fina - Louça Brasileira - Fábrica de Louças Santa Catharina - Matarazzo - Arqueologia Histórica - São Paulo República.

Abstract: This research is based on the analysis of Petybon archaeological site, in the neighborhood of Lapa, São Paulo, at the region known as Água Branca / Vila Romana, excavated in 2003, which appeared to have been the site of one of the firsts refined earthenware factories, opened at 1913, founded through the massive Italian immigration and the financing of industries by coffee profits. Worked until 1937, then belonging to the Matarazzo Family, who acquired it in 1927. The site is extremely important not only in the context of Brazilian Urban Archeology, but also as an example of the early industrialization in Brazil and the history of national pottery industry, barely treated by literature, almost unknown and unappreciated, despite its frequency at Brazilian archaeological site from the 20th century.

Keywords: Refined earthenware - Brazilian industrial pottery - Santa Catharina Factory - Matarazzo Family - Historical Archaeology - São Paulo Republic.

Sumário

9	Agradecimentos
11	Apresentação (ou por uma Arqueologia Urbana Antrópica)
19	1. Programa de prospecções e resgate arqueológico do sítio Petybon – escavando uma unidade fabril e um aterro de cerâmica na cidade
19	1.1 Programa de prospecções e resgate do sítio arqueológico Petybon
22	1.2 Fábria, Aurélia, Coriolano e Catão na Vila Romana: evolução urbana e ocupação
30	1.3 Um aterro de louças na cidade
41	2. Atributos, categorias de análise e artefatos do sítio Petybon
42	2.1 Faianças finas
73	2.2 Mobiliário do forno ou cerâmica de olaria
81	3. Produção: particularidades e especificidades na esfera produtiva
81	3.1 Processo produtivo na Fábrica de Louças Santa Catharina / IRFM – São Paulo: tecnologias nacionais e estrangeiras particularizando a louça em faiança fina nacional
84	3.1.1 A cadeia operatória de produção das louças do sítio arqueológico Petybon
92	3.1.2 Na longa duração da mercantilização e da industrialização: a Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo e a instalação das fábricas de faiança fina em São Paulo
103	3.1.3 Louceiros paulistas: trabalhadores e proprietários da Fábrica de Louças Santa Catharina / IRFM – São Paulo
114	3.2 Por uma louça asséptica: vidrados, gretamentos e discursos higienistas
117	3.2.1 Evitando o gretamento
118	3.2.2 Um contexto higienista
123	3.3 Defeitos de produção e os significados dos defeitos: desafios produtivos e o consumo das louças “tipo popular”
130	3.4 Escritos na argila: Arqueologia, Epigrafia e as inscrições do sítio Petybon – ou por uma Arqueologia Industrial da produção, do trabalhador e do tempo

130	3.4.1 Epigrafia e Arqueologia Histórica brasileira
134	3.4.2 Reutilizações dos materiais em faiança fina: biscoitos para escrever
136	3.4.3 Produção e controle numa unidade fabril: o taylorismo e o tempo
138	3.4.4 A alfabetização, os números e o trabalhador: a cultura material da escrita
141	3.4.5 Fábrica, capitalismo e o agir e reagir
143	3.5 Na mão do oleiro: as impressões digitais nas louças brancas da cadeia produtiva do sítio Petybon
145	3.5.1 Análise das impressões digitais: gestos manuais na produção fabril
153	4. Consumos específicos em conjunturas particulares
164	4.1 Tigelas da tradição: formas e volumes das louças brasileiras
175	4.1.1. O ritual do cafezinho: hábito de sociabilidade com xícaras e tigelas
182	4.2 Margaridas e “espigas de trigo” nos motivos, técnicas e padrões decorativos das louças em faiança fina da Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo
198	4.3 As louças na publicidade dos periódicos <i>O Estado de S. Paulo</i> e <i>Correio Paulistano</i>
200	4.3.1 <i>O Estado de S. Paulo</i>
214	4.3.2 <i>Correio Paulistano</i>
215	4.3.3 Preços: os valores das louças obtidos nos periódicos
220	4.4 Louça e goiabada: como as louças (des)aparecem nos inventários da Grande São Paulo da primeira metade do século XX
227	5. Considerações finais a um novo paradigma de modernidade para a cidade de São Paulo: episteme da louça branca brasileira
243	Fontes
245	Referências bibliográficas

Agradecimentos

O ano era 1912, e um imigrante italiano e um grupo de irmãos provindos da aristocracia fazendeira encontraram-se nos escritórios sobre o famoso Café Guarany, no pulsante coração comercial da cidade, o Triângulo, para combinar os trâmites à fundação da primeira fábrica de louças em faiança fina do País, em moldes industriais, produção em série e larga escala, no, então, rural bairro da Lapa. Assim teve início a história da Fábrica de Louças Santa Catharina, posteriormente Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM) – São Paulo, que abarrotou a cidade de São Paulo com toneladas de louças brancas ou decoradas feitas em seus inúmeros fornos. Fundada no fulcro dos projetos de modernização para a Pauliceia tão desvairada, fábrica e louças dialogaram com as conjunturas das quais eram agência e estrutura. Formas e motivos espalharam-se pelos diversos consumidores da cidade, desbancando, muitas vezes, o monopólio da louça branca estrangeira, da qual se diferenciou produzindo-se segundo lógicas e tecnologias locais.

Não teria sido possível debruçar-me sobre a arqueologia urbana paulista e a faiança fina brasileira referente ao contexto que pontuei acima sem a postura visionária do arqueólogo Paulo Zanettini e equipe, que escavaram o sítio Petybon em 2003, não apenas por escavar como também por “convencer” que as evidências ali encontradas são passíveis de estudo arqueológico, aos moldes da Arqueologia Preventiva. Da mesma maneira, sem a presença do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) nem mesmo uma vistoria teria sido feita no local.

No âmbito acadêmico, seria impossível pensar o Petybon sem o apoio da Prof^a. Dr^a. Margarida Andreatta e o auxílio financeiro prestado pelo CNPq. Desde os anos 1970 a Professora Margarida dedicou-se integralmente aos estudos de Arqueologia Histórica na região de São Paulo, em postura pioneira à época. É dela uma das primeiras intervenções em uma fábrica no país, quando coordenou as prospecções no bairro da Fundação, em São Caetano do Sul, e deparou com os galpões das indústrias Matarazzo. Sem qualquer discriminação em relação à arqueologia do século XX, orientou-me em minha pesquisa de mestrado, que deu origem a esta publicação, ao que sou imensamente grato e orgulhoso de ter sido um de seus últimos alunos no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Ao início desta pesquisa devo agradecer ao Prof. Dr. Pedro Paulo Funari, pela longa orientação durante toda a graduação na Universidade Estadual de Campinas, e igualmente a Prof^a Dr^a Lourdes Dominguez pelas orientações e influências das reflexões que a arqueologia cubana e latino-americana teve em minhas interpretações. Do mesmo modo, ao Prof. Dr. Lúcio Meneses que me marcou de modo indelével com seu curso de Teoria Pós-Colonial.

Ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP pelo suporte dos laboratórios, em especial a Prof^a Dr^a Marisa Afonso Coutinho, pelas fotografias de Wagner Souza, e pela salvaguarda de parte da coleção gerada pelo sítio Petybon, um “elefante branco” que poucas instituições quiseram como acervo.

Muitas foram as pessoas que auxiliaram, de algum modo, nesta pesquisa. Agradeço, primeiramente, aos trabalhadores da Fábrica de Porcelana Monte Sião, sem os quais, e sem a qual, não teria compreendido nem um décimo do processo produtivo e do cotidiano fabril da Fábrica Santa Catharina e IRFM – São Paulo. À Renata Xavier Amaral, Jaqueline Lourenço, Fábio Carvalho, Flávia Azevedo, Letícia Leite, Sérgio Francisco, Grasiela Toledo, Silvana Zuse, Louise Alfonso, Ana Laura, Maria Luiza, Márcia Lika Hattori, Camila Moraes Wichiers, Michelle Tizuka, Flávia Godoy, Simone Domingos, Luana Antonetto, Juliana Luz, Roberta Calábria Albertim.

À equipe do setor de arqueologia da 9ª Sub-regional do IPHAN em São Paulo, sem a qual não haveria acesso à coleção IPHAN, em especial a André Penin (*in memoriam*). Ao Prof. Dr. Luiz Cláudio Symanski e ao Prof. Dr. Paulo Zanettini que compuseram a banca e à Prof^a Dr^a Fabíola Silva pelas sugestões durante o exame de qualificação. Ao Prof. Dr. Carlos Appoloni e ao Prof. Dr. Gelvam Hartmann pelas contribuições e diálogos na área arqueométrica.

A D. Eduardo Fagundes, descendente da família Fagundes, os primeiros proprietários da fábrica, e a Sra. Ignez Cavalheiro, avó do arqueólogo Gilson Rambelli (que participou de minha banca de monografia, juntamente de Aline Carvalho, aos quais agradeço) moradora que conviveu com a fábrica, pelas conversas que me auxiliaram, em muito, a conhecer o mundo dos produtores, por um lado, e dos consumidores, por outro.

A meus pais, Ângela e Elias, por todo o suporte à dissertação, e a Carol e Natália, minhas irmãs, pelo carro, apoio e gasolina.

Dedico esta publicação, e muito mais, a Patrícia e ao Zezé.

Apresentação

(ou por uma Arqueologia Urbana antrópica)

*Já não coleciono selos.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos
desenterrados – faça questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas
restos de flores não conhecidas.*
(*Coleção de cacos, Carlos Drummond de Andrade*)

Pina-Cabral percebeu, em suas pesquisas, que havia algo na cerâmica popular portuguesa que ninguém percebera antes e que não constava em registros escritos nem em qualquer outra fonte: refere-se à vasta tradição local da indústria cerâmica portuguesa de artefatos em forma de falo (1993: 105). O antropólogo notou que muitos dos aspectos da cultura popular portuguesa não eram vistos pelos olhos dos pesquisadores e que esse tipo de cerâmica foi ignorada, mesmo existindo há muito tempo. São os olhos dos cientistas que veem apenas aquilo que querem ver, já nos mostravam os *Annales* desde o final dos anos 1920 (Burke 1986). Para a arqueologia, Gally (2002: 6) afirmou que “só vemos aquilo para o qual nos preparamos para ver” Se não estamos, portanto, preparados para a louça brasileira, não a vemos. Fica a dúvida se a faiança fina nacional realmente não estava no sítio ou não foi diagnosticada por não estarmos preparados. Essa deficiência na identificação dos materiais no registro arqueológico (Mejía & Therrien 2001/2002: 201) gerou a necessidade da produção de arqueografias.

Os questionamentos de Pina-Cabral nortearam algumas das questões da presente pesquisa em torno da louça em faiança fina, mais barata, mais popular, de fabricação brasileira, que está nos sítios arqueológicos, mas que é pouco estudada e pouco valorizada. Parece haver, na verdade, uma ausência de pesquisas sobre o tema, não apenas no âmbito brasileiro, mas no que concerne à América Latina em geral. Tenho a impressão, às vezes, de que há uma supervalorização da louça inglesa em detrimento das cerâmicas locais nas abordagens da Arqueologia Histórica e que não se percebe que, se esta visão é orientada pelas ideias provindas das obras de Gilberto Freyre, elas também são devedoras da “relação de amor”, como chamou a atenção Pallares-Burke (1997), de Freyre com a Inglaterra. Há que se ter em mente que objetos e sujeitos históricos emergem de construções discursivas (Rago 2004). Por isso este trabalho é uma proposta de mudança de escalas de observação, a fim de sugerir alterações em interpretações (Sassaman 2005: 335).

Para Therrien, Jaramillo Pacheco e Salamanca (2003: 157), as noções derivadas de ideologias modernas, na América Latina, fizeram ver processos de “inovação” acima da “tradição”, de modo que “inovar” foi encarado como a introdução de práticas europeias, assimiladas como dominação e, conseqüentemente, imposição, sem que se questionassem muito os sentidos da cultura material em cenários de comunicação intercultural. Até o momento, por exemplo, existem apenas dois estudos arqueológicos, em todo o continente, sobre fábricas de louça branca, sendo um deles na Colômbia, de autoria da própria Monika Therrien, e um no Paraná, o mestrado de Martha Morales sobre a Fábrica Colombo.

No universo das cerâmicas de produção brasileira, ou de produção local, o que é, afinal, essa louça branca? O que é esse artefato tão cotidiano, relativamente comum, que faz parte do nosso dia a dia e ao qual não prestamos muita atenção? Nem mesmo percebemos que, ao estabelecer uma

relação de catacrese, em língua latina, com a cerâmica, estamos aproximando nosso corpo do corpo cerâmico, tal como fazem muitos povos estudados em sua alteridade em relação a nós, “sociedade ocidental” Para Orser, a análise desses artefatos “banais” propiciaria nossa entrada em um mundo fluido de significados, desafiaria interpretações mais simplificadas (2005: 67). A louça brasileira, banal e corriqueira nos sítios arqueológicos, sob outro prisma, pode mudar a interpretação sobre o contexto do sítio, sua cronologia e os hábitos e características daqueles que as utilizaram. Exemplo disso é a própria porcelana brasileira, muitas vezes descrita como um objeto não identificado, ou a faiança fina nacional que, apesar de difícil identificação, é frequentemente tomada como estrangeira.

Tendo em mente essa ausência de pesquisas sobre o tema, comecei a desenvolver uma pesquisa, ainda na graduação, na Universidade Estadual de Campinas, pautada pelo sítio arqueológico Petybon, no bairro da Lapa, em São Paulo, com a finalidade de entender melhor um material tão pouco estudado e muito negligenciado nas pesquisas arqueológicas, a louça brasileira, tendo em vista dúvidas e questionamentos de maior âmbito que foram germinando durante os primeiros anos de minha formação em História, semeados pela influência das abordagens da teoria pós-colonial e da arqueologia cubana. Notei também que abordar os primórdios da história da louça branca no Brasil submergir-me-ia aos aspectos de popularização e barateamento desse produto, que passou a ser utilizado por camadas médias e pobres da cidade que antes não compravam, ou não consumiam tanto, louça em faiança fina. Abordar arqueologicamente “aspectos da cultura que não são escritos, os objetos, as coisas, o mundo material usado e transformado pelos homens” (Funari 1992: 7), no âmbito do Brasil e da América Latina, a partir do sítio Petybon, e com determinados olhares e abordagens pós-colonialistas, permitiu ir além de uma documentação escrita emanante do (suposto) “centro” (Corzo 2005: 48). Uma vez que “a descrição e a interpretação de vestígios materiais em Arqueologia Histórica são absolutamente impregnadas por discursos de identidades derivados das fontes escritas” (Jones 2005: 30), tentei enveredar pela crítica a esta relação no que diz respeito ao que é descrito como “moderno” pelas fontes e o que se encontra na época da modernidade da cidade, assim como realizar questionamentos às categorias derivadas de documentos escritos como “classe” ou “aburguesamento” – como disse Stuart Hall, “os interesses materiais por si sós não têm necessariamente uma filiação a classes” (Bhabha 2007: 56). Este trabalho pretende enveredar pelos meandros das tentativas contradiscursivas (Said 2003: 97) por meio da interpretação e análise da louça em faiança fina nacional.

Lembro que uma abordagem mais pós-processualista nesse ponto não significa a adoção de uma bandeira pós-processualista nessa pesquisa. Assumir veementemente uma corrente teórica, quiçá, por vezes, limite a capacidade de interpretação que outras ferramentas teóricas poderiam fornecer. Seria como colocar óculos que nos fizessem ver apenas aquilo que o grau teórico possibilita. Pelo contrário. Acredito que as correntes teóricas têm muito a acrescentar numa pesquisa, de um modo ou de outro (Hodder 1999: 17), uma vez que o conhecimento arqueológico é subjetivo e não possibilitaria generalizações universais ou verdades absolutas (Reis 2003: 71). Entretanto, adotei, sim, um pano de fundo, e um modo de ver o mundo, que é bastante devedor de um corpo teórico específico, destarte suas mais variadas linhas, conhecido como pós-colonialismo, seja aquele dos primeiros teóricos como Ranajit Guha e Partha Chatterjee, seja dos estudos desenvolvidos posteriormente por Said, Bhabha, Hall, Chakrabarty e outros.

Na América Latina, a abordagem pós-colonial é utilizada na História e na Sociologia, aproximando-se de trabalhos como os de Monjolo e Canclini, mas pouco pela Arqueologia (Ferreira 2007). Algo que só renderia frutos no intuito de descolonizar os imaginários produzidos sobre o Brasil, intervindo no interior de um sistema de representações (Said 2007), ou, ao menos, corroboraria um papel mais político da arqueologia em trabalhar as identidades nacionais do ponto de vista da crítica a paradigmas como “centro-periferia” ou noções de “cópia”. Algumas dessas leituras caracterizam-se, para Lúcio Meneses, como interpretações difusionistas, pautadas por “variações miméticas das estruturas sociais, culturais e políticas ditadas pela Europa” (Ferreira 2007: 7) que desconsideraram contextos de apropriação e representação historicamente situados. Uma vez que a louça em faiança fina nacional não é cópia, resalto sempre sua originalidade, mas, lembro

aqui, que atento à ingenuidade de uma criação a partir do nada (Schwarz 2005), já que esse artefato é devedor de um ato de repetição e de uma diferença que o define, por isso não idêntica à louça inglesa (Bhabha 2007:157).

Implicações dessa alçada foram questionadas uma vez pela Arqueologia Social Latino-Americana e também com esse intuito tentei, na medida do possível, prestigiar os arqueólogos latino-americanos, lendo os trabalhos que encontrei, destarte a sabida dificuldade no acesso, em geral porque se estão conformando no País, de algum modo, leituras específicas das cosmologias do capitalismo que aqui se criaram e desenvolveram, lembrando Sahllins (2004), e interpretações das expressões locais da cultura material que pouco têm a ver com o que ocorreu em contextos cuja conjuntura foi bastante diversa, como a estadunidense. Logo, debati com as constantes problemáticas sobre as proposições em torno de *status* socioeconômico e cronologias das louças baseadas nos pressupostos estrangeiros, questionando o alcance de elementos indicadores de cronologia e *status* em um contexto tão diverso e complexo como uma cidade (Therrien, Jamarillo Pacheco & Salamanca 2003: 162).

Esta publicação sintetiza quase seis anos de pesquisas e reflexões em torno do sítio arqueológico Petybon, no interior da zona metropolitana de São Paulo. Quem passa pelo lugar atualmente não imagina que sob um condomínio de alto padrão estão os remanescentes de uma das primeiras fábricas de louça em faiança fina do País, em moldes industriais, e que sob a quadra de tênis se encontram centenas de milhares de fragmentos e peças inteiras de cerâmica branca das primeiras décadas do século XX. Aliás, este é, também, um trabalho sobre o século XX, período tão pouco analisado quanto ignorado pela Arqueologia Histórica, em geral. Parece haver um acordo silencioso entre o que é etnoarqueológico e o que é objeto da Arqueologia Histórica de modo tão pouco claro que acabou eliminando as reflexões e a cultura material (de maneira, inclusive, literal) do breve século, lembrando Eric Hobsbawm (2008).

Quanto à narrativa impingida e à organização da dissertação, alguns pontos devem, ainda, ser esclarecidos. O primeiro deles, e logo possíveis leitores perceberão, é que tentei eliminar as marcas de impessoalidade típicas do discurso academicista e não me utilizei da suposta objetividade atingida em prol de uma aparente “esquizofrenia” do sujeito acadêmico, impessoal e teoricamente intangível; é a crítica de Foucault (2007: 26) sobre o autor como “princípio de argumento do discurso” Para além de pressupor, sobre o discurso acadêmico, um embate entre o doxológico e o epistêmico (Funari 1992), apoiei-me nas abordagens que sugerem ser possível a construção do conhecimento “por meio de todos os instrumentos da linguagem humana” (Correa 2004). Lembrando as imprescindíveis discussões de Hayden White (1991) sobre a narrativa na História e na Literatura, optei por escrever a dissertação em primeira pessoa.

Carl Axel Moberg, um dos expoentes da arqueologia sueca, afirmou, nos anos 1960, que “a Arqueologia não é apenas uma disciplina técnica, instrumento de (...) Não é uma ‘ciência da pá’ e, nela, os instrumentos contam menos do que o cérebro, como nas outras ciências. Não é também uma ‘procura de objetos’ O arqueólogo não anda à procura de ‘antiguidades’ mas de conhecimentos (...) Não procura também definições de uma qualquer cultura material, porque a noção de cultura é já propriamente falando imaterial. Na verdade, as questões pelas quais o arqueólogo procura resposta concernem exatamente ao imaterial” (Moberg 1986: 60). O interesse maior nesta pesquisa não são os objetos em si, mas o que eles podem dizer das pessoas e da sociedade que os usaram e produziram, afinal. Dessa forma, discorri sobre a produção da louça em faiança fina no Brasil (seu processo de fabricação em grande escala, em moldes industriais, pela primeira vez), particularmente em São Paulo, seguido de sua conseqüente popularização, adentrando as discussões das demandas pelo produto e de alguns de seus possíveis consumidores, também os componentes dos grupos pobres e médios da cidade no início do século XX.

O discurso de uma São Paulo, do início do século, que se apresenta como moderna, urbanizada, europeizada, elitista, deixou de fora muitos de seus principais componentes e inclusive elaborou políticas que visavam apagar o que era considerado não moderno, ou seja, aquilo que parecia ligado a hábitos coloniais, rurais etc. A partir disso, propus uma abordagem mais crítica quanto a algumas teses em voga na Arqueologia Histórica e na História como a da “ideologia

dominante”, já que grupos mais pobres também possuíam aspectos culturais próprios, não sendo/ querendo ser “cópia” de uma elite ou “desvio” de um modelo original que pressupõe uma visão rígida de cultura. Aspectos que estão no cerne de questões como as práticas da ação, e não apenas da reação, como podem ser vistos nos trabalhos de Chalhoub (2006: 99) sobre as “classes perigosas” no Rio de Janeiro oitocentista.

A hipótese de que a louça brasileira é original, em um amplo espectro no que diz respeito a sua fabricação, produção, cadeia operatória, pasta, ao contexto de seu surgimento, a seus usos e comportamentos de consumo, e não mera cópia da louça inglesa como muitas vezes se afirma, e o objetivo de elencar algumas potencialidades de pesquisa em torno do material foram “destrinchados” em cinco capítulos.

Enquanto trabalho de Arqueologia Urbana, não posso deixar de explicitar algumas das razões que me fizeram enveredar pela história da cidade de São Paulo, por meio da louça em faiança fina, e que resultaram na produção do Capítulo 1, que apresenta aspectos do trabalho de campo, da evolução urbana da área da Fábrica Santa Catharina por intermédio do uso de cartas e plantas, e da estratigrafia do sítio Petybon, focando sua mais definidora característica: o fato de ser composto por (ou ser) um grande aterro de louças. Para além de uma resposta adaptativa, para Zarankin (1994: 33) o uso urbano é também uma utilização particular do solo e do espaço em seu contexto específico.

Estendi-me um pouco mais neste capítulo, apesar de não realizar grandes incursões teóricas sobre a Arqueologia Urbana, porque nos últimos anos o Brasil assistiu a um retorno do arqueólogo à cidade, também no âmbito acadêmico, mas especialmente no campo da Arqueologia Preventiva. Isso trouxe novas questões em torno do próprio fazer da ciência arqueológica que é importante ressaltar.

A Grande São Paulo é formada por 39 cidades, em intenso processo de conurbação, referente ao efeito da extensão da capital paulista, formando com seus municípios vizinhos uma mancha urbana contínua. Com quase 20 milhões de habitantes, é o maior centro urbano do Brasil e da América do Sul, e a sexta maior área urbana do mundo.

Consulta aos 269 relatórios (1) disponíveis na 9ª Regional do IPHAN – São Paulo (até abril de 2009), concernentes a variados projetos, dentre prospecções arqueológicas e vistorias, diagnósticos, peritagens e outras ações não interventivas levados a cabo na região da Grande São Paulo, mostrou o maciço predomínio deste último tipo (70%) em comparação a atividades interventivas (30%).

O que chamou atenção, pressupondo algumas abordagens no âmbito da Arqueologia Urbana, foi o grande predomínio de vistorias não interventivas que resultaram em finalizações de projetos, resultando no descarte do subsolo da cidade como ente possuidor de potencial arqueológico, pautando-se pelas justificativas como a de que não foram encontradas as “feições originais do terreno”, “meias encostas” ou outras marcas na paisagem, típicas de levantamentos para sítios pré-coloniais ou indígenas. Isso torna aparente o enorme descompasso entre os projetos de arqueologia desenvolvidos na região metropolitana de São Paulo (referindo-se, especialmente, aos trabalhos em Arqueologia Preventiva) e as discussões teóricas e práticas (se é que são separáveis) da Arqueologia Urbana e Histórica.

Desde os anos 1980, a cidade passou a ser tratada como um grande *locus* arqueológico, na qual é, ela mesma, um sítio arqueológico, devendo ser realizada uma arqueologia *da, para e na* cidade (Salwen 1978; Staski 1999). O que está se realizando, porém, em grande parte da Região Metropolitana de São Paulo, e talvez em muitos outros centros urbanos, é meramente uma arqueologia *na* cidade, também sem maiores preocupações em torno da grande expressão arqueológica que é, afinal, a cidade, ou seus edifícios, na busca assídua por vestígios móveis, tais quais seriam encontrados em sítios cerâmicos, por exemplo. O fato de a cidade ter escolhido e selecionado áreas do compartimento do planalto onde foi implantada, orientando seu desenvolvimento (Ab’Sáber 2007: 25), já é, em si, um aspecto arqueológico (aliás, sabidamente conhecido como “padrão de assentamento” a partir de uma visão regional de um conjunto de sítios [Araujo 2001: 97]). Como chamou a atenção Zanettini (2004: 152), “o arqueólogo urbano não tem necessariamente que restringir suas análises aos locais que escava”

A Arqueologia Urbana surge como campo que não se desenvolve unicamente em ações diretas – sondagens e escavações do solo – mas, também, pelo estudo sistemático de todo tipo de evidência material do passado, de acordo com uma metodologia científica específica segundo a qual também os edifícios e espaços construídos são analisados nos seus restos materiais (Zanettini 2004: 152). Se a arqueologia trata de ações humanas, expressões materiais de culturas, antropizações de meios e criação e modificação de paisagens, por que, como nota-se com a consulta aos projetos de arqueologia realizados na região metropolitana, estes trazem, em sua grande maioria, no âmbito de recomendações ou considerações finais, frases como “potencial arqueológico nulo” ou “sem interesse arqueológico”, colocando, num mesmo patamar camadas de formação estritamente geológicas, não antrópicas, e a estratigrafia complexa dos meios urbanos?

Os 269 projetos de arqueologia desenvolvidos na Região Metropolitana de São Paulo estão distribuídos no tempo segundo o gráfico a seguir (Fig. 1). A concentração de projetos no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980 é resultado do hercúleo trabalho da Prof^{fa}. Dr^a. Margarida Davina Andreatta (1986), envolvendo o cadastramento e a pesquisa arqueológica das chamadas “casas bandeiristas” (Zanettini 2005). Após uma temporada de estudos na Europa, na França, vinculada à Sorbonne e ao Musée de l’Homme, sob os auspícios de Leroi-Gourhan, e depois com os sítios paleocristãos em Portugal, a Prof^{fa}. Dr^a. Margarida retornou ao Brasil dando início a toda uma vertente francesa de escavações de sítios históricos na cidade. Notam-se, também, segundo o gráfico, dois booms de pesquisas, um em torno de 2003 e outro em 2008, coincidentes com a efetivação da Portaria 230 em 2002 e com a Resolução CONPRESP 17/2007.

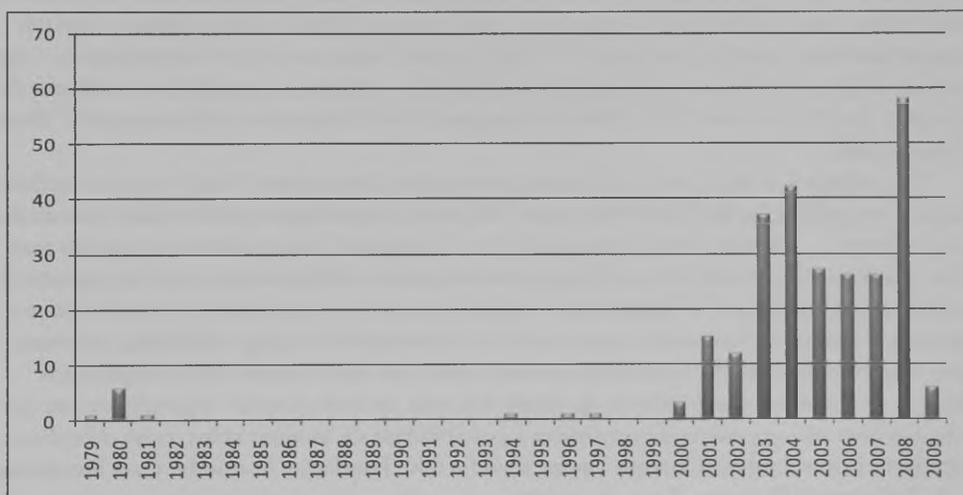


Fig. 1. Projetos de arqueologia na região metropolitana de São Paulo (1979-2009)

Para a cidade de São Paulo, com um total de 117 projetos, percebe-se a mesma distribuição, com o aumento significativo das pesquisas arqueológicas apenas no século XXI. Já em relação aos municípios da região administrativa foi possível notar o predomínio dos projetos de arqueologia preventiva na cidade de São Paulo, seguida modestamente por Mogi das Cruzes, Santo André, São Bernardo e Mauá.

Os projetos levados a cabo até abril de 2009 resultaram no cadastramento de 94 sítios para a região metropolitana, o que significa uma média aproximada de 2,4 sítios por cidade. Estes poucos sítios arqueológicos distribuem-se, na região, da seguinte maneira: clara correspondência entre a existência de sítios arqueológicos e os municípios onde houve mais projetos de arqueologia, como em Mogi das Cruzes e São Paulo. No entanto, pode-se perceber, pela análise dos relatórios, que a relação entre projetos que nada encontram e aqueles que localizaram sítios ou algo de “interesse arqueológico” é muitíssimo baixa, resultando na média aproximada de 0,26 sítio por projeto na região metropolitana e 0,4 sítio por projeto na cidade de São Paulo.

Aqueles projetos que localizaram as chamadas “ocorrências arqueológicas” ou vestígios que, teoricamente, teriam interesse arqueológico, não foram incluídos como projetos que resultaram no achado de sítios arqueológicos, apesar de alguns vestígios localizados serem bastante relevantes, nem por isso gerando aprofundamentos das pesquisas ou programas de prospecção. Alguns relatórios ainda trazem informações sobre as sucessivas e, por vezes, enormes camadas de aterros na cidade de São Paulo, reflexo da evolução urbana, dos diálogos com a paisagem e da relação homem-natureza, uma vez que aterros são artefatos produzidos pelo homem, portanto relacionados a culturas e visões de mundo. Mas a regra geral é desconsiderá-los do ponto de vista da relevância arqueológica. Como é possível que alguma área da cidade não possua “relevância” arqueológica?

Foi possível inferir, igualmente, pelos cadastramentos, que dos sítios na região metropolitana a maioria é histórica – não obstante a ínfima produção acadêmica sobre eles (Juliani 1996; Zanettini 2005; Vilar 2007; Carvalho 1999). A mesma relação percentual se mantém para a cidade de São Paulo: 82% dos sítios são históricos, 10% caçadores-coletores e 8% cerâmicos.

Em linhas gerais, finalmente, o que pode ser notado por meio da consulta aos projetos de arqueologia no IPHAN-SP é um grande descompasso entre um discurso, que é descrito nos próprios projetos, com definições sobre Arqueologia Histórica e Arqueologia Urbana, acompanhado da justificativa desses projetos e da relevância da arqueologia na cidade, com os resultados das pesquisas ressaltando o potencial arqueológico nulo do meio urbano, ignorando sua complexa estratigrafia, assim como suas edificações e outras modificações urbanas na paisagem, ou mesmo liberando áreas que, teórica e aparentemente, não teriam potencial arqueológico em subsuperfície, sem sequer realizarem intervenções e sondagens. “Se o sítio arqueológico, no caso da arqueologia urbana, é a cidade inteira, cada compartimento desse sítio – rua, quadra, edifício, várzea, fábrica – será um contexto arqueológico, ou seja, cada ente da cidade será um fragmento do sítio arqueológico, o que equipara em termos de relevância os fragmentos enterrados – objetos de atuação por excelência da arqueologia – e as informações fornecidas pela paisagem, pela bibliografia e pela iconografia” (Bava de Camargo 2009).

Se a cidade é o “sítio” não pode haver intervenções dentro deste “sítio” que não resultem em indícios arqueológicos; não faz sentido negar um caráter arqueológico na/da cidade afirmando-se que ela é antrópica... Termos como “antropizados” ou “antrópicos” não poderiam ser usados para justificar a ausência de artefatos arqueológicos, uma vez que sua utilização gera uma incongruência conceitual, já que “antrópico” e “arqueológico” não são opostos ou mutuamente excludentes, se a Arqueologia se define, precisamente, como o estudo do antrópico (do grego *άνθρωπος*, *anthropos*, homem) – daí a indignação de arqueólogos quando existe um senso comum que os associa aos dinossauros. Se é possível que o subsolo da cidade não seja, intrinsecamente, arqueológico em sua essência, também não se poderia desconsiderar a possibilidade de localizar sítios como o Petybon, Instituto Bom Pastor, Linhão, Chácara Cayres, Quadra 090, Fundação, Morumbi, Casa Bandeirista do Itaim, Pinheiros I, Pinheiros II e muitos outros.

Com isso não digo que aterros devem ser cadastrados como sítios arqueológicos, mas que é necessária uma leitura arqueológica do meio urbano e que monitoramentos de gasodutos no meio de avenidas podem gerar conhecimento arqueológico sobre a evolução urbana da cidade. Pensando esta Arqueologia Urbana, sistematizei algumas ideias na dissertação, sempre apoiando-me nas perguntas feitas para e pelo sítio arqueológico, distribuídas ao longo dos capítulos 2, 3 e 4.

O Capítulo 2 teve como objetivo apresentar as análises e os artefatos do sítio Petybon. Como o sítio é uma unidade fabril de cerâmica branca, alguns dos objetos e atributos que elenquei são desconhecidos. Por isso, na medida do possível, procurei explicar as categorias e o que são, para que servem e o que significam, em especial em relação àqueles artefatos que compõem o “mobiliário do forno” utilizado para a fabricação das faianças finas em uma cadeia produtiva de caráter taylorista.

A partir de algumas problemáticas levantadas pela análise da cultura material, organizei a dissertação agrupando as questões concernentes a um “fora da fábrica” e um “dentro da fábrica”, isto é, em aspectos da produção e do consumo passíveis de serem pensados pela interpretação do material arqueológico. Com isso não quero dizer que produção e consumo sejam, de modo algum,

esferas separadas; as utilizei para fins didáticos. Cada universo foi dividido em subcapítulos, com temáticas específicas, mas que se coadunam. Optei por realizar os subcapítulos na forma de *ensaios*, bebendo um pouco da ânsia de flexibilidade e novas possibilidades interpretativas que o gênero do “ensaio” ganhou com Burckhardt (1991: 19).

O Capítulo 3 refere-se a questões pensadas no “lado de dentro da fábrica”, na esfera da produção, com a história de seu desenvolvimento, seus funcionários, sua cadeia operatória, os defeitos gerados durante esse processo, e seus consumos, a relação das louças com as teses higienistas na cidade, a presença das impressões digitais, o diálogo com a presença do trabalhador na produção e a análise dos artefatos com inscrição a lápis que foram localizados durante as escavações.

Já o Capítulo 4 aponta questões da esfera do consumo e do consumidor das louças em faiança finas nacionais, com reflexões sobre formas e volumes, técnicas e motivos decorativos, além de uma imersão no universo das louças nas publicidades de periódicos e nos inventários da Grande São Paulo durante os anos 1910 e 1930.

As considerações finais estão no Capítulo 5, no qual procurei mostrar como algumas ideias e projetos de modernidade para São Paulo determinaram aspectos de leituras da cidade que influenciaram até mesmo as categorias de análise que elenquei para as louças, pautando-me pelas críticas que a teoria pós-colonial faz de certas abordagens. Este não é um capítulo sobre teoria arqueológica, pois busquei não apartar a teoria da cultura material, da materialidade de seus fundamentos (Consens 2004: 143).

Capítulo 1

Programa de prospecções e resgate arqueológico do sítio Petybon – escavando uma unidade fabril e um aterro de cerâmica na cidade

As cidades trazem em si camadas superpostas de resíduos materiais (...) Poucas vezes mantidos em sua integridade, sobrevivem na forma de fragmentos, resíduos de outros tempos, suportes materiais da memória, marcas do passado inscritas no presente. (Bresciani 1999: 11)

1.1 Programa de prospecções e resgate do sítio arqueológico Petybon

No ano de 2003, uma vistoria de técnicos do DPH/PMSP a um terreno na Vila Romana, bairro da Lapa, zona metropolitana da cidade de São Paulo, localizou fragmentos de louças que, segundo relatos dos moradores, estariam associados a uma antiga fábrica existente no local. Um documento foi gerado (“Potencial arqueológico da Fábrica de Louças Santa Catharina. Documentação do sítio Petybon”) pela arqueóloga Lúcia de Jesus Cardoso Oliveira Juliani dando parecer favorável à presença de vestígios móveis (louças), levando ao cadastramento do local como sítio arqueológico. Passou a ser conhecido no CNSA/IPHAN como sítio Petybon, denominação que remete à última fase de atividades desempenhada na unidade fabril outrora existente (Fábrica de Biscoitos Petybon). O documento previa a necessidade de promover prospecções arqueológicas, antes da implantação de um empreendimento imobiliário no local, o condomínio Paradiso Vila Romana.

Foi assim que, em agosto do mesmo ano, a empresa Zanettini Arqueologia foi contratada para dar início a um programa de prospecções e resgate, em terreno então pertencente à Companhia Mofarrej de Empreendimentos, contando com aproximadamente 13,5 mil m²,

sob coordenação do arqueólogo Paulo Eduardo Zanettini. O terreno atualmente localiza-se entre as ruas Fábria, Coriolano e Aurélia, na Vila Romana, bairro da Lapa (coordenada UTM 23 K 0326574 7397261). A área incide sobre parcela de terreno originalmente pertencente à Fábrica de Louças Santa Catharina, a qual sofreu paulatinas transformações em seu *layout*, de modo a atender a novas finalidades (no caso, a produção de gêneros alimentícios), até sua completa desativação no final dos anos 1980.

As atividades do programa arqueológico sistematizaram fontes textuais, cartográficas, iconográficas e testemunhos orais que permitiram estabelecer o processo ocupacional e as transformações vivenciadas pela área desde a implantação da fábrica de louças em 1913. Foram organizadas em duas etapas: uma primeira, que abarcou prospecções geofísicas não invasivas com a utilização do Radar de Penetração no Solo (GPR), levada a cabo em julho de 2003, e uma segunda, que abarcou escavações arqueológicas propriamente ditas, envolvendo intervenções em subsuperfície, realizadas em agosto do mesmo ano.

De posse de alguns dados históricos, da análise cartográfica, e do estudo geofísico, passou-se à etapa de escavação. Foi aberto, manualmente ou com auxílio de maquinário, um total de 39 unidades de escavação (denominação dada a

todas as intervenções subsuperfície, independente de seus formatos e tamanhos), que variaram de sondagens (1 x 1 m) a escavações controladas de 4 a 30 m² (Zanettini Arqueologia 2003).

As primeiras intervenções objetivaram a qualificação dos estratos arqueológicos e a seleção de áreas dotadas de vestígios a serem submetidas a escavações de detalhe, gerando um primeiro zoneamento do sítio Petybon. Desse modo, três grandes zonas de interesse e potencial (especialmente para vestígios móveis) foram definidas, a saber:

- 1) Zona de baixo potencial arqueológico
- 2) Zona de médio potencial arqueológico
- 3) Zona de alto potencial arqueológico

A **Zona de baixo potencial arqueológico** (UE 5 a 28) foi aquela voltada para as ruas Aurélia, Coriolano e Fábria, a leste do terreno, conformando um pequeno platô elevado, cuja cota, na época, era levemente inferior ao nível da Rua Coriolano. Segundo as plantas históricas, esta era a área ocupada pelas edificações que compunham a Fábrica Santa Catharina e mais tarde a Petybon, às quais sofreram diversas reformas e demolições ao longo dos anos. Por isso, a área apresentou baixa densidade de artefatos, com predominância de elementos estruturais como vigas, baldrames, seções de canaletas, tubulações de água e caixas de concreto.

A **Zona de médio potencial arqueológico** (UE 1, 2, 30 e 31), na porção oeste do terreno era, segundo a cartografia, parcialmente ocupada por edificações, servindo também de pátio aberto para carga e descarga, descarte de material, etc., o que acarretou sequências bem delineadas de camadas de aterramento aplicadas para proporcionar a elevação da cota original e a impermeabilização do local, uma vez que por ali passava um córrego que cortava a propriedade. Esta drenagem foi canalizada anteriormente à década de 1930 (Zanettini Arqueologia 2003), e a galeria dela originada estava alinhada com os atuais traçados das ruas Marco Aurélio e Cipião – segundo análise obtida pelo GPR, todas as tubulações antigas de águas pluviais do complexo corriam para essa galeria.

Nessa zona, foram abertas grandes unidades de escavação lineares, com orientação Norte/Sul, com o objetivo de fornecer uma visão mais ampla do comportamento estratigráfico do terreno e das

sucessivas intervenções promovidas desde o início do século XX até os anos 1980. As escavações mostraram que a Fábrica Santa Catharina conduzia suas águas por meio de canaletas de tijolos em forma de arco, rumo à drenagem, tendo sido ampliada e remodelada com alvenaria de concreto pela fábrica de biscoitos. Boa parte das escavações dessa zona atingiu rapidamente o nível freático, situado a 0,70 m de profundidade, acarretando interrupção das intervenções (especialmente pela qualidade da água aflorante, contaminada em virtude de um rompimento de ramal de esgoto) (Zanettini Arqueologia 2003). Tais aspectos (a presença do córrego e do lençol freático bastante superficial) caracterizaram o terreno como um ambiente relativamente úmido, submetido a constantes encharcamentos, e enchimentos, o que nos leva a entender, por vezes, a presença dos aterros e do uso da cerâmica como elemento drenante. Voltarei a isso mais a seguir.

Por fim, o que foi delimitado como **Zona de alto potencial arqueológico** (UE 3, 4, 32) estava circunscrito a uma pequena porção a oeste da propriedade, e parece ter sofrido menos interferências em relação às demais zonas, apresentando depósitos de material cerâmico lacrado, bem como alguns vestígios de edificações remanescentes da fase inicial de ocupação do terreno. Apesar disso, não faltam intervenções posteriores como passagens de tubulações, fossas etc. Também se observou a presença de camadas de aterro, compostas, no entanto, por terra argilosa escura, rica em cinzas e carvões, associadas a louças e azulejos, indicando uma provável proximidade a um dos fornos outrora existentes (Zanettini Arqueologia 2003). Abaixo dessa camada foi localizada uma canaleta construída com tijolos e argamassa de barro que se prestou, no passado, ao lançamento de fluidos ricos em pigmentos (Zanettini Arqueologia 2003). As escavações na área também foram efetuadas com cautela, uma vez que o subsolo apresentava-se contaminado graças ao rompimento de uma tubulação clandestina de esgoto, o que ocorreu antes do início dos programas arqueológicos. É preciso ressaltar que as camadas de aterro dessa zona apresentaram artefatos associados ao processo de produção da fábrica de louças (caixas refratárias, cones pirométricos, mobiliários do forno). A imagem abaixo (Fig. 2) representa o plano da escavação.

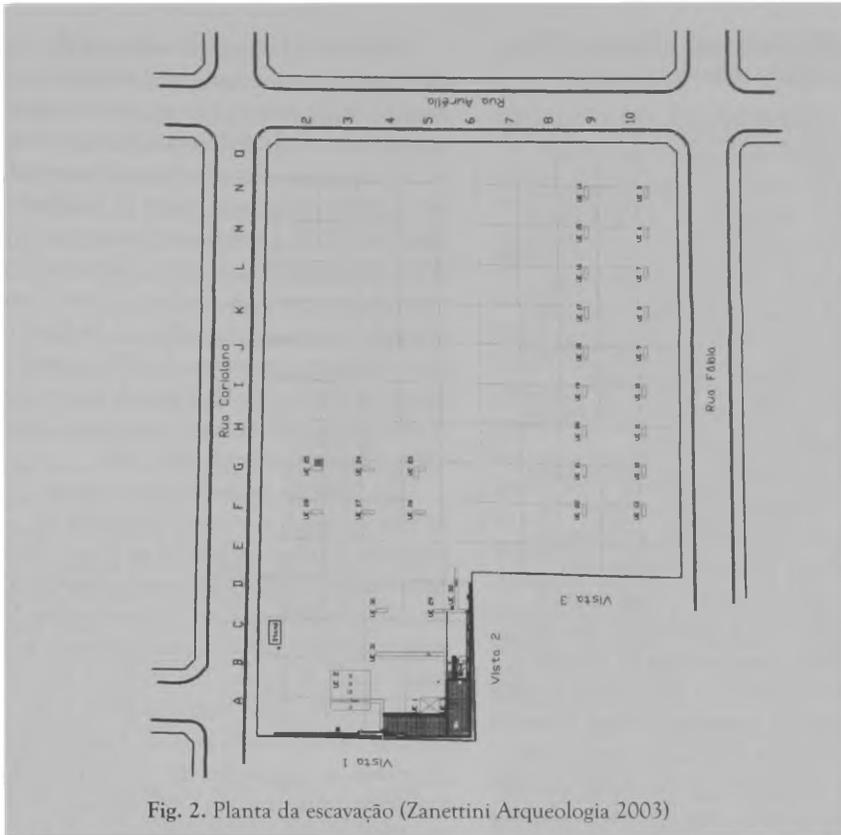


Fig. 2. Planta da escavação (Zanettini Arqueologia 2003)

Abaixo (Fig. 3), a planta da escavação sobreposta à aerofotogrametria tirada em 1958 (Geoportal), quando a fábrica já produzia biscoitos (alimentos). Percebe-se que a zona de baixo potencial arqueológico está relacionada à área dos galpões (daí também a localização de muitos alicerces) e a zona de alto potencial

arqueológico a região com menos construções (UEs 1, 2, 3, 4, 29, 30, 31, 32). A quantidade de bolsões e aterros com louças aumenta quando nos dirigimos ao quintal da fábrica. Posso apenas imaginar a quantidade, portanto, de louças que está sob o piso das casas na quadra entre as ruas Coriolano, Fábria e Catão, a oeste.

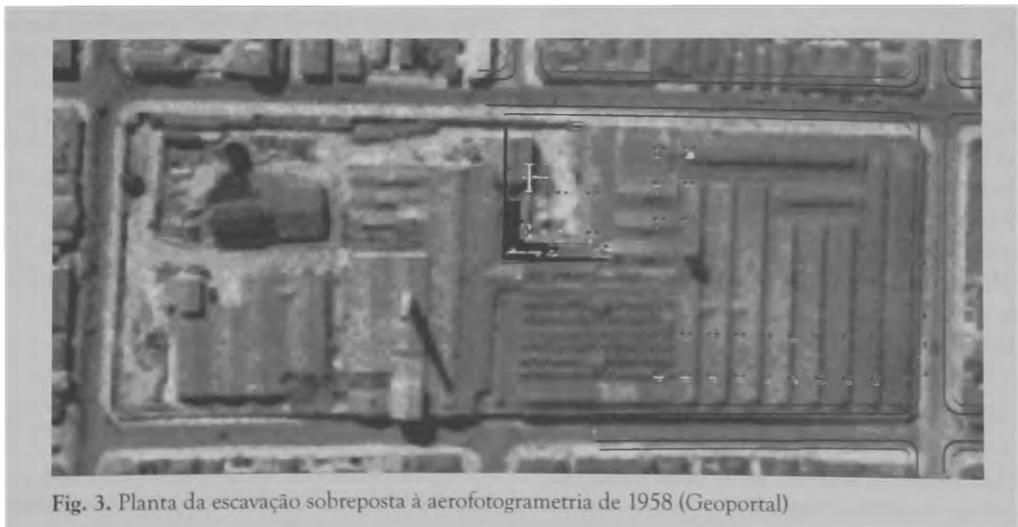


Fig. 3. Planta da escavação sobreposta à aerofotogrametria de 1958 (Geoportal)

1.2 Fábria, Aurélia, Coriolano e Catão na Vila Romana: evolução urbana e ocupação

Enquanto trabalho de Arqueologia Urbana, é metodologicamente importante explicitar alguns aspectos da evolução e da ocupação do terreno destinado, inicialmente, à implantação da Fábrica Santa Catharina, em 1913, delimitada pelas ruas Coriolano, Fábria, Aurélia e Catão, na Vila Romana, relevante à compreensão da formação e da história do registro arqueológico. A documentação utilizada, basicamente, pautou-se nas plantas do local, além de alguns documentos oficiais e relatos orais.

As origens da ocupação colonial na Lapa tiveram início nos anos de 1560, quando os jesuítas receberam uma sesmaria próxima ao rio Pinheiros (então chamado Emboaçava ou Boaçava, do tupi “lugar por onde passa”). Ao final do século XVI, a localidade vivia em função do caminho para Santana de Parnaíba, por meio de sua variante que seguia para Jundiá e Campinas, bastante usada por grupos tropeiros (Santos 1980: 31). Essa ocupação esparsa teria continuado até meados do século XVIII quando os jesuítas estabeleceram uma colônia conhecida como “fazendinha da Lapa”. em homenagem a Nossa Senhora do Santuário da Lapa de Lisboa, abandonando o local em 1743 – destarte a permanência do nome. Em 1765, a paragem do Emboaçava contava com cinco casas com 13 homens e 18 mulheres (Segatto 1988: 9); novo arrolamento realizado em 1800, pela autoridade eclesiástica da Sé, já apontava para um total de 221 habitantes: 127 mulheres e 94 homens, sendo destes 115 escravos (Santos 1980: 32). Do início do século XIX até 1867, foi rota de tropeiros e viajantes que se dirigiam a Itu e ao sertão ou do sertão ao litoral, utilizando-se da ponte do Coronel Anastácio. Esse apoio à circulação extrarregional deu-se pela existência, segundo Saint-Hilaire e D’Alicourt, de um pouso de tropas – para Ramos (2001: 59), o mesmo estaria hoje localizado às margens da estrada de Jundiá e próximo ao córrego onde está o Shopping Bourbon e a Praça Marrey Júnior. A partir de meados do século XIX, vê-se a proliferação de olarias e agricultores em pequenos grupos de trabalhadores, especialmente na área hoje conhecida como Lapa de Baixo, já com a presença de alguns imigrantes.

Em 1867, é inaugurada a estação da Companhia Inglesa; tanto a Lapa quanto a Água Branca constituíam-se, à época, por olarias e sítios (Santos 1980: 45). Antes da incorporação do bairro ao que efetivamente se compreendia como núcleo urbano da cidade de São Paulo, em meados de 1880, a localidade fornecia produtos primordiais à cidade, via sítios e chácaras, compondo o que ficou conhecido como “cinturão caipira”. O bairro da Água Branca foi ligado à Lapa apenas em novembro de 1925, quando a prefeitura recebeu do Dr. Paulo de Souza Queirós as áreas livres entre as ruas Guaicurus, Coriolano, Clélia e Faustolo (Santos 1980: 66).

Em 1888 foi iniciado o loteamento da Vila Romana, a primeira iniciativa de ocupação sistemática urbana na Lapa (Zanettini Arqueologia 2003). O loteamento seguiu um traçado hipodâmico com nomenclaturas de clara inspiração clássica (greco-romana), popular nessa virada de século. Em 1891, foi feito o loteamento do Grão Burgo da Lapa, hoje Lapa de Baixo; é nesse período também que ocorreram as instalações das primeiras indústrias e o estabelecimento, em 1899, da estação da São Paulo Railway, que transformou o local em polo de atração de mão de obra, especialmente operária. Quanto ao transporte urbano, os bondes já haviam chegado em 1903, enquanto, além da São Paulo Railway, o bairro contou com a Companhia Sorocabana apenas em 1958, e os primeiros ônibus já em 1924 (Segatto 1988: 59).

Os loteamentos que deram origem a esses bairros foram, de todo modo, intencionais. Desde a crise da Abolição e o advento da República, tornara-se prática corrente dos donos de terrenos e chácaras na área urbana lotearem, arruarem ou venderem, para esse fim, suas propriedades (Sevcenko 1992). Assim foram se adensando bairros já existentes, se formando outros novos e aparecendo núcleos coloniais mais distantes. Pelas várzeas, acompanhando as linhas de trens, se instalavam as indústrias e se formavam os bairros operários (Brás, Pari, Mooca, Ipiranga, Bom Retiro, Barra Funda, Água Branca). Ressalta-se o papel da Light, instalando as paradas finais de suas linhas em pontos extremos pouco povoados, como a Lapa, Santana, Penha, Pinheiros, gerando “fluxos irradiados de valorização imobiliária que, seguindo as direções das linhas, suscitavam

a criação de loteamentos em áreas remotas” (Sevcenko 1992: 123). Mas a região da Lapa era eminentemente rural, alçando o título de zona suburbana somente nos anos 1940.

Dentre algumas das indústrias que se estabeleceram na Lapa, somadas às antigas olarias, pode-se citar a Vidraria Santa Marina, em 1896, as Oficinas da São Paulo Railway, em 1900, a Fábrica de Tecidos e Bordados Lapa, em 1913, a própria Fábrica de Louças Santa Catharina, em 1913, a Fundação Progresso, em 1916, a Fiat Lux e a Companhia Melhoramentos, em 1919 etc. Muitas das fábricas pertenciam aos Matarazzo. Na região da Água Branca, a IRFM iniciou o enorme complexo industrial que deu origem ao Parque da Água Branca, que, nos anos 1950, tornou-se o maior complexo industrial da América Latina² (RAMOS 2001: 79). Isso acelerou o crescimento do bairro e fez com que sua população que, em 1920, era de 22 mil habitantes, passasse, em 1950, para 90 mil (Segatto 1988: 59).

Somente a partir dos anos 1970 e ao longo da década de 1980 é que houve uma drástica mudança nas feições da Lapa, acarretada pelo início da saída das indústrias para o interior de São Paulo, seguida da derrubada dos galpões, antes ocupados pelas fábricas e sua substituição por edifícios residenciais. Os empreendedores perceberam que a região possuía boa infraestrutura, centro comercial movimentado, boa rede de transportes, além de saída para as rodovias Anhanguera e Bandeirantes (Garbin 2003).

Portanto, o delineamento da quadra que corresponde ao sítio Petybon, assim como daquela em que se situava a antiga Fábrica Santa Catharina, delimitada pelas ruas Aurélia, Coriolano, Fábria e Catão, deu-se nesse contexto de loteamento da Vila Romana. No entanto, alguns aspectos de sua formação devem ainda ser esclarecidos. Atualmente, o que se percebe é a existência

de três quadras conformadas uma pelas ruas Catão, Coriolano, Fábria e Antonio Califari, outra pelas ruas Henrique Elkis, Aurélia, Coriolano e Fábria (sítio Petybon), e uma menor formada pelas ruas Antônio Califari, Henrique Elkis, Coriolano e Fábria; no entanto, essas três quadras formavam, aparentemente, uma única quadra quando do início do loteamento, totalmente ocupada pela Fábrica Santa Catharina e depois pela Petybon, já que a Rua Antônio Califari e a Henrique Elkis não existiam. Ao menos enquanto ruas. As plantas antigas da cidade de São Paulo, nas quais consta o bairro, mostram uma continuação, que corta a quadra sentido Norte/Sul, entre as ruas Cipião e Marco Aurélio, como se ambas fossem uma só. Apesar disso, plantas contemporâneas, por vezes, não dividem a quadra em dois, e mostram a presença da fábrica em apreço ocupando toda a quadra (daí ser paradoxal a existência de uma rua que cortasse o complexo ao meio).

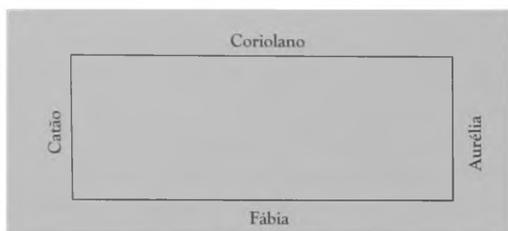
Uma das possibilidades pensadas para o fato é a de que existiria uma passagem pelo terreno, que nunca foi rua, mas que acabou ficando marcada na paisagem e por isso foi desenhada em muitas plantas – por não ser oficial, por vezes não constava. Essa passagem, aparente continuação da Rua Cipião para dentro da quadra, sobrepõe-se ao traçado do antigo córrego que cortava a quadra longitudinalmente. A sua canalização foi anterior aos anos 1930 e as pesquisas arqueológicas localizaram sua galeria alinhada às ruas Cipião e Marco Aurélio. Segundo um antigo morador do bairro, o Senhor Antonio Felipe³, residente desde 1937, sobre a passagem que se tornou mais tarde a rua Antônio Califari, diz o seguinte:

... Aqui não existia... foi fechado aqui.

Isso aqui não era um loteamento, eram terras devolutas, não tinha dono. O Ranzini ficou com tudo isso aqui. A Matarazzo comprou toda essa área do Ranzini. Na divisa entre a Matarazzo e a parte que foi dada como herança para sua

2 Infelizmente, o complexo industrial Matarazzo, do começo do século XX, na Água Branca, foi praticamente destruído, “com o aval da Secretaria de Cultura do Estado, que o considerou apenas como uma listagem de edifícios e de eventuais equipamentos que eles pudessem abrigar” (Meneses 1988: 69).

3 O Senhor Antonio Felipe nasceu em 1925, e aos 12 anos foi morar na Lapa, na Rua Lituânia, próximo as ruas Tito, Coriolano, Fábria, Aurélia e Catão, com seu pai, o italiano Nicola Felipe, vindos do município de São Manoel, Estado de São Paulo. Seu irmão mais novo trabalhou na fábrica.



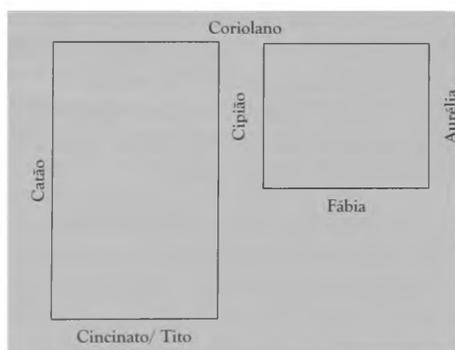
Configuração 1

Quando a quadra é apresentada inteira, com formato retangular, delimitada pelas ruas Aurelia e Catão (latitudinalmente) e Coriolano e Fábria (longitudinalmente), com seus aproximados 36 mil m².



Configuração 2

Quando a quadra é apresentada dividida em duas, com formato quadrangular, com extensão da Rua Cipião (ou Marco Aurélio) cortando o terreno em sentido Norte/Sul. Assim, formaram-se as quadras delimitadas pelas ruas Catão, pela continuação da Cipião (latitudinalmente), Coriolano e Fábria (longitudinalmente), e pelas ruas continuação da Rua Cipião, Aurelia (latitudinalmente), Coriolano e Fábria (longitudinalmente). A quadra da direita é quase a quadra que, em 2003, configurou o sítio Petybon.



Configuração 3

Quando é apresentada uma quadra quadrangular delimitada pelas ruas Aurelia, Fábria, Coriolano e pela extensão da rua Cipião, e uma quadra retangular, que não apresenta conexão entre as ruas Catão e Fábria, formada pelas ruas Coriolano, Catão, pela extensão da Rua Cipião, e pela rua que ora aparece designada como Tito ora Cincinato. A quadra da direita é quase aquela que, em 2003, configurou o sítio Petybon.

filha, há um pequeno rio que fica justamente na ligação das ruas Marco Aurélio e Cipião; você pode ver nas plantas dele, ele não diz que isso aqui é dele. O Mofarrej é que pôs. Eles fecharam isso aqui porque o pessoal atravessava pelo meio da fábrica e, por conveniências, eles fecharam. Ai foi crescendo... (Zanettini Arqueologia 2003).

Quando da análise das plantas da Vila Romana, percebi uma dinâmica interessante no que concerne à representação do traçado desses arruamentos. Chamo, desse modo, atenção para as diferentes configurações da quadra (ou quadras) na qual estava contida a Fábrica Santa Catharina e que contém o sítio Petybon. Notei a coexistência de três configurações distintas de apresentação da área, cujos layouts são:

Há que se levar em consideração toda a intencionalidade dessas plantas enquanto discursos de poder e que retenções e controle de informações sobre um espaço físico muitas vezes anteciparam a posse desse espaço (Passos 2009: 19); as configurações percebidas aqui têm relação com a parcialidade dos mapas que poderiam estar utilizando “artifícios cartográficos” a serviço de algum indivíduo ou grupo (Passos 2009: 19).

A seguir, apresento as plantas analisadas (Fig. 4 a 15). Observo que, entre as quadras da Vila Romana, o córrego do Mandy se faz sempre presente, a apenas uma ou duas quadras da Fábrica Santa Catharina, mas não há nenhuma representação do córrego que se sobrepõe ao traçado atual das ruas Cipião e Marco Aurélio.

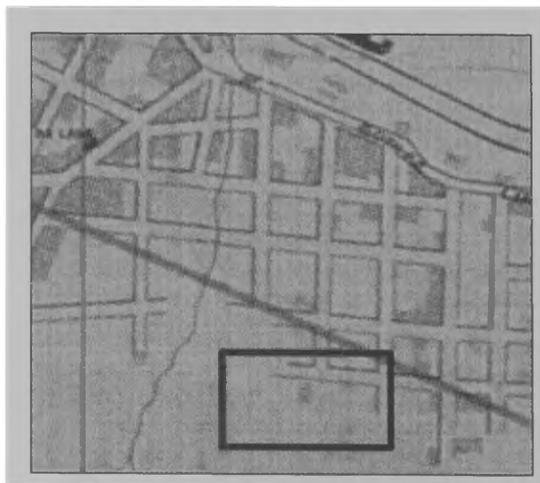


Fig. 4. Planta Geral da Cidade de São Paulo - 1905 (Passos & Emidio 2009: 48-49)



Fig. 5. Locação de Linhas Aéreas - sem data (Passos & Emidio 2009: 62). Provavelmente feito em torno de 1911

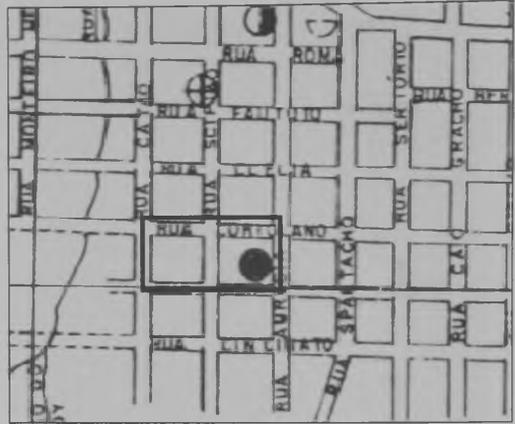


Fig. 8. Planta geral da cidade de São Paulo - Comissão Geographica e Geologica - 1914 (Reconstituição da Memória Estatística da Grande São Paulo, 1983)



Fig. 6. Planta da Cidade de São Paulo - 1913 (Passos & Emidio 2009: 60-61)

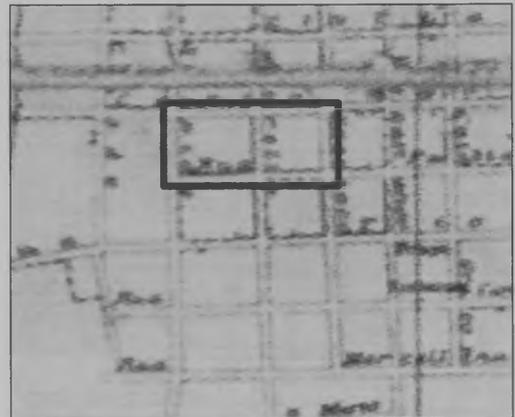


Fig. 9. Planta da cidade de São Paulo - 1916 (Passos & Emidio 2009: 77-78)



Fig. 7. Planta geral da cidade de São Paulo - 1914 (Passos & Emidio 2009: 74-75)



Fig. 10. Planta da cidade de São Paulo para indicador prático - 1922 (Passos & Emidio 2009: 82-83)



Fig. 11. Planta da cidade de São Paulo mostrando todos os arrabaldes e terrenos arruados - 1924 (Passos & Emidio 2009: 84-85)

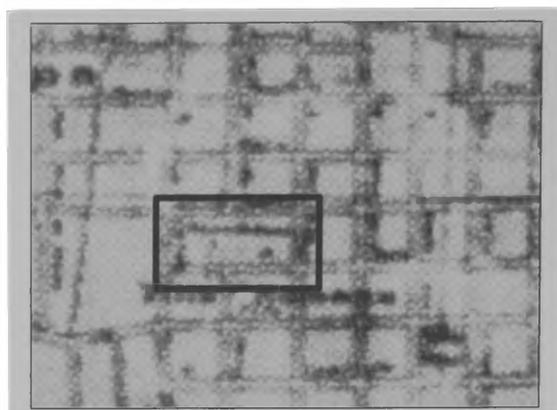


Fig. 14. Planta da cidade de São Paulo e municípios circunvizinhos - 1926 (Passos & Emidio 2009: 97)



Fig. 12. Map of the city of São Paulo showing public utilities operated by subsidiary companies - 1924 (Passos & Emidio 2009: 122-123)

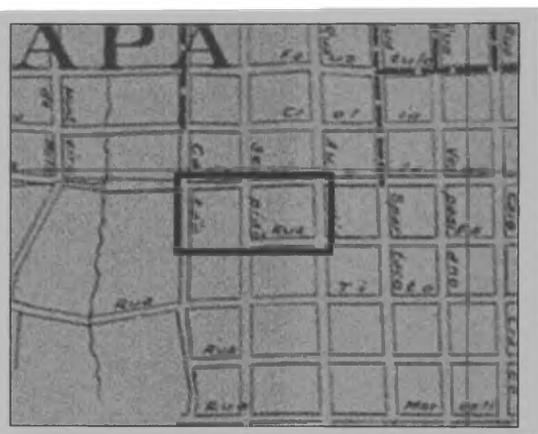


Fig. 15. Projeto preliminar para iluminação pública da cidade de São Paulo - 1926 (Passos & Emidio 2009: 102-103)

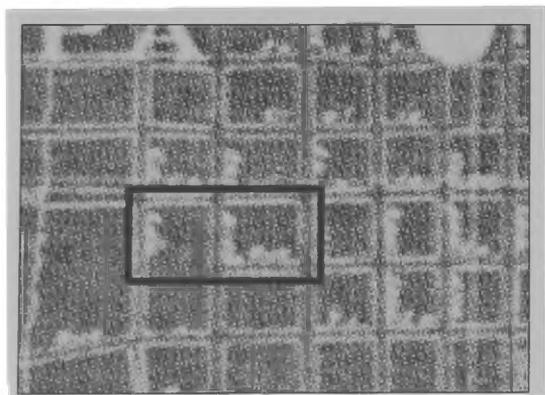


Fig. 13. São Paulo tramways: Origins of Traffic - 1925 (Passos & Emidio 2009: 90-91)

Com base nas plantas de 1905 e 1913 (Fig. 4 a 7), nota-se a existência de uma possível construção no terreno, com fachada voltada para a Rua Coriolano, anterior à ocupação da Fábrica Santa Catharina, mostrando que a área não era de todo inabitada (sede de uma chácara?). A quadra ainda não está completamente formada, faltando a continuação das ruas Aurélia, Catão e Fábía. A planta de 1914 (Fig. 8) marca com um ícone a presença, na quadra, da Fábrica de Louças Santa Catharina. Nela percebem-se os projetos de continuação das ruas Coriolano e Fábía em direção ao córrego do Mandy. A planta de 1916 (Fig. 9) representa as edificações que compunham a fábrica, com fachadas voltadas para as ruas Coriolano, Fábía, Aurélia e a continuação da Rua Cipião.

Apenas a partir da década de 1940, as plantas não mostram mais a quadra dividida por uma continuação da Rua Cipião, nem o não prolongamento da Rua Fábria até a Rua Catão (Fig. 16 a 21). Fixa-se, portanto, a configuração da quadra delimitada pelas ruas Catão, Aurélia, Fábria e Coriolano dentro da qual havia se estabelecido a Fábrica Santa Catharina. Desse modo, as plantas das Figuras de 4, 5, 6, 12, 14, 16, 17, 18 e 19 apresentam a quadra de 36 mil m² adquirida para a implantação da fábrica (configuração 1); as plantas 8, 9, 11 e 13 a configuração 2; e as plantas 7, 8, 9, 10 e 15 a configuração de número 3. Portanto, a concomitância das três configurações.

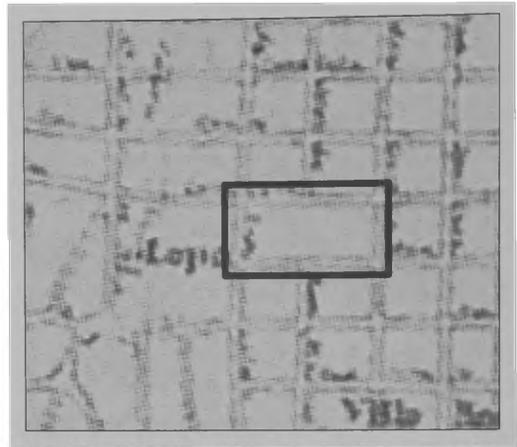


Fig. 17. Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo - 1930 (Passos & Emidio 2009. 138-139)

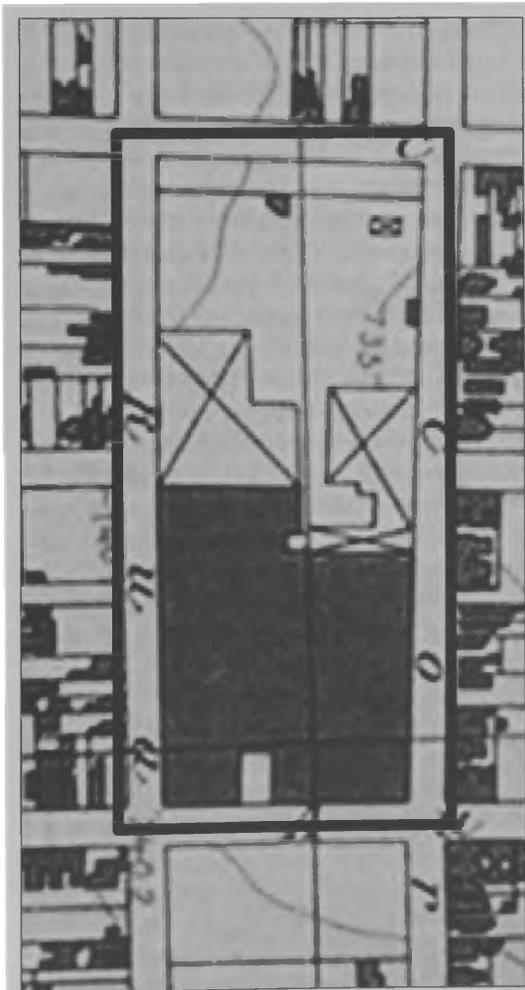


Fig. 16. Mapa Topográfico do Município de São Paulo - 1934. Levantamento do SARA BRASIL

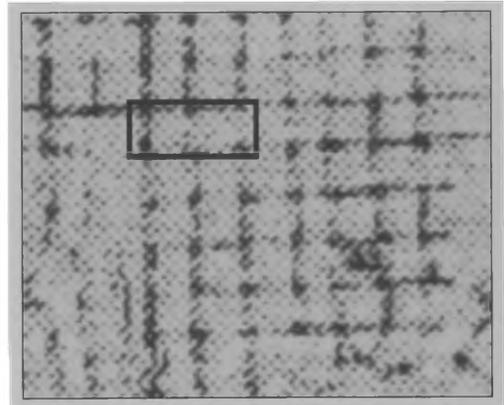
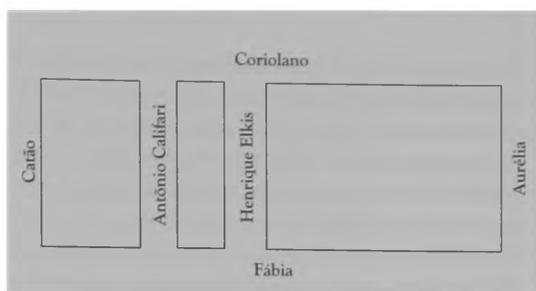


Fig. 18. Distribuição das instituições de assistência filantrópica na cidade de S. Paulo - 1935 (Revista do Arquivo Municipal, ano III, v. XXX)



Fig. 19. Planta da cidade de São Paulo e municípios circunvizinhos - 1943 (Secretaria de Estado, de Economia e Planejamento, Instituto Geográfico e Cartográfico - ICG. Acervo - Tombo. 1153)



Configuração 4

Quando a quadra foi dividida a partir dos anos 1960 em três quadras, com a criação de duas novas ruas (Antônio Calfari e Henrique Elkis).

Todas essas configurações dialogam com o papel da quadra em relação a sua ocupação e a ocupação da Vila Romana e da Lapa. Em um primeiro momento, o terreno fora ocupado pela Fábrica de Louças Santa Catharina, fundada em 1913, tornando-se parte da Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, quando de sua efetiva compra em 1927, até 1937. Nesse interim, sofreu diversas reformas e ampliações; entre 1932 e 1939, por exemplo, os Matarazzo apresentaram à Prefeitura Municipal 15 pedidos de autorização de obras em sua fábrica na Lapa, com destaque para a construção de um edifício para depósito, galpões, edifício para manipulação do caulim, instalações para um novo forno de aquecimento a quartzo e novas portarias (Zanettini Arqueologia 2003).

Ao mesmo tempo que buscou adaptar fisicamente a estrutura de produção da fábrica aos seus objetivos, o grupo Matarazzo procurou regularizar a propriedade. Como, originalmente, o terreno era cortado pelo leito do rio que acompanhava o traçado da Rua Cipião, sendo, depois, em determinado momento, canalizado e coberto, foi necessário incorporar à área da Fábrica suas margens, então propriedade da Prefeitura (fato ocorrido provavelmente já na fase sob ocupação da Santa Catharina, conforme dados arqueológicos). Em setembro de 1933, mediante escritura pública, é feita uma permuta na qual a IRFM transmite à Prefeitura “uma área de terreno situada à rua Fábria, esquina com Catão” parte posterior do terreno da fábrica, em troca do terreno que fazia parte da Rua Cipião.

Com a morte do Conde Matarazzo, em 1937, e a aquisição de jazidas de caulim no ABC, a IRFM encerra as atividades na unidade da Vila Romana e passa a produzir louças em

São Caetano, na Fábrica de Louças Cláudia. Em 1937, a Indústrias Matarazzo, ainda no processo de desdobramento e diversificação das atividades, cria a empresa Indústrias Alimentícias Petybon Ltda., para produzir massas e biscoitos.

No início dos anos 1960, o Grupo Matarazzo, resolvendo um problema de herança familiar, vendeu, em 1963, parte do lote originalmente ocupado pela Fábrica Santa Catarina. Foram abertas as duas passagens particulares, atuais ruas Henrique Elkis e Antônio Calafiori, sendo a face voltada para a Rua Catão loteada e vendida. Outra porção do terreno, voltada para a Rua Fábria, provavelmente vendida na mesma época, foi ocupada por uma malharia.

A Indústrias Matarazzo já não dispunha, nos anos 1970, do mesmo vigor dos períodos anteriores, especialmente da fase de expansão do começo do século XX. A morte de Francisco Matarazzo Jr., em 1977, veio a agravar a crise vivida pelo grupo industrial; sua filha e sucessora no controle das empresas não conseguiu impedir o desmoraonamento do império e, no início dos anos 1980, foi solicitada a concordata. Atualmente, a única unidade fabril em operação do grupo produz os sabonetes Francis, em Santa Rosa de Viterbo, Estado de São Paulo. Ainda em 1977, no processo de adequação do grupo à crise interna, a IRFM hipotecou o terreno e o prédio industrial da Fábrica de Biscoitos Petybon, localizado na Rua Coriolano, para o Lloyds Bank International Limited. Em 1979, a Matarazzo se associou a uma empresa americana de chocolates e massas – a Hershey – para fabricar massas, biscoitos, margarinas e achocolatado líquido (Zanettini Arqueologia 2003).

Em 13 de janeiro de 1983, a Matarazzo solicitou o cancelamento da hipoteca do imóvel junto ao Loyds Bank e, na mesma data, o vendeu para a Companhia Mofarrej de Empreendimentos. A Petybon, associada à Hershey, permaneceu produzindo sua linha de alimentos na fábrica quando, em dezembro de 1986, o grupo Matarazzo vendeu a empresa para o grupo Bunge, de origem holandesa e sucessores do Moinho Santista. A Petybon Indústrias Alimentícias S/A passou, então, a denominar-se Petybon S/A e manteve a linha de produção de biscoitos na fábrica da Lapa.

Em janeiro de 1987, a Petybon assinou um contrato de locação por quatro anos com a proprietária do imóvel, a Companhia Mofarrej.

Em junho de 1988, a Petybon associou-se à Mapa S/A (Mapiant, indústria italiana de massas) e formou a Petymapa, com participação de 65% por parte da Petybon. Em março de 1990, a Companhia Mofarrej renovou a locação do imóvel da fábrica para a Petybon por mais 36 meses. Em julho do mesmo ano, a Petybon criou, com a BSN francesa, uma *joint venture* que resultou na General Biscuits of Brazil - GBBR. A produção conjunta na fábrica da Lapa (Petybon/BSN) foi iniciada em 1991. Em 1992, a Companhia Mofarrej assinou novo contrato de locação do imóvel com a GBBR por 24 meses (Zanettini Arqueologia 2003).

Ocupando um imóvel alugado e utilizando equipamentos ultrapassados, a GBBR pôs à venda, em 1993, sua fábrica de biscoitos. A unidade, mas não a marca, foi adquirida pelo grupo Parmalat. A Yolat Indústria e Comércio de Laticínio Ltda. (grupo Parmalat) sucedeu a GBBR na qualidade de locatária do imóvel. A Parmalat deixou de produzir nas instalações em 2000, mas só em abril de 2002 foi cancelada a locação a pedido da Companhia Mofarrej de Empreendimentos. Em novembro do mesmo ano a Mofarrej demoliu os edifícios da unidade industrial desativada (Zanettini Arqueologia 2003). Em 19 de maio de 2003, a Companhia Mofarrej registrou, no 10º Cartório de Registro de Imóveis de São Paulo, a incorporação imobiliária denominada “Condomínio Paradiso Vila Romana” à Rua Fábria nº 800, composta de três edifícios de 29 pavimentos, com subsolo e andar térreo comuns aos três.

1.3 Um aterro de louças na cidade

É sabida a complexidade da formação dos solos em perímetro urbano; quando nos referimos a estratigrafias de sítios arqueológicos urbanos, esta complexidade aumenta tendo em vista as rápidas ações a que o registro arqueológico na cidade está sujeito, ações eminentemente de caráter antrópico. O dinamismo das áreas urbanas gera uma “estratigrafia arqueológica extremamente complexa” (Juliani, 1994-5: 366). Andrea Carandini sabiamente chamou os sítios arqueológicos urbanos de “ilhas estratigráficas humanas num mar de estratos naturais”

(Carandini 1991: 38); a sobreposição de camadas arqueológicas artificiais é uma característica de qualquer meio urbano e constitui a essência da Arqueologia Urbana (Zanettini Arqueologia 2005: 34). Essa constante possibilidade de que um estrato se transforme em outro é parte da historicidade do nosso subsolo (Carandini 1991: 38), transformando o meio em paisagem, em que se manifesta a dialética entre ações humanas e atos da natureza. Práticas são mantidas ou modificadas, tomam-se decisões e ideias ganham forma: “a landscape retains the physical evidence of these mental activities” (Crumley 1994a apud Balée & Erickson 2006: 2). O uso de aterros é um exemplo disso. A estratigrafia dos sítios históricos urbanos, geralmente reocupados sucessivamente, é marcada pela presença dos aterros.

Devido à sua localização, no interior da *urbs*, pelo menos até a década de 1970, a Arqueologia não se interessava por sítios urbanos considerando-os “destruídos” ou “sem potencial arqueológico”. Para Salwen (1978: 458), informações de vários períodos do passado humano existem nesses lugares que, até alguns anos atrás, a maioria dos pesquisadores considerava destruída – tais quais rodovias, terrenos com construções, áreas aradas etc. (Caldarelli 2003). “Todo sítio deve ser considerado como portador de informação até que se prove o contrário” (Araújo 2001/2002: 10).

Desse modo, alguns estudiosos começaram a descobrir, como Staski (1999), que os assentamentos urbanos geralmente apresentam boa preservação do registro arqueológico (Juliani 1994-5: 370). A Arqueologia Urbana passou a trabalhar com a hipótese de que a pavimentação e a chegada do asfalto podem ter protegido alguns sítios e que talvez ocorressem distúrbios na fina camada superficial, escondendo importantes sítios arqueológicos e deixando muitas de suas características (Salwen 1978: 454). De duas uma: ou a era industrial complicou demais a estratigrafia ou a simplificou ao extremo (Carandini 1991: 42).

Com a evolução urbana e o crescimento das ocupações, é indubitável a presença de objetos em subsuperfície e, quando nos referimos às cidades, especialmente materiais cerâmicos construtivos resultantes das diversas demolições e construções. Segundo Schiffer, a cidade é o *locus* onde quase nenhum elemento é descartado em seu lugar

de uso, fazendo com que, conseqüentemente, quase todo contexto arqueológico material seja um refugio secundário (Schiffer 1972). Como pontuou Stanley South (1994: 79), não se deve escavar um sítio apenas para revelar a arquitetura, os estratos arqueológicos e os artefatos, mas igualmente para entender os amplos processos revelados e a relação entre eles.

Não foi diferente com o sítio Petybon. As escavações revelaram uma estratigrafia bastante complexa, com inúmeras camadas que se sobrepõem e se superpõem, indicando as diversas fases de ocupação do terreno, com impactos sobre o sítio arqueológico. Encaro, aqui, todo o registro arqueológico como “um fenômeno contemporâneo constituído de vestígios materiais que foram formados, transformados e depositados a partir de diferentes fatores naturais e culturais, chamados de processos de formação” (Silva 2000: 179). Meu objetivo neste item, dessa maneira, é realizar algumas incursões em torno da formação do registro arqueológico do sítio Petybon, com foco nos processos culturais de formação, discorrendo sobre a natureza da estratigrafia do sítio, assim como das estratégias implementadas pelos ocupantes do terreno para conformá-lo segundo diferentes funções, visões de mundo e imprevisíveis motivações (Carandini 1991: 42).

Antes de tudo, é necessário apresentar os resultados obtidos pelas intervenções arqueológicas, com base na divisão do terreno em zonas de potencial arqueológico. Para apresentar os perfis das unidades de escavação do sítio, utilizei a metodologia da matriz Harris (1975; 1979), pois achei que apresentá-los por fluxogramas proporcionaria uma visão mais clara dos estratos e da estratigrafia, diferente de fotos ou desenhos dos perfis, porque, neste caso, como há muitas camadas, o perfil acaba tornando-se um caleidoscópio de cores e texturas.

Na zona de baixo potencial, na porção mais a leste do terreno, a densidade de artefatos móveis mostrou-se baixa, inversamente proporcional à presença de elementos estruturais como remanescentes de baldrames (construídos com tijolos e argamassa de cimento ou concreto armado), presença de canaletas, tubulações de água (algumas em PVC) e caixas de concreto abertas pela Petybon para estoque de matéria-prima (banha, farinha etc.). O

que se observou na estratigrafia desta zona foi a presença de sucessivas camadas de obras para implantação dos edifícios, que resultou na presença de restos dos embasamentos das construções com suas redes de tubulação associadas às atividades no interior dos prédios.

Uma vez que esta foi a zona, no terreno, de primeira implantação de edificações, especialmente galpões, não se espera que abaixo disso haja a presença de vestígios móveis, louças, já que a fábrica ainda não produzia ou descartava seus produtos concomitante ou anteriormente à presença dos prédios.

No que concerne à zona de médio potencial arqueológico, mais a oeste do terreno, a estratigrafia caracterizou-se por seqüências bem delineadas de camadas de aterramento, aplicadas para proporcionar a elevação da cota original e o distanciamento/impermeabilização do local, outrora cortado por uma drenagem natural, com o objetivo de incorporá-la ao complexo, dando-lhe funcionalidade. Como disse, a drenagem foi canalizada e transformada em galeria subterrânea, alinhada às ruas Cipião e Marco Aurélio, para onde afluem as tubulações de águas pluviais do terreno. Percebeu-se também, que mediante a retificação e o aterramento, o local foi parcialmente ocupado por edificações, servindo de pátio aberto para carga, descarga e descarte de material. Daí a presença de níveis com material arqueológico móvel, louças, abaixo dos vestígios de estruturas construtivas, como baldrames, pois a produção já existia, e descartou o material em terreno posteriormente ocupado pelas edificações (de acordo com as expansões da fábrica). Os níveis mais superficiais dos perfis estratigráficos eram camadas de piso de concreto, ou entulhos resultantes de demolição, daí a necessidade de emprego da retroescavadeira para abertura das unidades.

Nessa zona, boa parte das unidades de escavação atingiu o nível freático (numa média de 70 cm de profundidade). Foram diagnosticados dois níveis distintos de deposição de descarte de refugio cerâmico. Um mais profundo, apresentando continuidade no sentido Leste/Oeste, conformando uma camada contínua e espessa de fragmentos bastante diminutos. Nessa camada, predomina a louça de segunda queima (vidrada), empregada como elemento drenante.

Já nas camadas mais superficiais, em alguns casos situadas imediatamente abaixo de piso de tijolos (intercalado por camadas mais recentes de concreto e cimento), observou-se a existência de estruturas diferenciais de refugo, pontuais, derivadas da dejeção e empilhamento do material descartado para o eventual preenchimento de valas, buracos e correção de depressões anterior à pavimentação da área, originalmente utilizada para lançamento de refugo, galpões de lenha etc.

Na porção mais próxima da Rua Coriolano, conta-se com uma estrutura alteada, destinada a refeitório da fábrica da Petybon. A unidade de escavação 2 incidiu sobre a base da edificação suprimida, que se deu mediante a indicação da análise geofísica, cujos dados apresentaram extrema dificuldade de leitura e interpretação. Sinais atenuados apontavam para a possível existência, no local, de um grande bolsão rico em artefatos. No interior da unidade foram evidenciados, ainda, trechos de piso cerâmico remanescente e evidências associadas que indicavam a presença de instalações sanitárias. Após a retirada do piso mais recente, alguns trechos apresentaram a mesma *performance*, com a presença da camada contínua composta por refugo cerâmico moído.

Por fim, na zona de alto potencial arqueológico, no extremo oeste da propriedade, a camada de aterramento difere da sequência observada nas demais unidades de escavação, sendo composta por um pacote espesso de terra argilosa escura, rica em cinzas e carvões, associadas a cacos de louça e azulejos, indicando a provável proximidade de um dos fornos outrora existentes. Abaixo dessa camada, contou-se com evidências de estruturas de tijolos, dentre elas uma canaleta construída com tijolos e argamassa de barro que se prestou, no passado, ao lançamento e escoamento de fluidos, ricos em pigmentos, sendo efetuada a coleta, no seu interior, de material para análises laboratoriais. Na intersecção das unidades de escavação 29 e 32 (que define a transição da zona de média densidade para a de alta densidade de material), foi identificado um bolsão de refugo de louça bastante preservado.

Ocorre que com a venda de parte da propriedade e a alteração do *layout* da fábrica, o local destinado aos galpões de argila e

fornos maiores foi sendo paulatinamente demolido para dar lugar a habitações, sendo abertas duas pequenas vielas. Numa fase mais recente, a área da Petybon foi reocupada, sendo erguidas edificações mais delgadas, destinadas a escritórios e almoxarifado. Na fase final de ocupação, essa zona contou com edificações menores, destinadas a escritórios comerciais, departamento de pessoal e outras funções administrativas, conforme atestam os indícios em superfície e nos muros confrontantes (marcas de estruturas de tijolos, pisos do tipo zetaflex, caixas plásticas de passagem de energia, datáveis, portanto, dos anos 1960/1980). Além da louça em profusão, as camadas de entulho cerâmico apresentam peças relacionadas ao cotidiano de produção ou ao chamado mobiliário de forno (caixas refratárias, caulim, suportes etc.). Em alguns pontos, o material de refugo atuou como contrapiso para a aplicação de concreto, apresentando fragmentos agregados a ele. O último nivelamento ocorrido nesse pátio, em parte descoberto, deriva provavelmente da transição da modalidade industrial de cerâmica à unidade de produção de gêneros alimentícios, processo que se desenrolou a partir dos anos 1940, já sob os designios da IRFM (Petybon). Em uma fase anterior, foi aplicado um piso em tijolos.

Na matriz abaixo, UE25 Perfil Oeste (Fig. 23) as setas indicam a posição estratigráfica; T refere-se à superfície e G à matriz geológica do terreno. Os retângulos são depósitos e os círculos camadas que um dia foram superfície (pisos). As setas pretas indicam a relação estratigráfica e as cinzas cronológicas entre as camadas.

Posto isso, gostaria de chamar atenção para um aspecto da composição dos estratos dos sítios históricos, e do sítio Petybon em particular, bastante recorrentes e sobre o que poucos se debruçaram: aterros. A interpretação de aterros, em Arqueologia Histórica, é importante porque numerosos sítios arqueológicos aparecem no interior de cidades (Orser 1992: 87). Ressaltos não apenas porque a estratigrafia dos sítios históricos é composta por aterros sucessivos, mas também porque o sítio Petybon é, antes de tudo, um grande aterro. Para Villagrán (2008: 20) “artefatos e sedimentos estruturam conjuntamente os depósitos arqueológicos e não podem ser considerados separadamente no estudo

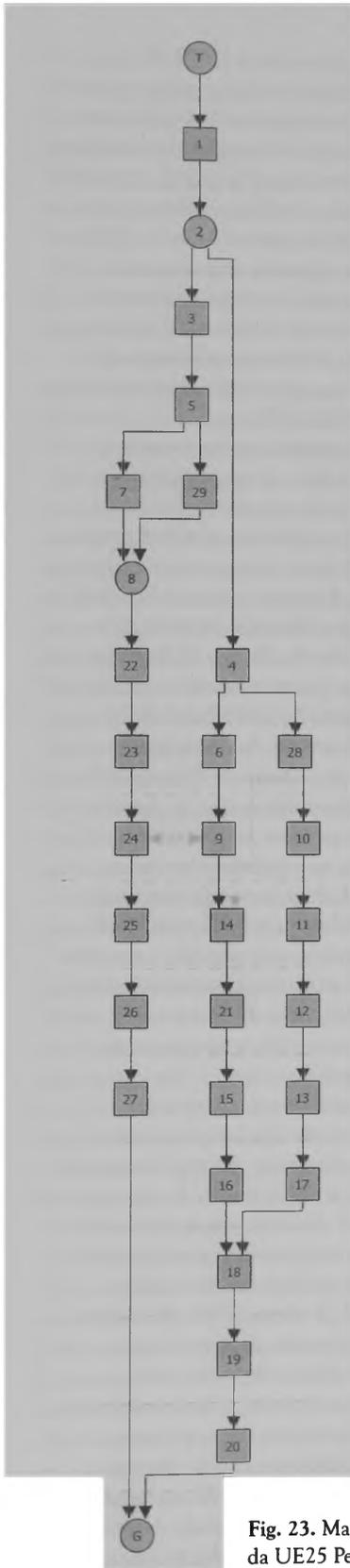


Fig. 23. Matriz Harris da UE25 Perfil Oeste

1. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor avermelhada
2. Piso de concreto
3. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor avermelhada
4. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura
5. Aterro: entulho construtivo (cimentos e tijolos maciços)
6. Aterro: entulho construtivo (cimentos e tijolos maciços)
7. Embasamento de tijolos maciços
8. Piso de concreto
9. Embasamento de tijolos maciços
10. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura
11. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor avermelhada
12. Aterro: sedimento areno-argiloso, cor amarelada com inclusões de fragmentos de louças moídas
13. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura
14. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura com inclusões de fragmentos de louças e formas refratárias
15. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura
16. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor avermelhada
17. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor avermelhada
18. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura com manchas de sedimento marrom
19. Aterro: sedimento areno-argiloso, cor marrom escuro com inclusões de grandes fragmentos de quartzo e louça moída
20. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom
21. Embasamento de tijolos maciços
22. Aterro: sedimento areno-argiloso, cor acinzentada com manchas de sedimento amarelado
23. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, cor marrom escura
24. Aterro: sedimento areno-argiloso, cor marrom escura com inclusão de fragmentos de louça moída
25. Caulim
26. Aterro: sedimento areno-argiloso, cor marrom clara, com inclusão de fragmentos de louça
27. Aterro: sedimento areno-argiloso, compactado, com avermelhada
28. Bolsão de louças bem preservado (louças encaixadas, no biscoito)
29. Embasamento de tijolos maciços
30. Nível do lençol freático

dos processos de formação”. Assim, antes de analisar as cerâmicas que compõem este aterro, é preciso mostrar o aterro em si, o aterro enquanto um artefato tendo em vista a crítica a vestígios humanos que não se encaixam confortavelmente nas definições tradicionais de “sítio” (Ashmore & Knapp 1999: 2). Deetz (1996: 22), nos anos 1960, propôs que a grande diferença entre sítios históricos e pré-históricos concernia na maneira na qual grandes quantidades de aterro (“a mixture of soil and refuse”) foram deslocadas durante o período histórico.

Para Deetz (1996: 22), uma vez que esses depósitos contêm invariavelmente artefatos, eles podem ser extremamente enganosos, dado que o não reconhecimento de que o material é parte de um aterro levaria o pesquisador a incorrer em inferências errôneas sobre o sítio. Acredito, também, que considerar o material de aterro “fora de contexto” é tão sem sentido como analisá-lo como *in situ* “original” Primeiramente porque o material dos aterros está num novo contexto (Schiffer 1972; 1976), depois porque pressupor que existe algum material que se encontra em seu local de descarte “original” sem sofrer qualquer efeito de processos pós-deposicionais, tanto culturais como naturais, é cair no que Araújo (1995: 4) chamou de “noção errônea e (perigosamente) implícita de que o material arqueológico encontrado em uma escavação se mostra espacialmente disposto da mesma maneira em que foi deixado pela comunidade humana que o utilizou”

Segundo Oliveira (2005: 151), as intervenções arqueológicas “têm focado seus objetivos em recolher vestígios móveis, como: louças, cerâmicas, vidros, metais, restos de alimentação, etc. Geralmente isto ocorre em detrimento de análises estratigráficas que levem em conta a transformação do terreno e estruturas relacionadas à rede de infraestrutura da cidade” Visto a estratigrafia ser também um documento e não um mero arquivo no qual se inserem os artefatos (Lucena 1992: 87), sigo a proposta de James Deetz quando diz: “Fill is an artifact itself, and intelligent study of it can be most instructive. This is particularly true in excavation carried out in high-density urban areas where the same soil may have been removed, shifted, and redeposited many times”

(Deetz 1996: 23). Para Harris (1979: 41), a unidade de estratificação é um artefato e como artefato deve ser tratado como um todo, com porções de materiais relativamente homogêneas e indivisíveis (Carandini 1991: 72). É a relação da parte com o todo. As faianças finas só têm sentido como parte de um todo (South 1979: 214), que é o aterro. Juntas, desempenham esta função, enquanto “material construtivo” e não enquanto “serviço de mesa”: o solo, o sedimento, dentro da qual escavamos é, ele próprio, um artefato, com muitas informações a revelar (Schiffer 1983: 690).

Se o aterro é artefato, representando a história de vida do sítio, deve ser pensado também em termos de sua rápida formação, massiva e singular mais do que gradual ou por meio de uma série lenta de eventos cumulativos. Para os aterros do Petybon, o tempo da cidade, rápido, cosmopolita, imperou na formação dos estratos (Mrozowski, Ziesing & Beaudry 1996: 28), mais do que num aterro formado pelo descarte fortuito de lixo à beira de um rio durante algum tempo. Aderir a esses pressupostos, em um estudo de Arqueologia Urbana, acarreta reconhecer que, se o aterro é um artefato, o que é este artefato, como é produzido, quais as possibilidades de sua produção, como dialoga com a formação do registro arqueossedimentar (Villagrán 2008: 21); a e b) se o artefato arqueológico é um ente ativo dos aspectos culturais de uma sociedade (Schiffer 1983: 676), além do funcional, há então aspectos simbólicos nos usos e na produção dos aterros?

Desse modo, análises de aterros de sítios arqueológicos são fundamentais para o entendimento da dinâmica das transformações do espaço urbano e da formação da paisagem urbana atual, além da óbvia importância de seu papel junto à compreensão da existência e conservação dos vestígios arqueológicos (Oliveira 2005: 152). Orser (1992: 86) define os aterros como camadas de terraplenagem, compostos por depósitos de areia, pedra, cascalho e artefatos que são, intencionalmente, usados em alguns projetos de construção. “Os aterros são evidências da ação do ser humano no ambiente. Apesar de apresentar grande complexidade e dificuldade de exame, procurar identificar a origem dos sedimentos,

por que, por quem, como e quando foi feito, auxilia na compreensão do espaço e apresenta elementos que influenciam na avaliação do potencial arqueológico da região” (Oliveira 2005: 152). Daí que, para além de uma unidade estratigráfica, o aterro deve ser entendido como “unidade de ação”, inteligível (Carandini 1991: 134); a estratificação como uma sequência de ações e atividades humanas e naturais acumuladas (Carandini 1991: 15).

Segundo o Houaiss (2001: 333), a palavra **aterro** no século XIX designava “ato ou efeito de aterrar... um lugar que se elevou ou nivelou com terra ou entulho; aterrado... obra que consiste na deposição de terra ou de material granuloso solto sobre um terreno natural, para formar um chão ou base firme, nivelado ou alteado; aterramento... entulho com que se enche um fosso ou depressão de terreno, ou com que se nivela ou eleva um local” Já **aterrear**, além do significado (do século XV) de “encher ou cobrir com terra”, tem a significação antiga (do século XIII) de “derrubar” depois, “meter medo, assustar”, ou, ainda, “atirar por terra” Etimologicamente, o objeto, aterro, e a ação, aterrar, guardam dois sentidos: o de uma modificação antrópica sobre uma paisagem ou ambiente natural, criando camadas de terra e artefatos, e o de derrubar, verbo transitivo: quem derruba, derruba algo com algum intuito.

No caso do sítio, há predomínio de aterros que a) se formaram ao longo de um intervalo de tempo devido ao descarte gradual de lixo em determinado local; b) que se formaram com sedimento do próprio terreno que contém o aterro, e que por causa de obras ou outra ação foi remexido e então reposto no local como aterro (quando, por exemplo, ocorre terraplenagem); c) e formado apenas por artefatos depositados no solo. Para os estudos dos solos urbanos antropogênicos, o aterro de tipo a se encaixaria no que é descrito como *man-influenced soil*, “artefacts comprise artefacts solely or mainly from anthropogenic material” (Lehmann & Stahr 2007: 249). Não preciso lembrar que áreas inclinadas tendem a ser alteradas, mais propícias a presença de aterros ou escavações, por vezes combinados, para a eliminação das diferenças do terreno (Oliveira 2005: 163), e que aterros são, por definição, compactados (Rathje 1991: 122).

Mas os aterros do Petybon tiveram também outras funcionalidades: altear o terreno e diminuir a sua umidade (tendo em vista a localização nos terraços fluviais do Rio Tietê, além da presença de dois córregos – um dentro do terreno – caracterizando o solo propício a enchentes) e agir como um dos planos das estratégias de descarte dos resíduos gerados pela produção de louça. É claro que algumas das características do terreno têm a ver com a escolha do local para a instalação da fábrica. Ferrovias e indústrias ocuparam as zonas de transição entre planícies aluviais e colinas suaves, áreas baixas e mal drenadas, o que mostra, segundo Ab’Sáber (2007: 103), que “a grande maioria dos bairros industriais e operários justapõe-se aos terraços e planícies aluviais do Tietê e alguns de seus afluentes” Além de conformarem terrenos mais baratos, justamente pelas enchentes, e perto de ferrovias, a proximidade de alguns cursos d’água foi igualmente imprescindível para esse contexto, uma vez que “a água é um recurso fundamental na fabricação de cerâmica utilizada na homogeneização da massa, na limpeza da indústria e higiene dos ceramistas” (Souza 2003: 39). Por isso, também, a existência de um poço no terreno, descoberto durante as escavações.

Aqui, darei foco aos aterros dos tipos b e c (na UE 29 correspondem às camadas 14, 26 e 28 da matriz Harris, por exemplo) por neles estarem contidas as louças da Fábrica Santa Catharina. O estudo dos solos urbanos tem muito a ver com os resíduos materiais produzidos pela indústria que ali se encontrava antes (Bridges 1991: 28). No entanto, é importante ressaltar que um aterro que não contém material arqueológico nem por isso deve ser descartado, dado ser, ele mesmo, o material arqueológico, que modificou ou criou aquela paisagem.

Deve-se saber, igualmente, a data do aterro e não apenas a data dos objetos nele contido. Assim, os aterros do Petybon podem ser posteriores a 1937, apesar de algumas louças serem de 1913; já observei aterros cuja formação era de 1970, mas cujos artefatos que dele faziam parte eram do século XVIII. O pressuposto básico aqui é que o aterro é sempre cronologicamente posterior aos artefatos que o compõem (tendo em vista a vida do artefato até seu descarte) (Harris 1979a: 111). Com essa

dinâmica de formação, no entanto, é possível que artefatos mais recentes estejam em níveis mais profundos do que artefatos mais antigos. Datar os objetos não é datar a camada.

Como ressaltei, no sítio Petybon os aterros com louças em faiança fina são basicamente dos tipos b e c. O interessante são as intenções envolvidas na formação desses dois tipos de aterro, que acabaram influenciando a análise cerâmica, uma vez que dessas diferentes camadas resultaram louças fragmentadas ou louças inteiras, as primeiras em sua maioria já finalizadas, com vidrado, e as segundas, no biscoito. Esse comportamento foi observado nas zonas de médio e alto potencial arqueológico, que, devo lembrar, sobrepõem-se, nas plantas da fábrica, a parte do terreno sem edificação, ou seja, ao quintal, área tradicional de descarte de resíduos em fábricas de produção cerâmica.

O nível mais profundo (tipo b) foi conformado por uma camada contínua e espessa de fragmentos bastante diminutos, decorados e vidrados; já nas camadas mais superficiais (tipo c), em alguns casos situadas imediatamente abaixo de vestígios de pisos, observou-se a existência de estruturas diferenciais de refugo, pontuais, derivadas da dejeção e empilhamento do material descartado para o eventual preenchimento de valas, buracos e correção de depressões anteriores à pavimentação. Nesta última camada, as louças encontravam-se inteiras e, literalmente, encaixadas. Traço algumas possibilidades para os processos de formação cultural desses registros.

Quanto às camadas mais profundas, nas quais se encontram louças finalizadas, fragmentadas, acredito que estas são as louças que estavam em superfície quando do funcionamento da fábrica, resultantes dos resíduos gerados pela produção. Em geral, sítios em superfície, sujeitos a pisoteio e outras ações, geram artefatos de tamanho diminuto, sem muitos remotes. É sabido que quintais de fábricas cerâmicas são zonas clássicas de descarte dos produtos não vendidos, com defeito, quebrados durante a produção etc. Quando da expansão da própria fábrica, assim como quando da construção da nova unidade fabril da Petybon, o próprio solo da época foi utilizado para as obras e para o aterro, e nele constavam os diminutos fragmentos de louça que, pelo

menos por 24 anos, ficaram expostos no quintal. Constituíam, portanto, refugos secundários (Schiffer 1976), uma vez que, após a fabricação, eram imediatamente descartados por não estarem aptos para a venda por alguma razão.

Quanto à camada de aterro de louças mais superficial, foram utilizadas louças inteiras, por vezes ainda encaixadas. O que aconteceu foi o uso de louças armazenadas dentro da fábrica, estancadas no meio do processo produtivo (ou seja, por vezes, ainda no biscoito). Não foram, portanto, descartadas, e após um período de armazenagem (*storage*) (Schiffer & Skibo 1997: 38), foram utilizadas como material de aterro, em que se pode perceber a intenção de depositá-las no solo. Os encaixes, principalmente de malgas e pratos, empilhados nos setores de armazenamento, foram conservados como tal no aterro. Podemos, num primeiro momento, dizer que eram parte do refugo de fato (*facto refuse*) resultante de um abandono (*abandonment*) (o fechamento da fábrica em 1937), dentro das possibilidades dos SA *processes* estipulados por Schiffer (1976: 30). Contudo, como essas louças não sofreram uma ação de descarte propriamente dito, mas foram depositadas no solo, poder-se-ia dizer que estão dentro do que Schiffer e Skibo (1997: 39) chamaram de *disposal*, ou *deliberate burial*, para Renfrew e Bahn (2001: 47).

Mas para os itens depositados encaixados, acho que é ainda mais enriquecedor utilizar o que Binford (1978: 346) denominou *positioning items (placed)*, uma vez que, além de estarem depositados com certo cuidado, houve um motivo assumido por trás da deposição dos artefatos no solo, antecipando um uso futuro: as louças como aterro, a alta densidade de materiais nesse aterro e o encaixe das louças umas às outras, que, além do mais, acarretava o preenchimento das áreas internas dos recipientes que, como são vazadas, poderiam causar futuros acomodamentos da camada. Daí também a preferência, muitas vezes, por objetos fragmentados [cacos] ao invés de inteiros.

Todos esses refugos, enfim, tornaram-se parte de aterros, no processo conhecido como uso secundário (*secondary use*, dentro daquilo definido como *S-S process*), uma vez que esses artefatos foram, sem modificações, utilizados para uma nova função, o de material “construtivo” O uso de cerâmica para aterros

é bastante comum, não apenas porque ela ocupa um volume, físico, junto ao sedimento, deixando a camada de aterro mais espessa e compacta, mas também porque enquanto material poroso absorve umidade, atuando como elemento drenante, o que, no caso do terreno do sítio Petybon, tornava-se bastante relevante, especialmente no que diz respeito ao uso dos biscoitos da faiança fina. Além disso, estes usos são parte de estratégias para se livrar de enorme quantidade de lixo de uma produção cerâmica, ao que, uma das várias saídas que a Fábrica delineou, foi seu enterramento por aterramento.

A criação de aterros com o material cerâmico pode ser visto, portanto, como estratégia de descarte de lixo, que, nesse começo de século XX, é um ponto bastante discutido pela cidade que se urbaniza e se higieniza, com a expansão dos serviços de saneamento. Esse assunto desdobra-se em três pontos: o das alternativas aos resíduos de produção cerâmica e seus impactos ambientais, o da história do lixo na cidade de São Paulo e os planos para lidar com ele, dentro da implantação das teses higienistas, e da relação que se desenvolveu, ao longo dos últimos séculos, entre lixo e aterro (com a criação, por exemplo, dos aterros sanitários).

O município de Parelhas, a 247 km de Natal, no Rio Grande do Norte, tem na produção de telhas sua principal atividade econômica, sendo conhecido como “a capital da telha do Seridó”. Todavia, uma realidade se faz patente: a atividade ceramista é uma das maiores responsáveis pelo processo de desertificação do Seridó. A Cerâmica Tavares, no povoado Joazeiro, por exemplo, inaugurada em 1975, produz 800 mil peças por mês, com 60 mil telhas por fornada, com a queima em fornos caeiras (abertos) utilizando a madeira da caatinga. Nessa produção, há 10% de perda e 15% das telhas é de primeira qualidade. Atualmente, adotaram-se novos fornos, os ditos fornos abóbadas e garrafões (fechados) com a utilização, enquanto lenha, de pó de madeira, casca de coco, restos de serraria etc., fazendo com que a perda por fornada caísse para apenas 3%. Essa mudança teve em vista os impactos causados pela produção cerâmica, o desmatamento da caatinga, a elevada produção de gás carbônico pela queima e os problemas acarretados com os resíduos gerados pela

produção: se 10% das telhas da fornada eram descartadas, então, por fornada, 6 mil telhas não estavam aptas à venda. Quanto refugo e lixo não seriam gerados em um ano!?

A Porcelana Monte Sião, em Minas, com um forno em funcionamento, produz, por fornada, 35 mil peças. Destas, aproximadamente 10% saem sem possibilidade de comercialização, ou seja, 3.500 peças. Se a empresa realiza duas queimas por mês, então são 7 mil peças não vendidas, que se tornarão refugo e resíduo industrial. Em um ano, assim, são 84 mil peças descartadas!

Utilizei esses exemplos para mostrar, primeiramente, que apesar de o sítio Petybon parecer um enorme sítio, em quantidade de peças, ao ser comparado com sítios históricos de unidades domésticas, não nos chocaria se fosse comparado a sítios de produção, como olarias e fábricas (pouquíssimo escavados). Em comparação à lixeira de uma casa, é claro, o sítio Petybon é gigantesco, mas comparado com a quantidade de refugo gerado por uma fábrica de cerâmica, são completamente plausíveis as dimensões do sítio: está de acordo com uma unidade de produção. Posso apenas imaginar a quantidade de louça descartada pela Fábrica Santa Catharina em 24 anos de produção, sendo que a iniciou com oito fornos e na época dos Matarazzo chegou a ter 17. Se utilizarmos a mesma projeção de dados da Porcelana Monte Sião, tendo em vista 13 anos (1913 a 1926) com a presença de oito fornos, e 10 anos, com 17 fornos (1927 a 1937, época da IRFM), pressupondo duas fornadas por mês, por forno, sendo 10% da fornada descartada, então poder-se-ia dizer que durante todo o período de existência da fábrica, ela teria gerado cerca de 23.016.000 peças descartadas!!

A pergunta que fica é: para onde foi todo esse lixo? Existem vários exemplos, ao longo da história, de estratégias de reaproveitamento de cacos cerâmicos, seja por meio de usos secundários ou reciclagens. Os impactos da cerâmica em paisagem podem ser vistos, por exemplo, no Monte Testaccio, na Itália, uma pequena montanha artificial, com 50m de altura, formada, ao longo de três séculos, pelo descarte, no local, de ânforas romanas (Martínez, Rodríguez & Almeida 1989). Muitas vezes, cerâmicas foram reutilizadas como

elementos construtivos (Sullivan 1989). As fábricas de louça do município de Pedreira, no Estado de São Paulo, desde 1914, data inicial da instalação da produção na cidade, enfrentam o problema do reaproveitamento dos resíduos industriais, os cacos, resíduos sólidos não biodegradáveis, e da ausência de locais adequados para descarte, resultando no acúmulo de cacos em locais impróprios e na construção de aterros ilegais (Souza 2003). South (1979: 222) lembra o caso de uma olaria de *stoneware* em Yorktown, Virgínia, EUA, onde uma rua próxima foi toda pavimentada com restos da produção cerâmica.

Por isso acredito que a Fábrica Santa Catharina, posterior IRFM - São Paulo, desenvolveu estratégias para lidar com esses resíduos e refugos industriais, dentre os quais ressalto o uso das louças como tempero para tijolos e caixas refratárias (reciclagem) e a construção, com as louças, de aterros (uso secundário). O aterro, portanto, também como uma solução. Não duvido, igualmente, que a Vila Romana seja um “bairro sobre louças” já que a fábrica deve ter descartado cacos e refugos em outros terrenos próximos (até hoje muitas fábricas cerâmicas têm local de deposição clandestina de cacos, geralmente em regiões mais periféricas [Dias 2004: 39]), utilizando-os para aterrar o córrego que cortava seu terreno - o próprio córrego do Mandy deve ter sido um local constante de descarte e quem sabe até mesmo as margens e o interior do Rio Tietê (o complexo de fábricas de louça em Pedreira, por muitas décadas, jogou os resíduos da indústria cerâmica no Rio Jaguari, contribuindo para seu assoreamento e entupimento dos locais de escoamento das águas fluviais, favorecendo enchentes [Souza 2003]).

O uso das louças como aterro dialoga também com a história do lixo e do saneamento na cidade de São Paulo, uma vez que ainda não existia um sistema de coleta e que estamos no auge das ideologias da higiene, da presença de micróbios e miasmas e de suas relações com o lixo. Foi no século XIX, com o crescimento das preocupações com epidemias, que o lixo passou a ser encarado como perigo à ordem pública e à saúde, sendo dado início a um debate mais amplo sobre saneamento na cidade (Miziara 2008: 4-5). Em 1893 foi protocolado o primeiro contrato com uma empresa particular de serviços

de coleta domiciliar e varrição, lavagem de ruas, limpeza de bueiros e bocas de lobo, incineração de lixo e limpeza de mercados; em 1894 foi criado o primeiro Código Sanitário do Estado, com mais de 500 artigos sobre procedimentos de higiene e saúde pública, regulamentando espaço público e privado, em ruas, praças, habitações, fábricas e oficinas. Segundo Miziara, o código criou uma geografia do lixo na cidade, afastando dos centros urbanos tudo que pudesse “depor contra os preceitos de civilidade e, consequentemente, de higiene” (2008: 7).

Constituíram-se espaços específicos para os restos. Longe dos centros urbanos, a fábrica na Vila Romana tinha amplos espaços para depositar as louças descartadas. É claro que o local mais fácil e viável, sem custos de transporte, era seu próprio quintal. Além disso, seguindo as novas concepções de higiene, esconder o lixo enterrando-o, evitava a proliferação dos micróbios e agentes causadores de doenças. Os aterros como locais de descarte do lixo urbano só tenderam a crescer ao longo do século XX, com a criação, a partir dos anos 1950, dos aterros sanitários. Depois da Segunda Guerra Mundial, aterros se tornam o modo mais popular de dispor os restos, mas poucos se dedicaram a pensar sobre eles, os impactos sociais em longo termo e as consequências ambientais (Rathje, Hughes, Wilson, Tani, Arhcer, Hunt & Jones 1992: 444). Qual o impacto do lixo em nossas vidas e no mundo material em torno de nós? (Shanks, Platt & Rathje 2004: 71).

Esse lixo dialoga, por sua vez, com os planos de urbanização e expansão da cidade. Com a instalação mais maciça de indústrias numa região, a produção de resíduos começou a crescer em quantidade e a mudar em conteúdo, enquanto as atividades industriais cresceram em importância (Bridges 1991: 28). Essa nova ocupação da cidade, com o estabelecimento de fábricas e indústrias, se relaciona à paisagem existente à época de sua instalação. Estamos na São Paulo que se urbaniza abrindo ruas, grandes avenidas e construindo edifícios, com grande predomínio da arquitetura de fábrica. Os anos 1920 marcaram o início da verticalização da ocupação da colina central; as igrejas, que durante séculos foram os marcos na paisagem, desapareceriam perante os arranha-céus (Jardim, Musa & Mendes 2003: 22). Em

razão dos projetos urbanos nas áreas centrais, as autoridades não faziam segredo da sua intenção de desapropriar e excluir dessas áreas os núcleos de população, em especial aqueles em estado de miséria (Sevcenko 1992: 140). Tudo isso se deu em detrimento de paisagens anteriores, modificadas pela ocupação e pelo crescente campo da construção civil. Esse diálogo entre o que havia de ocupação anterior na paisagem, com o que será nela implementado, entre o antigo e o novo, o arcaico e o moderno, está no cerne das questões sobre a modernidade que se tenta implantar na cidade de São Paulo nesse começo de século. Proliferaram-se as obras, as construções, os aterros e as derrubadas.

É por isso que aqui retomo a etimologia das palavras “aterro” e “aterrar”. O que estava acontecendo em São Paulo não era apenas o nivelamento de terrenos ou o preenchimento de desníveis com terra e refugos materiais (uma característica mais funcional do aterro), mas a construção de novas feições da cidade, derrubando e aterrando sobre aquilo que era antigo. Os planos de urbanização mostram bem um desejo de apagar uma cidade com feições ainda coloniais, para o soerguimento de uma São Paulo cosmopolita, a metrópole, e para isso não apenas os hábitos considerados tradicionais estavam sendo combatidos, como também as representações materiais dessas tradições. Por isso o aterro teve um papel simbólico: o de sepultar o que veio antes. A ideia é que, num perfil estratigráfico, o aumento da profundidade seria inversamente proporcional à cronologia dos eventos de formação (Harris 1975: 113), apesar de isso nem sempre ser verdadeiro (Araújo 1995). Percebe-se, nas matrizes de Harris, a presença de embasamentos de tijolos maciços abaixo de aterros de louça, acima dos quais novas fiadas são encontradas.

Enquanto construção de uma paisagem, o aterro como manipulação do meio seria um elo entre diferentes ocupações e, também, “uma forma de uma dada população humana interagir com os produtores de ocupações humanas anteriores – sofrer influências destas, intervir em seus vestígios, tecer considerações sobre elas” (Horta 2004: 56). A expressão do que é considerado moderno teria, no aterro, sua linha divisória, pois o que está abaixo da terra é o antigo, o tradicional, o colonial, o que se

quer fazer sumir. Derrubar não basta, há que se aterrar: o uso prático dos significantes “aterro” e “aterrar”. A Santa Catharina aterrou o terreno que comprou, desnivelado e, como se vê na cartografia histórica, já ocupado por uma pequena edificação, que deve ter sido derrubada; a Fábrica Petybon, reformando a Santa Catharina, usou suas louças para aterrar não apenas o terreno, como algumas antigas construções, derrubadas. Com os anos 1980 e as obras da Mofarrej no século XXI, derrubou-se todo o complexo, terraplanado e aterrado. A Mofarrej, apagando as antigas feições do bairro operário e fabril, ergueu um condomínio residencial e alto luxo.

Mas o aterro também tem outra dimensão de sua expressão simbólica, dentro da dinâmica da relação homem-natureza. Se nesse início de século, da *belle époque*, é a metrópole moderna que se quer firmar, ela se faz em detrimento da natureza, com marcas cada vez mais apagadas na cidade. A cidade, assim, aparece como um conjunto intensamente inter-relacionado de ações humanas que exclui, ou tenta excluir, fundamentalmente o predomínio da natureza dentro de seus limites. As estruturas construídas pelo homem – fossos, terraplenagens, muros – estabelecem “conjuntos estratigráficos completamente artificiais” (Carandini 1991: 40) que agem, muitas vezes, contra as ações da natureza: enchentes, chuvas etc. Não é este o caso do aterro do Petybon, uma manipulação do meio e da paisagem (a criação de uma paisagem)?

A aplicação dos aterros, no caso do sítio Petybon, é um exemplo da adaptação do meio a um sistema sociocultural e político – ou às necessidades e desejos humanos – pelos seres humanos que com ele coexistiram (Balée & Erickson 2006: 4), assim como uma adaptação dos seres humanos a este meio. Todas essas intervenções percebidas no sítio sobre as feições naturais do terreno estão associadas às percepções dessas feições e à atribuição de significados culturais (Horta 2004: 15). É o que a Ecologia Histórica vem chamando de “dinâmica recíproca entre sociedade e meio ambiente” (Balée & Erickson 2006: 9). A construção da paisagem atual da Vila Romana, mais especificamente quando penso na formação do sítio Petybon, com seus aterros para a construção de uma fábrica, são produto da ação humana, da intencionalidade humana.

Capítulo 2

Atributos, categorias de análise e artefatos do sítio Petybon

No presente capítulo apresentarei uma explicação dos atributos considerados durante a análise das faianças finas do sítio Petybon, junto dos gráficos correspondentes ao acervo analisado. A necessidade dessa explanação está no fato de que muitos dos atributos por mim elencados não são usualmente utilizados para a faiança fina, seja porque lido com uma unidade de produção e não com um refugio de unidade doméstica, em que as louças já estariam finalizadas para o consumo, seja porque o objetivo que permeia todo o trabalho é o de mostrar a originalidade da louça em faiança fina nacional, buscando atributos que a diferenciem, e facilitem seu reconhecimento, em relação à louça em faiança fina estrangeira. Como não estou partindo dos pressupostos de noções de “cópia”, analisei as características das louças do sítio Petybon de modo que as afastassem das louças forâneas, apesar de saber existir semelhanças. Além disso, com o objetivo de realizar análises tecnológicas, estipulei uma ampla gama de atributos relacionados às diferentes etapas da cadeia operatória, etapas estas formadas por um gestual que, justamente, diferenciará essas louças, mesmo que, às vezes, muitas dessas etapas não tenham apelo no produto final. Logo, as louças foram analisadas segundo seus atributos tecnomorfológicos e decorativos (parte da peça, etapa do processo de

produção, tratamentos de superfície, processo de esmaltação, defeitos de produção, marcas, técnicas decorativas e padrões decorativos); foram igualmente analisadas as chamadas cerâmicas de olaria ou mobiliários de forno.

Importante ressaltar que, apesar da presença de outros materiais como porcelanas e vidros, foquei-me nas faianças finas e seu processo de fabricação, já que compõem 94% do material resgatado no sítio Petybon, dentre porcelanas (2%), vidros, materiais refratários (2%), gesso (2%), e telhas, tijolos e metais em menor quantidade.

Instituí, para a análise, um recorte, tornando a amostragem a alternativa mais viável, tendo em vista as restrições de tempo (Araújo 2001: 100) e a relação entre novas informações qualitativas e quantitativas. Foram analisadas as 29.740 peças resgatadas do sítio, com ficha de análise mais geral, com menos atributos, identificando morfologias, atributos decorativos, matérias-primas e etapas da cadeia operatória (biscoitos/vidrados). Por outro lado, foi, desse total, analisada de modo pormenorizado uma amostra de 1.818 peças que compõem as coleções MAE, IPHAN e NAUBC, nas quais analisei aspectos como tratamentos de superfície, esmaltes, gretamentos, defeitos, decorações, digitais etc. Importante ressaltar que na amostra estão todas as peças decoradas provenientes do sítio.

2.1 Faianças finas

Chamo o material estudado aqui de “louça” e de “faiança fina” por serem termos já consagrados, ao menos em Arqueologia Brasileira, o que não faz, de modo algum, a faiança fina ser menos “cerâmica” “Louça” não passa de uma designação genérica para “todo produto manufaturado de cerâmica, composto de substâncias minerais sujeitas a uma ou mais queimas” (Pileggi 1958: 194-195). Em análises de materiais de sítios históricos, a separação entre peças de “cerâmica” e peças em “faiança fina” é meramente didática e reflete a falta de uma terminologia mais específica, já que a faiança fina é, afinal, uma cerâmica; serve, então, apenas para diferenciar as peças feitas de modo menos industrializado com coloração mais avermelha e mais “grosseiras” (*burdas* em espanhol ou *coarse* em inglês) daquelas de pasta muito branca com granulometria fina e vidrado (*fina* em espanhol ou *refined* em inglês). Adoto a classificação de Zanettini (1986: 122), segundo o qual “os produtos em faiança fina apresentam pasta dura e opaca branca, infusível ao fogo de porcelana (...). Sua pasta é produto de vários ingredientes, conforme a fábrica que os aplica; é compacta e de forma geral esbranquiçada dispensando o engobo” Essa pasta, necessariamente, deve ter mais de 30% de caulim, para que não ocorram formulações excessivamente fundentes, e menos de 70%, para não permitir a formulação de massas refratárias (Silva, Souza, Silva & Hotza 2009: 28). Invenção inglesa do século XVIII, “representa o esforço dos oleiros ingleses na busca de novos processos para substituir a faiança clássica e alcançar a porcelana no Ocidente” (Brancante 1981: 129). Para Pileggi (1958: 195), a faiança fina é uma categoria intermediária entre a faiança e a porcelana, descoberta durante a manipulação do grès (Brancante 1981: 129).

Não obstante, existem outras nomenclaturas para a faiança fina que são, em verdade, variedades pontuais da fabricação da pasta básica de argila, caulim, feldspato e quartzo. Pó de pedra, por exemplo, é uma nomenclatura bastante utilizada entre os ceramistas. O Sindicato da Indústria da Cerâmica de Louça de Pó de Pedra, da Porcelana e da Louça de Barro no Estado de São Paulo, por exemplo, adotou o nome seguindo a justificativa de que deveria

haver um termo patenteado brasileiro para uma pasta já fabricada em outros países. O governo brasileiro exigiu patente para sua fabricação, na qual era preciso constar uma denominação específica ao novo material empregado (Pileggi 1958: 195). A origem do termo estaria no aspecto da pasta, resultante da moagem do feldspato e do quartzo a pó não muito fino, no qual as partículas a que ficam reduzidos, visíveis e desiguais em tamanho, dariam a impressão de um “pó de pedra” (Zanettini 1986: 123).

O mesmo ocorre com o termo “granito” Para Brancante, a louça granito se diferencia da pó de pedra por ter uma pasta mais fundente, mais resistente e com menos capacidade de absorção, ou seja, menor permeabilidade, aproximando-se, por isso, da porcelana (Brancante 1981: 513). Existiria também uma diferenciação segundo a temperatura de cocção, apesar de uma semelhança na composição da massa e no processo de fabricação, dado que a louça pó de pedra seria cozida a 1.150°C, mais porosas e com estrutura mais granulosa, e a granito entre 1.250° e 1.300°, menos absorventes e, aparentemente, menos granulosa (Memorial do Sindilouça s/d: 4). Para Miller (1991) uma das designações de *ironstone* seria granito, ou seja, poderíamos relacionar a “louça granito”, com base no autor, à porcelana brasileira. Segundo o *Almanak Laemmerte* de 1928, a Fábrica de Louças Santa Catharina (Fagundes, Ranzini & Cia.) produzia “louça de granito” (1928: 291). Devido a essa falta de clareza e à ausência de dados empíricos e fotográficos mostrando a diferença “estética” entre granito e pó de pedra, prefiro adotar o genérico “faiança fina”

É interessante, ainda, situar a faiança fina dentro do mundo dos produtos cerâmicos. Deve-se lembrar que faiança fina e faiança são artefatos diferenciados, do ponto de vista arqueológico. A faiança fina não é uma subcategoria da faiança, destarte a semelhança no nome. O termo tem relação com a língua portuguesa e, portanto, também é bastante devedor da maneira como nós encaramos o mundo cerâmico. Brancante (1981: 129) não inclui a faiança fina na categoria da faiança, segundo ele, “porque sua designação é imprópria e não corresponde ao conceito da faiança verdadeira”

Em algumas classificações americanas, o correspondente à faiança fina seria *refined earthenwares*. Existiria um grupo, assim, de cerâmicas ditas *earthenwares*, dividido em *refined earthenwares* e *coarses earthenwares* (Roberts 2005): no primeiro estariam o grès, a porcelana e a nossa faiança fina, enquanto as representantes do segundo seriam a cerâmica vidrada e a faiança ibérica. Nesse esquema, a faiança fina está muito mais próxima da porcelana do que da faiança. Arqueologicamente, não existiria uma “faiança willow”. como já vi em alguns trabalhos, porque este é um padrão decorativo que aparece somente em faianças finas. Na classificação citada, após a diferenciação entre *refined* e *coarse*, as faianças finas são analisadas segundo vidrados (*cream*, *pearl* ou *white*) ou conforme padrões e técnicas decorativas.

Existe ainda uma classificação inglesa baseada na permeabilidade das pastas, dividindo-as em impermeáveis/não porosas, nas quais se encontram a porcelana, *bone-china*, louças vitrificadas e grès, e os permeáveis/porosos, nos quais estão a terracota, a mayólica, a faiança, a faiança fina, a louça refratária e as chamadas louças de barro (Pileggi 1958: 109). Enfim, dependendo do atributo da peça a ser ressaltado (um “atributo guia” por assim dizer), haverá variações na classificação, e artefatos às vezes tidos como distantes podem ser aproximados. Problema semelhante ocorre nas classificações de grès e porcelana, em que ora o grès é um tipo de porcelana ora vice-versa, e ainda conta-se com termos como “grès porcelanato”, pastas como da louça sanitária e porcelanas elétricas.

a) Classe

Com fins de facilitar a análise, a primeira triagem das louças do sítio Petybon foi feita com base nas partes das peças passíveis de reconhecimento, isto é, criaram-se divisões relacionadas à identificação da parte da peça que forma o vasilhame, presente no registro, estipulando, a partir disso, categorias funcionais e tipos. Desse modo, foram criados três universos, caracterizados a seguir:

- **Universo 1:** compreende 13.418 fragmentos, sendo composto por peças fragmentadas que não possibilitaram o

reconhecimento das características morfológicas ou funcionais, classificadas na ficha com os seguintes códigos:

1. Fragmento de parede
2. Fragmento de borda
3. Fragmento de base
4. Alça

- **Universo 2:** Este universo apresentou 8.781 peças. Compõe-se de peças nas quais não foi possível o reconhecimento de características morfológicas específicas, assim como suas exatas dimensões, a fim de sua classificação por tipo dentro da categoria funcional. Apesar disso, as características identificáveis permitem uma classificação quanto à sua funcionalidade, dentro dos universos de decoração, higiene pessoal e alimentação, sendo classificada segundo os códigos:

1. Malga / Tigela
2. Xicara
3. Caneca
4. Copo
5. Prato
6. Pires
7. Travessa
8. Terrina
9. Saladeira
10. Manteigueira
11. Tigela bojuda
12. Jarro
13. Bico de bule
14. Tampa
15. Vaso para planta (cachepô)
16. Jarra
17. Vaso
18. Saboneteira
19. Penico
20. Azulejo
21. Apoiaadores
22. Chuveirinho

Não diferenciei as xicaras entre “xicaras de chá” e “xicaras de café” e preferi usar termos mais genéricos como “xicaras” ou “malgas/tigelas” porque estas terminologias, mais específicas tendem a induzir função particular à forma sem que se tenham claras indicações de que este foi seu uso pretendido ou real (Rice 1987: 211). Isso se agrava no contexto com o qual estou lidando, de um universo produtivo no qual, teoricamente, as louças nem mesmo foram consumidas.

Utilizo a terminologia “malga” por já estar consagrada na Arqueologia Histórica brasileira. No entanto, tenho claro que este é um termo pouquíssimo utilizado no Brasil do século XX, aparecendo em poucas referências históricas e de quase nula compreensão oral. Por isso,

acrescentei a ele o termo “tigela” que, apesar de bastante genérico, é como muitas das pessoas que entrevistei designaram a forma conhecida como malga. Como mostra o gráfico a seguir (Fig. 24), há claro predomínio das malgas/tigelas, seguidos das xícaras, pratos, pires e canecas na coleção analisada.

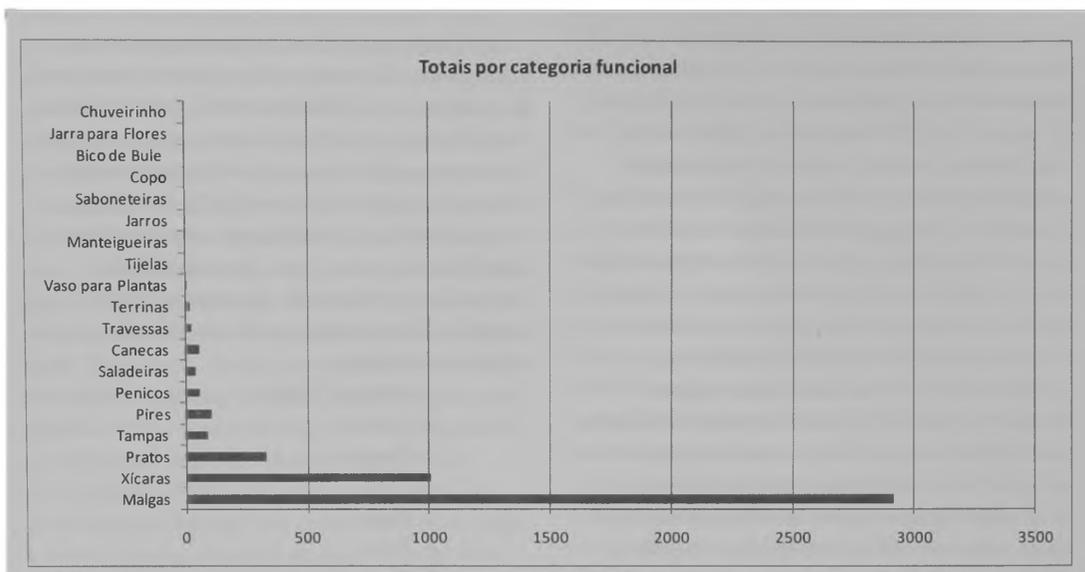


Fig. 24. Totais por categoria funcional

Universo 3: Composto por 3.866 peças, se caracteriza pelo universo em que as peças estão quase, ou totalmente, completas, possibilitando não apenas sua identificação do ponto de vista morfológico como também estipular tipos, caracterizados por variações no volume e nas dimensões. Com base nessas peças, foram organizadas as 22 categorias funcionais básicas que comportam 104 variantes, sendo eles apresentados nos quadros a seguir. Junto às medidas das dimensões dos tipos, vão os cálculos de volumes das peças. Os cálculos do volume dos vasilhames, indicando as variantes do tamanho de uma mesma forma (como as malgas/tigelas), importante ao estabelecimento de classes funcionais (Sinopoli 1992), já que pressuponho que artefatos de diferentes tamanhos e capacidades volumétricas provavelmente eram destinados a diversos usos (Gomes 2005: 174). Formas e funções diferenciadas seriam fruto de costumes, culturas, hábitos e identidades associadas à resolução de problemas do dia a dia (Schiffer & Skibo 1997: 45).

1. Malga/tigela

Tipo	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Volume (ml)
1	3,0	6,0	4,0	50
2	3,5	7,0	4,5	75
3	4,0	8,0	5,5	125
4	4,5	8,5	6,0	175
5	5,0	9,0	6,5	200
6	5,5	10,5	6,5	275
7	6,5	11,5	8,0	400
8	7,0-7,5	13,0	8,5	550
9	8,0-8,5	14,0	9,5	625
10	9,0	16,0	10,0	1.000
11	11,0	19,0-20,0	12,0	2.000
12	12,0	22,0	13,0	2.800
13	12,5	24,0	13,5	3.250
14	12			

2. Xícara

Tipo	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Volume (ml)
1	2,5-3,0	4,5-5,0	4,0-4,5	60
2	3,0	4,5-5,0	4,5-5,0	50
3	3,0-3,5	5,5	5,0	75
4	3,0-3,5	5,5	5,5	85
5	3,5	6,5-7,0	6,5	150
6	5,0	8,0	5,5-6,0	150
7	4,5-5,0	7,5-8,0	5,0	200
8	5,0	8,0	5,5	175
9	4,5	8,0	7,0	175

3. Caneca

Tipo	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Volume (ml)
1	6,0-6,5	6,0-6,5	7,0-7,5	125
2	7,0-7,5	7,0-7,5	8,5-9,0	225
3	8,0	8,0	9,5	300
4	5,5-6	5,5-6	7	198
5	6,5-7	7	8-8,5	327
6	5,2	5,2	9,5	202

4. Copo

Tipo	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Volume (ml)
1	6,5	7,5	9,5	275

5. Prato

Tipo	Descrição	Diâmetro da aba (cm)	Altura (cm)
1	Raso sem decoração	21	2,7
2	Fundo sem decoração	22	4,3
3	Raso trigal	22	2,7
4	Fundo trigal	21	3,8
5	Raso com borda ondulada	20	2,7
6	Raso decorado	23	2,7
7	Raso sem decoração	22	2,7
8	Fundo sem decoração	20	3,4

Tipo	Descrição	Diâmetro da aba (cm)	Altura (cm)
9	Fundo sem decoração	22	3,7
10	Raso sem decoração	24	2,7
11	Raso decorado	22	1,9
12	Raso decorado	20	1,9
13	Fundo decorado	20	3,1
14	Prato de sobremesa	18	1,7
15	Prato decorado	20	
16	Prato de sobremesa sem decoração	16	
17	Prato de sobremesa decorado	16	1,4

6. Pires

Tipo	Descrição	Diâmetro da aba (cm)	Altura (cm)
1		10,5	1,5
2		14,0	2,0
3		12	2,3
4		15,5	2,7
5	Com lábio ondulado	10	1,65

7. Travessa

Tipo	Forma	Altura (cm)
1	Oval	3,5

8. Terrina

Tipo	Descrição	Forma	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Volume
1	Trigal	Oval	12,0 x 18,0	17,5 x 25,0	9,0	
2		Oval	11,0 x 16,5			
3		Oval	15,5 x 21,5			
4	Sem decoração	Oval				

9. Saladeira

Tipo	Descrição	Forma	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)
1	Trigal	Oval	28,0 x 18,5	37,5 x 28,5	7,5
2	Sem decoração	Oval			
3	Sem decoração	Oval			

10. Manteigueira

Tipo	Forma	Base (cm)	Diâmetro da aba (cm)	Diâmetro da boca (cm)	Altura (cm)
1	Circular	5,5	12,5	7,5	4,0
2	Circular	9,0		7,5	3,5

11. Tigela bojuda

Tipo	Forma	Base (cm)
1	Circular	10,0

12. Jarro

Tipo	Descrição	Base (cm)	Boca (cm)
1		8,0	
2	Sem decoração		8,0

13. Bico de bule

14. Tampa

Tipo	Descrição	Forma	Diâmetro do encaixe (cm)	Diâmetro total (cm)	Altura (cm)
1	Tampa de açucareiro	Circular	7,5	8,5	2,0
2	Tampa de açucareiro	Circular	6,0	7,5	3,0
3		Oval	7,3 x 12,5	9,8 x 15,5	2,0
4	Tampa de terrina trigal	Oval			
5	Tampa de terrina	Oval	12,0 x 18,5	15,0 x 22,0	2,5
6	Tampa de terrina com encaixe para colher	Oval	18,0 (Largura)	21,0 (Largura)	3,5
7		Circular	17,0	20,0	1,5
8		Quadrada			
9		Circular	5,6	6,7	3,5

15. Vaso para planta (cachepô)

Forma	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)
Circular	10,0	14,0	4,0

16. Jarra

Base (cm)
9,0

17. Vaso

Tipo	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)
1	13,0	18,0	18,5
2			

18. Saboneteira

Tipo	Descrição	Forma	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Diâmetro do encaixe (cm)	Altura (cm)
1	Corpo tampa	Oval Oval	5,0 (Largura)	8,0 (Largura)	4,0	6,5 (Largura)	2,0
2	Trigal	Oval	5,0 (Largura)				

19. Penico

Tipo	Base (cm)	Boca (cm)	Altura (cm)	Volume (ml)
1	12,0	20,0	12,5	2.000
2	13,0	22,0	14,0	3.000

20. Azulejos

Tipo	Largura (cm)	Comprimento (cm)	Descrição
1	14,4	14,4	
2	7,4	14,6	
3		15,1	
4			Superfície em relevo na frente e ranhuras no verso
5			Com ranhuras no verso
6			Convexas (para rodapés)
7			Côncavos (para quinas)

21. Apoiaadores

1	Trepes
2	Prisma triangular
3	Cravilhos
4	Com canaleta

22. Chuveirinho

Os gráficos abaixo (Figs. 25 a 38) mostram a quantidade de tipos por categoria funcional. Há maior recorrência dos recipientes de menor volume, especialmente nas categorias funcionais 1, 2 e 3, o que pode ser resultado da maior frequência na produção de recipientes menores que, em geral, são manufacturados mais rapidamente e em maior quantidade (cabem muito mais malgas pequenas nos fornos), e consumidos com maior frequência (um recipiente por indivíduo). Exemplos das formas são apresentados na Figura 39.

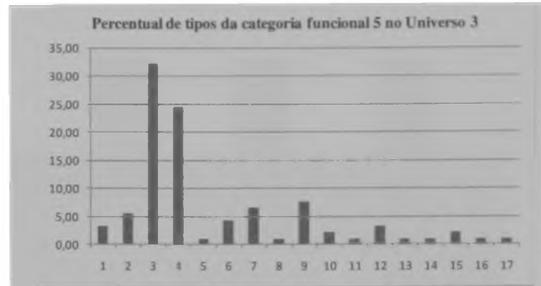


Fig. 28. Percentual de tipos da categoria funcional 5 na Universo 3

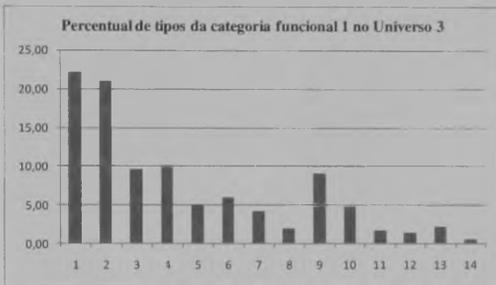


Fig. 25. Percentual de tipos da categoria funcional 1 no Universo 3

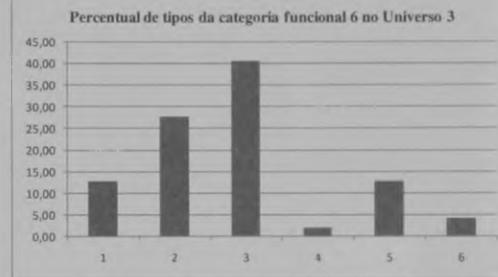


Fig. 29. Percentual de tipos da categoria funcional 6 no Universo 3

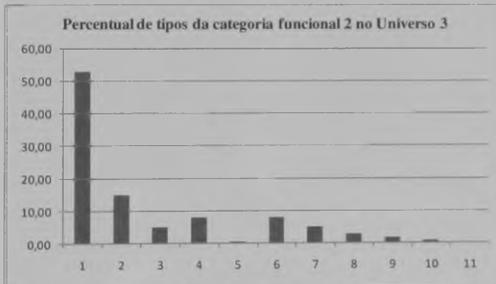


Fig. 26. Percentual de tipos da categoria funcional 2 no Universo 3

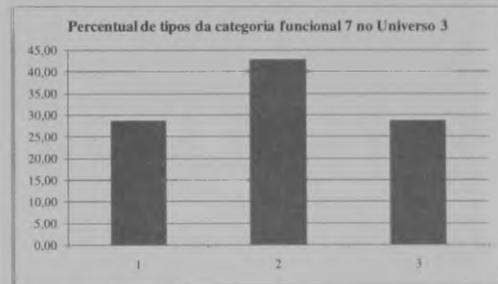


Fig. 30. Percentual de tipos da categoria funcional 7 no Universo 3

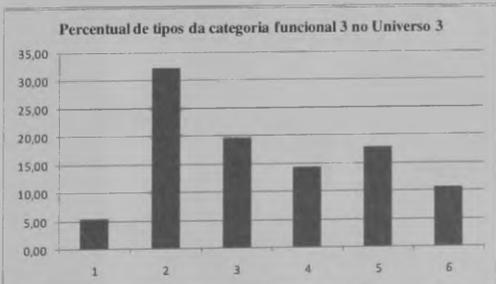


Fig. 27. Percentual de tipos da categoria funcional 3 no Universo 3

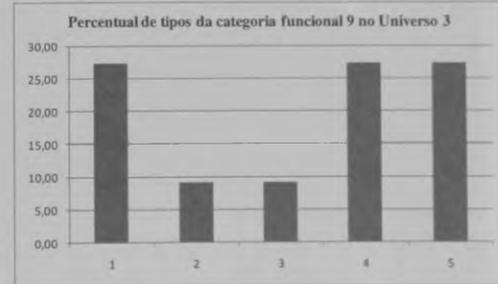


Fig. 31. Percentual de tipos da categoria funcional 9 no Universo 3

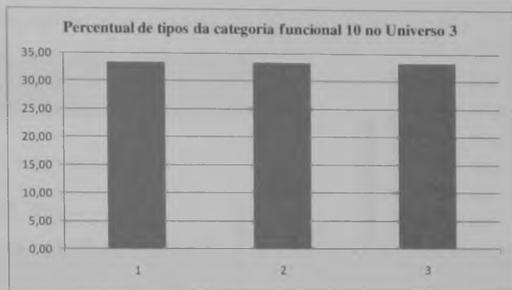


Fig. 32. Percentual de tipos da categoria funcional 10 no Universo 3

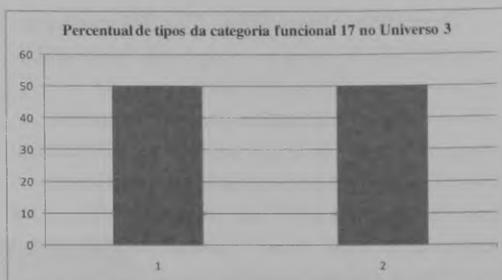


Fig. 35. Percentual de tipos da categoria funcional 17 no Universo 3

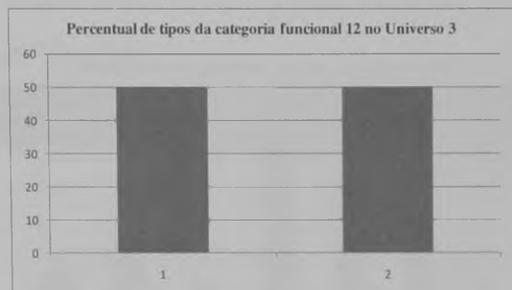


Fig. 33. Percentual de tipos da categoria funcional 12 no Universo 3

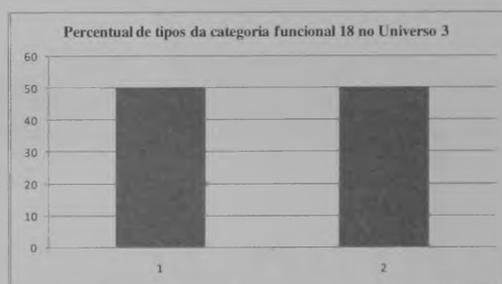


Fig. 36. Percentual de tipos de categoria funcional 18 no Universo 3

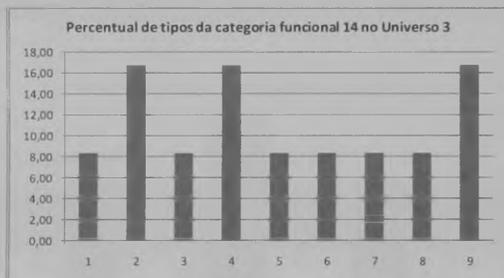


Fig. 34. Percentual de tipos da categoria funcional 14 no Universo 3

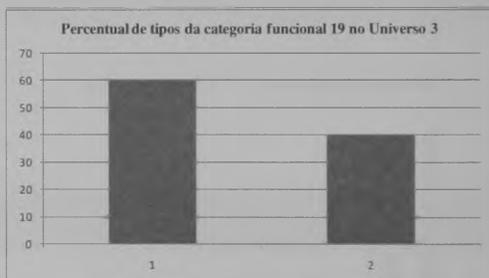


Fig. 37. Percentual de tipos da categoria funcional 19 no Universo 3

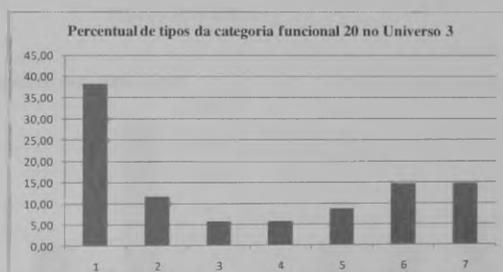


Fig. 38. Percentual de tipos da categoria funcional 20 no Universo 3



Fig. 39. Formas

b) Decoração

O sítio Petybon contém um total de 1.050 peças decoradas, todas elas analisadas. Considerei como “decoreção” aquilo caracterizado como a aplicação de pigmentos que geram efeito cromático ou o que marca relevos na peça, apesar de acromáticos; nesse intuito, reconhecendo que o “branco” também pode ser pensado como padrão e efeito decorativo, assim como uma superfície biscoitada. As peças decoradas representam apenas 4% do total do acervo gerado pelas escavações; desse total, 91% são peças com decoreção em superfície modificada e 9% em superfície não modificada ou moldada. As decoreções foram analisadas conforme os seguintes critérios: tipo do aspecto final da superfície do recipiente resultante do processo decorativo, técnica de produção da decoreção, padrão, motivo e tema.

Como “tipo do aspecto final da superfície do recipiente resultante do processo decorativo” entendo aquilo que se classifica, para as faianças finas, como superfícies modificadas ou não modificadas (Tocchetto *et alii* 2001). As decoreções em superfície não modificada foram subdivididas em decoreções baixo-esmalte e sobre-esmalte, isto é, aquelas aplicadas sobre o vidrado (como a decalcomania) e aquelas aplicadas sob o vidrado, variações que implicam mudanças na cadeia e no custo dos fatores de produção.

Como técnica de produção de uma decoreção, entendo “o conjunto de regras, invenções, operações e habilidades” (Vargas 1994: 15) que convergem à criação de determinada decoreção ou um padrão decorativo, quando há uma repetição do motivo em diferentes peças (Araújo & Carvalho 1993: 82). Foram identificadas, na amostra analisada, as seguintes técnicas decorativas:

Pintado à mão livre: “aplicação da decoreção de forma manual” (Tocchetto *et alii* 2001: 25), em geral com pincéis, nas quais é possível observar as marcas das cerdas e os acúmulos de tinta no contorno da pintura resultante da pressão entre o instrumento da ação e a superfície do suporte.

- **Carimbado:** aplicação de decoreção pintada com auxílio de um carimbo (Tocchetto *et alii* 2001: 27). Em geral, por causa do instrumento (carimbo), a decoreção é mais

estandardizada devido à facilidade de reproduzir motivos de forma quase “idêntica” (menos quando o carimbo é uma esponja, como o *cut-sponge*), além de rapidamente. Na decoreção carimbada, existe acúmulo de tinta tanto nas bordas do desenho, devido à pressão entre carimbo e suporte, como mais ao meio, devido à força do vácuo entre o carimbo e o suporte quando o instrumento é afastado da superfície.

Transfer-Printing: a impressão por transferência, ou *transfer-printing*, é um tipo de decoreção impressa criada na Inglaterra em meados do século XVIII, desde cedo utilizada na faiança fina, já que concomitante à sua invenção (Brancante 1981). No âmbito de seu surgimento, e até o desenvolvimento de outras técnicas ao longo do século XIX, o *transfer* possibilitou a criação de complexas decoreções, rapidamente aplicadas às peças, certa estandardização, constituição de jogos e redução dos custos finais (Sousa 1998: 169; Tocchetto *et alii* 2001). O processo consistia na gravação de um desenho em placas de cobre ou chapa de aço, impresso em um pedaço de filme ou papel seda, então aplicado ao biscoito. O desenho configurava um baixo-relevo no metal, preenchido com tinta – quanto mais funda a incisão na placa ou quanto mais tinta, mais escuro o desenho em sua *performance* final (Samford 1997: 3). Uma esponja, flanela ou instrumento semelhante era utilizado para remoção do papel, deixando no suporte a imagem colorida. Entre a queima, a aplicação da decoreção e a queima do vidrado havia, em algumas fábricas, outra queima para fixação da decoreção no biscoito e para queimar o óleo que era, em geral, misturado à tinta, para endurecê-la sobre a argila, a fim de que não houvesse risco de escorregar quando mergulhada no vidrado (Duke 1995: 963; Pye 2007). A gama de cores dos *transfers*, em geral monocromáticos, era limitada devido às possibilidades de muitas mudarem ou desaparecerem completamente quando sujeitas a temperaturas muito altas, como às da queima do vidrado (Duke 1995: 963) (além de uma preferência, a utilização do azul cobalto deveu-se a suas características em manter a cor e não desaparecer durante a queima [Pye 2007]). Com o tempo, foram simplificando-se algumas etapas, como a da construção das placas ou a transferência do desenho para o papel de seda (Tocchetto *et alii* 2001: 30).

Espanjado: É aceite geral que o que traduzimos como “esponjado” do inglês *spongeware* (ou *spongework*), é uma metamorfose da decoração conhecida pela técnica do *spatterware*, desenvolvida como resultado de uma necessidade em acelerar o processo de decoração, que competiu com técnicas como o *cut-sponge* ou decorações aplicadas com escovas ou pedaços de pano (McConnell 1990: 11). Uma observação deve ser feita quanto ao contexto brasileiro: o de que “esponjado” é técnica, mas também cria um padrão decorativo homônimo; no entanto, seu homônimo não é o único padrão decorativo criado pela técnica – padrões e motivos diferentes podem ser criados por uma mesma técnica. Cito, novamente, o exemplo da Porcelana Monte Sião, que fabrica dois tipos de “esponjado” (termo êmico) referentes às técnicas de aplicação dos pigmentos e tintas com uma esponja. Os dois padrões produzidos pela Porcelana podem ser observados abaixo (Fig. 40 e 41).

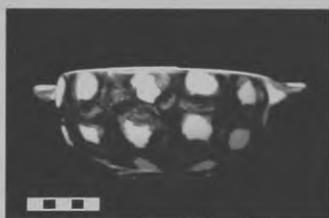


Fig. 40. Espanjado (Porcelana Monte Sião)



Fig. 41. Espanjado (Porcelana Monte Sião)

Decalcomania: conhecida em alguns contextos como *decal* e como um tipo de “decoração impressa”, resulta da aplicação, sobre um suporte, de motivos impressos em uma película ou papel adesivos (Sousa 1998: 197), mono e policromados. Diferente do *transfer-printing*, com a qual é, às vezes, confundida, a decalcomania é

majoritariamente utilizada em decorações sobre-esmalte, implicando, a faiança fina, em três queimas, sendo a última em forno contínuo a aproximadamente 600°C, e apresenta um leve relevo ou aspereza. A decalcomania é produzida impressa em uma emulsão especial de papéis revestidos com película plástica. Quando pronto para usar, o plástico, no qual a decoração está aderida, é retirado e aplicado ao suporte (como um adesivo) (Duke 1995: 953). Durante a queima, a decalcomania funde-se ao vidrado e o excesso de cola ao redor da decoração desaparece. A técnica ficou muito popular no final do século XIX, quando foi criada, mas no Brasil, a relação é indiretamente proporcional à faiança fina, isto é, quando a recorrência da técnica aumenta, as fábricas de faiança fina estão em decréscimo, ou seja, no período pós-Segunda Guerra Mundial. Daí a parceria bem-sucedida da porcelana brasileira com a decalcomania, comum mesmo nos dias atuais.

Estêncil: o estêncil é uma técnica que consiste na aplicação de um molde vazado (ou máscara) à superfície do suporte, sobre o qual são utilizadas tintas, em geral por meio de pincéis, carretilhas ou *sprays*. As áreas vazadas, do molde, são, na realidade, contornos de motivos decorativos que, após aplicação dos pigmentos, ficam marcados no suporte. A técnica permite decorações mono e policromadas e uma standardização da produção, uma vez que reproduz motivos e padrões de modo “idêntico”, de maneira rápida, sem que haja necessidade de grande domínio da técnica, como ocorre nas pinturas à mão livre.

Moldado: as decorações moldadas são aquelas que caracterizam peças em superfície modificada. A decoração está intrinsecamente relacionada à forma da louça, uma vez que ela já está presente, em negativo, nos moldes de gesso que conformam a peça. Assim, quando a barbotina é derramada, no processo de colagem, no interior dos moldes, a massa em suspensão deposita-se nas paredes do molde e preenche os negativos, criando decorações em relevo. O inverso é feito quando da fabricação dos baixos-relevos. Apesar de acromáticas, nas louças brasileiras existe associação entre decorações em relevo e cromáticas,

com pigmentos coloridos (que caracterizam superfícies não modificadas).

Transfer-printing associado à pintura à mão livre: associação das duas técnicas.

Transfer-printing associado a carimbo: associação das duas técnicas (Fig. 42).

No que concerne aos padrões decorativos e motivos identificados, tem-se o seguinte:

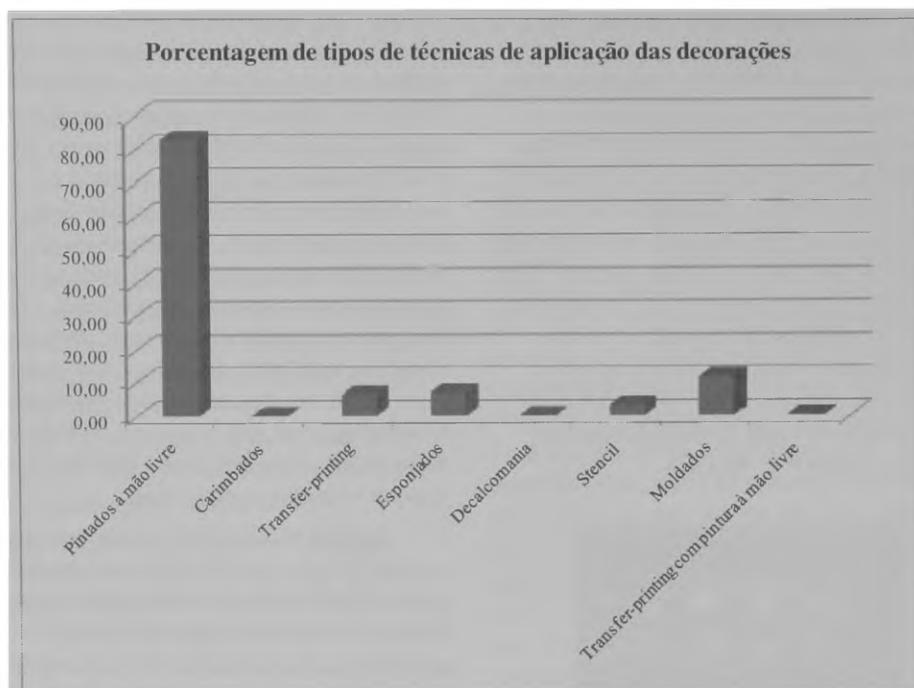


Fig. 42. Porcentagem de tipos de técnicas de aplicação das decorações

Em superfícies não modificadas (cromáticas)

- Florais
- Guirlandas
- Laçaria
- Esponjado
- Faixas e frisos
- Arabescos
- Rendas
- Pontos
- Couraça
- Antropomorfos
- Ovas
- Geométricos (quadrados e círculos)
- Willow

- **Florais:** os florais são motivos representativos de elementos da flora como frutos, folhas, galhos, gavinhas, sementes, flores, pétalas, raízes etc. A designação é bastante genérica e em geral se refere àquelas decorações pintadas à mão livre;

no entanto, existem motivos florais aplicados em diferentes técnicas, como o *transfer*, carimbadas etc. No acervo do sítio Petybon, a maior parte das peças com decoração floral foi pintada à mão livre e classificada segundo algumas variantes, ou seja, variações decorativas numa mesma técnica (Tocchetto *et alii* 2001: 25). Abaixo, listo os tipos de floral, incluindo alguns com diferentes técnicas de aplicação.

- Margaridas
- Florais com gavinhas
- Cristas
- Floral sobre fundo pintado
- Fitomorfos com pontos
- Flor do maracujá
- Fitomorfo
- Floral com laçaria
- Tulipa
- Flores em guirlanda

- Floral com contorno e dupla esmaltação
- “Mocha”
- Floral: *transfer-printing* com pintura à mão livre
- Floral com pontos
- Fitomorfos e frutas
- Flor “coroinha”
- Fitomorfos com geométricos
- Ramos
- Mandala
- Frutas
- Flores sobre esmalte
- Floral e friso
- Fitomorfo em *transfer-printing*
- Fitomorfo com frio dourado
- Rosa
- Orquídea
- Flor de cerejeira
- Lótus

- **Guirlandas:** este padrão decorativo caracteriza-se pela presença da representação do ornamento, em geral circular ou em semicírculo, feito de flores, folhas e/ou ramagens entrelaçadas. A guirlanda apareceu apenas em *transfer-printing*.

- **Laçaria:** decorações compostas por laços.

- **Espanjado:** padrão decorativo, aplicado pela técnica do esponjado, consistindo em molhar a esponja na tinta e batê-la, levemente, sobre a superfície do suporte, originando um efeito de sombreamento e textura, no que concerne uma sensação visual. Presente apenas em malgas.

- **Faixas e frisos:** padrão decorativo caracterizado pela presença de faixas, frisos, e faixas e frisos, com variantes na organização destes elementos, mono e policromados. Presente em pratos e malgas.

- **Arabescos:** elaboradas decorações em formas geométricas, com curvas, que se assemelham a plantas; aplicado apenas por meio de pintura à mão livre. Presente apenas em malgas.

- **Rendas:** padrão em *transfer-printing* representando linhas cruzadas, formando losangos, dando aparência de um tecido rendado. Presente apenas em malgas.

- **Pontos:** pontos, ou *dots*, é um padrão aplicado à mão livre, policrômico. Presente apenas em malgas.

- **Couraça:** decoração em *transfer* cujos pequenos detalhes, repetitivos, dão a aparência de uma couraça de armadura. Presente apenas em pratos.

- **Antropomorfos:** padrões decorativos que contêm elementos antropomorfos. São de dois tipos: um em *transfer*, no qual há o busto, de perfil, de uma representação feminina greco-romana, e um associando *transfer* a carimbado, com a presença de um camafeu no qual há um busto feminino (ao que chamei “camafeu com rendas”). Presente apenas em malgas.

- **Ovas:** elemento presente em *transfer-printing*, encontrado também em algumas louças estrangeiras, caracteriza-se pela existência de “ovas”, formas alongadas, como uma prancha de *surf*, repetidamente dispostos adjacentes por toda a aba. Encontra-se apenas em pratos.

- **Geométricos:** decorações caracterizadas pela presença de quadrados e círculos.

- **Willow:** o já bastante conhecido e extensamente pesquisado *Willow Pattern* (Fig. 43).

Em superfícies modificadas (acromáticas) (Fig. 44)

- Trigal
- Retângulo com arestas arredondadas
- Lírio
- Linha em meia lua (moldado, na caldeira)
- Borda ondulada
- Concha
- Não identificados

No que diz respeito às terminologias “motivo” e “tema”, utilizo a distinção de Erwin Panofsky (1991). O “motivo” se refere às formas puras representativas de objetos naturais, como animais, plantas ou um artefato qualquer. O “tema” seria a composição feita com os motivos, somados a assuntos e conceitos, conformando um significado (Panofsky 1991). Assim, um tema constituir-se-ia na “proposição de que se vai tratar num discurso” ou no “domínio de assuntos preferencialmente tratados numa obra” (Houaiss 2001). A decoração como um discurso, ou a louça como uma obra, apresenta proposições ou assuntos que abordam, como mostrarei mais à frente nesta dissertação, o tema do bucólico (Fig. 45).

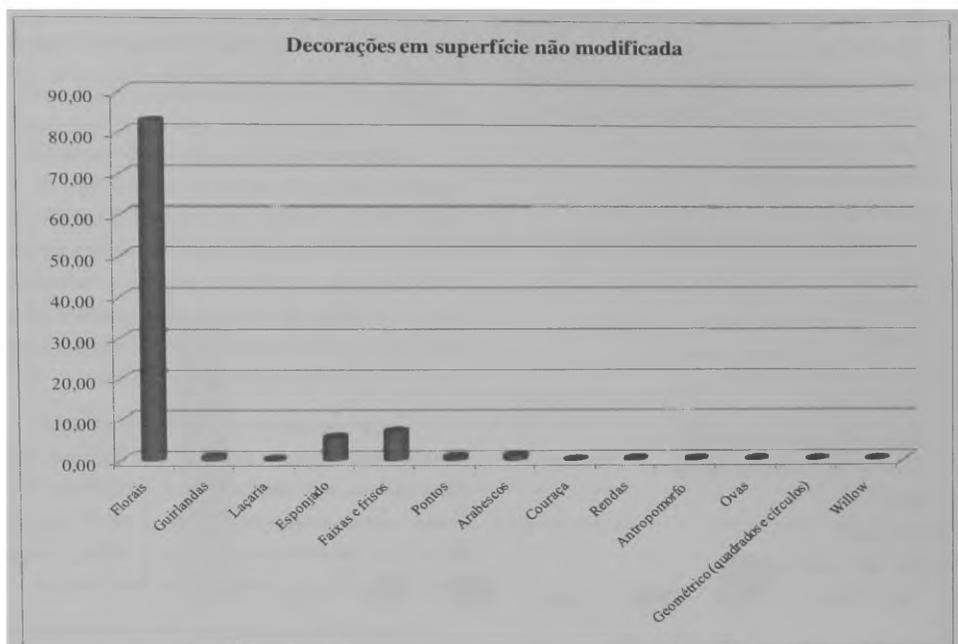


Fig. 43. Decorações em superfície não modificada

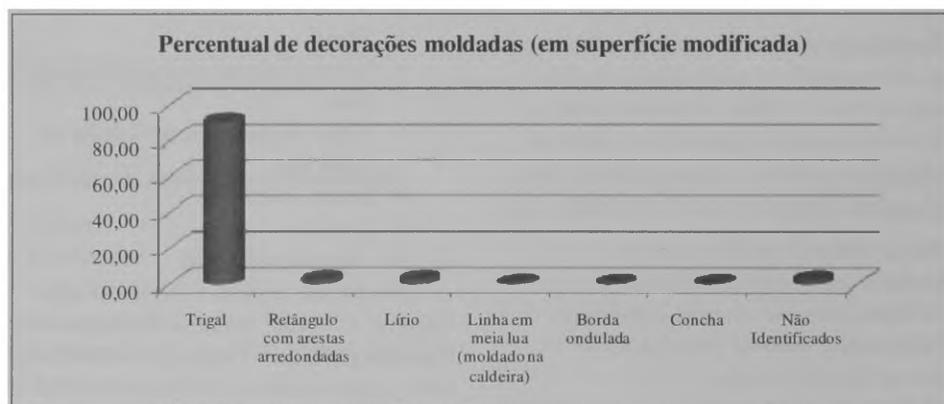


Fig. 44. Percentual de decorações moldadas (em superfície modificada)

Louças teste

A coleção do sítio Petybon contém muitos exemplares do que denominei “louças testes”, louças pintadas, cujas pinturas não são decorações ou não possuem um fim decorativo quando de sua produção. Refiro-me, desse modo, àquelas louças que são parte do cotidiano fabril e nos remetem à presença de redes de ensino-aprendizagem nesse ambiente considerado opressor. Como “louças testes” também classifiquei aqueles recipientes que foram utilizados, por exemplo, para limpar pincéis, tirando o excesso de tinta ou testando os pigmentos; ao fazer isso, o decorador ou decoradora desenhava formas nesse suporte (Fig. 46). Destaco, igualmente, a presença de louças no biscoito com marcas a lápis na forma de contornos e desenhos (trato com maior afinco desses aspectos no capítulo sobre as inscrições). São predominantemente artefatos no biscoito, os quais, na amostra analisada, representam 27 peças

c) Espessura

De acordo com alguns princípios de análise de categorias cerâmicas, a medição da espessura é bastante corrente. A espessura de uma peça cerâmica varia de acordo com seu tamanho e também com o uso pretendido. Diferente de peças torneadas ou acordeladas, em que a espessura da parede é também estrutural para a sustentação da forma, com o processo de louças por colagem, as paredes dos moldes agem como suportes para as paredes das louças, as quais podem, assim, ter sua espessura adelgada. No entanto, não é tão simples fazer louças de pouca espessura e nem é um caminho “natural” da demanda da louça o consumo por peças de espessura delgada.

Sabe-se que espessuras finas conduzem o calor com maior facilidade (se as louças têm função de serviço, esta é uma característica pouco desejada – assim a importância de alças) e aumentam as probabilidades de quebra da peça por choques mecânicos (Rice 1987: 227).

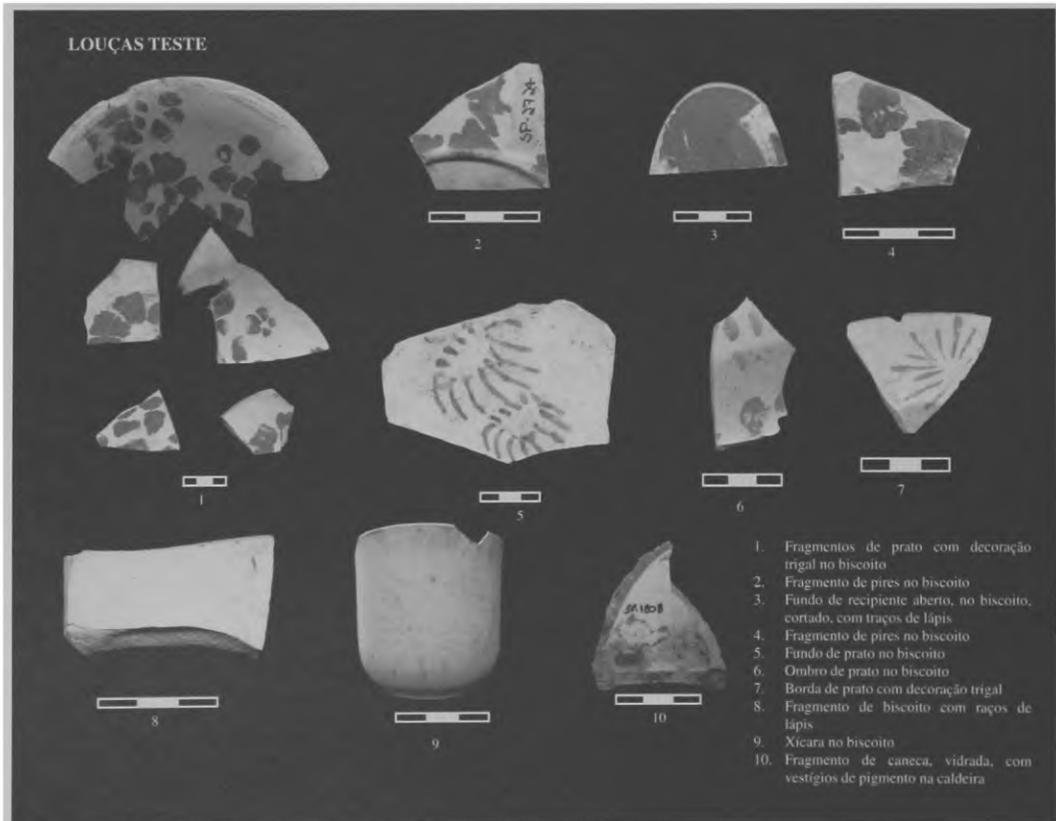


Fig. 46. Louças-teste

Paredes grossas, por outro lado, acarretam maior resistibilidade ao choque térmico e ao stress mecânico resultado de manuseio (Silva 2000: 93). Nas louças do sítio Petybon, e acredito que nas louças brasileiras em geral, a espessura faz parte da cadeia operatória que caracteriza essa louça. Estou considerando, portanto, a espessura como um atributo e, conseqüentemente, como um traço cultural da produção dessa louça, incorporado aos artefatos durante o curso de sua produção (“a process that involves a series of technical decisions that are ‘embedded in and conditioned by social relations and cultural practice’” [Dietler & Herbich apud David & Kramer 2001: 140]).

Manipulando as louças em faiança fina nacional e as vindas do estrangeiro, algo no toque das peças me fez perceber algumas diferenças, difíceis, então, de ser verbalizadas. No entanto, a medição das espessuras apontou algumas saídas. No que concerne a faianças finas feitas por colagem, a espessura está diretamente relacionada ao tempo que a barbotina fica dentro do molde de gesso. Este tempo interfere no sistema produtivo e no produto final, pois ele é diretamente proporcional à formação da camada por deposição da pasta em suspensão na barbotina. Com a colagem, a massa líquida (barbotina), derramada em um molde de gesso, tem seus componentes, em suspensão, aos poucos, depositados nas paredes do molde. Quanto mais tempo a barbotina permanecer no interior do molde, maior deposição, maior a camada, mais grossa a espessura da peça. Em fábricas como a Santa Catharina, e hoje a Porcelana Monte Sião, um operário faz a colagem, enchendo um número x de moldes numa bancada. Ao término do enchimento do último molde da bancada, já deve estar em tempo de se virar o primeiro: “quanto ao produto final, a diferença de tempo determinará a diferença de espessura” (Aun 2000: 180).

Desse modo, a espessura é quase totalmente controlada pelo operário, pela velocidade dos gestos do trabalhador. Enquanto primeira fábrica de louça branca do Estado, e a primeira do País em moldes industriais, a Santa Catharina não possuía mão de obra nacional especializada no fabrico de louças brancas. Assim, manipular e manufaturar as chamadas “cascas de ovo” ou louças com espessuras finas, era difícil e implicava muitas perdas ao longo do processo

produtivo. Requer-se certa experiência oleira específica para tirar as peças do molde sem amassá-las⁴. Por isso, optando por uma espessura mais grossa, diminuem-se as probabilidades de rachar ou amassar a louça ainda crua, pré-biscoito. Se a louça for muito fina, ainda pode haver deformações durante a queima, e se for muito grossa pode haver comprometimento de encaixes e sobreposições, além de maior absorção de vidro aplicado por banho ou imersão (Aun 2000: 181). Uma fábrica, e isso quer dizer também seus trabalhadores, deve estar ciente das características físico-químicas de sua barbotina para que a peça fique no molde tempo “suficiente” para formação da camada e para que se desprenda por si só. Se a peça for retirada antes do tempo, ela poderá deformar, porém a demora em sua retirada implicaria rachaduras dentro do molde por encolhimento da peça (Rossi 2007).

Se a espessura mais grossa foi adotada como procedimento mais funcional da produção de louças brancas no Brasil, com o tempo esta passou a ser quase que uma característica intrínseca dessas louças nacionais e tenho a impressão de que elas só engrossaram com o tempo (veja-se, por exemplo, a espessura de alguns pratos de porcelana brasileira). É assim que se faz a louça em faiança fina, sem mais questionamentos – estratégia tecnológica que resultou em escolha específica. Pressuponho, portanto, que “em todas as etapas envolvidas no processo de produção, circulação, utilização e descarte dos artefatos, ou em todas as atividades que compõem um sistema tecnológico, o sujeito que dele participa se depara com uma série de opções possíveis de serem empregadas,

4 Quando conversei com o Senhor Carlos Alberto Daldosso, um dos filhos de Antônio Daldosso (“Seu Toninho”), sócio da Porcelana Monte Sião, sobre o assunto, segundo ele a espessura é uma opção da fábrica e tem a ver com o grau de especialização dos trabalhadores. Quanto menor a espessura, maiores as probabilidades de quebra ao retirar as peças dos moldes. Os chineses, por exemplo, dominavam técnicas milenares e especializadas para tal, coisa que o Brasil não tinha. A mesma coisa tem a ver com a granulometria das pastas que no País é maior. O processo é o mesmo da porcelana, mas ao mesmo tempo é um pouco mais “rudimentar”, já que não é porcelana fina. Grãos maiores na pasta acarretam maior espessura das formas (entrevista realizada em 13 de outubro de 2006. O senhor Carlos trabalhou por 24 anos na fábrica, começando aos 12 anos).

dentre as quais ele deve escolher sem que esteja necessariamente sujeito à regra básica da maximização da energia” (Bueno 2005: 21). Assim, algumas espessuras características de louças em faiança fina europeias são, com menor frequência, encontradas nas louças brasileiras (como, por exemplo, espessuras entre 1 e 2 mm), sem mencionar algumas louças orientais em porcelana.

Com fins comparativos, utilizo dados de outros sítios arqueológicos com presença de louças em faiança fina, a saber: sítio Fonte do Campo (Nascimento 2009; Zanettini Arqueologia 2008), Cananeia 3 (Bava De Camargo 2009), Saco da Armação (Guimarães 2008), Fazenda Brejão (Zanettini Arqueologia 2004). Quanto à cronologia, o sítio Cananeia 3 pertence ao final do século XVIII e começo do XIX, os sítios Fonte do Campo do século XIX, mas contém louças do século XX, Saco da Armação, da segunda metade do século XIX, mas igualmente com presença de louças brasileiras, e o sítio Fazenda Brejão, da primeira metade do século XX. O que percebi foi uma sutil, mas presente, variação entre as espessuras em direção às louças do século XX. Se no sítio Cananeia 3 as espessuras se concentraram entre 2 e 3 mm, na Fonte do Campo a maioria está entre 3 e 4 mm, assim como no Saco da Armação. Nos sítios Fazenda Brejão e no Petybon as espessuras concentram-se já acima de 3,5, talvez entre 3 e 5 mm. É preciso lembrar que o único sítio com total ausência de louças brasileiras é o Cananeia 3.

d) Etapas do processo produtivo

Enquanto universo produtivo, o sítio Petybon contém diversos artefatos em diferentes etapas do processo de produção e associados a produção. Por meio deles pode-se reconstituir a cadeia operatória da produção de faiança fina na antiga Fábrica de Louças Santa Catharina e muitos dos gestos que deixam marcas específicas nas superfícies dessas louças. Por isso, as peças foram analisadas seguindo sua localização em cinco etapas da cadeia: biscoito, biscoito com decoração, biscoito com vidrado cru, biscoito com vidrado cru e decoração, e vidradas.

Lembro que a faiança fina sofre duas queimas (e às vezes uma terceira dependendo da

decoração, se esta for sobre o vidrado). Depois da primeira queima, o resultado é o biscoito, uma louça porosa sobre a qual será aplicada a decoração e depois o vidrado, para, então, ir ao forno pela segunda vez (Zanettini 1986; Pileggi, 1958, Brancante 1993). O biscoito é a peça mais “recuada” na linha da cadeia de produção que sobreviveu no sítio arqueológico, visto antes dele existir apenas a peça crua, queimada após uma sessão de acabamentos e tratamentos de superfície.

Os biscoitos com decoração são aqueles nos quais foram aplicadas as decorações pintadas, mas ainda não vidradas. Biscoitos com vidrado cru são as peças nas quais o biscoito está coberto com vidrado não fundido, reconhecível por uma camada pulverulenta rosada que cobre a peça. Biscoitos com vidrados crus e decoração são as peças nas quais a decoração foi aplicada sobre os biscoitos que foram, então, vidrados, mas não sofreram, ainda, a segunda queima. Peças vidradas são as teoricamente finalizadas, que já sofreram a segunda queima. O sítio Petybon contém 93% das peças no biscoito e apenas 7% vidradas, que foram analisadas segundo as etapas elencadas anteriormente: 74% estão apenas no biscoito, 11% no biscoito com vidrado cru, 8% biscoito com vidrado cru e decoração e 7% biscoito com decoração.

e) Tratamentos de superfície

Como tratamento de superfície nas faianças finas entendo os atributos relacionados às técnicas de acabamento da superfície das peças, observáveis tanto externa como internamente (Moraes 2007). Foram observados dois tipos de tratamento: acabamentos e aplicação de vidrados. Não quero dizer que os vidrados nas faianças finas não sejam também aspectos da decoração e tenham um apelo estético, além de funcional, mas, por razões didáticas, os analisei como um tipo de tratamento de superfície. Quanto ao que chamei acabamentos, só foi possível observá-los nas peças nos biscoitos.

Acabamentos

Para as louças, entendo como acabamento o que pude observar, hoje, nas fábricas de porcelana brasileira no “Setor de Acabamento” (e por isso utilizo o termo), que antecede

a queima do biscoito. Para a cerâmica, são elencados diversos tipos de acabamento levados a cabo após a confecção do recipiente, com a argila ainda úmida, que se servem de variados instrumentos, tais como seixos rolados, sabugos de milho, taquaras e mesmo as mãos (Moraes 2007). Para as faianças finas estudadas aqui, uma vez retiradas dos moldes, são acumuladas para secagem ao ar livre, no qual pode ocorrer acúmulo de poeiras, além de pequenos fragmentos de massa ou do gesso do molde que podem ter se aderido à superfície das peças. Para eliminar esses vestígios, são aplicados aos biscoitos alguns tratamentos. No sítio Petybon, pude perceber dois tipos de acabamento: o primeiro deixa marcas semelhantes a um pano ou esponja e está presente no interior de recipientes côncavos e no exterior e interior de formas abertas; já o segundo, deixa linhas incisivas na parte externa das peças côncavas, podendo caracterizar-se por linhas paralelas ou em espiral. As peças côncavas possuem também marcas em espiral na parte externa do fundo, indicando que, ao sofrerem os tratamentos de superfície apontados anteriormente, estavam sobre um suporte giratório, como um torno. Todos esses acabamentos de superfície, ao final, podem ser encarados como uma espécie de alisamento, um “processo de nivelção da superfície do vasilhame” (Chmyz 1976: 121).

O acabamento com a esponja era realizado em toda a superfície interna do vasilhame, horizontalmente. O acabamento com os instrumentos que deixam as marcas circulares ou espiraladas ocupa toda a superfície externa dos vasilhames nos quais eram feitos, sendo que a distância entre as linhas diminui ao aproximar-se da base. Há possibilidades, igualmente, de esse tratamento de superfície ter sido feito em pratos e outras formas abertas, deixando marcas que foram apagadas pelo posterior uso da esponja.

Nessa cadeia de produção, parece não haver muita preocupação com as marcas deixadas pelos acabamentos, uma vez que, mesmo depois da queima do vidrado, é possível observar, em algumas peças, essas marcas, traço bastante comum em produções em série, nas quais, em geral, há mais preocupação com a quantidade produzida e menos com a qualidade da manufatura (Fig. 47 a 49).



Fig. 47. Esponja ou pano interno

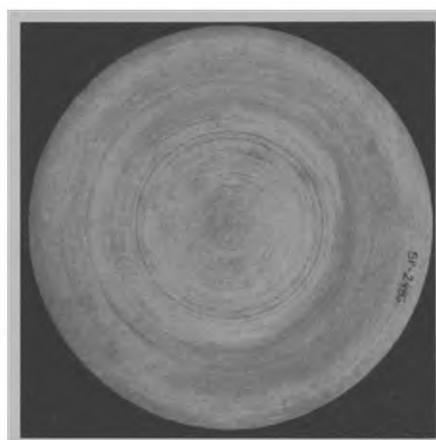


Fig. 48. Linhas incisivas concêntricas na base



Fig. 49. Linhas incisivas em espiral

Vidrados / Esmaltes

Dentre os atributos analisados em faianças finas, o chamado “esmalte” tem suma importância, no que concerne a identificações cronológicas e de proveniência (Kingery & Vandiver 1986: 261). Os vidrados ou esmaltes constituem um tipo de tratamento de superfície

de peças cerâmicas, assim como engobos, bruniduras e alisamentos. Primeiramente, quero esclarecer que estou me valendo do termo “vidrado” por uma opção didática, sabendo que esmalte e vidrado têm o mesmo significado, apesar de “esmalte” já ser uma nomenclatura bastante consagrada na Arqueologia Brasileira e em meios ceramistas e antiquários (o próprio Ranzini em seus cadernos de nota utiliza o termo “verniz”; “frita” é em geral usado por ceramistas e em menor frequência a bibliografia traz “glazura”). Não obstante, tecnicamente, algumas áreas como a Engenharia de Produção diferenciam vidrado de esmalte. Segundo Chaves (1997: 22), “vidrados são coberturas vítreas aplicadas sobre superfícies cerâmicas porosas, de modo a dar-lhes acabamento e impermeabilizá-las”, enquanto “esmaltes são coberturas vítreas aplicadas sobre superfícies metálicas (...) O esmalte protege a superfície metálica da oxidação e o metal dá resistência mecânica (exceto ao impacto) ao conjunto”

Para Cristiane Aun (2000: 110), os vidrados “são finas misturas de silicatos, geralmente homogêneas, aplicados sobre a superfície de peças cerâmicas na forma de uma suspensão aquosa, e que, após a queima em alta temperatura, têm seus componentes fundidos, formando uma camada vítrea delgada” Para Norton “o vidrado é uma fina capa de vidro, ou de vidro de cristais, cozida sobre a superfície da cerâmica em estado cru ou em estado de biscoito”. Para Terezita Fernández (1997), “o vidrado não é mais que aquele composto que apresenta uma superfície vitrificada depois da queima. Sua principal característica é a de impermeabilizar a peça além

de ser muito resistente e servir de proteção”. Da coleção, 2.646 peças estão vidradas e o gráfico abaixo mostra a quantidade de peças vidradas e no biscoito por categoria funcional (somando universos 2 e 3) na amostra das coleções MAE, IPHAN e NAUBC (Fig. 50).

A descoberta da faiança fina inovou o processo de produção das louças em relação à antiga faiança, pois a decoração passou a ser aplicada diretamente sobre a pasta branca, o biscoito, que ganha, por cima, um vidrado, em geral transparente. Vidros, vidrados e esmaltes podem ter sua cor ou transparência alteradas mediante a adição criteriosa de pigmentos ou opacificantes (Chaves 1997: 22), daí a classificação, de língua inglesa, que se utilizou e criou, para as faianças finas e as tênues colorações dos vidrados transparentes, os termos *creamware* (adição de óxido de chumbo), *pearlware* (adição de óxido de cobalto) e *whiteware* (redução de óxido de cobalto). No entanto, não estou utilizando essa classificação aqui, ou melhor, para efeito de comparação, estou utilizando esta classificação para demonstrar como às vezes é falha.

Desse modo, segundo a classificação geralmente utilizada, teríamos para as louças do Petybon, na amostra das coleções IPHAN, MAE e NAUBC, a seguinte relação: 603 peças *pearlware*, 13 *creamware* e 23 *whiteware*, portanto, um claro predomínio do vidrado “perolado”. Por meio da análise química ficou provado, no entanto, que todos estes vidrados, no sítio Petybon, são compostos, majoritariamente, por chumbo, sem adição de cobalto, sendo, portanto, o mesmo vidrado.

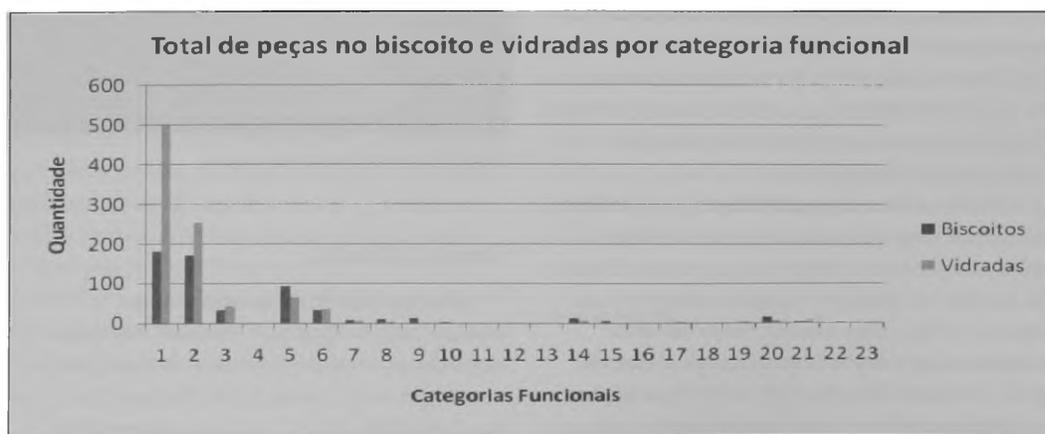


Fig. 50. Total de peças no biscoito e vidradas por categoria funcional

O *pearlware* é definido, na literatura, como com adição de óxido de cobalto, que o faria ser azul. Ele, no entanto, é um vidrado que tem produção certa, assim como cronologia determinada. Se fosse utilizar o termo aqui, ele já seria falho porque indicaria que nem todo *pearlware* remete-nos ao século XIX. Contudo, algumas amostras do sítio Petybon, caracterizadas como *pearlware*, *creamware* e *whiteware*, foram analisadas físico-quimicamente, e se constatou que os vidrados apresentaram altíssima taxa de chumbo⁵. Portanto, apesar da coloração azulada, o vidrado tem apenas chumbo, não há cobalto. Mais à frente, retornarei a esta questão explicando mais detalhadamente a problemática dessa classificação e por que não a adotei, e ainda a critico.

Em segundo lugar, quero esclarecer por que a faiança fina não é uma cerâmica vitrificada, da qual faz parte, por exemplo, o *grès*, e, sim, uma cerâmica vidrada. A faiança fina é um tipo de cerâmica vidrada por receber em sua superfície um vidrado. As cerâmicas vitrificadas não recebem uma camada de vidrado, pois devido às características da argila e ao processo de cocção a altas temperaturas, é a superfície da própria cerâmica que vitrifica. Vitrificação é o processo no qual vidro é formado no corpo das cerâmicas, quando minerais silicatos e óxidos são aquecidos o suficiente para que se fundam, formando um líquido viscoso (Rye 1981: 108). Nas cerâmicas vidradas o que vitrifica é o vidrado e não a superfície do biscoito.

f) Processo de esmaltação

Os processos de esmaltação caracterizam-se não apenas pelo modo de aplicação dos vidrados às superfícies das louças, mas igualmente pelas etapas realizadas entre essa aplicação e a segunda queima. Ou seja, dependendo da fábrica, por exemplo, uma esponja é passada na base das peças, após a aplicação do vidrado por imersão, para a formação de um aro no biscoito que não aderirá à superfície da caixa refratária, dentro das

quais as louças são queimadas; na fábrica, percebi que um processo diferenciado ocorreu: a utilização de mobiliários do forno, como apoiadores e trempes, implicando a não obrigatoriedade do aro no biscoito, já que as peças não tocam diretamente as superfícies refratárias e o vidrado não fundiria com estas durante a segunda queima.

Na Fábrica Santa Catharina, o vidrado parece ter sido aplicado por imersão, ou seja, mergulhando as peças num tanque com o vidrado em suspensão aquosa. Não é à toa ser conhecido também como “frita”; para fabricá-lo seus componentes são “fritos” formando uma massa, como um vidro líquido, que é, então, transformada em folhas transparentes, já frias e endurecidas. Essas folhas são, então, moídas e o que, em geral, se vende às fábricas é este pó. Dissolvido em solução aquosa, é então aplicado aos biscoitos.

No sítio Petybon, portanto, foram estipulados dois tipos de processos de esmaltação: com e sem biscoito aparente na base, sendo que este último foi diagnosticado em 285 do total de peças vidradas da amostra da coleção IPHAN, MAE e NAUBC, no Universo 3.

g) Defeitos

Enquanto universo produtivo, o sítio Petybon apresenta, além das peças em diferentes etapas do processo de produção, peças que possivelmente foram descartadas devido a problemas ocorridos durante sua fabricação, os defeitos – resta, saber, se os defeitos por mim diagnosticadas foram, realmente, causas de descarte. Dentre os defeitos que podem ocorrer no vidrado e na própria superfície cerâmica, foram diagnosticados na coleção os seguintes problemas:

- 1) Bolhas
- 2) Partículas inorgânicas que caíram sobre o vidrado durante a queima ou após a esmaltação (fragmentos de fôrma, massa, quartzo ou outras sujeiras) e que se fundem à superfície
- 3) Defeitos na decoração
- 4) Partículas inorgânicas que estão sob o esmalte ou sob a superfície do biscoito, que caíram na peça antes da esmaltação.
- 5) Espirro ou mancha de tinta
- 6) Muito esmalte acumulou deixando manchas azuladas

⁵ Foram analisados pelo Laboratório de Física Nuclear da UEL (Universidade Estadual de Londrina), no Paraná, pelo Prof. Dr. Carlos Appoloni.

- 7) Amassados ou deformados
- 8) Rachaduras
- 9) Vidrado perdeu o lustre e se tornou um pouco rugoso devido à volatilização da sua superfície
- 10) Vidrado descolou
- 11) Início de vitrificação na superfície do biscoito deixando-o com cor “mate” como o grès.
- 12) Fusão de duas ou mais peças durante a queima do biscoito ou do vidrado
- 13) Espessura muito grossa (tempo demasiado da barbotina no molde de gesso)
- 14) Marcas de dedo sobre o vidrado
- 15) Marca da fábrica carimbada na parte interna da peça

O gráfico a seguir (Fig. 51) mostra os tipos de defeito por quantidade na amostra da coleção analisada. Fica clara a predominância dos defeitos 2, 1, 3 e 7 – problemas que ocorrem mais frequentemente em etapas de queima.

Amassados e deformidades corresponderam a 61 artefatos do total de peças com defeito analisadas na amostra, 9% do total. Podem ser causados tanto pela manipulação da louça crua, saída do molde, como por problemas devido às altas temperaturas ou alteração do ponto de fusão, já dentro do forno. Por isso, uma espessura mais grossa diminuiria essas probabilidades.

Um dos defeitos mais frequentes verificados nas louças são as bolhas no vidrado, como se este tivesse “fritado”. As bolhas no vidrado podem ocorrer por diversos fatores durante a produção, mas causas comuns são: deixar as louças menos tempo do que o previsto no forno durante a segunda queima, deixar que fragmentos de lenha queimada se misturem

a atmosfera do forno alterando o ponto de fusão dos vidrados e, finalmente, a presença de oxigênio na atmosfera do forno. Às vezes, juntamente com as bolhas, pode-se perceber um tipo de enrugamento do vidrado na superfície da peça, em geral provocado tanto pela aplicação de vidrado em excesso como por oscilações da temperatura de queima no forno (Fernández 1997). Correspondem a 14% do total de peças com defeito na coleção analisada.

Um total de 5% corresponde, na coleção, às peças, no biscoito ou vidrado, fundidas umas às outras, defeito ocorrido por algum problema entre os separadores e apoiadores, que resultou na união das peças durante a queima, “grudando-as”. Essa porcentagem corresponde a um total de 35 peças, mas devo lembrar que quatro artefatos com esse tipo de defeito são compostos por duas malgas, oito pratos, 18 pratos e uma travessa, e três pires, respectivamente, todos fundidos uns aos outros.

Algumas peças apresentaram um amarronzado na superfície do biscoito, algumas vezes brilhoso, que correspondem a 1% do total, oito peças. É de se pressupor que foram biscoitos que sofreram queima a uma temperatura alta demais, que levou ao início de uma vitrificação, tal como acontece com o grès.

Algumas louças continham fragmentos de massa, forma ou partículas inorgânicas sob o vidrado, resultado de limpezas pouco eficientes das peças cruas pré-esmaltação, e sobre o vidrado. Na área onde as trempes tocam as bases das peças podem ser averiguados fragmentos, por vezes grandes, de pedaços de trempe e acúmulo de vidrado. Esses defeitos, juntos, correspondem a 41%.

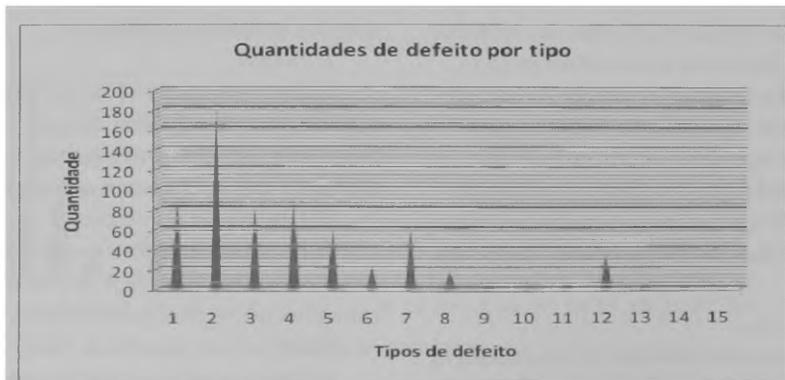


Fig. 51. Quantidades de defeito por tipo

Alguns defeitos apareceram apenas em uma ou duas peças, tal qual o caso de um descolamento do vidrado da superfície do biscoito, da presença de digitais sobre o vidrado, espessura muito grossa para um fundo de prato (com 9,7 mm) e um prato ou pires cuja marca está na parte interna da peça (no frete).

h) Gretamento

Ao analisar os atributos ligados ao processo de esmaltação, indubitavelmente fui levado ao diagnóstico de uma categoria extremamente relacionada às faianças finas, aos vidrados e aos defeitos, à qual chamo “gretamento”. Esse atributo é, geralmente, utilizado nas explicações acerca do reconhecimento das faianças finas nos sítios arqueológicos, diferenciando-as das porcelanas, onde nunca ocorre, e ao qual se costuma denominar “craquelado”. Adoto o termo “gretamento”, vindo da Engenharia de Materiais, para que não haja confusão com uma decoração específica para louças chamada “craquelado” ou “craquelé” (*craquelure* em inglês). Enquanto decoração é proposital, uma ação consciente por parte do oleiro que escolheu e que quis aquele efeito decorativo, caracterizado por “rachaduras” na superfície da peça. Existe, atualmente, até mesmo um tipo de “verniz craquelador”, que produzirá, propositalmente, vidrado com trincas, sendo que as trincas podem, depois, ser coloridas. O aspecto é desejado para dar um ar mais “antigo” às peças, sendo pouco usado em recipientes destinados à alimentação (quando ocorre, pode haver uma nova esmaltação sobre o vidrado craquelado). Nas Artes Plásticas, o craquelé é também um padrão de finas rachaduras que se formam em pinturas antigas, sendo às vezes usado para detectar obras falsificadas.

Em uma das cadernetas de Romeo Ranzini, sob salvaguarda atualmente do Museu Paulista, referente a seus trabalhos na fábrica que abriu em Osasco nos anos 1940, ele mesmo escreve no dia 24 de janeiro de 1945:

Craquelé

A massa granito J.RI – queimada primeiro no forno de verniz, depois, com verniz comum, a 1ª antiga e no mesmo forno de verniz, torna-se um lindo e esplendido “craquelé”

Na Arqueologia, quando nos referimos ao “craquelado” nas faianças finas, estamos nos referindo ao gretamento, efeito causado por tensão vidrado-cerâmica, pela abertura do forno com louças ainda quentes (Kingery & Vandiver 1986: 267) e pela expansão por umidade da pasta, podendo ocorrer durante o uso ou após o descarte da peça, sendo, portanto uma ação inconsciente e não proposital dos usuários. Ninguém escolhe que a louça seja gretada, uma vez que isso não apenas se relaciona a questões de higiene e limpeza, quando resíduos acumulam entre as gretas, mas é visto mesmo como defeito dos produtos cerâmicos e é, inclusive, bastante combatida.

Pressupostos os termos, define-se gretamento do vidrado como “um defeito que ocorre em peças cerâmicas vidradas, que se apresenta como um sistema de trincas no vidrado. Esse defeito é oriundo de tensões de tração no vidrado, que à medida que aumentam provocam sistemas de trincas cada vez mais finos. O gretamento pode se manifestar de diferentes formas. A maioria das vezes chega até a superfície em forma de pequenas fissuras ..., outras vezes, as fissuras permanecem ocultas dentro da interface suporte-esmalte sem chegar à superfície (Meneses, Campos, Neves & Ferreira 2006: 2).

O gretamento pode ser subdividido em imediato e retardado: o primeiro surge quando “o vidrado a temperatura ambiente é tracionado pelo suporte a ponto de ocorrer o aparecimento de trincas, sendo observado logo após a saída do forno ou pouco tempo depois”; o segundo “ocorre quando da deformação sofrida pelo biscoito devido à umidade adsorvida” (Meneses, Campos, Neves & Ferreira 2006: 2). Portanto, o que vemos nas faianças finas de unidades domésticas é, provavelmente, o gretamento retardado causado pela expansão por umidade (EPU) - em inglês *moisture expansion* (ME). EPU é o “termo técnico utilizado para designar a expansão sofrida por materiais cerâmicos quando em contato com a água na forma líquida ou de vapor. Essa expansão geralmente ocorre lentamente e é relativamente pequena. Mesmo assim pode levar ao gretamento de peças esmaltadas e ao comprometimento estrutural dos corpos cerâmicos (Meneses, Campos, Neves & Ferreira 2006: 1).

Dessa maneira, quando há contato entre a pasta, o biscoito, das louças e o ambiente (como quando o processo de esmaltação

deixa um aro em vidrado na base ou na boca das peças), ela absorve umidade que causa alteração na dimensão do corpo cerâmico, que se expande. Essa absorção tem a ver com a porosidade do corpo cerâmico e, no caso, sabe-se que os biscoitos das faianças finas são bastante porosos – “a capacidade de absorção de água de uma peça cerâmica fornece um indicativo da porosidade aberta do produto, ou seja, o volume total de poros comunicados com o exterior e susceptíveis de serem preenchidos com um fluido à pressão atmosférica” (Meneses, Campos, Neves & Ferreira 2006: 11). Uma vez que o coeficiente de expansão do vidrado é inferior ao da cerâmica, mais plástica, o vidrado racha, criando trincas ou fissuras no mesmo. A alta taxa de chumbo dos vidrados plúmbeos dá origem a valores menores de expansão e de coeficientes de contração durante o resfriamento (Kingery & Vandiver 1986: 267), menos propensos a apresentar fissuras do que vidrados mais alcalinos.

A análise da presença ou ausência do gretamento nas peças do sítio Petybon possibilitou perceber uma correlação entre o fato de o vidrado cobrir toda a superfície da peça em faianças finas e nessas peças não haver fissuras no vidrado – o contrário também sendo averiguado. Peças rachadas, com biscoito aparente, estavam gretadas. Em

627 das peças vidradas da amostra composta pelas coleções IPHAN, MAE e NAUBC o gretamento não foi verificado.

A seguir (Fig. 52), imagens de gretamento nos esmaltes de fragmentos de louças do sítio Petybon. No caso, como não foram consumidas, as trincas no vidrado estão amarronzadas pela penetração de terra.

Marcas

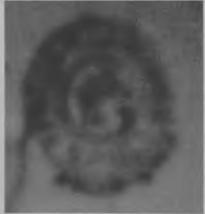
As marcas, ou selos, são os símbolos, sempre no fundo das peças, que designam o fabricante, não necessariamente presentes em todos os vasilhames. Segundo Ramsey, nem todas as louças produzidas por uma fábrica ganham marcas (Ramsey apud Worthy 1982: 342). E isso pode ocorrer por diversos motivos: a não necessidade de marcar as peças, o desejo de grandes lojas, como o Mappin, de possuir louças com um selo próprio etc.

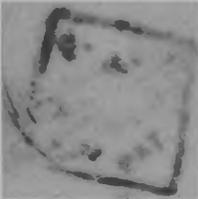
A coleção analisada apresentou 21 tipos de marcas (Fig. 53 a 73), sendo incluídas nestas tipologias não apenas seus formatos e *designs* como também as variantes de cor. As marcas na tabela abaixo não estão em nenhuma ordem cronológica, seus números apenas indicam a ordem na qual foram sendo diagnosticadas durante a análise.



Fig. 52. Gretamento

Tipo	Descrição	Técnica	Cor	Marcas
1	Estrela de oito pontas que circunscreve FLSC	Carimbada	Preta	
2	Triângulo isósceles que circunscreve F. S. C., envolto em Patente - N° 6912 - São Paulo	Baixo-relevo		
3	Triângulo isósceles que circunscreve F. S. C., envolto em Patente - N° 6912 - São Paulo	Carimbada	Preta	
4	Triângulo isósceles que circunscreve F. S. C., envolto em Patente - N° 6912 - São Paulo	Carimbada	Verde	
5	Triângulo isósceles que circunscreve F. S. C., envolto em Patente - N° 6912 - São Paulo	Carimbada	Azul	
6	Círculo com FR & C circundado por círculo escrito FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO. Abaixo um pedestal retangular perpendicular ao círculo	Carimbada	Verde	
7	Círculo com FR & C circundado por círculo escrito FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO. Abaixo um pedestal retangular perpendicular ao círculo dentro do qual está escrito PATENTE - 6912	Carimbada	Laranja	

Tipo	Descrição	Técnica	Cor	Marcas
8	Círculo com FR & C , circundado por círculo com FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO . Abaixo um pedestal em "v" no qual está escrito PATENTE - 6912	Carimbada	Azul	
9	Círculo com imagem de industriais, encimado por IRFM com lados de folhas de louro. Abaixo, S. Paulo	Carimbada	Verde	
10	Escudo com IRFM , acima uma coroa de conde, e louros ao redor. Abaixo, S. Paulo	Carimbada	Verde	
11	Triângulo isósceles com F.S.C. , abaixo São Paulo	Carimbada	Preta	
12	Círculo com FR & C , circundado por círculo com FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO , com inscrição abaixo * DECORAÇÃO *	Carimbada	Azul	

Tipo	Descrição	Técnica	Cor	Marcas
13	Círculo com FR & C, circundado por círculo com FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO, com inscrição abaixo - * DECORAÇÃO *	Carimbada	Preta	
14	Triângulo isósceles que circunscreve F. C. S., envolta PATENTE - Nº 6912 - SÃO PAULO	Carimbada	Azul	
15	Dois círculos concêntricos, dentro do menor FR & C, ao redor FÁBRICA S. CATHARINA	Carimbado	Verde	
16	Losango equilátero que contém a inscrição F (...) C. (...) PAT.	Carimbada	Verde	
17	Círculo com FR & C circundado por círculo escrito FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO. Abaixo um pedestal retangular perpendicular ao círculo, que contém PATENTE - 6912	Carimbada	Preta	
18	Círculo com FR & C, circundado por círculo com FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO. Abaixo um pedestal em "v" no qual está escrito PATENTE - 6912	Carimbada	Verde	

Tipo	Descrição	Técnica	Cor	Marcas
19	Círculo com FR & C, circundado por círculo com FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO. Abaixo um pedestal em "v" no qual está escrito PATENTE - 6912	Carimbada	Preta	
20	Círculo com FR & C, circundado por círculo com FÁBRICA S. CATHARINA - S. PAULO, com inscrição abaixo * DECORAÇÃO *	Carimbada	Verde	
21	Dois círculos concêntricos, dentro do menor FR & C, ao redor FÁBRICA S. CATHARINA	Carimbada	Preta	

A época da Santa Catharina possui a maior parte das variantes de marcas, ficando o período dos Matarazzo apenas com duas variantes; isso porque se sabe que a IRFM possuía marca única para seus produtos, a marca 9, que aparece em indústrias químicas, cerâmicas e de alimentos, conectando todos os produtos dos quais eram donos. Apesar disso, a complexidade dos elementos é maior nas marcas da IRFM (louros, brasão, coroa, fábricas) do que na época da Santa Catharina, cujas marcas, muito mais simples, em geral configuram-se por formas geométricas (círculos, triângulos, losangos, retângulos e um octógono regular representado por uma estrela de oito pontas). Ressalva seja feita também à marca 14 que só aparece em azul, trazendo a inscrição F. C. S. (ao invés do correto F. S. C.), que pode ter sido um engano na fabricação do carimbo, gerando um defeito visto apenas após a segunda queima. As marcas que contêm a inscrição FR & C se referem à sociedade Fagundes, Ranzini e Cia.

A marca 10 é um brasão com a coroa do conde, representando o Conde Matarazzo.

As coroas são um dos mais antigos símbolos de soberania e nobreza e a IRFM as uniu aos simbólicos louro e brasão na configuração de marcas que demonstravam a força e o poder do grupo; mas, diferente de uma "nobreza" consuetudinária ou hereditária, os Matarazzo justamente colocavam o desenho de suas fábricas justamente para indicar essa nova forma de aquisição de poder, a econômica (via indústria). A coroa representada na marca 10 é a do conde utilizada apenas pelas realezas da Rússia, Brasil, Portugal, Alemanha, França e Espanha, representada com nove pérolas (a coroa de conde, enquanto objeto tridimensional, possui 16 pérolas, vendo-se apenas nove na sua representação frontal em duas dimensões).

O acervo do sítio Petybon possui apenas 10% de louças com marca. Na amostra analisada das coleções IPHAN, MAE e NAUBC, 511 peças contêm marcas, com predominância dos sinais dos tipos 3, 5 e 11 (todos da época da Santa Catharina e em forma triangular) (Fig. 74)

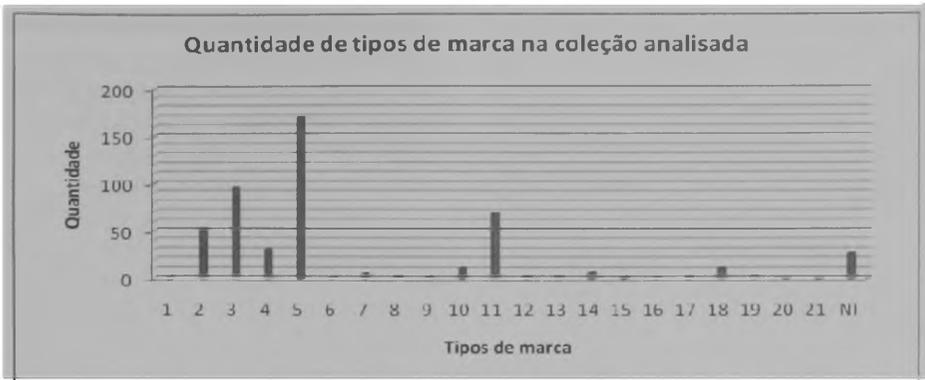


Fig. 74. Quantidade de tipos de marca na coleção analisada

Procurei também perceber se havia alguma especialização das marcas por categoria funcional. O que ocorreu foi que algumas marcas são específicas de determinadas formas: a categoria funcional 1 e 2, as malgas/tigelas e as xícaras, têm predomínio das marcas 3 e 11, que não aparecem mais em nenhuma outra categoria, com exceção das canecas (categoria funcional 3), nas quais as marcas predominantes são 3 e 4. Para os recipientes abertos, os pratos têm predomínio das

marcas 2 e 17 e os pires, 2 e 10, que, prática ou completamente, não se encontram nas categorias funcionais 1, 2 e 3. Nas demais classificações, as únicas marcas encontradas são a 4 e a 11. Como as marcas 3, 4 e 5 são iguais em *design*, mas diferentes em cor, acredito haver uma separação também por coloração entre marcas e formas: preta para malgas, azul para xícaras, azul e verde para canecas, e em baixo-relevo para os pratos e pires (Fig. 75 a 77).



Fig. 75. Tipos de marca presentes na categoria funcional 1

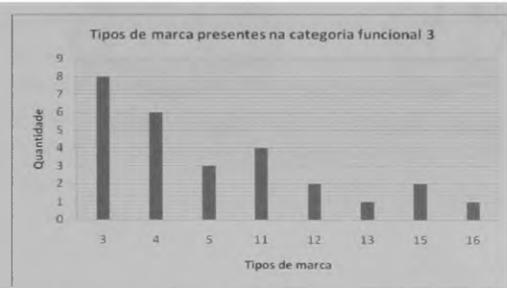


Fig. 77. Tipos de marca presentes na categoria funcional 3

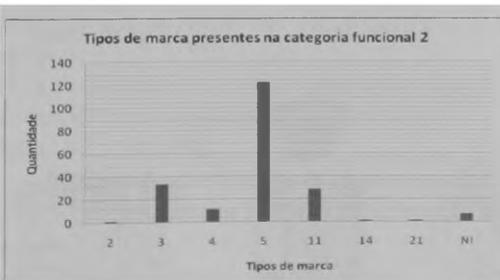


Fig. 76. Tipos de marca presentes na categoria funcional 2



Fig. 78. Tipos de marca presentes na categoria funcional 5

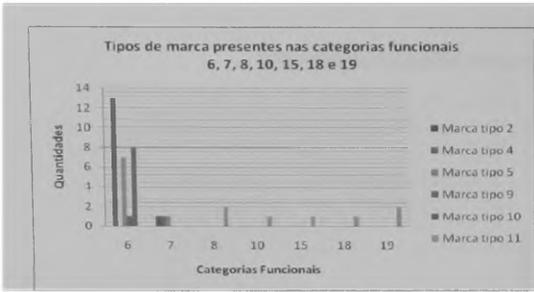
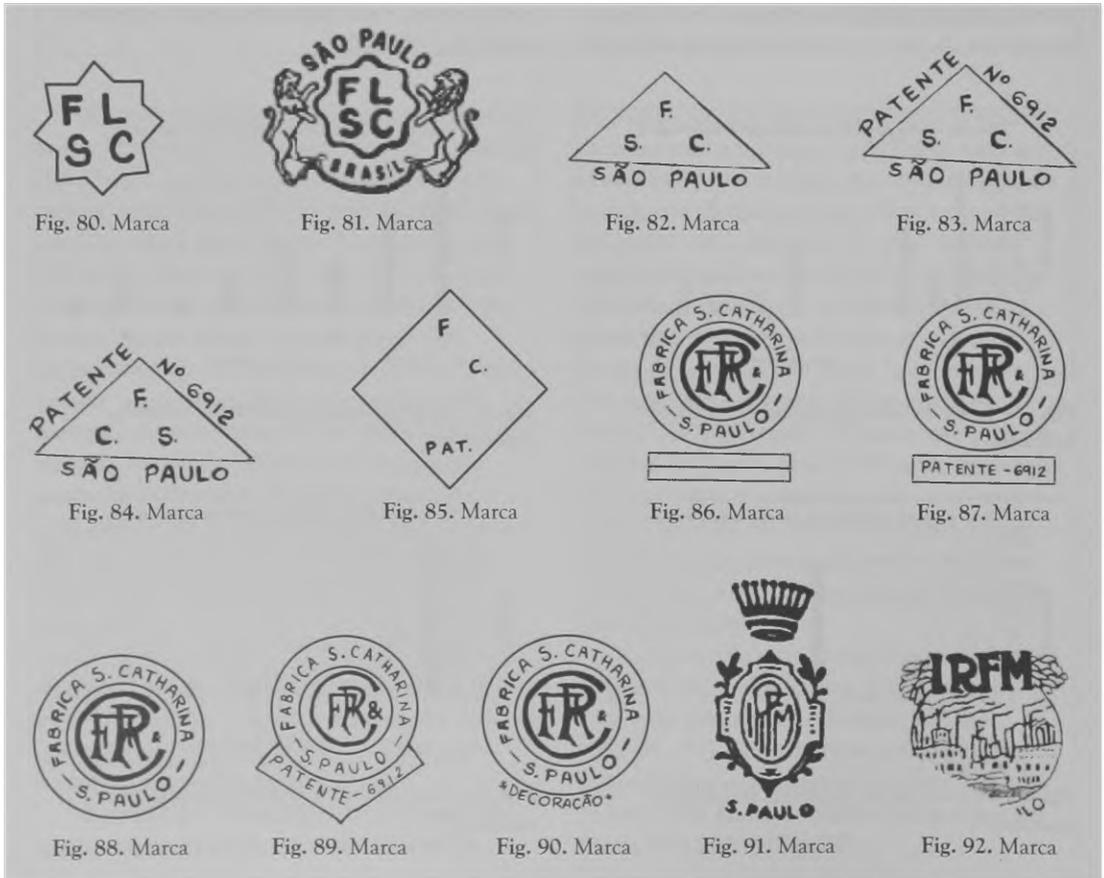


Fig. 79. Tipos de marca presentes nas categorias funcionais 6, 7, 8, 10, 15, 18 e 19

Abaixo, seguem os desenhos básicos das marcas, às quais tentei pressupor uma ordem cronológica de acordo com a complexificação de seus elementos, assim como pela mudança dos proprietários. O intervalo de produção que as marcas definem já é bastante restrito, 1913-1937, sendo que tudo referente à Santa Catharina vai apenas do período de 1913 a 1926 e as duas últimas marcas de 1927 a 1937. Assim, acredito que a primeira e a segunda marcas são mais

antigas; as triangulares e a losangular fazem parte de um segundo momento; as próximas cinco marcas pertencem a um terceiro momento, sucedido então pelas marcas dos Matarazzo. Isso não implica uma impossível coexistência entre as marcas da época da Santa Catharina

Os decalques que fiz das marcas baseiam-se no que se podia ver nos artefatos arqueológicos (Fig. 80 a 92). Algumas, por exemplo, como a marca em losango, estão borradas e preferi não inferir qual era a inscrição que continha. A segunda marca, depois da estrela de oito pontas, não foi encontrada no sítio, mas a adicionei porque faz parte das marcas da fábrica e pode ser encontrada em sítios arqueológicos (como o foi, em unidades domésticas [Bornal & Queirós 2006]). Essa marca contém, além da estrela da Santa Catharina, dois leões, que podem indicar uma inspiração em marcas europeias. Pode ser encontrada tanto em carimbo pintado como em baixo-relevo (Carvalho 2008):



2.2 Mobiliário do forno ou cerâmica de olaria

Mobiliário do forno ou “cerâmica de olaria” (Bugalhão, Souza & Gomes 2004), em inglês *kiln furniture*, são artefatos produzidos para organizar as peças a serem queimadas, facilitar a queima e resolver problemas internos ao forno. Ao que parece, todas as produções cerâmicas com fornos fechados possuem algum tipo de mobiliário. É interessante também perceber que parece existir certa tradição quanto à sua forma, um equilíbrio entre forma e função que resultou em *designs* e *performances* desses artefatos que foram, quase que de modo inquestionável, adotados por inúmeras olarias e fábricas ao longo de muito tempo.

No sítio Petybon, o mobiliário do forno é composto por cones pirométricos, apoiadores, cravilhos, trempes, caixas refratárias e os moldes de gesso utilizados na colagem.

a) Cones pirométricos

Cones pirométricos são os dispositivos utilizados para calibrar o calor durante a queima de materiais cerâmicos. Os cones, usados, frequentemente, em jogos de três, são posicionados nos fornos junto das cerâmicas a serem queimadas e fornecem uma indicação visual de quando os objetos alcançaram um estado de maturidade x , uma combinação de tempo e temperatura. Assim, os cones pirométricos dão um equivalente da temperatura, mas não são mecanismos de medição simples. O cone pirométrico é descrito por Dodd e Murfin (1994) como “a pyramid with a triangular base and of a defined shape and size; the ‘cone’ is shaped from a carefully proportioned and uniformly mixed batch of ceramic materials so that when it is heated under stated conditions, it will bend due to softening, the tip of the cone becoming level with the base of a definitive temperature”. As séries mais conhecidas são os cones Seger (Alemanha), Orton (EUA) e Staffordshire (Reino Unido) (Canotilho 2003: 49).

Em 1782, Josiah Wedgwood criou cones pirométricos com maior escala de temperaturas e maior exatidão. O *design* moderno do cone pirométrico, no entanto, foi desenvolvido pelo técnico em cerâmica, o alemão Hermann Seger, e utilizado pela primeira vez para controlar a queima de porcelanas na *Königliche*

Porzellanmanufaktur, na Berlim de 1886. Os cones eram, usualmente, feitos de material cerâmico e em forma de pirâmide triangular alongada, medindo aproximadamente 7 cm de altura. Seu funcionamento ocorria da seguinte forma: depois de se optar pela temperatura que se pretendia atingir, escolhia-se o cone correspondente a essa temperatura (cones vendidos comercialmente têm uma numeração a que corresponde uma temperatura de fusão). Eram postos, então, perto de uma abertura de observação do forno. Quando o forno atingia a temperatura, prefixada, o cone inclinava-se completamente tocando, com a ponta, a prateleira em que estava localizado. O cone deve ser colocado em determinada posição que permita ser observado pelo ceramista através de um visor, que normalmente situa-se na porta do forno (Canotilho 2003: 49). No sítio Petybon, os cones não possuíam nenhuma numeração indicando um possível código para temperatura. Também não foi possível saber se os cones eram manufaturados no estrangeiro ou na própria fábrica.

É interessante lembrar que desde a antiguidade, até o aparecimento da eletricidade e do forno elétrico, a medição da temperatura não se baseava numa algo preciso, fruto de qualquer equipamento. A temperatura era medida por meio da recolha de amostras ou pela cor interior do forno. Essa operação era e é executada nas últimas fases da cozedura, permitindo uma análise visual e baseada sempre na grande experiência do enfornador. Esse processo empírico era, geralmente, complementado com a observação direta da cor interior do forno (assim é o processo na Porcelana Monte Sião atualmente). Somente no final do século XIX, portanto, com fornos mais comerciais, os cones pirométricos se tornaram, sem dúvida, o método mais popular para determinar a temperatura no interior de um forno que não tem qualquer tipo de sistema de controle (como algum termostato).

A coleção analisada é composta por 123 cones pirométricos, mas apenas um cone com marcas de utilização (Fig. 93, 94 e 95), a maior parte deles anexado a uma base de argila refratária. Somente mais tarde seriam inventados os cones com base para seu autossuporte (*self-supporting cones*), sem a necessidade de fixá-los sobre uma base de argila, eliminando alguns possíveis erros decorrentes de sua montagem e posicionamento malfeitos.

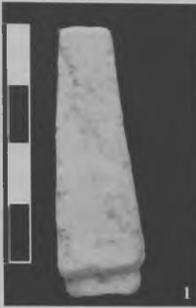


Fig. 93. Cone pirométrico não utilizado

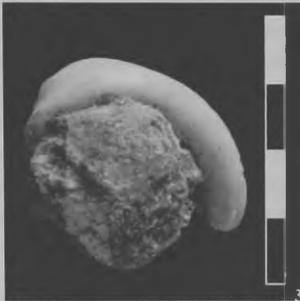


Fig. 94. Cone pirométrico apoiado sobre base de cerâmica refratária depois de utilizado



Fig. 95. Cones pirométricos apoiados sobre base de cerâmica refratária, ainda não utilizados

b) Trepes

A definição de “trempe” é bastante ampla. De “trepes” também eram as estruturas com três pedras que apoiavam panelas ou tachos para cozinhar, as estruturas metálicas sobre as quais colocamos hoje as panelas nos fogões, e não necessariamente têm sempre uma estrutura tripartida. Segundo o Houaiss (2001) o termo surgiu por volta do século XIV para designar

o aro de ferro com três pés usado para apoiar panelas sobre o fogo, sinônimo, às vezes, de tripé. Portanto, destarte sua mesma função, poderia estar se referindo tanto a materiais em pedra como em ferro ou cerâmica.

No entanto, para a indústria cerâmica a trempe tem um significado mais preciso, não obstante sua função de apoiador ser basicamente a mesma. Assim, as trempes, ou “pés de galinha”, são peças em faiança fina com forma estrelada, com três pontas, que serviam como suporte dos recipientes côncavos, como xícaras, malgas e canecas. “A trempe era um objecto estrelar de três braços e terminal dobrado em unha, feito à forma. As trempes serviam, conforme os seus tamanhos, para a base das peças vidradas a enfornar” (Fernandes 1993: 100). Desse modo, são usadas para impedir que a superfície vidrada de objetos cerâmicos entre em contato com a superfície das caixas refratárias ou com o interior do forno durante a queima. Portanto, o uso das trempes não é necessário quando a parte inferior da peça não é vidrada.

Deixam na base dos vasilhames três pequenas marcas onde o vidrado aderiria, ligeiramente, aos três únicos pontos do apoiador que tocavam a peça. Segundo Bockol (1995: 47), as trempes eram fabricadas para ser utilizadas com o terminal dobrado em unha voltado para a base da peça; eles permitiam que as peças fossem empilhadas, de modo que somente ficassem três pequenos pontos no vidrado na base. Além disso, a utilização da trempe possibilitava a não retirada do vidrado da base ou da borda da peça, não deixando qualquer possibilidade para o biscoito aparente, diminuindo as possibilidades de gretamento (Fig. 96 e 97).



Fig. 96. Marcas de trempe sobre base de tigela

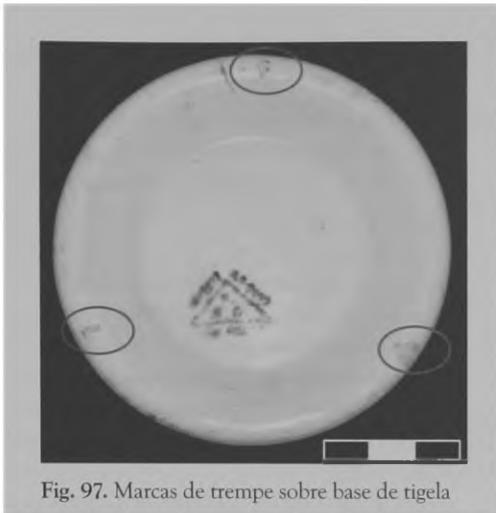


Fig. 97. Marcas de trempes sobre base de tigela

As escavações realizadas na fábrica de louças de Coalport, levadas a cabo por Barker e Horton, entre 1991 e 1995, localizaram as mesmas formas de apoiadores, tanto as trempes (*silts* ou *spurs*) quanto os apoiadores de corpo prismático triangular (*saggar pins*), ambos feitos em faiança fina *creamware* (Barker & Horton 1999). As escavações no Mandarin Chinês, região da baixa Lisboa, entre 1991 e 1996, identificaram um conjunto de fornos de produção cerâmica referentes a uma olaria de cerâmica vidrada e não vidrada, de cronologia islâmica (final do século X-século XII), que gerou uma coleção na qual a maior parte dos artefatos é constituída de “cerâmicas de olaria” ou seja, trempes e o que foi chamado “barras” (Bugalhão, Sousa & Gomes 2004).

A recorrência dessas formas, em outras fábricas e contextos produtivos oleiros, parece apontar para uma bem-sucedida relação entre forma e função na tecnologia desses artefatos. Ao que parece, uma vez descobertos, foram utilizados por contextos variados, dentro do repertório de produção cerâmica, sempre com pequenas nuances em suas morfologias.

O sítio Petybon possui 1.266 separadores, dentre trempes, cravilhos etc. Na amostra composta pelas coleções IPHAN, MAE e NAUBC foram localizadas 19 trempes, a maior parte delas sem vidrado, em tamanhos variados. A presença do vidrado em algumas das trempes pode ser explicada, talvez, pela sua natural volatilização durante a queima (Fig. 98).



Fig. 98. Trempes

c) Cravilhos

Cravilho, cravilha ou cavilha são os artefatos com corpo em forma de prisma retangular com uma fileira de “dentes” para apoio de abas, ligados à fabricação de pratos e outros recipientes abertos como travessas. Acredito que o uso era semelhante ao da peça do desenho esquemático apresentado por Bockol (1995), a seguir, que chama de *thimble*. Segundo Fernandes (1993: 100), o cravilho é uma barra prismática feita com uma seringa rudimentar, causador de muitos pratos apresentarem defeitos na parte externa das abas. Brancante (1981: 704) registra ainda o termo no feminino “cravilha” “peça refratária que serve para separar as peças no forno”

A amostra analisada pormenorizadamente do sítio Petybon contém 18 separadores nesse formato. Com os cravilhos, as bordas de cada lado do recipiente apoiado entre os dentes eram voltadas para cima para que o separador tocasse somente a parte externa da aba do prato, permitindo que a borda do recipiente ficasse vidrada, suprimindo, igualmente, a necessidade de retirar parte do vidrado da base da peça – já que não eram queimados apoiando-se pela base (Fig. 99 e 100).

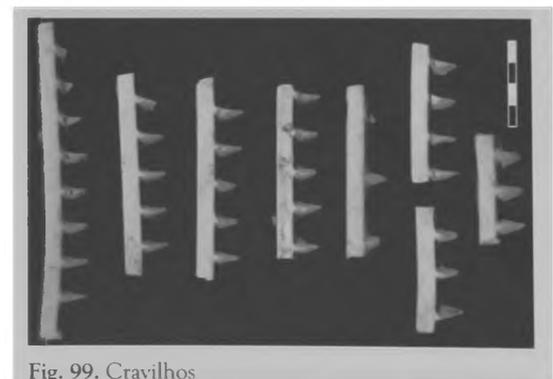


Fig. 99. Cravilhos

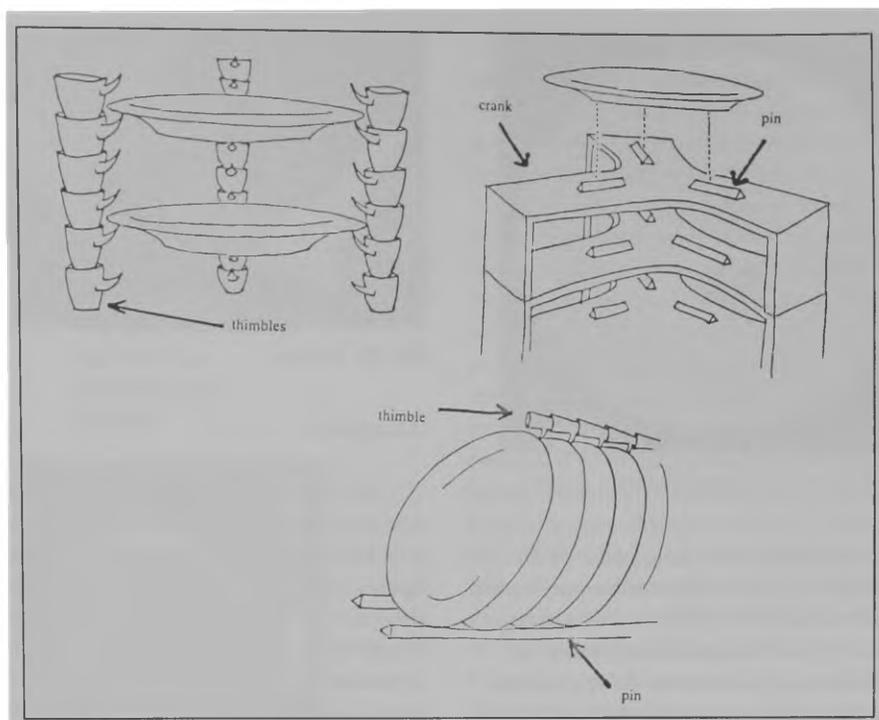


Fig. 100. Exemplo do uso dos apoiadores com forma de prisma triangular (pin) e de outros separadores com função semelhante aos cravilhos (thimbles). (Adaptado de BOCKOL 1995)

d) Apoiador com canaleta

É uma peça única com formato retangular, com a presença de uma canaleta em “v” que corta a peça longitudinalmente. Pode-se pressupor que servia também como apoiador devido à sua semelhança aos demais apoiadores, mas não há como afirmar com certeza (Fig. 101).

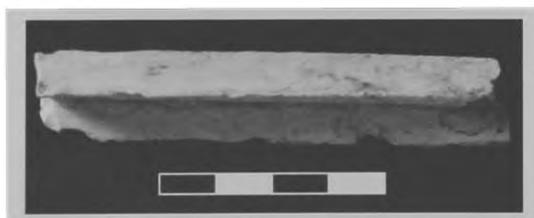


Fig. 101. Apoiador com canaleta

Apoiadores em prisma triangular

Chamo de prisma triangular os apoiadores em forma de prisma, no qual as diretrizes são triangulares compostas por dois triângulos e três retângulos. Alguns desses apresentaram, em uma de suas arestas, diminutas marcas côncavas

com maior quantidade de vidro que podem remeter ao ponto de apoio dos lábios dos pratos durante a queima. O uso deveria ser semelhante ao da peça do desenho esquemático apresentado por Bockol (1995), acima, ao qual chama *pin*.

Muito provavelmente esses separadores estavam ligados à fabricação de pratos e outros recipientes abertos como travessas, como se pode perceber na figura acima. A função pode ser semelhante àquela dos artefatos que Bugalhão, Sousa e Gomes (2004) chamaram “barra” para o mobiliário do forno localizado nas escavações da olaria no Mandarin Chinês em Lisboa.

Dessa tipologia de separadores, a amostra da coleção analisada contém 15 peças (Fig. 102).

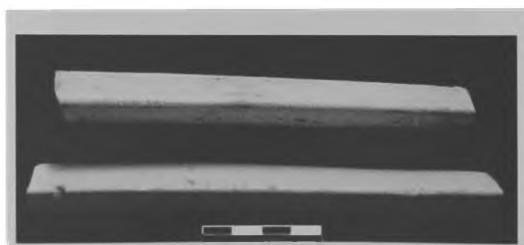


Fig. 102. Apoiadores em prisma triangular

f) Placas e caixas refratárias

Do total de peças resgatadas do sítio Petybon, 382 peças, inteiras e fragmentadas, conhecidas como “caixas refratárias”. Análise pormenorizada foi efetuada em 16 delas, presentes na coleção IPHAN, MAE e NAUBC. Caixas refratárias são recipientes feitos, em geral, no torno, de espessura e granulometria grossas, cuja pasta é, basicamente, composta por chamote, ou seja, um subproduto proveniente de materiais cerâmicos, enquanto rejeito da produção. A fabricação das caixas refratárias é um importante processo suplementar à manufatura de louças, já que todos os artefatos no biscoito ou com vidrado são protegidos por elas (Stratton 1932: 667). São destinadas a acondicionar as louças durante as queimas, fazendo com que a queima seja mais eficiente, ao mesmo tempo que protege as cerâmicas em seu interior das chamas diretas e das cinzas no forno (Bockol 1995: 47; Pileggi 1958: 187; Kingery & Vandiver 1986: 265; Stratton 1932: 667). Dependendo, como mostrei, do tipo de cerâmica e do processo de esmaltação, as peças em seu interior são arrumadas de determinadas formas com ou sem o uso de cerâmicas de olaria. As caixas do sítio Petybon foram analisadas segundo a pasta, o antiplástico, as dimensões (altura, diâmetro da boca, diâmetro da base e espessura) e o tratamento de superfície. Aqui, apresentaram como antiplásticos fragmentos de quartzo bastante grandes, cacos de caixas refratárias, biscoitos e louças moidas.

As caixas são todas feitas de argila refratária. Materiais de argila refratária são aqueles destinados a funções nas quais têm de resistir a longos períodos de aquecimentos ou choques térmicos bruscos (Aun 2000: 69). A pasta, bastante porosa e com grandes poros, serve para uma máxima resistência aos choques térmicos (Rye 1981: 27); a presença da grande quantidade de antiplástico mineral de grandes proporções, como quartzo, auxilia na condução de calor, já que os minerais são melhores condutores térmicos (Machado 2005/2006: 98). O uso do caco moído funciona também como antiplástico, que tem a facilidade de estar disponível a qualquer momento num universo de produção oleira, eliminando a necessidade de transporte, além de já estar queimado, tornando-se mais estáveis durante as queimas

(Rye 1981: 33). Sabe-se, no entanto, que, quanto menores os antiplásticos, maior a resistência aos choques térmicos, ao contrário do que ocorre na coleção do Petybon, onde está claro que a pasta não passou por um processo tão apurado de moagem nas marombas. Essa menor resistência aos impactos das caixas pode estar associado à pequena preocupação em manter a vida útil desse vasilhame (Machado 2005/2006: 100), pois as caixas são refeitas com relativa facilidade. Se as caixas sofrem danos que podem ser reparados, são restauradas com roletes; se não, tornam-se chamote ou são definitivamente descartadas.

Suas superfícies contêm, por vezes, algum tratamento de superfície, como a aplicação de caulim líquido com um pano, esponja ou brocha, que deixa marcas na parte interna de algumas caixas (presente em seis peças). O vidrado na parte externa das bases e em algumas paredes, em suas faces internas, é resultante da precipitação durante a queima (presente em sete peças). Algumas caixas ainda contêm, na parte interna do fundo, fragmentos de quartzo fundidos à superfície refratária (portanto, queimados juntos da caixa ainda crua) que talvez estejam associados a alguma técnica com o objetivo de impedir que as peças corresse dentro da caixa, tocando umas nas outras, sem que o trabalhador percebesse, fundindo-se durante a queima e sendo, por conseguinte, descartadas – ou seja, para evitar uma perda na produção (presentes em seis peças).

Além das caixas, a coleção contém placas refratárias. Placas são artefatos feitos do mesmo material das caixas, argila refratária, que iam ao forno geralmente como tampas. Durante a queima, as caixas se sobrepõem, a base da superior servindo como “tampa” da que está embaixo; mas a última caixa da pilha vai com uma tampa em cima, para vedá-la: a placa. No sítio Petybon as placas têm formato retangular e são representadas por apenas dois fragmentos.

No caso das caixas, na coleção analisada são representadas por um total de 16 fragmentos e peças inteiras, que se diferenciam entre quatro tipos: elípticas (nove peças), circulares (uma peça), quadradas (três peças) e não identificados (três). As peças elípticas são as maiores, geralmente destinadas a peças côncavas (com diâmetro interno de até 31,5 cm), com altura variando entre 17 e 20 cm (seis peças). As peças elípticas

com altura entre 9 e 10 cm (três peças), e as formas circulares e quadradas, são mais baixas em altura, e, provavelmente, estavam destinadas a conter recipientes planos, como pratos. Quanto à espessura, todas as caixas mantêm certa média, sendo as bases mais grossas (variando entre 1,74 cm e 3,23 cm) do que as paredes (variando entre 1,38 cm e 2,87 cm)

Abaixo, imagens das pastas das caixas refratárias e, a seguir, das caixas inteiras (Fig. 103 a 106).

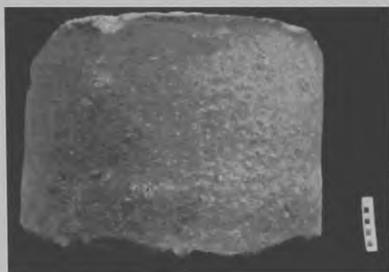


Fig. 103. Caixa refratária oval

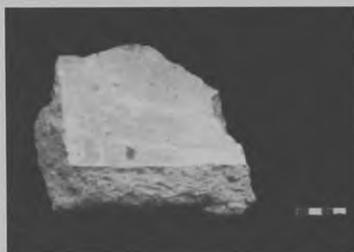


Fig. 104. Caixa refratária retangular

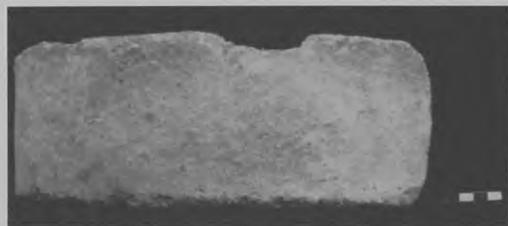


Fig. 105. Caixa refratária oval com baixa altura

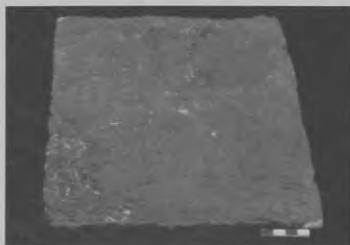


Fig. 106. Placa refratária

g) Roletes

Roletes são utilizados, em geral, para a manufatura de cerâmicas com técnica roletada ou acordelada, na qual são sobrepostos. O uso de roletes tem ampla difusão no mundo e chega a ser considerado o método clássico de produção cerâmica (Machado 2005/2006: 100). O sítio Petybon contém vários desses roletes, feitos da mesma pasta que as caixas refratárias, ou seja, argila refratária com chamote. Assim como elas, caracterizam-se por uma pasta de granulometria grossa com antiplástico de cacos moídos, tanto de caixas refratárias como de louças vidradas ou no biscoito, associados a antiplástico mineral, igualmente de grandes proporções.

Notei que existem dois tipos de roletes: um primeiro, de corpo cilíndrico, e um segundo, que possui forma cilíndrica, mas que foi achatado (24 peças). Associando dados etnográficos com a presença de roletes ainda fixados às bases e bordas de quatro das caixas refratárias do sítio Petybon, percebi que o segundo tipo de rolete servia para vedar o vão que ficava entre as caixas quando eram empilhadas dentro do forno para queima das louças e biscoitos. Quanto ao primeiro tipo, igualmente por meio de dados etnográficos e análise do material arqueológico, pude notar que eram roletes com função de conserto, ou seja, quando um fragmento de caixa quebrava, gerando um “buraco” em sua parede, ao invés de ser automaticamente descartada, ela era restaurada com uma parede de roletes superpostos, prolongando, assim, a vida desse vasilhame (Fig. 107 a 111).



Fig. 107. Rolete sob base de caixa refratária

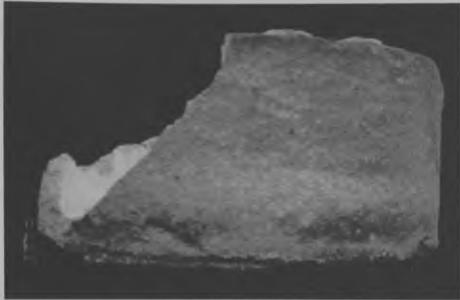


Fig. 108. Caixa refratária com rolete

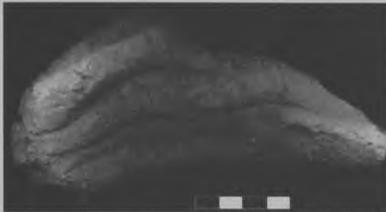
Fig. 109.
Fragmentos
de rolete

Fig. 110. Roletes para conserto

Fig. 111. Roletes
utilizados para consertar
as formas refratárias na
Porcelana Monte Sião,
atualmente. Percebem-
se também os roletes
postos entre as formas.
A fotografia foi tirada no
interior do forno antes
da queima.

h) Moldes de gesso

Há registros da utilização de moldes de gesso para a fabricação de cerâmicas por colagem desde o século XV (Norton 1975: 110). A presença desses vestígios no registro arqueológico infere o uso do processo de colagem no qual a barbotina é vertida para o interior do molde, que absorve a água e contém a pasta que se deposita nas paredes, configurando a forma do vasilhame. Para que a louça seja oca, quando se atinge a espessura desejada, o excesso de barbotina é despejado do molde. O uso dos moldes permite a reprodução de detalhes finos, além de ser estável química e fisicamente, com capacidade de absorção variável e custos moderados. O processo de colagem com os moldes utiliza-se da pressão hidrostática e da relação da porcentagem de água na pasta líquida (a barbotina).

Os moldes nas indústrias de louça são preparados por uma mistura de gesso e água,

cuja relação denomina-se “consistência” e é dada pela expressão $C = \frac{\text{massa H}_2\text{O}}{\text{massa gesso}} \times 100$ (Aun 2000). Quanto maior for a consistência, maiores serão a porosidade e a absorção de água, e menor a resistência mecânica da peça de gesso. É provável que os moldes encontrados no sítio Petybon sejam resultado de descartes, porque depois de um período de uso e reuso, podem perder alguns detalhes da forma desejada devido aos desgastes ocorridos durante o processo (Aun 2000: 178).

No sítio Petybon, foram encontrados 411 moldes de gesso, sendo que analisaram-se 40 com maior afinco para a amostra tendo em vista a parte que os compõe (se tampa, se corpo), as dimensões, a louça que será produzida a partir dele e a cor. Assim, dos 40 moldes de gesso, 30 são de cor branca e 10 rosada. Devido ao grau de degradação do gesso, posso afirmar com certeza que sete moldes são para malga, três para xícaras, um para caneca, seis para prato ou pires e um para alça (Fig. 112).

Fig. 112.
Moldes
de gesso

Capítulo 3

Produção: particularidades e especificidades na esfera produtiva

3.1 Processo produtivo na Fábrica de Louças Santa Catharina / IRFM – São Paulo: tecnologias nacionais e estrangeiras particularizando a louça em faiança fina nacional

Pretendo discorrer aqui sobre o processo produtivo das louças em faiança fina na Fábrica de Louças Santa Catharina, cujas etapas foram reconstituídas a partir dos vestígios arqueológicos encontrados no sítio Petybon, vestígios estes que indicam a sequência operatória que caracteriza e particulariza essa faiança fina nacional. Os aspectos da cadeia operatória da produção resultam em uma “estética” final do objeto, que o originaliza e que colabora com sua identificação e reconhecimento, por vezes difícil, nos sítios arqueológicos históricos no Brasil. Se as louças brasileiras parecem semelhantes às estrangeiras, pretendo, justamente, buscar a diferença nessas semelhanças (Sahlins 2003a: 187). Para isso, será necessário, também, dissertar sobre a conjuntura de instalação da fábrica nos anos 1910 e a composição do corpo de trabalhadores e diretores, que resultou na somatória de conhecimentos diversos. Separei, portanto, este capítulo em três partes que correspondem ao que Gally (2002: 61) chamou elementos intrínsecos e extrínsecos dos artefatos arqueológicos, isto é, as propriedades tecnomorfológicas ligadas

à cadeia operatória e os atributos ligados ao contexto no qual essa cadeia está inserida, por quem é “feita” e com quem dialoga.

Para isso, encaro a fabricação de louças como uma produção, uma poética (De Certeau 2007: 39), durante a qual são produzidos significados que, por sua vez, produzem louças. A produção não seria apenas um “processo natural-pragmático de satisfação de necessidades” (Sahlins 2003a: 166), pois, durante ela, “os homens produzem objetos para sujeitos *sociais* específicos, no processo de reprodução de sujeitos por objetos *sociais*” (Sahlins 2003a: 168). Produzir, portanto, é mais do que uma prática lógica de eficiência material, é uma “intenção cultural” (Sahlins 2003a: 169). E é como intenção cultural, e, portanto, enquanto sistema simbólico, que encaro o sistema de produção capitalista no qual está inserida a cadeia operatória das louças em faianças finas estudadas aqui.

A adoção de uma modalidade capitalista de produção, de cunho taylorista, pressupõe que essa modalidade, como tantas outras, gera-se no fulcro do universo cultural da relação retroalimentada entre os meios materiais da organização cultural e a organização dos meios materiais (Sahlins 2003a: 206). Já que as forças materiais do capitalismo se instauram sob a égide da cultura, a produção das louças em

faiança fina não é marcada por uma suposta intangibilidade capitalista, mas faz parte de um todo cultural (que não é necessariamente um todo homogêneo). Essas características fazem com que a cadeia operatória seja singular, durante a qual os gestos efetuados em sua sequência geram atributos que são somados à peça e que, apesar de estarem além de seu apelo visual, caracterizam, intrinsecamente, essas louças nacionais, refletindo os sistemas simbólicos nos quais foram produzidas.

Não existe produção sem um instrumento de produção, mesmo que esse instrumento seja a própria mão, chamou atenção Marx em *Para a Crítica da Economia Política do Capital* (1996: 27). Se esse instrumento é o próprio corpo ou uma extensão desse corpo, ele, então, está culturalmente configurado por meio dos gestos que compõem a produção de um objeto, caracterizando-o culturalmente. Por isso os atributos que analisei nas louças do sítio Petybon têm sempre uma razão de ser, que não inexoravelmente determinista-funcional. Mesmo em condições materiais bastante semelhantes, ordens e finalidades culturais podem ser muito diferentes, sem falar nas opções de estratégias de produção que podem ser concebidas a partir da diversidade de técnicas existentes, negando ou seguindo o exemplo de sociedades vizinhas (Sahlins 2003a: 168). Essas técnicas e tecnologias, enquanto escolhas culturais, resultaram de “uma complexa teia de associações entre o mundo material, o social e o universo simbólico dos diferentes grupos humanos” (Silva 2002: 126). Assim é o estudo dos sistemas tecnológicos, como o que pretendo apresentar aqui, da cadeia operatória da Fábrica de Louças Santa Catharina, entendido como meio de expressão cultural. Uma vez que uma fábrica de louças inglesa e uma fábrica de louças brasileira não são iguais, em seus mais variados aspectos, os produtos resultantes desses dois universos de produção são diferentes. Para Lemonnier (1993: 14), o que diferencia processos de produção são os modos como as pessoas concebem os objetos, assim como identificam vários elementos a serem feitos e montados, bem como a própria sequência de montagem.

Por fim, é preciso lembrar que o ato de produção é também um ato de consumo em todos os seus momentos (Marx 1996: 31)

– assim como é verdadeiro seu inverso (De Certeau 2007). A produção só tem sentido no consumo, esfera a qual ainda voltarei. *Design*, manufatura, distribuição e uso são todas atividades que envolvem traços culturais e organizações sociais (Kingery 1993: 227), permeadas por escolhas e sistemas tecnológicos (Lemonnier 1993: 2).

No que concerne à historiografia e bibliografia sobre arqueologia em fábricas de louças, os exemplos são poucos. Geralmente, há mais exemplos, em Arqueologia Histórica, de pesquisas em unidades domésticas ou em universos nos quais a louça é “consumo” do que em unidades produtivas. Isso porque, claro, uma única unidade produtiva abastece milhares de unidades domésticas; caso contrário haveria um desequilíbrio na balança da demanda. No entanto, é característico dos sistemas capitalistas produzirem mais do que consomem, numa reprodução ampliada que mantém viva a dinâmica do capital (Gruppi 1980: 23).

No entanto, a Arqueologia Histórica ligada ao estudo de fábricas vem sofrendo acréscimos com os últimos anos. Adoto as abordagens, nesse campo, provenientes dos trabalhos de Paul Shackel com o complexo fabril do século XIX, a Harpers Ferry, e suas percepções críticas em relação aos temas da disciplinarização e da modernidade (1993; 1996). Baseando-me em Shackel, afirmo que o incremento na capacidade de produção com a criação da Fábrica Santa Catharina em São Paulo é resultado tanto de um crescimento na capacidade de produzir esses itens pelos oleiros e proprietários como indica uma mudança no universo do comportamento de consumo (Lucas & Shackel 1994: 29). Com essa nova maneira de produzir, surgem novas estratégias de produção, compostas por uma organização, comercialização e opções tecnológicas que os produtores selecionam e que integram o andamento dessa produção (Gibb, Bernstein & Cassidy 1990: 18), estratégias com as quais, como se verá adiante, os trabalhadores dialogam com suas diversas táticas (De Certeau 2007).

Vale ressaltar, ainda, os poucos estudos arqueológicos em fábricas de louça branca, mas cujas reflexões e achados puderam dar alguns nortes em relação às possibilidades interpretativas do sítio Petybon. Nos anos 1920, Toppin (1922) levou a cabo escavações na

Bow China Factory, em Essex, Inglaterra, com o intuito de encontrar a exata localização da fábrica (que se deu, primeiramente, conforme relatos da descoberta de fragmentos ainda no século XIX) e diagnosticar as decorações produzidas. O autor encontrou enorme quantidade de biscoitos, que caracterizaram a maior parte da coleção, assim como moldes para produção de peças com decoração em relevo, formas refratárias, *kiln furniture*, e até mesmo inscrições numéricas (em tinta azul). Entre os anos 1950 e 1970, foi escavada a Longton Hall Manufactory, uma fábrica de porcelanas inglesas do século XVIII, cujas análises giraram em torno da investigação da cadeia produtiva e da análise química dos fragmentos para percepções sobre mudanças de composição durante a existência da fábrica. Haggarty e McIntyre (1996), no final dos anos 1980, escavaram a Newbegging Pottery, em Musselburgh, Escócia, uma fábrica do século XIX, que encerrou suas atividades nos anos 1920; os arqueólogos procuraram estudar a relação entre os padrões decorativos e os diferentes proprietários da fábrica, além de descrever os artefatos encontrados, tais quais os biscoitos, muitos deles decorados, *biscuit* e *kiln furniture*, além de apresentarem os resquícios de construções e embasamentos dos antigos fornos. Barker e Horton (1999) escavaram, no começo dos anos 1990, a Coalport Chinaworks Factory, na Inglaterra, e os estudos focaram nas análises geoquímicas e reflexões sobre as mudanças em tecnologias e pastas na produção, mas também mostrar formas, decorações e o mobiliário do forno, tão difícil de ser compreendido, como separadores, formas etc.

No final dos anos 1990, Barker e Cole (1998) publicam os resultados de escavações arqueológicas em *Digging For Early Porcelain*, cujo objetivo foi trabalhar em seis fábricas de porcelana (William Littler Pottery, em Longton Hall; William Littler Pottery, em West Pans; The Limehouse Factory; uma produção em Newcastle-under-Lyme; Worcester Factory e a China Factory, em Shaw's Brow, Liverpool), com produções iniciadas no século XVIII, chamando atenção para as primeiras tentativas de produção dessa louça na Inglaterra, como a produção lidada com diversos problemas (como o controle da queima), a relação entre diferentes

e funcionários, e como elas investiram em inovação e no desenvolvimento de novas tecnologias. Já no século XXI, a Brownlow Hill Factory, em Liverpool, que iniciou sua produção no século XVIII, foi escavada com intuito não apenas de possibilitar a identificação de artefatos arqueológicos caracterizados, em geral, nos sítios de unidades domésticas como “sem proveniência”, como também analisar as condições da produção reconstruindo a atmosfera dos fornos, calculando gastos e produções anuais, acessando as mudanças tecnológicas e as confrontando com informações históricas sobre as manufaturas de porcelanas, indicando mudanças, no tempo, na composição das pastas e vidrados, avaliando as possíveis fontes de matéria-prima e as possibilidades de relações e trocas de conhecimento tecnológico entre produtores contemporâneos (Owen & Hills 2003).

Na América Latina, conta-se com a magnífica referência das pesquisas de Monika Therrien (Mejia & Therrien, 2001/2002; Therrien, Jamarillo Pacheco & Salamanca 2003; Therrien 2002; Therrien 2004; Therrien 2007) sobre a Fábrica de Loza Bogotana, na Colômbia, nas quais a autora procurou tecer reflexões em torno da produção, circulação e consumo da louça industrial nacional, enquanto cerâmica de fabricação local pouco abordada pela literatura, imergindo a fábrica em um contexto histórico de projetos de modernização para a Bogotá do século XIX, cujos intuítos giravam em torno de promover mudanças na ordem socioeconômica e alterar tradições vistas como arraigadas ao antigo regime colonial.

No Brasil, apenas uma pesquisadora enveredou pelo difícil caminho da arqueologia das fábricas de louça branca nacional, desenvolvendo igualmente uma pesquisa de mestrado na UFPR. As pesquisas de Martha Morales (2008a; 2008b), por meio de uma abordagem que versa sobre a Arqueologia e a História, tratam da primeira fábrica de faianças finas do País, a Fábrica de Louças Colombo, no Paraná, a partir da qual tece reflexões sobre as louças produzidas e as diferentes etapas da fábrica, pautando-se nas mudanças não apenas de proprietários como da composição do corpo de trabalhadores, tendo como pano de fundo questões relacionadas às teorias de formação de identidades culturais.

3.1.1 A cadeia operatória de produção das louças do sítio arqueológico Petybon

... Eis o rumor dos quebradores, dos moinhos, que pulverizam o branco calcareo, dezenas de cilindros preparam o caolim, numerosos e enormes agitadores preparam a primeira massa que, através de outras máquinas torna-se subtil, estende-se, adquire elasticidade e resistência para em seguida ser adaptada à modelagem. Para esta operação servem centenas de turbinas horizontaes, sobre as quaes a massa guiada pela mão experta do operário, toma a fôrma definitiva que se lhe quer dar e transforma-se em prato, tigella, etc... (Piccarolo & Linocchi 1918: 148-149)

Quando Mauss investigou “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Mauss 1974: 401), mostrou que nossos gestos são culturais e históricos, caracterizando identidades e diferenciando culturas enquanto idiosincrasias sociais (Mauss 1974: 404). Esses gestos e ações, culturalmente caracterizados, compõem um conjunto de técnicas que seguem, por vezes, lógicas não tecnológicas (Van der Leeuw 1993: 17), às quais Leroi-Gourhan chamou “cadeia operatória” ou *chaîne opératoire*, isto é, quando técnicas escolhidas são aplicadas a matérias-primas em sequências e combinações lógicas de gestos (Viana 2003: 187; David & Kramer 2001: 140), que transformam esses materiais brutos em produtos manufaturados (Van der Leeuw 1993: 240). Os gestos, as atitudes e as maneiras de se comportar no domínio do banal e do cotidiano “constituem os elementos de ligação ao grupo social de origem, dos quais o indivíduo nunca consegue se libertar por completo mesmo quando transplantado para uma outra classe ou etnia” (Leroi-Gourhan 1983: 27). Veremos que a cadeia operatória que caracteriza as louças do sítio Petybon é uma somatória de conhecimentos de inúmeros indivíduos, por vezes, de origens diferentes, que compuseram um todo coerente que particulariza essa louça brasileira.

Esta longa gestualização do corpo mediante um aparato tecnológico, a fim de produzir um artefato, caracteriza esse artefato em sua *performance* final, mas não só. O uso específico para o qual um vasilhame

é destinado implica escolhas tecnológicas que resultam em determinada forma, que corresponde às necessidades de sua *performance* (Silva 2000: 183) – por exemplo, a opção por não deixar o biscoito aparente na base dos recipientes e as tentativas de burlar o gretamento. Pressuponho, aqui, que toda a cadeia de produção particulariza o objeto, isto é, o “fazer” no qual se somam sistemas simbólicos arraigados aos gestos que fabricam esse mesmo artefato, caracterizando-o. Esse “fazer” configura o equilíbrio dinâmico entre o oleiro e o seu material (Van der Leeuw 1993: 243).

É assim que vejo essa louça brasileira: apesar de características visíveis que a diferenciam das demais louças estrangeiras e que resguardam sua originalidade, existem etapas do processo de produção não visíveis e que constituem sua sequência operatória. “As especificidades estão ao longo de toda a cadeia e há maneiras diferentes de realizar todas as etapas, por mais que elas tenham o mesmo fim” (Bueno 2005: 34); essas maneiras diferentes envolvem escolhas tecnológicas articuladas dentro de um universo de possibilidades culturalmente constituído. Por isso, a tecnologia da produção da cerâmica branca deve ser entendida como “um sistema de representação social no qual estão inseridos, além de artefatos, conhecimentos/habilidades específicas, relações sociais de trabalho, redes de ensino aprendizagem e, enfim, uma visão de mundo específica” (Bueno 2005: 25). Mesmo num ambiente de manufatura fabril e produção em série, a técnica é encarada como um fenômeno social, muito mais cultural que adaptativo (Van der Leeuw 1993: 239).

Na cadeia operatória da louça em faiança fina nacional atributos são incorporados no decurso da produção, processo que envolve uma série de decisões técnicas que estão imersas e condicionadas por relações sociais e práticas culturais (David & Kramer 2001: 140). Todos esses atributos que caracterizam a cerâmica são resultante de escolhas tecnológicas possíveis, disponibilizadas pelo ambiente, pela própria tradição cultural ou contatos externos (Lemonnier 1993: 6). Defendendo a originalidade dessa louça brasileira e os traços que a diferenciam das

louças inglesas, mas não penso que suas tecnologias de produção surgiram a partir do nada. O empréstimo de técnicas locais ou estrangeiras, de oleiros brasileiros, italianos ou ingleses, e a decisão por adotar procedimentos tecnológicos existentes em outras cadeias de produção, é, em si, uma inovação, porque prevê que a técnica emprestada ache seu lugar na nova cadeia, fazendo com que um novo traço tecnológico tenha que se encaixar fisicamente em práticas já existentes (Lemonnier 1993: 13). Esse novo gesto, artefato ou sequência operatória deve ser entendido como “a potencial means of actions on the material world” (Lemonnier 1993: 14).

A produção de louças em faiança fina no Brasil, enquanto fato inédito, poderia ser encarada como uma invenção técnica em relação às cadeias operatórias das louças de barro já produzidas aqui – implicando uma quebra de rotina. Uma invenção é sempre baseada numa reorganização de elementos já presentes na cultura material local e emprestar é adaptar algo a um corpo pré-existente (Lemonnier 1993: 21). Fica difícil, e talvez seja desnecessário, ou mesmo impossível, saber o que é nacional e o que é estrangeiro na cadeia de produção dessa louça nacional. Estudar a produção dessa louça, suas escolhas tecnológicas e suas características, visíveis ou não no produto final, é fazer uma crítica às abordagens que buscam o “nacional por subtração” (Schwarz 2005), ou seja, a busca que caracterizou épocas como o modernismo, por exemplo, na qual acreditava-se ser possível “limpar” a cultura de elementos considerados forâneos para chegar a seu corpo “original” – elucidante do caso, são os roletes em argila refratária. Empréstimos sempre existem, uma vez que as culturas não são isoladas no mundo, mas isso não implica meras “cópias aculturadas”. Assumo que estudar o sistema tecnológico da produção de louças em faiança fina, em uma fábrica brasileira, permite diferenciá-las das estrangeiras, porque imerso em culturas diferenciadas, permitindo compreender sua cadeia operatória e as dimensões sociais e simbólicas que configuram esse sistema tecnológico como meio de expressão cultural (Silva 2002: 132).

Ao longo da apresentação da cadeia operatória das louças, pensada a partir dos vestígios do sítio arqueológico Petybon, perceber-se-á a produção de algumas “respostas” tecnológicas a problemas da produção, ao que Akrich e Latour chamaram *translation*. Essas “respostas” relacionam-se a lógicas não tecnológicas que perpassam as escolhas tecnológicas das cadeias operatórias, bastante plurais e complexas (Lemonnier 1993: 17). Fatores econômicos, étnicos e políticos têm peso importante na adoção ou rejeição de um traço tecnológico, e as respostas aos problemas surgidos durante a produção dialogam diretamente com eles (Lemonnier 1993: 18). Na cadeia do sítio Petybon, o taylorismo, como característico de uma produção capitalista *standard*, com uma lógica específica de tempo e produção, além de uma relação particular com os trabalhadores, tem bastante a ver com a configuração da sequência operatória levada a cabo para a produção das louças brancas. Muitos dos elementos introduzidos na cadeia por ideologias científicas do trabalho, por vezes, são invisíveis no vasilhame final, mas têm um papel decisivo no *status* do oleiro, do consumidor e do produto em si.

A cadeia operatória das louças em faiança fina da Fábrica Santa Catharina, como qualquer outra cadeia, relaciona-se às conjunturas sociais, políticas e econômicas na qual está inserida e a partir da qual foi pensada, sendo possível, desde a sua investigação, identificar e compreender as dimensões políticas da organização da produção e das relações sociais no interior da fábrica (Ribeiro 2006). A cadeia e os operários que dela participaram são perpassados por métodos de racionalização e cientificidade do trabalho, como o taylorismo. Diferentemente de cadeias operatórias nas quais o oleiro ou oleira retém o conhecimento de todo o processo e/ou produz a cerâmica que consome, no taylorismo, a ideologia capitalista de consumo e produção caracteriza um universo em que o trabalhador não mais domina todo o processo de produção, mas apenas alguns gestos dentro da cadeia, fabricando um artefato para um mercado consumidor que não é estritamente ele próprio – que pode mesmo nunca consumir um objeto que produziu. Ao que Marx chamou alienação do trabalhador.

Além disso, o sistema taylorista na fábrica configurou uma produção que conjugou mão de obra intensiva com artefatos mecânicos simples. Essa cadeia de produção de louças visava, portanto, obter a maior quantidade possível por meio de uma rigorosa coordenação dos operários em termos de tempo e sincronização das tarefas (Ribeiro 2006). Consequente, essa organização científica do trabalho objetivava facilitar a utilização de mão de obra sem experiência de trabalho industrial, garantindo uma elevada produtividade, na qual a maior parte dos operários deveria ter pouca experiência com um universo fabril, assim como com a produção de louça branca, destarte a experiência de alguns com produção de cerâmica vermelha.

Na cadeia operatória de tipo taylorista, a divisão operativa do trabalho faz com que cada operário execute, idealmente, apenas uma única tarefa, “se possível abreviada a um gesto simples” (Ribeiro 2006), uma cadeia operatória que sujeita os operários a ritmos de trabalho muito intensos, marcados por gestos repetidos quase até a exaustão (Ribeiro 2006: 10) – ao que Leroi-Gourhan (1983: 52) chamou “taylorização dos gestos” e Michel Foucault (2007: 107) de “enquadramento dos gestos”. Além disso, essa cadeia, de cunho fabril, faz com que várias “mãos” produzam um mesmo artefato, ou seja, gestos individuais de diferentes pessoas compõem a sequência operatória de uma mesma xícara. Desse modo, cada corpo faz um gesto segundo sua própria história de vida e visão de mundo, compartilhado ou não em um universo cultural, que “marca” a louça de diferentes maneiras. No entanto, para a conformação de uma cadeia em níveis industriais, como a sequência operatória no taylorismo, é necessário que, não obstante os microestilos de exteriorizar um gesto, busquem-se características comuns e minimamente semelhantes dos passos que compõem essa cadeia, para que se consiga traçar um todo coerente de produção, em que a particularidade de cada gesto é ilimitada dentro dos limites de uma visão de mundo, cultura ou comportamento, que é a cadeia operatória – ou seja, apresentando os passos de um todo coordenado (Van der Leeuw 1993: 258). A padronização dos gestos implicados no processo de produção da louça em faiança fina,

na Fábrica de Louças Santa Catharina, gerou uma padronização na forma final dos artefatos (Bueno 2005-2006: 42), caracterizando uma produção industrial em larga escala.

É a partir dessas reflexões que a “formação das cadeias operatórias levanta, nas suas diferentes etapas, o problema das relações entre o indivíduo e a sociedade” (Leroi-Gourhan 1983: 25); o diálogo entre os gestos individuais dos trabalhadores oleiros e um *background* coletivo conformando a cadeia operatória taylorista; uma dialética entre as diferentes “cabeças” que pensam e materializam a cadeia, os proprietários e os operários.

Neste item me aterei ao processo que leva à fabricação das formas, apesar de estar atento ao aspecto rizomático das cadeias operatórias (tanto no que concerne a seu caráter de entrelaçamento com outras cadeias, como caracterizando-as segundo a acepção deleuziana de “rizoma temporal”): as cadeias, portanto, se juntam num todo complexo de cadeias operatórias infinitas, imbricamento que tende a uma coerência estrutural (Silva 2002: 123). Assim, não dissertarei, com maior profundidade, acerca da cadeia operatória que caracteriza as decorações. Mesmo porque, tentarei ater-me ao que Van der Leeuw (1993: 250) chamou de *elementos invariáveis* da sequência operatória básica da fabricação da louça. Como veremos, a decoração é móvel na cadeia operatória, podendo ser aplicada em diversos pontos da produção (Lemonnier 1993: 258).

No quadro (Fig. 113), procurei organizar as diferentes etapas de produção com base no material arqueológico, pondo a descrição dos vestígios que me levaram à conclusão da existência da etapa produtiva; em vermelho, seguem as partes que são variáveis e que não são imprescindíveis para a formação da sequência operatória básica de construção da peça. O fluxograma mostra, igualmente, a cadeia operatória: em azul e verde estão as etapas da sequência básica de produção, e em vermelho, os elementos variáveis. Os polígonos azuis são compostos pelos dados baseados nos registros arqueológicos e os verdes são baseados em registros escritos e fotográficos que descrevem ou apontam etapas que não podem ser inferidas a partir do sítio arqueológico.

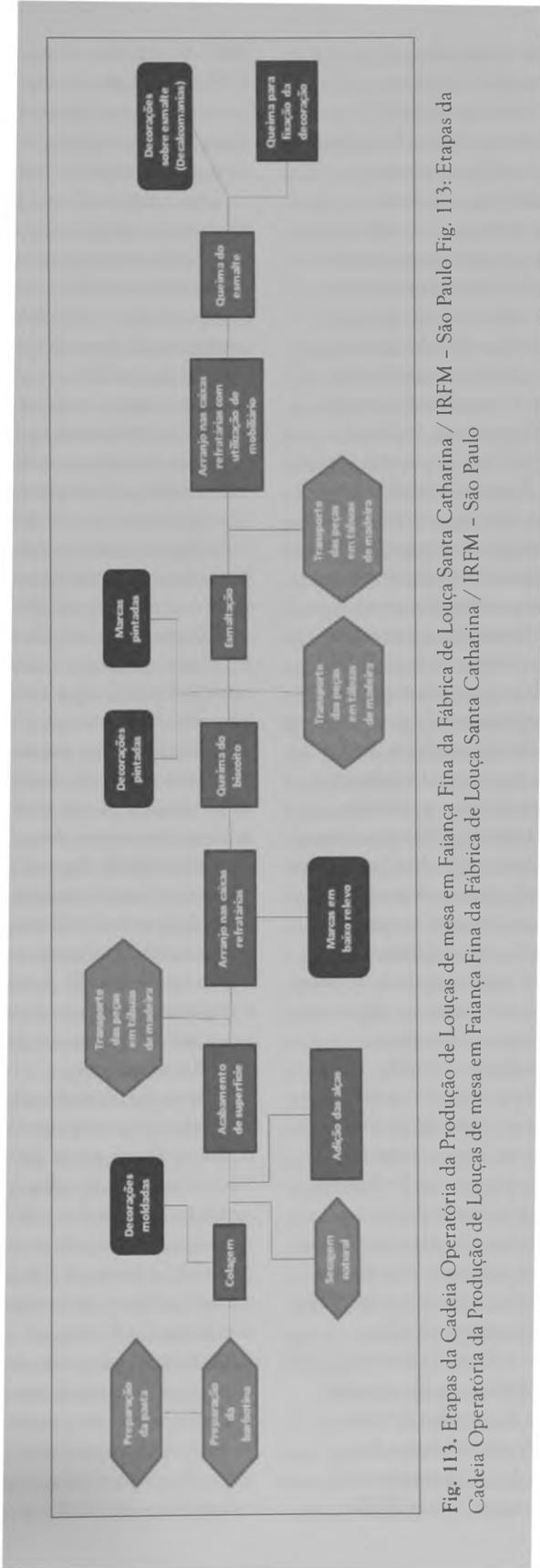


Fig. 113. Etapas da Cadeia Operatória da Produção de Louças de mesa em Faiança Fina da Fábrica de Louça Santa Catharina / IRFM – São Paulo Fig. 113: Etapas da Cadeia Operatória da Produção de Louças de mesa em Faiança Fina da Fábrica de Louça Santa Catharina / IRFM – São Paulo

Deste modo, temos o seguinte:

As matérias-primas em fábricas de cerâmica são, em geral, compradas de terceiros, a proximidade das fontes em relação à fábrica favorecendo seu barateamento. Na Fábrica Santa Catharina, a cadeia operatória se inicia no preparo da pasta e não na coleta de matérias-primas, que não está mais sob responsabilidade da produção. Após a aquisição e armazenamento das matérias-primas na fábrica, elas são postas em quantidade determinada no tamborão (um enorme moedor e triturador giratório em forma de barril). Somam-se a argila, o caulim, o quartzo e o feldspato, a serem moídos e misturados. Esse pó é diluído em água formando uma massa aquosa dividida em máquinas de prensa para secagem e conformação da pasta em forma de discos, para armazenagem. Para utilização, esses discos são novamente imersos e misturados à água, formando a barbotina. Esta é então vertida, utilizando baldes, ou algum outro recipiente côncavo, nos moldes de gesso, postos enfileirados em bancadas de madeira, um processo de conformação chamado colagem (*slip casting*). Os moldes contêm as formas das futuras louças em negativo. Nesse ponto, também é realizada a decoração dita “superfície modificada” ou moldada, pois nos moldes, em baixo-relevo, estão as decorações como os trigais. Esse tipo de decoração diminui as etapas da cadeia operatória barateando o custo da produção, já que a construção da forma e a decoração constituem uma única etapa.

“No processo de colagem com drenagem, o molde de gesso absorve parte da água da barbotina, formando uma camada de massa rígida, espessa o suficiente para aguentar o próprio peso, e então o excesso de barbotina é despejado. É importante controlar-se a densidade da barbotina, assim como também o tempo de formação da camada, pois ele vai inferir no sistema manufatureiro e no produto final. Nas indústrias não automatizadas, em que o operário faz a colagem, deve ser conhecido o tempo de formação de camada para calcular o número de moldes de uma bancada. Ao término do enchimento do último molde da bancada, já deve estar em tempo de se virar o primeiro” (Aun 2000:

180). Motta, Tanno e Cabral Júnior (1993: 158) descrevem a colagem como um “processo cerâmico que se baseia na retirada lenta de água de uma suspensão densa (ou barbotina) com a consequente formação de uma parede, ..., isto é, vertendo-se a barbotina num molde de gesso, o molde absorve a água da barbotina por capilaridade, enquanto as partículas sólidas vão-se acomodando contra a superfície do molde. A peça assim formada apresentará uma configuração externa que reproduz a forma interna do molde”

A porosidade dos moldes de gesso absorve a água da barbotina e a pasta em suspensão se acumula nas suas paredes. Quando a espessura, controlada por um tempo x da barbotina nos moldes, alcançou o tamanho desejado, o trabalhador então retira dos moldes o excesso de barbotina, vertendo-o. Por mais algum tempo, a pasta crua, ainda mole, fica no molde para que este absorva ainda mais água, e a forma ganhe uma dureza minimamente manipulável. Com a absorção da água, há uma retração da forma que diminui em tamanho descolando-se das paredes do molde.

Após a retirada das formas do molde, os vasilhames, já em seu formato final, são acumulados em estantes de madeira para secagem natural. Segundo fontes escritas, na fábrica, a “sala de secção” tinha um “systema engenhosissimo de aberturas” no qual era mantida em “incessante ventilação” (Piccarolo & Linocchi 1918: 148). A etapa da secagem natural é imprescindível para diminuição da umidade da peça, reduzindo, conseqüentemente, o tempo de duração da queima.

Portanto, diferente da produção em torno, acordelado ou outra técnica, a topologia (*topology*) (Lemonnier 1993: 257) do artefato não era comum a todos os oleiros, quando exteriorizam um *design* que têm em mente, mesmo que de modo inconsciente; no presente processo, a forma já é dada pelo molde, ela é quase fixa (para ser *standard*). Na verdade, a topologia das louças, na fábrica, está restrita a um número pequeno de trabalhadores oleiros, que materializam certa forma segundo a ideologia dos proprietários e gerentes, que pensam as formas a serem produzidas, e segundo suas próprias maneiras de materializar esta mesma forma, de acordo com muitos

de seus próprios pressupostos e escolhas tecnológicas. Esse operário específico, dentre poucos na fábrica, conhece toda a produção de uma cerâmica em torno, já que são eles que fazem as chamadas matrizes, isto é, as formas originais, os modelos, a partir dos quais serão feitos os moldes de gesso. As matrizes são peças torneadas, compactas, a partir das quais são feitos os moldes de gesso, que são, assim, negativos das formas. Confirma a tese marxista da perda do conhecimento do total do processo produtivo pela maioria dos trabalhadores, assim como a compartimentação desse mesmo saber em uma cadeia de cunho taylorista. Mesmo que aqueles poucos oleiros fabricassem cerâmicas torneadas, elas não são os objetos vendidos para consumo pela fábrica; desse modo, não dominam todo o processo de fabricação da louça por colagem porque participam apenas de uma parte do todo, a fabricação dos modelos torneados (que são, *per se*, uma cadeia operatória). Por isso mesmo, o processo no qual o oleiro poderá mais se expressar é o da decoração manual.

São os vasilhames, então, já em sua forma final, transportados para a seção de acabamentos, onde “as irregularidades, tanto da superfície quanto da própria forma, podem ser corrigidas” (Machado 2005/2006: 104). Antes disso, os recipientes que terão alças vão para um setor de adição das alças, anexadas ao corpo do vasilhame também ainda cruas. O acabamento, nessa etapa, tem por objetivo eliminar as imperfeições da peça: ocasionalmente, algum pedaço de gesso aderiu à superfície, poeira acumulou nas peças ou pedaços de argila. Apenas aqui são utilizados acessórios que não se relacionam necessariamente ao núcleo do processo de manufatura da materialização das formas (Van der Leeuw 1993: 261). A utilização de acessórios como os instrumentos e ferramentas usadas nesta etapa da cadeia operatória da produção das louças constitui o que Van der Leeuw chamou *executive functions*, aspectos da tradição da produção abertas a modificação ou substituição, que, em geral, estão relacionadas a escolhas conscientes.

Enquanto colagem, com a utilização dos moldes de gesso, um dos aspectos da produção que só é possível inferir pela própria

existência dos moldes, já que não há marcas necessariamente nas peças, é a existência das “costuras”, isto é, rebarbas acarretadas pela penetração da barbotina nos vãos entre as peças que compõem o molde (tampas com corpo ou duas partes do corpo de um molde). Essas costuras são “cortadas”, provavelmente, com o uso de ferramentas como estiletos ou objetos cortantes de metal.

Além disso, as louças no biscoito apresentam dois tipos de marca, inferindo dois modos de realizar os acabamentos de superfície: a primeira são marcas, possivelmente, de esponjas passadas no interior das peças côncavas (canecas, malgas, xícaras, penicos) e no interior e exterior das peças planas (pratos, travessas, pires). No exterior das peças côncavas duas são as marcas: incisões e relevos. As incisões são de dois tipos: formando uma espiral ao redor da peça e na sua base, em que a distância entre as linhas é muito mais próxima, ou incisões formando circunferências equidistantes ao redor da peça. Quanto ao que chamo de marcas em relevo, são marcas resultantes de uma pressão sobre a peça formando faixas que circundam de modo homogêneo sua superfície, estreitando-se em direção à base. Com exceção das marcas de esponja, com função de alisamento, limpeza e de suavizar as leves arestas criadas pelo corte da costura, as demais marcas são resultado de instrumentos de raspagem, ou seja, causam maior intervenção sobre a superfície das peças ainda cruas. O formato espiralado, principalmente na parte externa da base, sugere a utilização de uma mesa giratória, um torno, sobre os quais as peças eram postas. Assim, a mão do oleiro e a ferramenta ficavam quase imóveis, enquanto o que girava era o vasilhame. Após o acabamento, as peças eram transportadas para a seção dos fornos, onde eram organizadas dentro das caixas refratárias. Estas são, então, empilhadas dentro do forno para a chamada queima do biscoito, que ocorre a uma temperatura entre 1.200-1.300°C (Pileggi 1958: 180).

Segue, então, um período de resfriamento dos fornos, à lenha, que não podem ser abertos logo após a queima, por acarretar perigo, não só aos trabalhadores como também a toda a fornada. Depois de abertos, as caixas

refratárias são retiradas e as peças no biscoito, armazenadas. Daqui podem seguir três caminhos: ir direto à seção de esmaltação, ir para a seção de pintura ou para a seção de marcas. Seguindo diretamente à seção de esmaltação, a peça originará uma louça branca ou com decoração em relevo, ou, ainda, pode ganhar uma decoração em decalcomania. Se for para a seção de decoração primeiro, não conterá marca, e será uma peça com decoração pintada. Se for primeiro para a seção de marcas, poderá ser uma peça branca ou com decoração em relevo, com marca carimbada, ou uma peça pintada que será depois carimbada. Acredito que o carimbo da marca sempre seja aplicado primeiro, no caso de uma peça pintada, para que a manipulação da peça a ser carimbada não borre a decoração já aplicada no biscoito.

Depois de decorados, ou não, os biscoitos vão à seção de esmaltação ou vidragem. O sítio Petybon contém inúmeras peças no biscoito com decoração pintada, sem decoração ou com decoração moldada, sobre as quais há o vidrado cru, ou seja, o vidrado aplicado enquanto suspensão aquosa, por imersão, nas peças no biscoito. Os biscoitos, porosos, absorvem a água, seguido de gradual evaporação, ficando sobre a superfície do vasilhame uma cobertura rosada pulverulenta, o vidrado não queimado.

Após essas etapas, as peças vão novamente esperar em estantes de madeira o momento da queima. Ocorre, então, algo bastante semelhante a primeira queima: as peças são transportadas para a área do forno, organizadas dentro das caixas refratárias, que são empilhadas para encher o forno e começar a queima. A diferença aqui está no uso do mobiliário do forno, ou seja, as peças são apoiadas e separadas dentro das caixas refratárias sobre trempes e apoiadores, que impedem que o vidrado funda-se com a superfície refratária ou uma peça com a outra. A queima do vidrado é realizada em atmosfera redutora, em temperatura mais baixa, de no máximo 1.150°C (Pileggi 1958: 180).

É importante ressaltar que tanto a queima no biscoito como a queima do vidrado envolvem cadeias ligadas à produção, e manutenção para uso mais prolongado,

das caixas refratárias. Primeiramente, para a queima, as caixas são empilhadas no forno. Devido à sua irregularidade, o empilhamento não acarreta uma total vedação do interior da caixa pela base da que está acima. Por isso, a fábrica produzia roletes de argila refratária que eram postos crus entre a boca de uma e a base da superior, para vedar o interior, onde estavam as louças. No entanto, com uso contínuo e manipulação, as caixas podem quebrar, quebras não tão significativas a ponto de impossibilitarem sua reutilização (o que, se ocorrer, faz com que as formas sigam para a maromba, que produz o chamote que é misturado à nova argila refratária para fabricação de novas formas). Assim, quando partes das formas quebram e caem, os oleiros constroem uma nova parede com roletes superpostos e unidos, sem grande preocupação de acabamento ou união deles. Por isso, muitas das caixas podem possuir duas técnicas no mesmo corpo: o torneado, técnica de manufatura básica, e o roletado, por meio do que chamei de “roletes para conserto”

Após a segunda queima, a queima do vidrado, segue um período de espera para que as louças esfriem, quando o forno é, então, aberto e esvaziado. As peças estão prontas para venda, sendo, talvez, armazenadas em caixotes de madeira, dentro dos quais os pratos são usualmente empilhados e as malgas são ou postas umas sobre as outras ou uma dentro das outras em graus de volume crescente. A partir daí, os caminhos do mundo do consumo e da aquisição de objetos são inúmeros. Caso ocorra decoração sobre esmalte ou decalcomania na superfície vidrada, aplicar-se-á um decalque, o qual será, novamente, queimado, em geral em forno contínuo, com temperatura ainda mais baixa que nas outras queimas (aproximadamente 600°C, podendo chegar até 850°C em alguns casos).

Observação seja feita quanto ao uso da decalcomania nas faianças finas, no qual fica claro uma técnica resultante de uma escolha e não de uma necessidade (Kingery 1993: 224). A inovação que a faiança fina trouxe foi a de justamente poder ser decorada diretamente no biscoito, na superfície cerâmica, implicando uma única aplicação de vidrado, diferenciando-a da faiança portuguesa, cujos

processos de queima e esmaltação em maior número encareciam a produção. O uso da decalcomania talvez tenha uma lógica funcional pensada a partir da conjuntura da cadeia de produção, mas do ponto de vista tecnológico ela parece resultar de escolhas aparentemente paradoxais, pois se havia possibilidade de decoração sob esmalte, com duas queimas e uma esmaltação, a decalcomania acarretava três queimas (biscoito – vidrado – fixação do decalque) encarecendo a peça – se não houvesse um reflexo no barateamento da mão de obra, pouco especializada; a aplicação do decalque é um processo muito mais rápido, já que é apenas a colocação de um “adesivo”, do que o de pintura a mão livre, produzindo-se mais peças por dia. Além disso, a utilização do decalque pode estar ligada às opções do mercado por decorações com características mais “industriais”, haja vista o contexto da cidade de São Paulo nesse começo de século XX. A decalcomania e outras decorações sobre esmalte são um exemplo claro de escolha tecnológica associada mais a valores simbólicos (Lemonnier 1993: 3) ou dimensões não materiais da produção (Van der Leeuw 1993: 244) do que a alguma necessidade adaptativa.

Apesar de tratar dos significados dos defeitos de produção e seus posteriores aproveitamentos *a posteriori*, gostaria de dizer que o sítio Petybon contém muitos produtos da cadeia operatória que podem ter sido encarados como defeitos ou desvios. Essas variantes na cadeia parecem resultar “de procedimentos diferentes respondendo a acidentes, imprevistos e às marcas estilísticas individuais ou mesmo imposições comerciais” (Viana 2003: 187) – não sendo incorporados, aqui, os dois últimos casos. A maior parte dos defeitos observados é gerada na etapa da queima do vidrado. Antes do biscoito, os defeitos surgidos podem ser solucionados ou no acabamento de superfície, quando é possível fazê-lo, ou fazendo com que a peça retorne ao princípio da cadeia e seja, novamente, misturada a pasta. Após a queima no biscoito, entretanto, fica difícil reaproveitar o refugo gerado na cadeia e dar um “fim” aos descartes da produção; por exemplo, misturá-los novamente à pasta das louças alteraria a sua plasticidade, podendo acarretar ainda mais

defeitos durante as queimas. No entanto, a fábrica tentou responder a esses problemas da produção criando algumas soluções que, apesar de não definitivas e de não darem fim a todo o refugo gerado, criaram algumas formas de aproveitamento, reciclando e reutilizando as louças. Alguns desses defeitos têm características, como veremos mais à frente, que ainda possibilitariam sua venda e consumo, mas como uma categoria de louça mais barata.

Como apontarei em capítulos seguintes, a fábrica criou diversos mecanismos a fim de reaproveitar ou descartar as louças que não seriam mais vendidas: lançar à rua para que a população a utilizasse (seja como louças inteiras, sejam os fragmentos para aterrar buracos no barro das ruas ou para realizar brincadeiras), usar os fragmentos no biscoito e as louças como antiplástico de caixas refratárias e tijolos, e, ainda, usar os biscoitos como suportes para a escrita. Os defeitos gerados ao longo da cadeia operatória não significavam o descarte final dos artefatos nos quais estavam contidos, mas, por vezes, a sua entrada em novos contextos e cadeias operatórias.

Um último ponto apontado aqui é o referente ao transporte das peças, durante a produção, para os diversos setores da fábrica. Diferentemente das cerâmicas roletadas ou das torneadas, em que a maior parte da construção da peça ocorre num mesmo local, a produção das louças na fábrica acarretava seu transporte para muitos lugares, onde diferentes indivíduos continuariam o processo da mesma peça, uma das características de uma cadeia de cunho taylorista. Esse transporte era feito através de tábuas de madeira, como pude inferir a partir de fotografias da fábrica e de dados etnográficos. Essas tábuas teriam a função, primeiramente, de transporte de uma quantidade maior de louças do que se fossem utilizadas apenas as mãos, uma vez que as peças são enfileiradas sobre as tábuas. Além disso, quanto menos manuseio, menos possibilidades de gerar perdas na produção, como defeitos resultantes de choques mecânicos durante a manipulação, marcas de dedos etc. As mesmas tábuas que realizam o transporte são as tábuas nas quais as louças são armazenadas durante a secagem natural, no intervalo entre a queima

do biscoito e a esmaltação e entre a esmaltação e a queima do vidrado. Essas tábuas compõem as estantes de armazenamento. Assim, diminui-se ainda mais o contato físico entre o trabalhador e a cerâmica. As estantes são, na verdade, grandes esqueletos nos quais são apoiadas as tábuas com as peças em cima.

3.1.2 Na longa duração da mercantilização e da industrialização: a Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo e a instalação das fábricas de faiança fina em São Paulo

... A nossa indústria já alçou vôo seguro buscando seguir a rota dos nossos predecessores de além mar.

(Presidente do Sindilouça Francisco Sales Vicente de Azevedo, em Memorial de 20/03/1948)

A história da industrialização no Brasil, e na cidade de São Paulo especificamente, é contemplada por uma vasta bibliografia. É debate constante o período do início da industrialização no País, alguns pesquisadores apontando para o final do século XIX, outros para as décadas de 1920, 1930 ou, até mesmo, 1950. Segundo Luz, a década de 1870 marcaria o início da história da industrialização no País, que, anteriormente, configurava-se por pequenas fábricas que tentavam participar das vantagens socioeconômicas que o avanço tecnológico proporcionava ao Ocidente (Luz 1974: 28).

Em geral, a visão que perpassa esses estudos parece ser a formada pelas grandes sínteses de Caio Prado, Celso Furtado, Boris Fausto, Gilberto Freyre e Fernando Novais, os quais, a partir da década de 1930, pensando o sistema colonial brasileiro, elaboraram a ideia do sistema exportador de *plantation*, do grande latifúndio, voltado para o mercado externo, sendo a produção interna brasileira quase nula, já que a função da colônia seria a de consumir apenas os produtos importados da metrópole (Novais 1986; Prado 1953). Desse modo, após um período de improdutividade, o Brasil, a partir de fins do XIX, teve um *boom* industrial que marcou uma ruptura e significou uma transformação total na sociedade, visão clássica na qual a economia de subsistência e

o mercado inteiro seriam meros apêndices do sistema colonial.

É apenas a partir do final da década de 1970 e 1980, não obstante expoentes anteriores como Amaral Lapa, que uma revisão dessas ideias é levada a cabo com maior afinco, acarretando no surgimento de trabalhos como os do grupo de História Agrária da UFF. Maria Linhares (1996), por exemplo, estudando a agricultura no País, procurou demonstrar que a visão plantacionista na historiografia brasileira é uma marca persistente e deveras conservadora que implica uma defasagem na relação que se percebe entre a importância da pequena lavoura e o papel da agricultura de subsistência na Colônia. Para Linhares, a pequena lavoura e a agricultura tiveram importante papel em torno da questão da ocupação da terra e na organização de trabalhos sob a forma familiar, responsáveis em produzir excedentes e atender, progressivamente, às necessidades dos núcleos urbanos em expansão e das frotas que se dirigiam ao sul e à África (Linhares 1996: 137).

Comento sobre essas novas interpretações em relação às dinâmicas econômicas no Brasil Colônia, porque elas estão diretamente relacionadas às abordagens em torno dos argumentos de “pobreza”, “isolamento” e “autossuficiência” que foram forjados sobre São Paulo. Esses argumentos tentaram delimitar uma modernidade e um período de progresso opostos a uma São Paulo colonial estática, com base nas visões clássicas do Brasil Colônia e do sistema colonial, o que acarretou uma periodização da história da cidade “que enxerga uma fase de decadência, pobreza e isolamento no período que vai do século XVIII até o advento das estradas de ferro, da plantação intensiva do café e dos movimentos imigratórios massivos, subsidiados pelo Estado” (Moura 2005: 15). Desse modo, com base na tese do isolamento paulista no período colonial, em relação aos “centros dinâmicos” no Nordeste ou em Minas, foi forjada a imagem da pujança paulista no século XX, que ora era vista como a “locomotiva da nação” (Love 1984), ora “explorando a não inserção da região paulista nos mecanismos exploratórios do Antigo Sistema colonial”, apontando-se “para o dinamismo paulista na

fase pós-independência com o café e a posterior industrialização” (Blaj 2000: 242).

A crítica a essa postura e às abordagens de uma pauliceia moderna surgida com o final do século XIX e começo do XX, sob o prisma braudeliano da longa duração, mostra que a fundação da Fábrica de Louças Santa Catharina, em São Paulo, e de outras fábricas, na realidade, faz parte de um longo caminho de mercantilização da metrópole (Blaj 2001), associada a seu caráter movediço (Moura 2005), ao qual, com o tempo, vieram se somar os modos de produção do sistema de fábrica e as indústrias. Por isso, não me posiciono favoravelmente à ideia de um *boom* industrial, mas sim de que as indústrias e fábricas são parte de um processo mais longo que inseriu a cidade na esfera capitalista da mercantilização a partir do século XVIII.

Os trabalhos de Ilana Blaj foram marco nas interpretações sobre a mercantilização do Brasil, e de São Paulo, no período colonial, mostrando que uma análise mais pormenorizada do processo no País desmente a aparente “pasmaria” da economia colonial e de inícios do Império. “Estudos mais recentes sobre a vila de São Paulo no período colonial têm destacado seu grau de mercantilização crescente e a formação de uma sociedade rigidamente hierarquizada” (Blaj 1998).

As inúmeras queixas registradas na documentação escrita sobre São Paulo colonial, referentes à falta de víveres produzidos na região, que são, usualmente, encaradas como indícios da pobreza de São Paulo seriam, segundo a autora, indicativos de toda uma produção local e regional e de todo um movimento mercantil que se orientou, gradativamente, a uma lógica de mercado, fato acelerado pela articulação entre a cidade e as áreas mineradoras, que ampliaram as possibilidades de comércio, especialmente a partir da terceira década do século XVIII (Blaj 1998). A dinamização da economia paulistana seria parte do contínuo processo de mercantilização de São Paulo, que, no período, passa a manter um grande comércio de exportações e importações pelo porto de Santos, abastecendo não apenas áreas interioranas e bairros rurais, como também Minas Gerais, Cuiabá e Goiás, e fornecendo

gêneros às capitanias da Bahia e do Rio, fazendo com que, nas palavras de Blaj, a antiga vila de Piratininga se tornasse “um importante polo comercial, estendendo, cada vez mais, as redes de sua teia mercantil” (Blaj 1998).

A Arqueologia também corrobora essas novas abordagens, notadamente em suas pesquisas sobre universos produtores de cerâmica da cidade e arredores. Zanettini, por exemplo, mostra como não houve uma ruptura tão grande, como nos fez crer a historiografia, entre um mundo pré-industrial e um pós. É claro que as indústrias trouxeram transformações, não há como negar, mas São Paulo não acordou de um longo sonho de abandono econômico. Pelo contrário, por toda a região, a movimentação de mercadoria gerava lucros e rendas e inseria a cidade num esquema maior de mercantilização da economia do País em sua relação ao restante do mundo. A produção de cerâmica local/regional sugere uma indústria local que atendia a demanda de uma população crescente e cada vez mais necessitada desses produtos (Zanettini 2005).

Semelhante ideia foi apresentada por Morales para a Jundiá do século XVIII. Segundo ele, durante esse período, com o crescimento da demanda dos aglomerados urbanos, criou-se a necessidade de abastecimento das vilas e cidades, e um dos artigos de grande produção local era a cerâmica. É possível que, durante o século XVIII, a cerâmica encontrada nas áreas do entorno de São Paulo possuísse duas microdivisões, a produzida nos aldeamentos e a confeccionada em propriedades rurais (Morales 2001: 181). Coexistiriam, assim, produções cerâmicas voltadas para a venda e para consumo próprio; isso teria perdurado pelo menos até o século XIX, quando uma população indígena e mestiça intensificou a produção cerâmica para uma demanda, por produtos mais baratos, por parte da população com menor poder aquisitivo (Morales 2001: 180).

Com o século XIX, foram se reunindo, em São Paulo, as condições necessárias ao desenvolvimento do setor comercial e de indústrias destinadas a substituir a importação de bens de consumo pela produção nacional (Érnica 2004: 168). Além

do mercado de capitais, trabalho e circulação de moeda na economia, desenvolveu-se o setor de infraestrutura (malha ferroviária e usinas de energia elétrica), e a concentração demográfica, na capital e no interior, gerou demanda por bens de consumo semiduráveis e por alimentos. Com isso, a produção cerâmica e as olarias foram trazidas para dentro das fábricas e sua estrutura começou a ganhar moldes mais capitalistas. Segundo Érnica (2004: 169-170), no Estado de São Paulo, as indústrias foram criadas primeiro no interior e só depois se concentraram na capital, fazendo com que a cidade, na década de 1910, fosse o maior polo industrial brasileiro, responsável por mais da metade da produção. No entanto, caminhos inversos fizeram as fábricas de louças brancas no Estado: capital rumo ao interior (Pereira 2007).

Com a Primeira Guerra Mundial, as fábricas brasileiras passaram a exportar alimentos e tecidos para os países em conflito, e o governo deu início a uma política de substituição das importações, favorecendo os manufaturados nacionais. Por isso, entre 1914 e 1920, surgiram cerca de 6 mil fábricas no Estado, trazendo novos elementos do cenário político, como as organizações operárias e as tensões das greves (Maranhão 1994: 63).

A implantação da indústria de cerâmica branca, no Brasil, apresenta-se dentro dessa conjuntura, associada ao que se poderia chamar de uma gradativa adoção dos meios de produção capitalistas à produção cerâmica. A origem da cerâmica como atividade industrial, em São Paulo, se deu a partir do final do século XIX e início do XX, relacionada, portanto, à expansão do mercado interno, aumento da imigração e urbanização e expansão da economia cafeeira (Bellingieri 2003: 5). Não se deve esquecer, contudo, que uma produção cerâmica com fins comerciais já existia e vinha se fortalecendo na cidade, para abastecer um mercado local ou regional, desde a Colônia e por todo o Império (Bellingieri 2004; Zanettini 2005).

Foi a rápida proliferação de olarias que representou o marco inicial da indústria cerâmica e de sua associação ao sistema fabril, em São Paulo; olarias já se faziam presentes em quase todas as cidades e núcleos urbanos

do Estado, desde antes das últimas décadas do século XIX (Zanettini & Moraes 2005). O número de olarias está ligado não apenas ao aumento da população, urbanização e mercado interno, criando grande demanda por produtos cerâmicos, mas também à disponibilidade da matéria-prima básica, a argila (Bellingieri 2003: 7). Na capital, as cerâmicas estavam quase todas localizadas ao longo da várzea do Rio Tietê, nos bairros da Água Branca e Barra Funda.

No começo do século, toda uma legislação em torno do ofício de oleiro começa a ser delineada, indicando um reconhecimento da profissão, que culminará, como veremos adiante, com a greve de 1917 e a fundação da Liga dos Ceramistas. Em 1907, por exemplo, o cargo criado pela municipalidade de “fiscal de rios” tinha a incumbência de “impedir a extração de ‘barro para cerâmica nas várzeas do Bom Retiro, Catumbi, na parte edificada do bairro do Pari e nos lugares onde essa extração for permitida, quando não haja licença prévia ou quando as escavações possam prejudicar a saúde pública’; designar onde cada oleiro ou proprietário de olaria poderá extrair barro e garantir que fizessem isso sem o ‘esburacamento’ da várzea” (Jorge 2006: 36-37). O impacto das valas de extração de argila ao longo do leito do Pinheiros e do Tietê levou, inclusive, à proibição da instalação de olarias próximas ao perímetro urbano em 1913 (Jorge 2006: 119) - fato que pode ter influenciado na escolha do local de implantação da Santa Catharina. Era grande o número de olarias na cidade e muitas fábricas de louça branca foram instaladas em locais próximos de antigas olarias de cerâmica. A própria Fábrica Santa Catharina estava muito próxima da Cerâmica Paulista, instalada na Água Branca, em 1893, pelo imigrante português Joaquim Ferreira, que fabricava cerâmica torneada (Bellingieri 2005). Para uma visão mais detalhada da evolução dos estabelecimentos cerâmicos em São Paulo, nos séculos XIX e começo do XX, conferir os trabalhos de Bellingieri (2003, 2004, 2005).

Com o crescimento das fábricas nos séculos XIX e XX, e suas construções em

alvenaria, com tijolos aparentes, houve forte impulso por novas olarias. “Nas várzeas, inúmeras olarias encontravam o barro utilizado na fabricação das telhas, tijolos e manilhas que abasteciam os infindáveis canteiros de obras paulistanos” (Jorge 2006: 57). Esse novo impulso, somado à tradição de olarias presentes na cidade de São Paulo, desde muito tempo, produziu mão de obra que manipulava com intimidade a argila e a produção cerâmica, que pode, e foi, aproveitada pelas fábricas de louças posteriores, com a contratação desses brasileiros para trabalhar com a faiança fina, somados aos estrangeiros.

A própria região da Água Branca/Vila Romana, no final do século XIX, era um bairro tido como oleiro, com várias olarias e locais de extração de argila. Inúmeras olarias de tijolos existiam no local como a de Felisberto Migliani (1887), a de Griselho Ginondo (1885), de Maralino Gerard (1885), Manoel José Ferraz (1885), Pensimini Paulo (1885) e Zoelli Zunga (1885) (Maesima 1997). A planta geral da cidade de São Paulo de 1914, produzida pela Comissão Geographica e Geológica, onde encontram-se marcadas as fábricas do período, informa que existiam 10 fábricas de louça de barro e 3 de cerâmica, sendo que na Água Branca estão marcadas 4 fábricas na categoria cerâmica, ladrilhos, cal, cimentos ou outros materiais de construção e duas fábricas de vidros, louças de barro ou ferro esmaltado, além de uma fábrica na categoria azeite, óleo, cera, resinas ou vernizes (complexo IRFM).

A Santa Catharina, marcada como fábrica de cerâmica, aparece na esquina da Rua Fábria com Aurélia. A localização da primeira fábrica de louças da cidade neste bairro, especificamente, me faz pensar que seu mercado consumidor era não apenas o do próprio centro urbano, mas também o restante do Estado e do País, já que a Lapa era porta de entrada obrigatória para quem vinha do Oeste, de Jundiá e Campinas (Mendes 1958: 352).

Quanto à produção de louça em faiança fina no Brasil, em geral, as indústrias de louça branca começaram a surgir um pouco mais tarde, já no século XX, fruto de uma sociedade cuja demanda cresceu por esses produtos, que tiveram sua produção impulsionada, principalmente, no contexto da Primeira

Guerra Mundial, com a drástica redução das importações e o incentivo à produção nacional. Falo, porém, da cerâmica como atividade do setor fabril, o que corresponde, também, às primeiras produções de louça branca em moldes industriais. Entretanto, já se tentou fazer louça no Brasil, a exemplo da muito comentada tentativa de João Manso Pereira que procurou produzir porcelana, no século XVIII (Brancante 1981). Brancante aponta, igualmente, para o século XIX, em Minas Gerais, a tentativa da Cerâmica Nacional, em Caetés, fundada, em 1893, com o objetivo de “produzir artigos finos visando a porcelana” (Brancante 1975: 64). Para o período de 1903-1921, o autor fez um levantamento documental que apontou para um possível “fabrico de peças utilitárias em porcelana em Caetés, de forma industrial” (Brancante 1975: 64).

Ainda anterior a Santa Catharina, a Fábrica de Louças Colombo, fundada no Paraná, em 1902 (na verdade, ela foi criada no final do século XIX, mas que só começou a produzir cerâmica branca a partir de 1902). A fábrica também teve fases (1902-1909 e 1921-1926), que variaram de acordo com seus proprietários – italianos e alemães – e contou com a presença de técnicos trazidos da Europa e de “gente da terra” (Carneiro, s/d: 13; Morales 2008a). Possuía três fornos, um para cozimento e dois para queima do vidrado, alcançando temperatura de 1.200°C. O que ressalta nessa fábrica é que ela está inserida na conjuntura do fim da escravidão, e as técnicas de coerção dos trabalhadores e operários com isso dialogam, pois, diferentemente das estratégias de racionalização do trabalho – como o taylorismo e o fordismo, bastante presentes na Santa Catharina –, a Colombo contratava até feitores em um regime de trabalho com claras alusões ao sistema escravista.

A Santa Catharina, no entanto, foi a primeira fábrica a produzir louças em grandes quantidades, industrialmente, a saturar o mercado com milhares de produtos em série. Ela produziu, em faiança fina, vasos, pratos, tigelas (malgas), canecas, xícaras, pires e louça sanitária. Segundo Bellingieri (2004: 29), a partir de meados da década de 1920, a empresa passou a produzir também velas filtrantes, à base de caulim, destinadas, por exemplo, ao Instituto Butantan.

A Carta Patente (Coleção Ranzini, Museu Paulista) de 28 de fevereiro de 1912 mostra que a fábrica inaugurou um novo processo, no Brasil, com uma nova pasta e tecnologias para produzir artefatos em louça branca: "... para provar que se acha em uso effectivo nesta Republica a invenção de um novo processo de fabricação de louça branca fina, esmaltada e decorada, ladrilhos e artigos semelhantes"

A Fábrica de Louças Santa Catharina foi, posteriormente, comprada pela Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM), tendo funcionado entre 1913 e 1937. A compra pela IRFM marca o início de uma nova fase, que por isso pode ter sua cronologia dividida em dois períodos: 1913-1926 e 1927-1937. A Fábrica Santa Catharina foi originalmente fundada por cinco sócios, quatro deles da família Fagundes (dentre os quais o majoritário era Euclides Fagundes), e Romeo Ranzini. A fábrica, fundada Água Branca, entre as ruas Coriolano, Fábica e Aurélia, ganhou este nome, segundo Miriam Ranzini (nora de Romeo Ranzini), devido à estátua de uma santa, Santa Catarina, que veio com a família Ranzini da Itália para o Brasil.

A partir da década de 1920, a fábrica entrou em algum tipo de crise devido às taxas alfandegárias, à Revolução de 1924 e ao custo da energia elétrica, o que a teria levado, após um período de hipoteca, a ser adquirida pela

IRFM (Pereira 2002: 31). A partir da compra oficial, efetuada em 1927, a ela passou a ser conhecida como Fábrica de Louças da Água Branca. Conta-se, nesse processo, também com a morte de Euclides Fagundes, justamente em 1926, o que colaborou para a venda da empresa, uma vez que, como principal administrador e sócio majoritário, passou as ações à sua esposa, Adélia, que não quis continuar com o negócio. O significado da presença dos Matarazzo na fábrica, antes da compra oficial, ainda é bastante obscura. É possível que a IRFM fosse responsável pela distribuição das louças da Santa Catharina a estabelecimentos comerciais, ou que eles mesmos as comercializassem e cobrassem pelo transporte e armazenamento.

Abro um parêntese aqui para ressaltar que, apesar do nome, não existe uma marca de louça, um selo, "Fábrica de Louças da Água Branca" (pelo menos até hoje não se tem notícia disso); era um nome "fantasia" do local, pois todas as louças referentes a essa fábrica são marcadas com "IRFM - São Paulo". O mesmo parece ter ocorrido com a Fábrica de Louças Cláudia, em São Caetano, que, adquirida pelos Matarazzo em 1935 (Vichnewski 2004), vem selada como "IRFM - São Caetano". A imagem a seguir (Fig. 114), de uma fachada da fábrica, mostra o nome "ficcção" pelo qual ela ficou conhecida pós-1927:

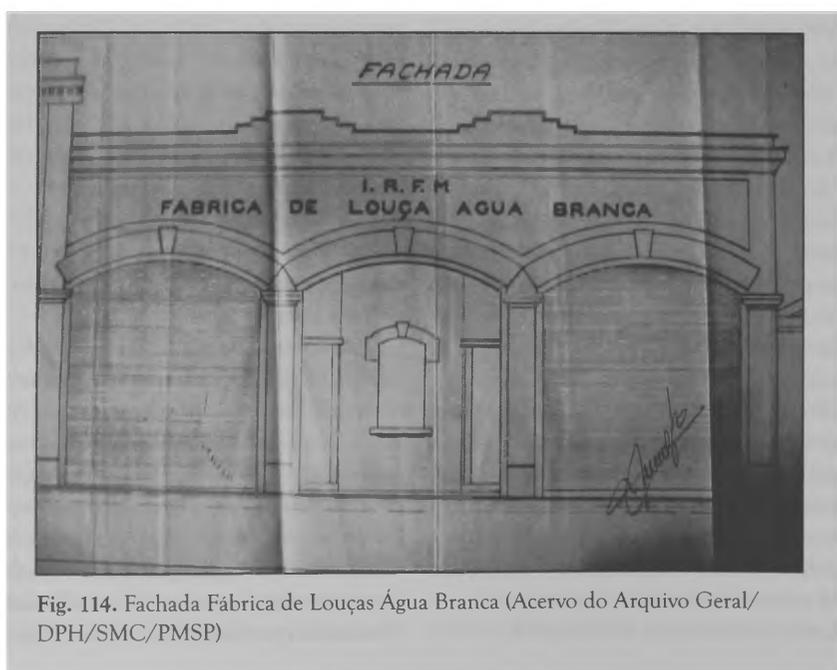


Fig. 114. Fachada Fábrica de Louças Água Branca (Acervo do Arquivo Geral/DPH/SMC/PMSP)

Em 1922, ano da Semana da Arte Moderna, da crise do café, da alta na inflação e de um abalo sísmico (Americano 1962: 207), a fábrica levou seus produtos à Exposição Internacional do Rio de Janeiro, na qual ganhou o grande prêmio. Segundo o depoimento de Miriam Ranzini, o período áureo da Santa Catharina foi o de 1918-1926, apesar da crise acarretada pelas taxas alfandegárias e pelo aumento da energia elétrica. Assim como outros ramos industriais em São Paulo, a fábrica utilizou energia a vapor para as máquinas, adotando, em data ainda imprecisa, energia elétrica para iluminação dos galpões ou mesmo como força motriz (Pereira 2007: 60). Nesse mesmo período, também sofreu impacto da Revolução de 1924, que acabou afetando a produção (Zanettini Arqueologia, 2003), já que teve as atividades paralisadas, sem graves danos (Vicente de Azevedo apud Pereira 2007: 60).

A partir da década de 1920, a empresa parece ter entrado em crise devido aos problemas já apontados acima (taxas alfandegárias, a Revolução de 1924 e o custo da energia elétrica), o que teria colaborado à compra pela IRFM (Pereira, 2002: 31), quando passou a ser conhecida como Fábrica de Louças da Água Branca. Com certeza a IRFM a estava pressionando, devido a empréstimo, já que n'O Estado de S.Paulo de 1º de julho de 1922, foi publicado o anúncio, não muito amigável, que segue abaixo (Fig. 115):

Em 1918, Matarazzo já aparecem como agentes da fábrica. O organograma, montado, em 1925, com as empresas relacionadas à IRFM, mostra o complexo

de fábricas das quais eram donos na época, na Água Branca, onde sua relação com a Fábrica Santa Catharina aparece como a de "agentes" (Couto 2004), ou seja, a IRFM vendia os produtos da fábrica retendo para si a diferença entre o preço por que comprava e o preço da venda, um intermediário em negociações mercantis. Isso configura o movimento clássico de alguns industriais paulistanos de monopolização, especialmente em relação aos bens de consumo pessoal (De Decca 2004: 128), gerando revolta dos operários e consumidores médios urbanos. Vilas operárias dos Matarazzo continham lojas que vendiam apenas seus produtos, assim como alguns salários eram pagos, em parte, com produtos de suas fábricas. O jornal operário, O Combate, de 14/03/1929, sob a voz do "revolucionário" Cabanas, traz:

Matarazzo, Gamba, Crespi, toda essa quadrilha que possui o monopólio e o "trust" dos gêneros alimentícios e de primeira necessidade, dos tecidos e das bebidas nacionais e até estrangeiros, estão fazendo do Brasil o que bem entendem e com uma petulância irritante, auxiliados pelos respectivos consulados e embaixadas... (De Decca 2004: 131)

Após passar ao controle oficial dos Matarazzo, no final da década de 1920, a IRFM inicia uma série de obras na fábrica e começa a diversificar sua produção (louça sanitária e azulejos). No ano de 1937, a produção de louças da IRFM cessa e dá lugar à Fábrica de Biscoitos Petybon, que funciona no local até a década de 1980. Aparentemente, para dar lugar a essa nova unidade fabril, montanhas de louças estocadas ou jogadas nos fundos da fábrica foram utilizadas para a construção de um aterro, o sítio Petybon.

A fábrica, inicialmente, ocupava terreno de 36 mil m² com área construída de 15 mil m². Apesar disso, o Registro de Imóveis da Capital, de 1931, registra que a unidade fabril possuía 26.755 m² e de área coberta 19.266 m²; isso porque sofreu inúmeras reformas ao longo da existência. Segundo Pereira (2007), as obras de ampliação se tornaram essenciais ao funcionamento da Santa Catharina, tendo, no início dos anos 1920, sofrido reformas para ampliar a capacidade produtiva com a construção de mais e maiores depósitos de

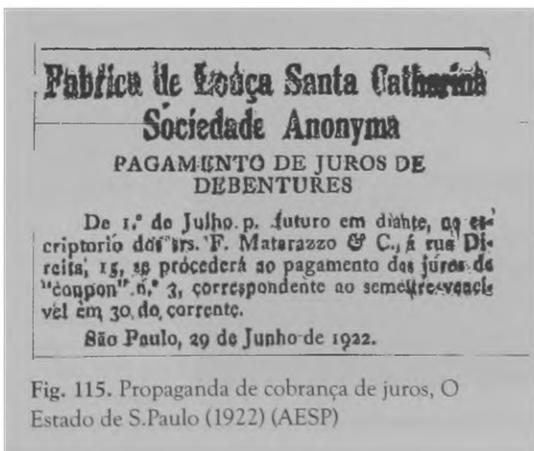


Fig. 115. Propaganda de cobrança de juros, O Estado de S.Paulo (1922) (AESP)

matéria-prima, novos fornos e mesmo para verticalização.

Já na fase Matarazzo, as “remodelações concentram-se em pontos afastados das edificações mais antigas (...) as plantas localizadas revelam a expansão do conjunto fabril em direção aos fundos do terreno” (Pereira 2007: 61). O projeto da construção original foi trazido por Ranzini da Alemanha, feito por August Reissmann, sendo, depois, ampliado de acordo com o seu desenvolvimento, com obra iniciada em 1912. Segundo Ranzini, a fábrica era composta por um

Terreno com 36.000 m², com frente para a Rua Aurélia e limitada pela Rua Coriolano, Rua Fábria e nos fundos pela Rua Catão, na Vila Romana, no Bairro da Lapa. A construção dos primeiros pavilhões, iniciada em 1912, foi concluída nos fins desse ano. O projeto foi fornecido pela firma August Reissmann, fabricante do maquinário que Ranzini adquiriu por ocasião da viagem à Itália.

Abaixo, duas fotografias de visões gerais e externas da fábrica e uma fotogrametria aérea. A primeira (Fig. 116) publicada no catálogo da Exposição Universal de 1918 (não necessariamente sendo de 1918) (Piccarolo & Linocchi 1918) e a segunda (Fig. 117), sem data, em documento produzido pela própria empresa (Pereira 2007: 65). Percebe-se o destaque, em ambas as fotos, que se quis dar à imponência do edifício em meio a um ambiente “natural” quase que selvagem, praticamente sem vizinhos:

Segue, igualmente, planta baixa (Fig. 118) da fábrica dos anos 1930, disponível no acervo do DPH. A planta baixa, se comparada à aerofotogrametria que apresentei no Capítulo 1, permite perceber que o número de galpões aumentou consideravelmente entre os anos 1930 e 1950 e que o “Forno” sobrepõe-se ao que é uma chaminé na foto aérea. Também indica que a área de maior potencial arqueológico, o vazio entre as ruas Coriolano e Fábria e o “Forno”, não possuía construções.



Fig. 116. Fábrica Santa Catharina (Pereira 2007)



Fig. 117. Fábrica Santa Catharina, 1918 (Piccarolo & Linocchi 1918)

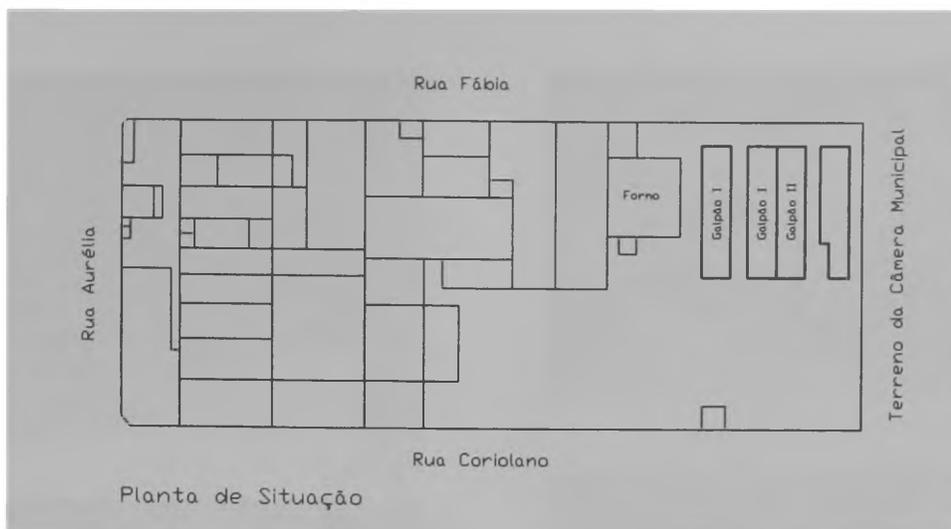


Fig. 118. Planta baixa da fábrica nos anos 1930

Internamente, a empresa possuía quatro fornos de 4 metros de diâmetro, para a queima do vidrado, e dois fornos de 6 metros de diâmetro e quatro fornos de 8 metros de diâmetro para a queima do biscoito, num total de 10 fornos quando do começo da produção. As chaminés dos fornos chegavam a 55 metros de altura (Pereira 2007: 59). Ao longo da época dos Matarazzo, a quantidade de fornos oscilou entre 12 e 17 (Pereira 2007: 62)⁶ (6). Segundo Ranzini, os fornos funcionavam com carvão Cardiff, de chama longa, importado do País de Gales⁷ mas nada leva a crer que não se utilizasse lenha, mesmo porque, como se percebe na primeira foto abaixo, esta ficava estocada também ao redor dos fornos, algo que se percebe em fábricas de louça contemporâneas. Muitas máquinas utilizadas eram alemãs, mas demais equipamentos obtidos para ampliação da unidade eram nacionais.

As escavações no local mostraram também a existência de sistemas de canaletas para escoamento de água e/ou limpeza, já que algumas delas, por exemplo, ainda apresentavam vestígios de pigmentos e pedaços de argila. Foi localizado também um poço, mostrando que a Fábrica aproveitou a condição

do terreno e a superficialidade do lençol freático para utilizar água, condição *sine qua non* para o funcionamento de qualquer fábrica de cerâmica ou olaria.

Possuía alto grau de especialização de seus setores, com tecnologia que dialogava com processos mais artesanais, tradicionais, de produção cerâmica, e aspectos mais automatizados, configurando a cadeia operatória de produção dessa louça brasileira. As fotografias e informações documentais esclarecem diversos aspectos em torno do ambiente de produção da fábrica. Na primeira fotografia abaixo se pode, inclusive, perceber a presença de um pequeno jumento que, sobre um trilho, puxava um vagão de transporte, pelo menos ao redor dos fornos (Fig. 121, 123 e 124, Piccarolo & Linocchi 1918; Fig. 119, 120 e 126, Pereira 2007; Fig. 122 e 125, Capri, 1922).



Fig. 119. Área interna da fábrica

6 A outra fábrica de louça dos Matarazzo, a Louças Cláudia, IRFM - São Caetano, possuiu entre quatro e cinco fornos.

7 Em 1913, ano da inauguração da Santa Catharina, Cardiff produziu 11 milhões de toneladas de carvão, ano do auge da produção antes de sua crise nos anos 1930.

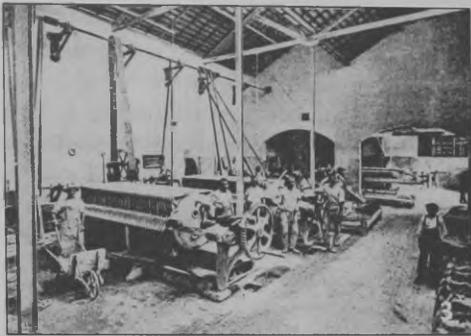


Fig. 120. Área interna da fábrica



Fig. 121. Área interna da fábrica

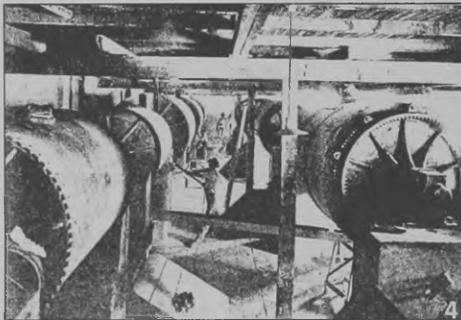


Fig. 122. Área interna da fábrica



Fig. 123. Área interna da fábrica

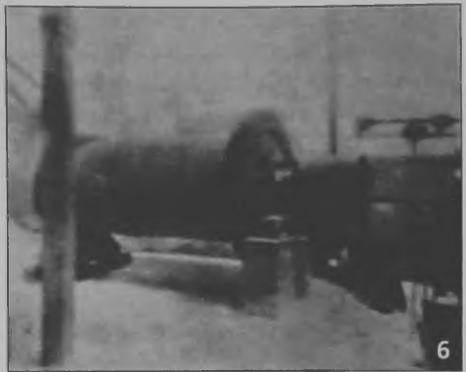


Fig. 124. Área interna da fábrica

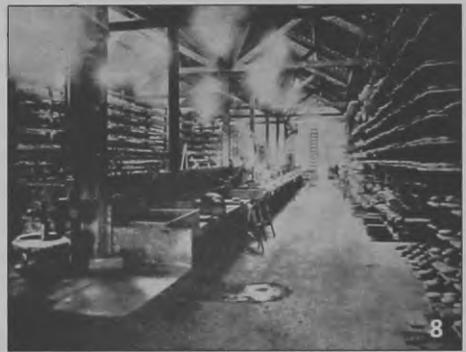


Fig. 125. Área interna da fábrica



Fig. 126. Área interna da fábrica

Na seção de queima, a lenha e as caixas refratárias ficavam armazenadas ao redor dos fornos (Fig. 116). Próximo à seção de pratos, ficava a área de modelos e modelistas de gesso, responsáveis pela fabricação dos primeiros modelos a serem reproduzidos e pela criação dos moldes de gesso a partir deles (Pereira 2007: 59). Os setores de fusão de vidro, depósito e prensa de massa (Fig. 118 e 120) ficavam mais distantes. Além da seção de decoração e secagem (na verdade, esta ficava

espalhada ao longo da fábrica, pelas prateleiras. Fig. 7 e 8), existia também uma seção de refratários. Além disso, contava-se com

... grandes oficinas de carpintaria e caixotaria, serrarias com magníficas máquinas de cortar e rachar a lenha que alimenta os fornos; espaçosos armazéns onde se faz a embalagem e a exposição de mercadorias; bem montada oficina mecânica, onde se tem fabricado todas as peças das várias máquinas do estabelecimento; vastos depósitos, escritório, gabinete químico, etc. (Fábrica Santa Catharina *apud* Pereira 2007: 59).

Quanto às matérias-primas para a produção das louças, e sua localização, parece que todas estavam razoavelmente próximas, já dentro da área da Grande São Paulo, próximas a estações de trem e ao longo de alguns rios, o que permitia o transporte fluvial utilizando barcaças. O uso de produtos nacionais configuraria igualmente essa louça, com características nacionais desde a pasta, desde a matéria-prima. Este é um ponto bem interessante a ser pensando *a posteriori*, pois não apenas a decoração e as formas podem ter características de uma louça nacional, como também a própria pasta, já que a proveniência desse material é, em geral, local.

Segundo o Presidente do Sindilouça, em 1948, Francisco Salles de Azevedo, mais que na Inglaterra, nossas louças tinham processos de fabricação pautados na indústria italiana, com máquinas de origem inglesa ou alemã. Em seus primórdios, a indústria nacional de louça branca importou argila da Holanda, mas logo foram descobertos depósitos em jazidas de caulim em São Caetano e em Santo Amaro, tal qual o fez a indústria de louças da Itália que, em seu começo, comprava argila plástica da Inglaterra e caulim da Alemanha, mas que nem por isso deixou de criar uma indústria próspera (Memorial do Sindilouça, 1948: 3). A descoberta de feldspato em Perus, na forma de pegmatito, assegurou o destino da indústria; para o presidente, a cidade de São Paulo era ideal para a instalação de fábricas de louça branca, pois, num raio de 25 quilômetros em qualquer direção, seria possível obter os quatro elementos imprescindíveis: argila, caulim, feldspato e quartzo.

Segundo Ranzini, na fábrica, “as matérias-primas eram todas nacionais”: o caulim (“argilas que queimam branco” [Bellingieri 2005: 6]) vinha de Santo Amaro e da região de Itapeverica, a argila igualmente de Santo Amaro, mas também de São Caetano, Pinheiros e Taipas, e o feldspato de Perus, além de Alto da Serra.

Da época dos Matarazzo, sabe-se pouco sobre as fontes de matéria-prima. No entanto, para 1935, já no período final da fábrica, começaram a se aprofundar na indústria extrativa, comprando, na periferia de São Paulo, jazidas de caulim – que podem ter sido antes utilizadas, mas cujos proprietários não eram os próprios Matarazzo. Assim, a IRFM controlava reservas de argila em Sacomã, Guarulhos, Cangaíba, Ermelino Matarazzo e Mauá (Couto 2004). A lenha, combustível industrial importante na época, saía das matas que a empresa possuía em Paranapiacaba, Mauá, Perus, Guarulhos e Ermelino Matarazzo. Já o quartzo vinha de uma jazida própria em Mogi das Cruzes (Couto 2004: 326).

Em São Bernardo do Campo é ainda possível encontrar um dos locais de extração de argila e caulim, à Avenida Galvão Bueno, para a Louças Cláudia, IRFM - São Caetano, em jazida sobre o “Rio do Pato” utilizada até o final dos anos 1960, pertencentes à família Venturini, de imigrantes italianos (Zanettini Arqueologia 2003). O processo era feito à mão e “nas costas” abrindo a jazida com enxadão, com quatro irmãos trabalhadores, um carrinho de mão e um pequeno caminhão, que transportava o caulim à fábrica dos Matarazzo, em sacos de 50 quilos, retirados por uma empilhadeira ou na mão. O abastecimento, assim como a lavagem da argila, era diário.

Enquanto um modelo a partir do qual poderiam se desenvolver outras experiências de produção, a Fábrica Santa Catharina desbravou o ramo de louças em faiança fina nacional e, com ela, a valorização atribuída à “produção local de artigos em louça branca e o reconhecimento do ramo como um importante estágio no desenvolvimento da indústria cerâmica nacional” (Pereira 2007: 121). Segundo o Memorial disponível no Sindicato da Indústria da Cerâmica, da Louça Pó-de-Pedra, da Porcelana e da Louça de Barro no Estado de São Paulo (o SINDILOUÇA),

datado de 20/03/1948, o presidente Francisco Salles Vicente de Azevedo faz uma retrospectiva histórica da implantação das fábricas de louça no País. Para ele, os ingleses dominaram o mercado de louças no Brasil até 1913, quando é fundada a primeira fábrica de São Paulo que, seguido de um recrudescimento da produção internacional com a Primeira Guerra Mundial, expande o mercado de louças brasileiras que, inclusive, teriam sido exportadas para a Inglaterra a fim de suprir deficiências. Após a Santa Catharina, seguiu-se um pico de fábricas de louças em faiança fina, o qual se manteve até meados dos anos 1950, quando outros produtos passaram a concorrer com elas, primeiramente a porcelana brasileira (uma espécie de “ironstone” nacional), depois os artigos em vidro e finalmente o plástico, cujos valores de mercado e o custo de produção eram menores, preços mais baixos e aspectos de durabilidade, limpabilidade e acessibilidade mais altos.

Abaixo, segue tabela com as datas de existência das fábricas, correspondente aos períodos de produção dos artigos manufaturados por elas. O pico de número de fábricas produtoras de faiança (Fig. 127) fina corresponde, assim, ao período do final dos anos 1920 a meados dos anos 1950, quando há queda brusca no número de fábricas. Apesar da existência de outras na capital e arredores, como a Porcelana São Paulo,

a Porcelana Mauá, a Porcelana Teixeira e a Pozzani, contabilizei apenas as fábricas que, com certeza, produziram louças em faianças finas, já que as demais produziram mais, ou somente, porcelana brasileira. Contabilizei também uma fábrica fora do Estado, no Paraná, por ter sido esta a pioneira na produção desse tipo de pasta.

A Fábrica Santa Catharina, em 1918, produzia, aproximadamente, 8 milhões de peças por ano (Zanettini Arqueologia 2003), num total de 666.667 peças por mês; na época com seus oito fornos, produziria 83.334 peças por mês em cada forno. Dados do Congresso Legislativo (1923) mostram que a produção de louças no Estado de São Paulo passou de 443.798 quilos em 1921 para 1.063.616 quilos em 1922, um crescimento, portanto, de 58,27% para um total de sete fábricas. No ano de 1935-1936, quem se destaca é a Louças Cláudia / IRFM - São Caetano, uma das maiores fábricas da época junto da Ceramus (Fábrica de Louças Ceramus, no Belenzinho), que, somadas, produziam 350 mil peças por mês. Um cálculo de projeção hipotética (ignorando quantidade de fornos, funcionários, greves etc.) indicaria que as oito fábricas nos anos 1930 processariam 1.400.000 peças por mês, um total de 16.800.000 peças no ano.

A queda na produção das faianças finas é concomitante à entrada de novos produtos



Fig. 127. Fábricas de faiança fina entre as décadas de 1910 e 1990

no mercado, como as porcelanas brasileiras, os vidros e, pós-Segunda Guerra Mundial, os plásticos, materiais cujos custos de produção eram mais baixos com peças fabricadas em maior quantidade e em menor tempo. A variedade das matérias-primas dos objetos cotidianos no século XX fez Virginia Woolf se perguntar como poderiam, por exemplo, existir objetos tão contrastantes, como o vidro, “mudo e contemplativo” e a louça, “vívda e alerta”, “num mesmo mundo, e ainda mais em cima de uma mesma estreita prateleira” (Woolf 1992). A pergunta ficou sem resposta, para a autora. Esta falta de respostas de Virginia Woolf dá-se, justamente, porque a autora não reduz a produção e o consumo desses artefatos, e suas diferentes matérias-primas, a uma escala eminentemente economicista.

As pesquisas de Tom Fischer sobre o que chama de o mais característico material do consumo de massa desde a Segunda Guerra Mundial, o plástico, vêm mostrando o significado simbólico de seu consumo, que vai muito além do preço, passando por questões de tato, olfato, autenticidade e outros significados simbólicos (Fischer 2006). O interessante nos objetos de plástico está também no fato de que formas artefatuais já conhecidas foram mantidas, destarte uma mudança na matéria-prima, que passou a ser um polímero sintético. Atualmente, inclusive, assiste-se a um movimento de aproximação estética de pratos e outros serviços de mesa fabricados em plástico que lembram a louça branca.

3.1.3 Louceiros paulistas: trabalhadores e proprietários da Fábrica de Louças Santa Catharina / IRFM – São Paulo

*Naquella colméia em que se desenvolve
quotidianamente a actividade de 800 operarios a
impressão da força de trabalho vence o espírito...*
(Piccarolo & Fenocchi 1918)

O que faz da louça nacional diferenciada, afinal? Aspectos da demanda de consumo são, claro, intrínsecos, assim como os da produção. Proprietários e trabalhadores pensam e fabricam essa louça com “cara” brasileira. Quem eram, portanto, as pessoas que compunham o corpo de trabalhadores

da Santa Catharina / IRFM? Quem eram os donos e os técnicos que organizavam a produção? Quem eram os operários que materializavam essa produção?

A maior parte das indústrias de louça branca do Estado de São Paulo foi fundada por imigrantes, em sua maioria, portugueses e italianos ou seus descendentes, os quais já deveriam conhecer algumas técnicas de produção de seus respectivos países (Bellingieri 2003: 8). Além disso, temos que atentar para o fato de que a mão de obra empregada era também de trabalhadores estrangeiros especializados em fábricas de louça, mas não só. Não podemos nos esquecer dos trabalhadores brasileiros que também compunham grande parte do operariado nacional, camuflado pelas estatísticas e pela historiografia, que ainda associa operário paulista a italiano (Batalha 2000; Negro & Gomes 2006).

Segundo Weinstein (2000: 47), apesar dos avanços concretos na área de formação profissional, a maior parte dos trabalhadores qualificados e artesãos de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, aprendia seu ofício de maneira tradicional. Muitos oleiros, que já trabalhavam na cidade, foram contratados pelas indústrias cerâmicas para exercer ofícios agora em moldes industriais. Por isso, a presença de brasileiros junto de estrangeiros na fábrica acabou configurando e materializando um produto que podemos chamar e caracterizar como uma louça “nacional” com formas, pastas e decorações próprias que a diferenciam das estrangeiras. Além disso, segundo a documentação escrita, pode-se supor que a própria produção de cerâmica branca no Brasil tenha, diretamente, mais influência italiana, alemã ou mesmo americana, do que inglesa.

Como é sabido, a Fábrica de Louças Santa Catharina / IRFM – São Paulo teve dois períodos: o primeiro entre 1913 e 1926, caracterizado por uma produção ainda em moldes mais artesanais, que vai de sua fundação por Romeo Ranzini e os cinco sócios da família Fagundes (Euclides de Almada Fagundes, Juarez de Almada Fagundes, Adalberto de Almada Fagundes, Waldomiro de Almada Fagundes e Teodomiro de Mendonça

Uchôa) até a morte do sócio majoritário, Euclides. Já a segunda fase, entre 1927 e 1937, caracteriza-se por métodos de produção mais estandardizados, produzindo cada vez mais materiais construtivos (como azulejos), com a fábrica passando a ser propriedade das IRFM. Nesse meio tempo, entre, aproximadamente, 1918 e 1930, existiu um período de intersecção na qual os Matarazzo começaram a, de algum modo, se infiltrar na fábrica, prolongando, após a compra oficial, a permanência de Ranzini na produção, obrigando-o a ensinar, aos novos técnicos, os “segredos” das louças Santa Catharina.

A família Fagundes confirma a tese clássica de Warren Dean (1971) e a perspectiva particular da industrialização brasileira apontada por De Decca (1988), de que parte do capital que impulsionou a instalação de indústrias partiu da agricultura, com especial destaque aos lucros advindos do café. Os Fagundes eram uma família da aristocrata brasileira que, no século XIX, esteve vinculada às grandes fazendas cafeeiras. A família possuía grandes propriedades no Vale do Paraíba Paulista e Fluminense (Resende, Barra Mansa, São José dos Campos, Lorena, São José do Barreiro, Areias, Campos dos Goytacazes) e no sul de Minas. Com a decadência do café no Vale do Paraíba, foram buscar novas fazendas no Oeste Paulista, na região de Cravinhos, Pereira Barreto, Marília, Garça etc. Algumas cidades, como Brodowski, surgiram a partir de uma doação de terra da família Fagundes. Historicamente ligados ao Partido Liberal, e, no final do século XIX, ao Partido Republicano Paulista, os Fagundes eram potentes economicamente e muito bem calçados na política brasileira, desde o Império. A Santa Catharina parece ter marcado a entrada dos Fagundes no ramo industrial, somando-se aos negócios de créditos da lavoura, bancos e ao universo das estradas de ferro. Assim, a família sempre esteve ligada a um espírito empreendedor e industrial e a um ideal de progresso e modernidade que se tornou popular entre parte da elite paulista do final do século XIX e começos do XX. O pai de quatro dos cinco sócios fundadores da Santa Catharina, Domiciano, por exemplo, optou por enviar todos os filhos para estudar nos EUA, ao

invés da convencional formação europeia, onde os estudos prezavam a racionalidade, a competência e a eficiência⁸.

Para fundação da sociedade que deu origem à fábrica, Ranzini juntou-se a Euclides, Adalberto, Juarez, Waldomiro e Teodomiro de Mendonça Uchôa, da família Fagundes. Euclides, Adalberto, Juarez e Waldomiro eram irmãos (apesar da dúvida quanto à participação deste último na sociedade) e Teodomiro era tio deles, irmão do sogro de Euclides. Euclides de Almada Fagundes e seus irmãos eram filhos de Domiciano César de Melo Fagundes e Francisca Ferreira de Andrade e Almada. Pelo lado da esposa de Euclides, Adélia de Souza Queiroz de Tamandaré Uchôa Fagundes, a família Fagundes liga-se aos Souza Queiróz, família influente da aristocrata brasileira bastante presente na política imperial e republicana.

A filha do Senador Souza Queiroz, Carolina de Souza Queiroz, casou-se com Manuel Baptista da Cruz Tamandaré, deputado e advogado, cujas filhas foram Adélia e Georgina. Enquanto Georgina casou-se com um pintor e foi para a França, Adélia casou-se com o Senador Ignácio de Mendonça Uchôa, acionista da Cia. Araraquarense de Estradas de Ferro, com passagens pelo negócio de fábricas de móveis e envolvido com a vinda dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil, além de ser sobrinho-neto de João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu, o barão e visconde de Sinimbu, político liberal com intensa vida política no Brasil Império. O casal Adélia e Ignácio teve duas filhas, Adalgiza Uchôa, que se casou com Luis de Santos Dumont, irmão de Santos Dumont, e Adélia, que, por sua vez, se casou com Euclides, sócio majoritário da Santa Catharina. O bisavô de Adélia, o Senador Souza Queiroz, deve-se lembrar, era filho do Brigadeiro Luis Antônio, que se casou com uma das filhas do Senador Vergueiro, ligando assim

8 Este trinômio passou a predominar nas obras públicas da cidade de São Paulo com a administração de Sebastião José Pereira, com a reorganização da Diretoria de Obras Públicas e a nomeação do engenheiro Elias Fausto Pacheco Jordão (1875 a 1878) como seu diretor, o primeiro paulista a se formar e doutorar pela Universidade de Cornell (Vilar 2007: 43).

os Fagundes a um dos pioneiros das políticas de imigração no Brasil Império.

Quanto aos sócios que compuseram a sociedade que fundou a Santa Catharina, Euclides Fagundes (1880-1926) estudou, em São Paulo, no Mackenzie College e se formou em Engenharia Agrônômica pela Universidade de Cornell, entre 1901 e 1904, em Nova York, nos EUA. Quando com os pais, residia num casarão à Rua Conselheiro Nébias, nº 71, mas após seu casamento com Adélia (1886-1951), mudou-se para a Chácara Tamandaré. Faleceu aos 46 anos, no Rio de Janeiro, vitimado por uma doença nos rins.

Adalberto Fagundes também estudou na Universidade de Cornell, concluindo seu doutoramento em medicina veterinária em 1906. O interessante sobre Adalberto é que foi um dos pioneiros do cinema no Brasil, fundando um estúdio, no bairro da Lapa, chamado Visual Filmes, que realizou apenas uma película, escrita e financiada pelo próprio Adalberto, em 1928, chamado *Quando elas querem*, um média-metragem estrelado por Cézar Iolanda Fronzi. Quando no Brasil, Adalberto estudou no Ginásio Nogueira da Gamma, em Jacareí, entrando para a Universidade de Cornell em 1903. Segundo documentação da própria instituição de ensino, foi publicado em 1951, na *American-Brazilian Association*, uma nota informando que Adalberto e seu irmão Euclides levaram algumas amostras de espécies nativas da fauna e da flora brasileira para a Universidade, corroborando um espírito cientificista.

Já Juárez era pintor, participante do 1º Salão Paulista de Belas Artes, em 1934, do qual também estiveram Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi e outros. Já nos anos 1940, ao lado de três outros artistas, funda a Associação Paulista de Belas Artes. É possível pensar, com sua formação, que Juárez tenha sido a ponte entre o universo das artes e as técnicas, motivos e temas decorativos das louças da Santa Catharina, realizando, talvez, o diálogo entre o mundo da pintura e das artes, que estava em voga na São Paulo do começo do século XX, e a decoração cerâmica.

Waldomiro Fagundes (1882-1929), em torno do qual ainda há dúvidas sobre sua participação na sociedade, também se formou

em Engenharia Agrônômica, em 1906, pela Universidade de Cornell; em São Paulo, igualmente, estudou no Mackenzie College. Waldomiro casou-se com uma Paes de Barros. Quanto a Teodomiro de Mendonça Uchôa, irmão do sogro de Euclides, existem poucas informações, mas sabe-se que também era engenheiro e que faleceu no Rio de Janeiro. Sua filha, Maria José Uchôa Alves de Lima, foi uma das primeiras a ser piloto de avião no País.

Os Ranzini chegaram ao Brasil, em 1888, como trabalhadores da construção civil, experiência que deve ter valido na hora da construção da fábrica (já que o nome do pai de Ranzini aparece em algumas plantas de reforma [Pereira 2007]). Ranzini tinha, na ocasião, 4 anos (Bellingieri 2004: 28). Filho de Xisto Ranzini e Eugenia Pigagli Ranzini, Romeo Ranzini nasceu em São Benedetto Pó, em Mantova, Itália, dia 19 de julho de 1884. Em 1909, começou a ter interesses pela cerâmica e pela fabricação de louças em geral, sem nenhum mestre prévio (Questionário preenchido por Romeu Ranzini. Coleção Ranzini Museu Paulista; Pereira, 2002: 15). Apesar de dizer que “não tive mestres – foi por minha iniciativa própria” sabe-se que seu pai, Xisto Ranzini, esteve envolvido no universo da cerâmica, já que seu nome consta como tesoureiro na *Acta de Instalação do Sindicato Patronal de Cerâmica de Louças de Pó de Pedra do Estado de São Paulo*, documento de setembro de 1934.

O negócio para a abertura da Fábrica Santa Catharina foi fechado no famoso Café Guarani (Schmidt 2003: 158), localizado à Rua 15 de Novembro, defronte à antiga Travessa do Comércio, onde Ranzini conheceu os Fagundes em seu escritório de construção civil (duas salas sobre o café), sendo fundada, assim, a FAGUNDES RANZINI & CIA. com capital inicial de 300 contos de réis (Questionário preenchido por Romeu Ranzini. Coleção Ranzini Museu Paulista; (Tabelião – alteração do contrato social: 2. Coleção Ranzini Museu Paulista).

Ranzini fora um químico aplicado que, por toda a vida, tentou desenvolver não apenas novas fórmulas de pastas para as louças como também novos pigmentos e cores de vernizes, como pode ser notado em seus diários

disponíveis no Museu Paulista referentes às fábricas onde trabalhou após sua saída da IRFM - São Paulo.

Formou-se no curso de Química e no de Mineralogia do professor Frederico Borda. É interessante perceber, manuseando a coleção de seus documentos, que, pelo menos para o início de sua produção no Brasil, Ranzini buscou aprender técnicas e analisar os produtos cerâmicos de fábricas na França (Manufacture D'Émaux e Couleurs Céramiques), na Alemanha (Keramische Abteilung em 1913), em Buenos Aires e na Inglaterra (English China Clays, Lovering, Pochin Ltd - Minas de Kaolin representante na América Central e Sul-América da Wiggins Teape & Alex Pirie (Export) Ltd.), nos EUA e, especialmente, na Itália. No entanto, buscou também apoio no próprio Brasil (Escola Polytechnica do Rio de Janeiro em 1926, Marmoraria Tavolaro, na Consolação em São Paulo).

Em geral é creditado a Ranzini, mesmo que, talvez, sem capital, a ideia de fabricar louças brancas em faiança fina, sob financiamento dos Fagundes. No entanto, não podemos nos esquecer que a temporada dos irmãos Fagundes nos EUA pode também ter acarretado um contato com a produção de louças americanas, que floresceu bastante no século XIX, associada a alguns métodos de racionalização do trabalho como o taylorismo. Uma nova fase da fábrica se inicia, no entanto, quando, em 1926, o sócio majoritário, Euclides, falece e sua esposa, Adélia, torna-se sócia majoritária. Bastante abalada com a morte do marido (um ano em choque), não quis tocar a fábrica e a fecha, aceitando, em 1927, a proposta de compra dos Matarazzo, que já sondavam o terreno há algum tempo. Pode ser essa também a explicação para a ambiguidade das datas do início da fase Matarazzo, dado que entre 1926 e 1927 a fábrica ficou fechada. Pode indicar, também, que Euclides estivesse bastante presente na empresa como administrador do negócio, tanto que, quando morreu, ela fechou, não tendo sido assumida a direção por nenhum dos outros sócios, e nem por Ranzini.

A venda da fábrica não surtiu efeito na família Fagundes, pelo menos do ponto de vista econômico, pois continuaram aristocratas

bastante abastados no Estado de São Paulo, tendo sido a empresa apenas um de seus inúmeros negócios. Diferente, provavelmente, foi para Ranzini, que se opôs à venda, sem sucesso. Além disso, parece que a companhia devia, anteriormente, algum montante aos Matarazzo, que podem tê-lo usado como pretexto para quitação de dívidas e juros. Diz-se, inclusive, que a fábrica foi mal vendida e os Matarazzo a adquiriram por um preço módico, devido ao estado em que ficou Adélia depois da morte de Euclides. No entanto, o nível de qualidade e a produção da indústria sob nova direção, já que agora o proprietário era a Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, deveria ser mantida. Para tal, Romeo Ranzini foi obrigado a assinar um contrato, no dia 5 de março de 1932, com o novo técnico responsável pela produção e a IRFM (Coleção Ranzini Museu Paulista). Nele, fica claro que Ranzini deve passar todo o seu conhecimento ao novo engenheiro da fábrica de louças; imagino que isso deve ter sido um grande golpe em Ranzini, já que, como todo cientista que ficou anos pesquisando e testando, dar, quase obrigado, todo o conhecimento acumulado não deve ter sido nada fácil. Anos depois, Romeo Ranzini ainda foi convidado a retornar à coordenação das atividades produtivas da fábrica, função que exerceria até a montagem de sua segunda fábrica, a Fábrica de Louças Romeo Ranzini, o que, por sua vez, pode explicar a proximidade, ou mesmo a continuidade, entre alguns padrões decorativos dos diferentes períodos e das diversas fábricas (Pereira 2002: 31-32).

O objetivo do contrato foi claro: “instruir o Eng^o Pari de Marchezi sobre a fabricação de Louça” Ranzini estava, então, obrigado a: a) fornecer ao diretor técnico, engenheiro Pari de Marchezi, fórmulas de massa e esmalte (“verniz de louça, indicação minuciosa”); b) instruir sobre o funcionamento das máquinas; e c) ministrar sobre métodos, técnicas etc. Ranzini deveria cumprir tudo até o dia 10 de março do mesmo ano (ou seja, em cinco dias!) e ficava obrigado a estar presente quando Marchezi começasse seus experimentos. Apesar de desligado do serviço, o documento o obrigou a permanecer três horas na fábrica, todo dia, até 31 de março, à disposição do engenheiro,

recebendo no fim do mês 300 contos de réis. Mas caso os experimentos não tivessem acabado até o dia 31, Ranzini continuaria pelo tempo necessário, recebendo para cada quinzena excedente 1 conto e 500 mil réis e, ao final de tudo, mais 20 contos. E se o engenheiro Marchezi desse um parecer no qual constasse que a louça obtida não era igual à da finada Fábrica Santa Catharina, Romeo Ranzini ficaria livre para provar a improcedência da acusação por meio de novas experiências.

A preocupação da IRFM, com as técnicas de fabricação da fábrica que adquiriu, mostra que: a) realmente, poucas pessoas no Brasil dominavam essa técnica de produção de louça em faiança fina; e b) a qualidade das louças nacionais deveria ser encarada como razoavelmente boa, dado a IRFM exigir que assim continuasse, visto o engenheiro ter de dar, como comentei, parecer sobre a semelhança das novas louças com os produtos da fábrica anterior; é possível que, se a qualidade caísse, ou mesmo a aparência das peças mudasse muito, diminuiriam as vendas e, por conseguinte, o lucro dos Matarazzo.

Os Matarazzo é, preciso ressaltar, considerada, junto a outras famílias, como os Jafet, componentes do mito do imigrante que “dá certo”, e industriais que, por assim dizer, conduziram a proliferação das indústrias na cidade de São Paulo, na primeira década do século XX. Francisco Matarazzo nasceu em Castelabate, sul da Itália, em 1854. Filho de uma família abastada, chega a São Paulo em 1881, trabalhando com o comércio de banha em Sorocaba (Bertonha 2000: 16). Em 1900, abre o famoso Moinho Matarazzo com financiamento do British Bank of South America, o primeiro grande empreendimento do que viria a ser o “império industrial Matarazzo” (Ribeiro 1989: 9). Em 1911, Matarazzo constitui a sociedade anônima IRFM (Vichnewski 2004; Dean 1971), isto é a Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, por vezes Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, que, na década de 1930, já eram “o principal grupo industrial do país, com dezenas de milhares de operários e ramificações por todo o território nacional (ainda que a maioria de suas atividades se concentrasse em São Paulo)” (Bertonha 2000: 16). O movimento operário tentou inúmeras vezes organizar

boicotes aos produtos Matarazzo, sem grande sucesso, pois era difícil substituir os gêneros de primeira necessidade fabricados por eles (Ribeiro 1989: 9).

Com a entrada dos Matarazzo na fábrica, o sistema fabril de cunho cientificista acirra-se cada vez mais e a hierarquização do modelo taylorista acentua-se. Apesar de seguirem a regra das condutas coercitivas dos industriais paulistas da República, os Matarazzo acrescentaram uma dose de paternalismo na relação com os trabalhadores (Moreira 1988: 30). Agora, mais do que nunca, os administradores estão afastados, fisicamente, da fábrica, do contato regular com a produção, delegando ao gerente o poder. Submetidos a este estão os chefes da produção (Romeo Ranzini na época da Santa Catharina), o chefe dos operários (José Zappi na época da Santa Catharina) e, em último lugar, os trabalhadores. Investindo na indústria da cerâmica e da louça com a compra da Santa Catharina, os Matarazzo inserem-se num negócio que vão monopolizar por algum tempo, o da louça branca. Em documento redigido pelo 5º Oficial de Registro de Imóveis da Capital, Sérgio Jacobino, registra-se a venda:

... pela transcrição n° 3336, feita em data de 11 de agosto de 1931, INDUSTRIAS REUNIDAS FRANCISCO MATARAZZO, adquiriu à título de doação em pagamento da Fábrica de Louça Santa Catharina, nos termos da escritura..., pelo preço de Rs 2.233:059\$400,.... à rua Aurélia n 46, correspondendo o respectivo terreno todo murado...

E os operários? Textos, por exemplo, como aquele publicado no catálogo da Exposição Universal de 1918 nada falam dos operários, a não ser como força motriz passiva e reprodutora de ideias sempre pensadas pelos patrões. Com exceção de Ranzini, que gerenciava e conhecia a produção, estando presente fisicamente durante o processo, poucas informações são encontrados, pelo menos do ponto de vista dos documentos escritos, sobre os operários da fábrica. Sabemos que, em sua fase inicial, Ranzini mandou trazer, também da Itália, um corpo de técnicos em decoração, com função de

especializar os trabalhadores brasileiros ou aqueles que não conheciam a técnica de produção da faiança fina. Segundo o memorial do Sindicato da Louça, muitos dos operários italianos que vieram trabalhar nas fábricas de louça no Brasil eram precedentes da região milanesa.

Em 1912, Ranzini foi à Itália para contratar o pessoal e, por indicação de seu primo, o deputado Enrico Dugoni, da Câmara dos Deputados da Itália, chegou às fábricas oleiras de Laveno, encontrando aí operários mais especializados. A cidade de Laveno-Mombello, localizada na região da Lombardia, no norte da Itália, ficou conhecida como “país da cerâmica” a partir de 1856, quando passou a fazer desta uma atividade industrial. As cerâmicas da região seguiam decorações com padrões românticos, ricos em cores e nuances, inspirados no *Art Nouveau* italiano, conhecido como *Stile Liberty* ou *Stile Floreale*⁹

De Florença, na região da Toscana, vieram o mestre pintor Giovanni Miniati e o chefe dos operários Giuseppe Zappi (ou José Zappi), este da cidade de Ímola, na Bolonha, norte da Itália. Em 1918 (Pereira 2002) ou 1921 (Pileggi 1958), Zappi saiu da Fábrica Santa Catharina, fundando sua própria fábrica, a Indústria de Louças Zappi S/A, na Vila Prudente, que dura até 1957, e cuja marca fazia um trocadilho com o nome do proprietário: uma carta do naipes de paus, do baralho, alusão à carta mais valiosa do jogo de truco, o zap (Pereira 2002: 55). São, inclusive, deles as assinaturas que, juntas à de Ranzini, constam no que Pileggi (1958: 145) chamou de “a primeira peça de louça de pó de pedra industrializada produzida no Brasil” – peça comemorativa da inauguração da fábrica. Outros italianos ceramistas também vieram por meio da Santa Catharina, como José Pedotti, Francisco Spertini, Pascoal Rimazza, José Rossetti, Guido Monteggia, Luiz Binoto, Julio Gradana, Fioravanti De Ambrosi, Luiz e Angelo Torrignelli. Segundo Ranzini, apesar de ceramistas, muitos desses

trabalhadores estrangeiros se especializaram no Brasil, contratados pelo prazo de três anos, com ordenado que variava entre 300 e 350 mil réis por mês.

A contratação de italianos e de operários de demais nacionalidades não implicava a qualificação deles para a produção de louça e uma baixa qualificação dos brasileiros, pois, e o próprio Ranzini diz isso, muitos dos trabalhadores foram profissionalizados na própria fábrica, porque desconheciam as técnicas de produção de faianças finas: “A formação do pessoal era feita aqui mesmo com facilidade e a produção era (sic), toda a serie domestica” (Coleção Ranzini, Museu Paulista).

Quanto ao número de funcionários que compunham a fábrica, em sua primeira fase, dispomos de pouca documentação. No catálogo da Exposição de 1918, conta-se que a Santa Catharina, à época, possuía cerca de 800 funcionários. Em documento produzido pela própria Fábrica, consta além da quantidade de trabalhadores, dados sobre suas procedências, a exemplo da existência de operários de outras nacionalidades que não somente a italiana, como os japoneses:

... Trabalham atualmente na Fábrica cerca de 1.000 operários de várias nacionalidades, inclusive japoneses, havendo entre eles muitas mulheres e crianças. Esse número de operários será elevado ao dobro... (apud Pereira 2007: 57).

Comumente não citados em abordagens clássicas sobre a composição da classe operária em São Paulo, a Fábrica Santa Catharina também empregou negros e mulatos, como se percebe nos fragmentos de fotos a seguir. Segundo Santos (1998: 15), “raramente é mencionada a presença dos não imigrantes nesse processo, especialmente os da parcela pobre da população – os chamados negros, índios, mestiços, pretos, pardos, caboclos, caipiras, mulatos, nativos, brasileiros, os da terra”. Tal qual Santos, percebi que uma das poucas maneiras de mostrar que no mundo operário de São Paulo, e na fábrica, “nem tudo era italiano” foi pelas fotografias e pelas figuras que quase “sem querer” foram captadas, discretamente, por alguma lente. Ao contrário do que

9 Disponível em www.procolcolavenomombello.com, Museo Internazionale Design Ceramico Civica Raccolta di Terraglia, Laveno Mombello, Itália. Acessado em 16/06/2006.

tradicionalmente se pensava, a participação de afro-brasileiros entre os trabalhadores e operários paulistas foi bastante significativa e as experiências fabris dos ex-escravos vêm ganhando visibilidade (Negro & Gomes 2006: 228). Andrews (1991: 107) confirma a participação deles no início do movimento operário paulista e até em contextos de liderança. As décadas de 1920 e 1930 marcaram, justamente, a entrada de negros, mulatos, morenos, caipiras e mamelucos no corpo do proletariado industrial.

A perspectiva que as elites possuíam sobre os negros, ex-escravos, mamelucos, caipiras etc. faz-se presente quando se olha o pós-abolição e o universo trabalhista e operário dos séculos XIX e XX. A substituição do escravo pelo imigrante envolve a opinião dos fazendeiros, marcada por um estereótipo que combinava racismo científico e ideologia da vadiagem, na qual os brasileiros eram “vagabundos” e não “gostavam” de trabalhar, contrapostos aos imigrantes, cuja imagem caricata era a do trabalhador, branco e viril (Batalha 2000: 7). Somado a isto, a fuga dos libertos das fazendas, e sua recusa em continuar a viver nas antigas condições, não deixou outra escolha aos fazendeiros, especialmente os paulistas, senão recorrer aos imigrantes (Andrews 1991: 101). Esses não estavam sujeitos ao racismo científico (já que eram brancos – diferente do que sofreram grupos orientais como os japoneses e chineses [Costa 1977]), nem à ideologia da vadiagem (Andrews 1991: 96-97).

O que esses fazendeiros não sabiam era que, trazendo os europeus para São Paulo, iriam formar um movimento de trabalhadores que, a partir de 1910, lançou um grande desafio à ordem estabelecida (Andrews 1991: 102). No campo, fugas de colonos e revoltas eram constantes; nas cidades, os imigrantes formaram o grosso da classe operária, fundando sindicatos e promovendo greves em lutas por melhores condições de trabalho. As imagens a seguir (Fig. 128 e 129) mostram a presença de trabalhadores negros e mulatos na FSC.

A participação de brasileiros no corpo de funcionários da Santa Catharina e IRFM – São Paulo parece certa. A contratação de antigos oleiros da região, mesmo que não especializados na produção de faiança fina, é uma hipótese bastante lógica. O Senhor Miguel Dell’Erba, antigo morador do bairro da Lapa, onde estava instalada a Fábrica, no começo do século XX, em entrevista ao projeto de **Reconstituição da Memória Estatística da Grande São Paulo**, relata que “A primitiva população era quase toda constituída por oleiros, devido à quantidade de barro especial que havia nas margens do Rio Tietê, que circunda o bairro. Este também é o motivo porque algumas fábricas de cerâmica aqui se instalaram” (1983: 73).

Já para a época dos Matarazzo, existem mais informações do ponto de vista quantitativo do operariado, que, por sinal, oscilou bastante, como se vê no quadro a seguir (adaptado de Pereira 2002: 62). A queda brusca no número de operários e a retração das atividades, no começo



Fig. 128. Detalhe de fotografia tirada na área de produção e secagem ao ar livre (CAPRI 1922)



Fig. 129. Detalhe de fotografia tirada na área dos fornos (CAPRI 1922)

dos anos 1930, deve estar associada à crise do café e à quebra da bolsa de Nova York, que afetaram bastante o parque industrial brasileiro. O salto no número de operários, de 1.080, em 1933, para 1.464, em 1935, seguido de gastos de energia e de força motriz, corresponde aos primeiros anos de funcionamento da nova fábrica dos Matarazzo em São Caetano, a Louças Cláudia (Pereira 2007: 62). Para comparação, aos mesmos anos adicionei dados sobre o número de operários de algumas outras fábricas contemporâneas à IRFM - São Paulo:

Ano	Número de operários		
	IRFM - São Paulo	Indústria de Louças Zappi	Fábrica de Louças Paulista
1928	661	18	
1930	248	13	42
1931	446	14	42
1932	802	15	65
1933	1.080	32	71
1935	1.464	46	91
1936	901	45	85

É evidente, também, o enorme montante de crianças e mulheres que compunham o corpo de trabalhadores. A greve de 1917, por exemplo, chegou a criar um “Comitê popular de agitação contra a exploração de menores operários” para tentar evitar os maus-tratos dos mestres e contramestres nas fábricas (Ribeiro 1989: 13). À época da Santa Catharina, a idade mínima para admissão de crianças em fábrica oscilou entre 10 e 12 anos (Ribeiro 1989: 15). Em 1920, no município de São Paulo, segundo dados do censo populacional, as mulheres representavam 29% do total de trabalhadores em todos os ramos da indústria (Batalha 2000: 10), grande parte delas nas indústrias têxteis.

As tradicionais fotografias de saída de fábrica, do começo do século XX, e de seus operários posando meio ao processo produtivo, demonstram bem o que estou dizendo. Nesse contexto, é importante ressaltar, a fotografia

nas indústrias preferia captar o maquinário, símbolo de modernização e desenvolvimento, em vez do operário, que somente aparecia retratado ao lado do equipamento (Carvalho 2008: 150). A relação das crianças com o ambiente fabril associa-se à suposta facilidade em doutrinar jovens, futuros operários adultos, neles inculcando os planos de controle social das “classes perigosas” Também seria mais fácil “taylorizar” o gestual desde a infância do que com a contratação de adultos. Não foi sem interesse que Francisco Matarazzo investiu na fabricação de máquinas pequenas adaptadas às crianças (Rago 1997: 145). Na lógica do sistema de fábrica é “imprescindível que todos os indivíduos adquiram, desde cedo, ‘hábitos de trabalho’” (Miceli 1996: 61) e a integração dos menores ao processo produtivo visaria à garantia do aprendizado do ofício e da permanência, por gerações, do sistema de fábrica (Miceli 1996: 62).

A isso talvez se relacionem os artefatos classificados como “louças teste”, uma vez que indicam também o aprendizado de decorações e o uso dos pincéis. O que, contrariamente a afirmação acima, também indicava certa liberdade dentro da fábrica, uma agência operária, no sentido de utilizar tradicionais formas de ensino e aprendizado de ofícios, migrados das manufaturas mais artesanais para o universo industrial.

Quanto à presença feminina, as pesquisas com os funcionários da Fábrica de Louças Santo Eugênio, em São José dos Campos, mostraram que as mulheres se concentravam no setor de pintura, atividade pré-estabelecida como “feminina” mas com o tempo sua presença foi aumentando, em especial após os anos 1960 com as lutas de emancipação (Anjos, Maciel & Araújo 2007). Os estudos de Buckley (1985; 1989) apontam também a presença das mulheres nos setores de decoração, pautando em divisões sexuais do trabalho nas indústrias de louça inglesa. Por outro lado, na Porcelana Monte Sião, atualmente, elas estão concentradas no setor de acabamento e uma mulher é responsável pelos carimbos das marcas; no setor de pintura, só há homens. Abaixo, algumas fotografias da primeira fase da fábrica, destacando-se mulheres e crianças (Fig. 130 e 131).



Fig. 130. Saída dos funcionários da Fábrica Santa Catharina, 1922 (AEL/UNICAMP)



Fig. 131. Setor de secagem da Fábrica Santa Catharina, 1922 (CAPRI 1922)

O conturbado período de 1917 a 1919 parece também ter atingido a fábrica. Segundo Boris Fausto, a greve de julho de 1917, em São Paulo, abriria uma conjuntura histórica cujos limites se estenderiam, cronologicamente, até 1920, se definindo, antes de tudo, pela emergência de um movimento social de base operária nos centros urbanos (Fausto 1986: 158). O ano de 1919 e o início de 1920 delimitariam o momento mais alto da conjuntura, coincidindo com o final da Primeira Guerra Mundial e a expansão da campanha anticapitalista na Europa. São Paulo apareceria como o centro das mobilizações, com 64 greves na capital e 14 no interior, em 1919, envolvendo mais de 45.000 trabalhadores (Fausto 1986: 161).

Ainda conforme o autor, a Santa Catharina teria tido duas greves (segundo a imprensa): parou, no dia 10 de fevereiro de 1919, contra a redução salarial, e, depois, no dia 20 de agosto, requisitando cumprimento de acordo, reconhecimento sindical e posicionando-se contra o caixa beneficente; na primeira, 800 funcionários pararam, e, na segunda, 1 mil (Fausto 1986: 254). Fausto aponta ainda para uma fábrica de louça não identificada que entrou em greve no dia 5 de setembro protestando contra os maus-tratos às crianças.

A Fábrica Santa Catharina teve papel primordial no reconhecimento do trabalhador ceramista enquanto operário fabril e na organização da “classe”, pois, enquanto primeira grande fábrica que envolvia uma profissão ainda pouco reconhecida (afinal, não se produzia louça branca no País), foi a partir dela que os operários começaram a se unir em associações de auxílio mútuo e ligas operárias, expressando, com isso, descontentamento com o sistema fabril. Nessa cadeia operatória de cunho taylorista, as escolhas técnicas tinham uma dimensão social na qual “técnicas e tecnologias são a forma material do processo de trabalho através da qual as forças produtivas e as relações de produção se exprimem” (Ribeiro 2006: 12), ambas causando enorme impacto na organização do trabalho, indissolúvelmente, associadas às lutas sociais e às relações de força que opõem os trabalhadores ao capital e aos conflitos que ocorrem nos espaços de produção – daí a relação entre a cadeia operatória, os sistemas

tecnológicos, as greves dos trabalhadores e outros mecanismos de resistência e ação.

A prática oleira em níveis industriais favorece o reconhecimento da profissão (oleiro, ceramista, louceiro) e da definição de uma classe trabalhadora. Em 1907, a greve no Dia do Trabalho, organizada pela FOSP, estendeu-se às categorias de oleiros e “fabricantes de tubos de barro”, em prol das oito horas diárias de trabalho, sem vitórias (Magnani 1982: 138), indicador da formação, talvez, de uma consciência de classe e de uma das primeiras greves, e organização, de trabalhadores oleiros. Essas resistências ao modo de produção capitalista são, afinal, tomadas de consciência do que é essa produção, do que é o ciclo produtivo e de qual é a função do operário no centro da produção, tomada de consciência que, para Gramsci, faz com que o operário compreenda sua função política e histórica que vai além do seu estado de assalariado (Gruppi 1980: 52), formando a consciência de classe profissional.

Durante a greve geral de 1917, a irradiação do movimento operário se deu a partir de Ligas, Uniões e Sindicatos, acelerando a formação de organizações com base nas categorias profissionais de tecelão, sapateiro, ceramista, padeiro etc. O bairro da Lapa, com população majoritariamente operária (e ceramista), esteve bastante envolvido no andamento da greve. O jornal operário *A Plebe*, de 9/6/1917, noticiou que, na noite seguinte, na Lapa, haveria uma reunião na qual “espera-se que ela seja muito concorrida, pois numeroso é o operariado naquele recanto industrial da cidade”, contando com a presença de figuras como Edgar Leuenroth (*A Plebe*, julho/1917). No dia 30/6/1917, *A Plebe* convoca a comissão da Liga da Lapa e da Água Branca para instalar sua sede para agremiar trabalhadores; no dia 28/6, o mesmo jornal noticia que “os sapateiros, pedreiros, trabalhadores em fábricas de louça, pintores, etc., tentam organizar-se fortemente” No dia 25/8/1917, *A Plebe* publica sob o título de “O operariado está em atividade” a multiplicação dos núcleos de propaganda e luta, sendo que nos subúrbios vemos, já formada, a chamada “Liga dos Ceramistas (Seção da Fábrica Santa Catharina) Água Branca” (Khoury 1981: 173). No mesmo dia, publica a seguinte nota:

LIGA DOS CERAMISTAS (SEÇÃO DA FÁBRICA SANTA CATHARINA)

Reunido já um número avultado de associados os operários da fábrica de louças Santa Catarina, de Água Branca, agremiados na Liga daquele arrabalde, resolveram organizar a Liga dos Ceramistas da qual constituíram a respectiva seção. Os trabalhadores das demais fábricas de cerâmica formarão cada qual a sua seção.

Ligas como esta, ao lado das sociedades mutualistas, surgiram nas últimas décadas do século XIX e começos do XX, autodenominadas “ligas de resistência”, contendo, em geral, “maior grau de oposição ao patronato e ao Estado, apesar de muitas delas ainda realizarem atividades de caráter assistencialista e mutualista” (Feldmann 2004: 19). As Ligas atuavam tanto como associações de moradores de bairro, lutando contra preços de aluguel e melhores condições de higiene nos bairros proletários, como no campo sindical, reivindicando salários maiores e menores jornadas de trabalho (Feldmann 2004: 28). Apesar da organização de uma liga, um sindicato para os trabalhadores de louça branca só seria fundado anos depois, em 1934, em São Paulo, já que, até essa data, poucos eram os sindicatos que aceitavam o estabelecimento da estrutura sindical corporativa getulista (até 1934, São Paulo contava apenas com 43 sindicatos) (Feldmann 2004: 38).

Se a Liga dos Ceramistas estava muito mais relacionada aos almejos e necessidades dos operários, o sindicato estaria muito mais preocupado com o lado dos produtores, industriais e proprietários de fábricas de louça e cerâmica. Fundado como Sindicato Patronal de Cerâmica de Louças de Pó de Pedra do Estado de São Paulo, mais tarde tornando-se o Sindicato da Indústria da Cerâmica da Louça de Pó de Pedra, da Porcelana e da Louça de Barro do Estado de São Paulo (hoje conhecido como SINDILOUÇA), o sindicato só foi reconhecido pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio em abril de 1947 – mostrando como foi tarde o reconhecimento da profissão e da categoria. Segundo a ata de instalação, teve sede à Rua Herval, 44, fundado no dia 10 de setembro de 1934, reunindo os industriais de cerâmica e louça pó-de-pedra, com o objetivo de “amparar e defender os interesses gerais da indústria de Cerâmica de Louça de Pó de Pedra e representar indústria perante os poderes públicos federais,

estaduaes e municipais” (Acta de Instalação do Sindicato patronal de Cerâmica de Louças de Pó de Pedra do Estado de São Paulo, s/d: fl. 6).

Teve como tesoureiro o senhor Ido Xisto Ranzini e, no conselho fiscal, Mario Zappi e Olavo Queirós Guimarães. Da inauguração participaram, também, Giuseppe Pedotti (pela Manetti Pedotti & Cia. Ltda.), José Zappi, Mário Zappi (da Fábrica de Azulejos e Aparelhos Sanitários), Manuel Ildefonso Archer de Castilhos (pela Cerâmica Jundiáhyense), Francisco Salles Vicente Azevedo, quem presidiu os trabalhos da inauguração, pela Cia. Paulista de Louça Ceramus), e ninguém mais que Romeo Ranzini (já pela Fábrica de Louças Romeo Ranzini). Ao documento datilografado foi acrescentado, à mão, também o nome da Barros Loureiro – Louças Adelines e da Cerâmica Industrial de Osasco. Interessante é a ausência de qualquer referência aos Matarazzo.

Segundo outro documento, de inauguração de uma nova sede do sindicato, sem data, mas que se refere à situação da indústria entre 1935 e 1936, este teria posto fim à “luta surda e implacável” e a guerra dos preços que enfraquecia a indústria e aviltava o mercado, situação agravada nos últimos anos com a entrada da porcelana do Japão (que esmagava, em preço, a nacional). Impedindo a “concorrência ruinosa”, o sindicato, por meio de um grande esforço, conseguiu impedir a importação de louças da Inglaterra, Polônia, Tcheco-Eslováquia etc., preservando a indústria da louça e porcelana da “concorrência nefasta” que acabaria com nossos recursos escassos e “pobre economia” (fl. 3).

Um último ponto a ser dito sobre as pessoas envolvidas no ramo da produção de louça e cerâmica era que seu trânsito entre-fábricas era grande. Isso fez com que a Santa Catharina se caracterizasse como uma enorme árvore cujos frutos germinaram, ao longo da primeira metade do século XX, em São Paulo, disseminando estabelecimentos industriais congêneres em outros bairros da capital e municípios (Pereira 2007: 63). Ao mesmo tempo, a Santa Catharina também é fruto de outras fábricas, pois muitos de seus funcionários vieram delas, tornando-se a principal referência técnica na área (Pereira 2007: 63). Por exemplo, o próprio Romeo Ranzini fundou, anos mais tarde, na Lapa, a Fábrica de Louças Romeo Ranzini, e, nos anos 1940, uma fábrica de louças em Osasco. José Zappi, trazido da Itália, fundou

anos mais tarde a Indústria de Louças Zappi S/A, na Vila Prudente, em 1918, unindo-se em sociedade, nos anos 1940, a Aristides Pileggi. Os mesmos Matarazzo, que compram a fábrica em 1927, mandam vir da Itália um técnico para resolver alguns problemas da produção de louças da Fábrica Grande, em São Bernardo, cujo dono, Vicente Contente, era seu patrício (Pereira 2007: 67). Não podemos esquecer que a IRFM, em 1935, inaugurou a Fábrica de Louças Cláudia / IRFM - São Caetano. Os técnicos contratados por Ranzini, vindos do núcleo oleiro de Laveno-Mombello, Rogério Manetti, Giuseppe Pedotti e Luigi Torrighelli, levaram sua experiência na *Società Ceramica Italiana* para a montagem de uma nova indústria, quando do término dos compromissos assumidos com a Santa Catharina, em 1916, fundando, por volta de 1918, a firma Manetti, Pedotti & Cia., que deu origem à Fábrica de Louças Paulista, em Mauá. O filho de José Zappi, Mário, foi técnico da Fábrica de Louças Adelinas, em São Caetano.

Em outras fábricas, sabe-se que José das Neves, sob cujo comando hoje está a Porcelana Teixeira, desenvolveu habilidades de pintor-decorador na Fábrica Vista Alegre, em Portugal. Eugênio Bonadio, um dos fundadores da Fábrica de Louça Santo Eugênio, em São José dos Campos, foi ex-funcionário de uma fábrica de louças em Jundiá. Bonadio e sua esposa, mestra em decoração, tiveram influência também sobre a Fábrica Ceramus e a Porcelana Mauá. Antônio Dalosso, um dos sócios fundadores da Porcelana Monte Sião, ganhou conhecimento na produção de louças das fábricas de Pedreira.

Todos esses operários em trânsito geraram *saberes itinerantes* (Pereira 2007) e a acumulação de experiência em diferentes contextos produtivos acarretou um repertório comum de tecnologias adotadas na produção, assim como a inspirações de formas e decorações das louças em faiança fina. As fábricas de louça no Estado teriam, assim, traços semelhantes por “terem sido fundadas e orientadas nos primeiros anos de existência por técnicos e operários ... que sorveram os seus conhecimentos na mesma fonte” (Memorial do Sindilouça), daí semelhanças nos processos de preparação de massas, vidrados, formas, decorações etc. Estes saberes, com a Santa Catharina, ganharam, sem dúvida, novas proporções e são eles que, em parte, configuram a cadeia operatória do sítio Petybon.

3.2 Por uma louça asséptica: vidrados, gretamentos e discursos higienistas

... Um dia, uma terrível epidemia começou a grassar pelo Triângulo: a epidemia do branco. “Ripolin” “Chi-Namel”, todas as espécies de esmalte branco – o medonho micróbio! – entram a produzir as suas pavorosas devastações. Tudo se esmaltava... (Guilherme de Almeida, *Diário Nacional*, 21/7/1927)

A literatura de língua inglesa, usualmente, analisa as louças em faiança fina pelos atributos estéticos do vidrado, isto é, por suas características na *performance* final do objeto. Desse modo, sob inspiração êmica e ética, estipulou-se uma classificação segundo atributos que envolvem sua coloração e componentes químicos, que resultou na determinação de três tipos básicos de faianças finas e três tipos básicos de vidrados diferentes, conhecidas como *creamware*, *pearlware* e *whiteware*, não obstante suas definições pouco claras. A análise dos vidrados do sítio Petybon possibilitou não apenas o questionamento dessa classificação no que concerne à identificação de louças em faiança fina nos sítios históricos brasileiros, em especial quanto às atribuições cronológicas e de procedência do material, como também a identificação dos métodos de aplicação do vidrado (esmaltação) e de uma característica sua, intrinsecamente relacionada tanto ao processo de esmaltação como aos aspectos físico-químicos deste vidrado, característica que estou chamando aqui de gretamento.

Criado por Josiah Wedgwood, o *creamware* foi muito popular até a entrada do *pearlware* no começo do século XIX (por volta da década de 1810 o *creamware* já havia praticamente desaparecido do mercado [Tocchetto *et al.*, 2001: 23]; não quer dizer que tenha sido extirpado, mas apenas tornado-se menos recorrente, não obstante sua produção até os dias atuais [Stelle 2001]), foi produzido por fábricas europeias, caracterizando-se pelo óxido de chumbo em sua fórmula, em substituição ao sal marinho que caracterizava o vidrado das faianças, o que acarretava um tom amarelado, especialmente visível em ângulos e outros relevos na superfície da louça que propiciassem acúmulo do vidrado líquido. Noel Hume (1978: 124-158) sugeriu que a produção do *creamware* ocorreu entre o período

dos anos 1760 e 1820. Sua invenção, para Miller (1989: 2), marcou a conquista inglesa do mercado dos aparelhos de mesa por todo o mundo.

O *pearlware*, chamado no Brasil do século XIX de “branco pérola” (Symanski 1998), é resultado da busca por uma faiança fina mais clara e branca, com produção iniciada por volta de 1779, creditada igualmente a Josiah Wedgwood (sob o termo *pearl white*). Este vidrado, predominante no século XIX, representa uma série de mudanças tecnológicas que ocorreram na indústria inglesa no começo desse século e que continuaram ao longo do tempo. A impossibilidade de clarear ainda mais a pasta (que vai depender da cor da matéria-prima) resultou num esforço para clarear o vidrado, que teve adicionado à sua fórmula óxido de cobalto. O acúmulo de maiores porcentagens desse vidrado em partes angulosas resultaria, após a queima, numa coloração azulada que varia em tonalidade em relação à porcentagem de cobalto no vidrado. Em geral, tem-se que quanto mais claro o azulado, mas para o final do século XIX é a peça (Sussman 1977: 105-106).

A tendência a embranquecer e clarear a louça em faiança fina, diminuindo esse azulado, gerou o que a Arqueologia chamou *whiteware*, caracterizada por vidrado transparente, resultando numa louça extremamente branca. Sem uma data exata de introdução (Miller 1991: 2), o *whiteware* pode ter surgido por volta dos anos 1810, aumentando gradativamente para o final do século XIX, mantendo sua popularidade até hoje devido ao seu baixo custo (Tocchetto et al. 2001: 24). Seu barateamento, portanto, se deu em parte pela diminuição na quantidade de cobalto na composição do vidrado, tipologia que suplantou o *pearlware*, no mercado estadunidense, entre 1815 e 1830 (Stelle 2001).

Importante ressaltar que o termo *whiteware* é puramente ético, uma vez que as fábricas continuaram, na Inglaterra, a se referir às louças como *pearlware*, mesmo que não houvesse mais a tonalidade azulada. Além disso, não há como saber se a definição arqueológica do *pearlware* é a mesma utilizada pelos mercadores e oleiros do século XIX na Inglaterra. A existência do que chamamos *whiteware* também não implica, portanto, um fim absoluto do *pearlware* ou mesmo do que se entendia como *pearlware*. Miller (1989), em artigo já consagrado, critica a visão dos arqueólogos

de um *pearlware* estático, que funcionaria bem para o século XVIII, mas não para o século XIX – e, acrescento aqui, para o XX – uma vez que o perolado continuou a se desenvolver e mudar.

A identificação desses tipos de vidrados relaciona-se diretamente aos processos de esmaltação que analisei no sítio Petybon, ou seja, às técnicas de aplicação do vidrado aos suportes. Elenquei esse atributo porque um dos métodos para identificação dessas tipologias de faianças finas, por meio de fragmentos, é a percepção das tonalidades e nuances de cores que se formam, com maior clareza, em geral, onde ocorre acúmulo do vidrado líquido na peça (Bockol 1995: 35) - partes angulosas das formas, como os pedestais das bases, os encontros entre asas e paredes, as partes mais profundas de decorações em relevo e, por vezes, áreas que escorrem próximas as bordas. Com a queima, a coloração do vidrado, derivada de um de seus componentes (chumbo, cobalto etc.), acentuar-se-ia. Geralmente, nas fábricas, os vidrados das faianças finas encontram-se na forma líquida, dissolvidos em água, dentro de tanques, para o processo de esmaltação, podendo ser aplicados às peças cerâmicas por aerografia, banho (vertido-derramamento), pincel ou imersão (Fernández 1997; Büchler 2004: 191), sendo esta última a técnica identificada nos fragmentos analisados no sítio. Para Fernández (1997) a imersão e o banho seriam os métodos mais fáceis para aplicação do vidrado nas peças cerâmicas, principalmente em produções seriadas.

Assim, fragmentos de faiança fina *creamware* teriam coloração mais “creme” amarelada ou esverdeada devido às características do óxido de chumbo, enquanto os perolados terão tonalidade azulada graças ao óxido de cobalto. Para os *whitewares*, as mesmas áreas com coloração acentuada nos outros dois vidrados seriam transparentes. No entanto, e o próprio Miller afirma isso (Miller 1989: 2), devido à falta de análise química dos componentes do vidrado e ao fato de sua identificação ser quase que totalmente baseada na percepção do olho humano, muitas vezes a fronteira entre *pearlwares* muito claros e *whitewares* é bastante ambígua (Miller 1989: 2).

Além disso, muitos fragmentos que não relacionados a partes como bases, bordas e alças, nas quais essas tipologias de vidrado podem ser diagnosticadas mais facilmente, são de

difícil identificação. Os discretos atributos que podem ser macroscopicamente identificados em pequenos fragmentos de louça, frequentemente, são pouco claros (Stelle 2001). Muitas vezes, fragmentos são classificados como *whiteware* porque são brancos, mas isso não os exime de pertencerem a louças *pearlware*, cuja identificação somente seria possível se possuíssemos, por exemplo, locais de acúmulo como bases, gerando uma análise errônea que alteraria os dados, pois induziríamos, pela falta de atributos, um fragmento a ser *whiteware*. Na análise de uma coleção, poder-se-ia, dessa maneira, dizer que a maioria dos fragmentos é de *whiteware*, quando na verdade não é possível identificá-los.

As ideias que apresentei até aqui são, se não totalmente pautadas, bastante deverosas das classificações das louças em faiança fina teorizadas por uma bibliografia americana e inglesa. No entanto, a análise das louças do sítio Petybon pôs por terra algumas dessas classificações, especialmente no que concerne a informações em torno de cronologias e procedências a partir dos fragmentos de sítios arqueológicos. Se aceitasse a separação entre *pearlware*, *creamware* e *whiteware*, a maioria das peças analisadas seria classificada como *pearlware*. Louças brasileiras em faiança fina com vidrados do tipo perolados, do século XX, mostrariam, primeiramente, que abordagens forâneas não podem ser simplesmente replicadas às louças brasileiras sem questionamento, bem como não deveriam ser simplesmente aplicadas aos sítios arqueológicos históricos do período dos séculos XIX e XX no País.

O *pearlware* tem uma definição, apesar de tudo, mais ou menos clara: composto por óxido de cobalto produzido pelo século XIX inglês. Um *pearlware* brasileiro arrastaria a cronologia para o século XX, sem entrar aqui nas problemáticas sobre *status* e formas de consumo. No entanto, algumas amostras foram analisadas pelo Laboratório de Física Nuclear da UEL, no Paraná, sob coordenação do Prof. Dr. Carlos Appoloni, e o resultado foi que todos os vidrados, destarte suas variações de cor, são o mesmo vidrado: composto por chumbo, majoritariamente. Isso quer dizer que, mesmo com o azulado nos locais de acúmulo, os vidrados das louças estudadas aqui não têm nenhum cobalto. Esse, portanto, é outro vidrado e sua

identificação mostra que não se pode classificar de *pearlware* todos os vidrados apenas porque são azulados nos locais de acúmulo, já que chumbo também pode apresentar tais características. O que se esquece, por fim, é que tanto o *creamware* quanto o *pearlware* tinham chumbo, elemento que compõe o vidrado. Cobalto e materiais como cobre ou estanho são elementos colorificantes, e é equivocado dizer que o *pearlware* (enquanto esmalte específico de uma produção inglesa de uma época) é um vidrado de cobalto, quando na realidade é um vidrado de chumbo, com cobalto.

Um sítio arqueológico hipotético que é constituído apenas por material móvel, com louças em faiança fina não decoradas (ou mesmo com decorações como trigais e *willows*), não pode ser tributado imediatamente ao século XIX e nem suas louças podem ser classificadas como inglesas. A partir de que atributos isso foi feito? Se o Brasil produziu em grandes quantidades louças em faiança fina que se assemelham esteticamente ao perolado, não há garantia de que as louças desse sítio hipotético sejam necessariamente inglesas ou do século XIX. Além disso, essa existência de louças brasileiras em meio às estrangeiras transporta a cronologia da ocupação para datas mais recentes, o que não ocorrerá se a nossa louça não for identificada. Sem isso, não apenas a cronologia será recuada em muito no tempo como também estarão comprometidas todas as interpretações que giram em torno das discussões sobre o *status* socioeconômico dos consumidores daqueles produtos, uma vez que a faiança fina brasileira era um produto mais barato que ganhou os mercados, desbancando a louça estrangeira, no começo do século passado.

Além dessas características de coloração e composição dos vidrados, estudo desses se relaciona ao, já comentado, processo de esmaltação. A aplicação do vidrado por imersão conforma uma cadeia operatória composta por uma série de gestos. Quando o biscoito é mergulhado no tanque, toda a sua superfície recebe o vidrado (com exceção da parte onde os dedos do operário tocam a peça), para então ir ao forno dentro de uma caixa refratária. Se o vidrado na superfície da louça no biscoito estiver em contato com a superfície da fôrma durante a queima, o mesmo irá aderir à base refratária e a peça será perdida, pois estará, ao fim da

fornada, “grudada” Para que isso não ocorresse, foi necessário que a indústria da faiança fina desenvolvesse uma série de estratégias, como a invenção de peças de apoio às louças (em inglês *kiln furniture*, literalmente “mobiliário do forno” também chamadas de “cerâmica de olaria”) e a inclusão de novos gestos e técnicas adicionados ao final da sequência operatória do processo de esmaltação.

Durante a análise dos artefatos do sítio Petybon, percebi que as louças não apresentavam uma característica presente em louças de outros sítios arqueológicos, em especial aqueles do século XIX: a base das faianças finas não possuía uma circunferência, no pedestal da base, sem vidrado, com o biscoito aparente. Transformei essa percepção no atributo analítico que denominei “Processo de Esmaltação”. As faianças finas depois de imergidas no vidrado líquido podem ter sua base (ou outra superfície de apoio) limpa com um utensílio como esponja ou um pano, que cria uma circunferência sem vidrado, com o biscoito aparente. Essa circunferência é importante para impedir que a louça vidrada grude na fôrma refratária durante a segunda queima.

As fábricas atuais de porcelana brasileira utilizam esse método; no entanto, com exceção de algumas que ainda o fazem de maneira artesanal, grandes produtores como Schmidt, Oxford e Pozzani utilizam maquinário (Fernandez 1997). A diferença é que a forma da circunferência dessas louças é bastante simétrica, diferente das feitas à mão, como na Porcelana Monte Sião. Isso implica um possível atributo para determinar cronologias, uma vez que a introdução das máquinas no processo de esmaltação é marcada por uma data específica (acredito que em torno dos anos 1970, ou no máximo depois da Segunda Guerra Mundial), que auxiliará no *terminus post quem* da ocupação de um sítio arqueológico. No entanto, a grande maioria das louças da Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo não apresentava essa característica. Toda a superfície das peças está coberta com o vidrado. Como ocorria, então, o processo de esmaltação? Por que mudar o processo?

3.2.1 Evitando o gretamento

Ficou claro que uma das razões, se não a principal, está nas tentativas de evitar o

gretamento do vidrado. O termo gretamento vem da Engenharia de Materiais para designar as consequências ocorridas em peças vidradas devido à expansão por umidade (EPU), termo técnico que designa “a expansão sofrida por materiais cerâmicos quando em contato com a água na forma líquida ou de vapor” (Menezes, Campos, Neves & Ferreira 2006: 1). O resultado são as rachaduras e trincas no vidrado que, muitas vezes, podem acumular resíduos orgânicos (Neale 2000: 58) no caso do recipiente estar sendo utilizado para alimentação, o que pode levar ao descarte do mesmo (já que o espaço aberto entre as gretas acumula resíduos e se torna escuro, dando aparência de “sujo”). No caso das louças, o gretamento se verificará somente quando o biscoito de uma peça vidrada, a faiança fina na primeira queima, porosa, estiver aparente, isto é, em contato com o ambiente. Somente assim, a pasta, composta basicamente por argila e caulim, altamente plásticos, absorverá umidade e expandirá. O vidrado tem um coeficiente de expansão muito menor que o da argila, semelhante a um vidro, e por não suportar a expansão do corpo cerâmico, racha.

Consequentemente, a louça que não possui o biscoito aparente em sua base, resultado de mudanças em certos aspectos do processo de esmaltação, não gretará (pelo menos não por EPU), tendo menores possibilidades de ser descartada. No entanto, sabe-se que outras técnicas foram desenvolvidas para evitar esse problema, e minimizar a EPU nos produtos finais, e a Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo tomou medidas a fim de tornar menor a acessibilidade de água ao interior da microestrutura do material (Menezes, Campos, Neves & Ferreira 2006: 13). Aparentemente, a companhia tentou resolver o problema produzindo todo um aparato de apoio das louças, para o interior das caixas refratárias, durante a segunda queima: o “mobiliário do forno” ou “cerâmica de olaria”. São apoiadores, separadores e tremques em faiança fina.

A utilização das tremques, por exemplo, possibilitava a não retirada do vidrado na base ou na borda de peças côncavas (*holloware*), o que não deixa qualquer possibilidade para o biscoito estar aparente, diminuindo as possibilidades de gretamento. Diferente, por exemplo, do processo

hoje realizado pela Porcelana Monte Sião, que utiliza pequenos discos, da mesma pasta de suas louças, não vidrados, como apoiadores para as tigelas nas caixas. Nesse processo, as tigelas têm retirado o vidrado da borda e da base (apesar de não haver gretamento, porque a pasta é de porcelana brasileira). A retirada de vidrado na borda não é, em geral, muito bem vista por ceramistas, já que a cerâmica ficará exposta, diretamente, a absorção de resíduos de alimentos, especialmente líquidos. Por isso, segundo Bockol (1995), configurariam louças de menor qualidade.

Além das mudanças nos processos de esmaltação para impedir o gretamento, foram verificadas, na Santa Catharina, tentativas de impedir a EPU por meio de mudanças na composição da pasta da faiança fina. Alguns aditivos, como carbonatos de cálcio e magnésio, em certas quantidades no corpo cerâmico, possibilitam redução na EPU. Pesquisadores observaram, igualmente, que a adição de calcita (15%) à massa praticamente eliminou o fenômeno (Menezes, Campos, Neves & Ferreira 2006: 6).

Não por coincidência, a caderneta de Romeo Ranzini, na qual anotava dados sobre a produção de louças e novas fórmulas de pastas, dentre as quais muitas tentativas de inovação nas composições, mostra que o próprio Ranzini adicionava calcita às pastas. Apesar de a caderneta corresponder à época da nova fábrica de louças que abriu em Osasco, nos anos 1940, acredito que esse conhecimento foi utilizado na Santa Catharina / IRFM - São Paulo, pois mesmo alguns fragmentos de louças, com o biscoito aparente nas quebras, por alguma razão não estão gretados. Em uma das páginas da caderneta vemos a seguinte anotação:

caolim lavado calci	=	200	fr
“ “ cm		500	fr
“ “ branco	f.	300	
Felspatto ortage		1400	
Chromate Porcellana		250	
Quarzo		700	
argila marrô		9.50	
a preta		350	
calcita		50	

Em outro caderno de notas, iniciado em 1939, pertencente também ao acervo do Museu Paulista, Ranzini descreve sua tentativa de acertar a porcentagem exata de calcita na massa da louça. No trecho, pode-se perceber que ele escreveu

“Marca C” talvez designando alguma marcação na própria louça que propiciaria sua identificação pós-queima. Lê-se, portanto, o seguinte:

Massa Louça c/ calcita

Fiz uma experiencia em 26/08/46 -

Marca - C - em 4 kl. de barro (massa humida da amassadeira) 200 gr. de calcita, o que corresp. mais ou menos a 5%

Resultado: E' muito boa e' dura com um ótimo granito não entorta mesmo sendo dura não "pega" o verniz (?)

Agora vou repetir, mas apenas com 2% de calcita em 5 quilos massa quase secca

A relação vidrado-gretamento foi percebida, dessa maneira, por meio da própria análise do material arqueológico, e suscitou questionamentos no que concerne a mudanças no padrão de esmaltação quando comparados à esmaltação “tradicional” se é que se pode assim chamar, das louças de outros sítios arqueológicos, em especial aqueles do século XIX ou da virada para o XX.

3.2.2 Um contexto higienista

Essas mudanças, junto à utilização de mobiliários dos fornos, evitando a EPU e o gretamento do vidrado, no entanto, parecem ligadas a um contexto mais amplo: o da higiene. O fenômeno da EPU, em produtos argilosos, foi, inicialmente, discutido na literatura cerâmica por volta de 1926, apesar de referências sobre o fenômeno em tijolos existirem para 1907 (Menezes, Campos, Neves & Ferreira. 2006: 3). Foi apenas em 1928 que Schurecht concluiu que as razões do gretamento deviam-se à expansão do corpo cerâmico e não a alguma falha por fadiga do próprio vidrado. Segundo Menezes, Campos, Neves & Ferreira (2006: 3), entre 1926 e 1952, um total de 37 artigos abordando a EPU de corpos cerâmicos foi publicado, especialmente, voltados ao gretamento do vidrado de louças e revestimentos.

Portanto, uma crescente preocupação com o gretamento em louças começou a se consolidar no começo do século XX, problemática que deve ter se conformado no século XIX, se não antes, com a popularização da faiança fina. Acredito, no entanto, que foi no final do século XIX que o problema realmente começou a afetar a produção,

uma vez que consumidores e produtores estavam relacionando-o a novas concepções de higiene e de custo de produtos. Sem o gretamento, o produto dura mais e não aparenta “sujeira” segundo as novas concepções emergentes do termo.

Afinal de contas, um dos efeitos do vidrado nas superfícies cerâmicas é, justamente, o fato de facilitar a limpeza de resíduos que poderiam aderir às paredes, se se utilizasse a louça apenas no biscoito, a massa porosa. A função dos vidrados é a de formar uma superfície dura, impermeável, insolúvel após a queima, facilitando a remoção de sujeiras e elevando a resistência mecânica e química do artefato (Büchler 2004: 111). Diminuindo sua permeabilidade, o vidrado, e outros tratamentos em superfícies cerâmicas como a brunidura, aumenta a densidade da peça e age como barreiras contra penetrações de resíduos alimentícios (Rice 1987: 231). Para Rice (1987: 232), o vidrado é o exemplo mais extremo de tentativa de impermeabilização cerâmica, tornando, ainda, a limpeza mais fácil.

Com o crescimento de novos comportamentos de higiene, como a prática de lavar os utensílios domésticos com água, primeiro em chafarizes e rios e depois com água encanada e corrente, criou-se uma demanda para a qual a louça branca em faiança fina pareceu perfeita. Com a difusão dos preceitos de higienização e da saúde da família, conferiu-se aos sinais de limpeza da casa uma importância antes inexistente (Carvalho 2008: 191), alterando as formas de manutenção e limpeza de louças e painéis. Além do mais, sua superfície branca possibilitava ver “sujeiras” que antes passariam despercebidas na escura superfície das cerâmicas comuns. Por isso, a importância da função do vidrado enquanto vetor de limpabilidade¹⁰ nesse novo ambiente de preocupações com a assepsia. É preciso

¹⁰ Utilizo o termo “limpabilidade” com base nos estudos sobre revestimentos cerâmicos levados a cabo por Timellini e Carani (1997: 17), segundo os quais a limpabilidade é “a facilidade e eficácia com que a sujeira, as manchas ou outros materiais que entram em contato com a superfície do solo ou parede possam ser eliminadas, e desta forma restaurar a superfície até que fiquem com as características funcionais e estéticas que possuíam antes de serem sujas, já que não pode ser considerada como uma propriedade ‘intrínseca’ dos revestimentos cerâmicos, mas necessita ser medida e caracterizada”

lembrar, portanto, que a mudança no processo de esmaltação verificada nas louças da Fábrica Santa Catharina / IRFM - São Paulo, as preocupações com o gretamento no campo científico e os discursos higienistas que se alastraram pela cidade eram concomitantes e retroalimentavam-se.

A partir do final do século XIX, vê-se a emergência de inúmeros discursos e práticas higienistas que propunham diagnósticos, profilaxias e tratamentos para doenças que abundavam nos centros urbanos do Sudeste, já sob a luz de inúmeras turbulências políticas, ondas imigratórias e os efeitos da crise do café (Benchimol 2003: 250). Ressaltam-se, por exemplo, a explosão da Revolta da Vacina em 1904, após a declaração do combate obrigatório à varíola na cidade do Rio, e os métodos de persuasão “militares” utilizados por Oswaldo Cruz e outros higienistas; lembremos, também, da epidemia de febre espanhola que assolou São Paulo em 1918 (Bertucci-Martins 2003).

Enquanto ideologia, o higienismo conformou-se como “um conjunto de princípios que, estando destinados a conduzir o país ao ‘verdadeiro’ à ‘civilização’ implicam a despolitização da realidade histórica, a legitimação apriorística das decisões quanto às políticas públicas a serem aplicadas no meio urbano” (Chalhoub 2006: 35). Os higienistas teriam sido, segundo Benchimol (2003), os primeiros a articular um discurso sobre as condições de vida nos centros urbanos, propondo intervenções mais ou menos drásticas para restaurar o equilíbrio desse “organismo” urbano. As ruas e os espaços públicos, por exemplo, foram focos acirrados do combate à sujeira, já que no ar “solto” os miasmas corriam livremente.

A ideologia higienista concatenou-se com medidas segregadoras em prol do saneamento e de um embelezamento das cidades, promovendo inúmeras reformas urbanas que envolveram a construção de largas avenidas, a supressão de vegetações, o aterramento de terrenos alagadiços e a drenagem de pântanos, vistos como focos e disseminadores dos tão temidos miasmas, os gases pestilentos. A explosão de epidemias como as de febre espanhola e varíola só corroborou as teses dos médicos da higiene pública de que as causas dessas doenças estavam na “predisposição orgânica” dos indivíduos a elas ou no próprio meio ambiente (Benchimol 2003: 238).

Nessa conjuntura, novas concepções sobre o que era considerado “sujeira” e focos de proliferação de doenças foram sendo forçadas. Essa medicina social interveio, diretamente, nos espaços públicos e nos comportamentos e costumes da população, criando normas e desvios no que era considerado higiênico e bom para o progresso da cidade e de seus moradores. Para Denise Sant’Anna (2007: 127), o “primeiro aspecto da realidade paulistana no que se refere às sensibilidades diante da sujeira, ..., define-se por noções historicamente produzidas sobre o perigo oferecido por tudo o que era considerado foco de miasmas” O tempo do laboratório e dos seres invisíveis, como colocou Maria de Almeida (2003: 47), tornou possível que focos de doenças estivessem em qualquer lugar, mesmo nos menores artefatos cotidianos, como as louças. A utilização de vidrados e esmaltes e a diminuição do uso de peças não esmaltadas corresponderam ao interesse das políticas higienistas no que concernia mudar hábitos considerados “nocivos” dentro de ambientes domésticos particulares, aos quais muitas vezes não tinham acesso.

Para São Paulo, a chegada das louças com vidro acarretou, provavelmente, mudanças em muitos hábitos e costumes. Estudando as louças dos séculos XVIII e XIX nos sítios do Solar da Marquesa, Beco do Pinto e da Casa nº 1, Marcos Carvalho (2003: 85) diagnosticou um declínio do uso das cerâmicas no decorrer do século XIX, concomitante ao aumento do consumo das louças, declínio das faianças e o seu direcionamento para os espaços da cozinha. A dispersão dos discursos higienistas parece ter aumentado a demanda por cerâmicas vidradas, louças em faiança fina e mesmo pelo ágate (ferro esmaltado), associando muitas vezes as ideias de impurezas a um receio de falta de civilização (Sant’anna 2007: 227). Desse modo, muitos objetos foram acusados de acumular seres invisíveis transmissores de doenças, especialmente materiais mais porosos e sujeitos à umidade, como a madeira, o barro e a cerâmica não vidrada. A louça, nas primeiras décadas do século XX, fez parte, em São Paulo, do aparato de “ícones de assepsia” (Carvalho 2008: 288) que passou a estar presente nos discursos sobre a busca de desinfecção dos ambientes.

Para uma população que ainda utilizava muito a cerâmica, e que só começou a consumir louça branca com o barateamento

que a produção nacional trouxe ao produto, a mudança da cerâmica simples para a louça impactou os modos usuais de limpar e cuidar desses objetos, uma vez que esmaltes e vidrados facilitavam em muito a limpeza da superfície dos recipientes. É esse o período no qual começam a predominar, nas casas paulistanas, objetos com superfícies laváveis, numa tentativa de implantar o modelo ideal do consultório médico, esterilizado e asséptico, às casas e espaços cotidianos como os bares (Carvalho 2008: 259).

O próprio *design* da louça em faiança fina, sua superfície e sua cor, encaixavam-se perfeitamente nas necessidades que cresciam em meio aos novos comportamentos de higiene da população. A ideia, por exemplo, de clareza, alvura e brancura que a louça branca passava estava de acordo com as preocupações em torno do crescimento dos focos de miasmas e dos recentemente descobertos micróbios, os seres invisíveis que se proliferavam junto às matérias orgânicas. As trincas nos vidrados das faianças finas seriam uma ótima localização para esses seres pestilentos e a cor branca das louças não faria mais do que ressaltar as gretas escurecidas. Segundo Vânia Carvalho, cada vez mais se consolidava em São Paulo a ideia europeia do branco como índice de limpeza: “o branco é a limpeza que se vê” (Carvalho 2008: 286).

Nesse contexto de advento da microbiologia (Sant’Anna 2007: 193), da bacteriologia (Almeida 2003: 43) e da identificação dos agentes etiológicos das doenças infecciosas, cada vez mais se passou a acreditar que o perigo estava literalmente em toda a parte e foram desenvolvidos vários métodos de imunização e de combate aos vetores e seus reservatórios naturais (De Luca 1999: 204). Logo, é possível que as trincas sujas dos vidrados das louças estivessem no rol de reservatório natural de vetores de doenças, demandando-se também, e cada vez mais, por objetos com superfícies esmaltadas e vidradas (que, de preferência, não gretassem). Muitos médicos higienistas brasileiros, como o doutor Bráulio Gomes, da Comissão de Higiene de São Paulo, no começo da década de 1890, insistiam na utilização da louça, por ser fácil de limpar, para a fabricação das bacias das latrinas, e não mais do cobre ou da madeira (Sant’Anna 2007: 192-193). A necessidade de superfícies esmaltadas espalhava-se para além das

cerâmicas. No início do século XX, recomendava-se que o “quarto higiênico” das casas das elites paulistanas, segundo os manuais de civilidade, fossem mobiliados com cama, divã, cadeira, mesa de cabeceira e toucador os quais “deviam ser pintados com esmalte, preferencialmente em branco azulado ou rosa” (Carvalho 2008: 160), adaptando, assim, os preceitos higienistas aos hábitos considerados “elegantes”.

O poeta e jornalista Guilherme de Almeida testemunhou esse processo de forma cômica. Durante os anos de 1926 e 1927 (anos em que os Matarazzo assumiram a fábrica), Guilherme de Almeida foi contratado para redigir a seção de queixas e reclamações do jornal *Diário Nacional*. Na terça-feira dia 21 de julho de 1927, o jornalista escreveu, em sua crônica, um “flagrante realista” como chamou Frederico Barros, sobre a quase paranoia em torno do esmalte e do branco, e da assepsia que traziam aos materiais, contra micróbios e seres transmissores de doenças infectocontagiosas:

... Um dia, uma terrível epidemia começou a grassar pelo Triângulo: a epidemia do branco. “Ripolin”¹¹, “Chi-Namel”¹², todas as espécies de esmalte branco – o medonho micróbio! – entraram a produzir as suas pavorosas devastações. Tudo se esmaltava. Uma das principais vítimas – lembro-me muito bem – foi o café muito corrido da rua 15 de Novembro: esmaltaram-se as paredes, as mesas, o teto, os lustres, as xícaras, as caras dos garçons; até mesmo o mostrador, os ponteiros de um pobre relógio de madeira, que, sobre a porta de entrada, marcava ali a boa vidinha dos seus súditos. Este relógio, indignado, revoltado contra o ludíbrio, parou. De repente, os donos de cafés começaram a reparar no erro doloroso em que haviam caído; pintando tudo de um branco alegre, a assistência, por causa do contraste, começou a ficar cada vez mais escura e mais triste. E, tomada de um ódio alucinado contra a própria cor, fugiu, apavorada, daqueles ambientes hospitalares... (Almeida 2004: 14-15).

Desse modo, a louça em faiança fina nacional, na época de popularização e barateamento dessa pasta no Brasil, concatenou-se à nova conjuntura higienista e à produção de materiais assépticos, mediante discursos que penetravam por todas as camadas da população. Como a própria história da louça em faiança fina no Brasil mostra, o começo do século XX marca uma necessidade cada vez maior por produtos com cor branca. É importante ressaltar que esse branqueamento, não apenas do vidrado, mas da pasta em si, e a diminuição do espaço ocupado pela decoração no corpo das louças cresceram em direção ao mesmo período do final do século XIX para o início do século XX. Para Miller, não há razões muito claras para o gradual embranquecimento do azulado dos vidrados nas faianças finas, e os oleiros não parecem ter feito nenhuma distinção entre o *whiteware* e o *pearlware* (Miller 1989: 17). No entanto, ao menos para o Brasil, percebe-se que o embranquecimento da louça ligou-se não apenas às tentativas de clarear o vidrado e a pasta, mas também de “limpar” o campo visual do consumidor, diminuindo o tamanho das decorações e o espaço que ocupava nas peças. Para Tânia Andrade Lima (1995: 166-167), a segunda metade do século XIX marca uma preferência por serviços de mesa brancos, com decorações com discretos relevos ou filetes, faixas e frisos nas bordas – algo bastante presente nas louças do sítio Petybon e muito comum nos dias de hoje, especialmente nas louças de restaurantes. É o que Gosden (2005: 207) chamou de *link* entre propriedades sensoriais da cerâmica, em particular a cor, e outros elementos do contexto e da paisagem.

O clareamento da louça, desse modo, acompanhou os movimentos higienistas que se instalaram por São Paulo com o final do século XIX e início do XX, numa “epidemia” como chamou Guilherme de Almeida, que associava branco, claro, limpo e asséptico. Nessa conjuntura, novas definições do que seria “sujeira” foram se formando, assim como do que se entendia como “limpo” suas relações com os objetos de uso cotidiano e como esses foram englobados no escopo de objetos que poderiam ser foco de novas ondas epidêmicas. Se as trincas nos vidrados das faianças portuguesas ou das faianças finas importadas do começo do século XIX não eram problemas em relação à

11 Refere-se à empresa portuguesa de tintas Ripolin, fundada em 1888 em Lisboa, existente até hoje, especializada em esmaltes, tintas e vernizes.

12 Um tipo de verniz para madeira fabricado pela Ohio Varnish Co., nos EUA.

proliferação de micróbios causadores de doenças, mesmo porque eles nem mesmo tinham sido descobertos (ou inventados), no final do século XIX e início do XX, o gretamento da faiança fina pode ter sido visto como um problemático foco de proliferação de bactérias transmissoras. A louça em faiança fina nacional, que dava seus primeiros passos industriais na época, forjou-se em meio a essas necessidades.

A ideologia higienista vista como discurso normativo e projeto de modernidade, de parte da elite, muitas vezes ligada aos setores industriais, representados pelos Fagundes e pelos Matarazzo, tentou, assim, modificar antigos hábitos que considerava “incivilizados” e coloniais, buscando transformar alguns dos costumes da maior parte da população da cidade de São Paulo, na tentativa de um fadado progresso. Isso é claro também nos episódios que envolviam tabernas e bares, para onde a louça também corria. Retorno mais uma vez ao texto de Guilherme de Almeida para apontá-lo como documento que evidenciou a intervenção das políticas de higiene dentro de um bar, na 15 de Novembro. Segundo Sant’Anna, a partir da década de 1850, a imprensa relatou inúmeros casos de elogios a cafés, restaurantes e confeitarias que seguiam determinados padrões de higiene, como lavar o chão e os objetos com sabão e água. Em lado oposto, havia o ataque às tabernas e bares que, durante as primeiras décadas do século XX, passaram a ser considerados “botequins pestilentos, tascas, espeluncas, locais sujos e de pouca vergonha, propícios ao vício e à degeneração” (Sant’Anna 2007: 134). Pode-se apenas imaginar o que passou a significar, nesses ambientes, beber em xícaras e malgas cujas trincas estavam pretas e bem escurecidas.

Utilizando esses métodos disciplinares, os discursos higienistas adentraram também as cozinhas, que sofreram mudanças impulsionadas pelos novos conceitos de saúde, por meio das tentativas de introjeção (claro, com ações e reações infinitas) de conceitos de ordenação e limpeza ressignificados da ideia de fábrica e das formas de racionalização do trabalho. Segundo Carvalho (2008: 250), para desinfecção do ambiente, a abordagem higienista atingiu todos os cômodos da casa e a cozinha, para se “modernizar”, deveria incorporar as descobertas

científicas da medicina. Assim, proliferaram as tentativas de azulejar e ladrilhar, na cor branca, as cozinhas da casa “moderna” utilizar mais panelas de ferro, esmaltadas, ou de vidro, objetos com superfície lavável e asséptica. Esse é o momento, também, de entrada mais maciça dessa louça branca na cozinha, na forma de recipientes para servir, como terrinas e sopeiras, que faziam o diálogo entre o alimento da panela, seu caminho à mesa e o consumo do que estava em seu interior pelos que se alimentavam.

Para Tânia De Luca (1999: 206), a “Higiene” adentrou o cotidiano dos indivíduos, com “ares de cientificidade, inspecionando, vigiando e controlando através de normas, cuidados e recomendações” cotidiano este que era composto igualmente pelas práticas de alimentação e pelo suporte dos alimentos, as louças e as cerâmicas. Compartilhando parte dessa ideologia higienista, os proprietários de diversas fábricas de São Paulo, compondo seus projetos de modernidade para a cidade, incentivaram a fabricação de produtos mais assépticos. A popularização das faianças finas nacionais e, mais tarde, das porcelanas brasileiras encontrou aí espaço propício, atendendo à demanda por objetos assépticos e limpáveis. Por que não dizer que os planos de incutir o uso das louças na população da cidade, impedindo as trincas em suas superfícies mediante novos métodos de produção, e de difundir o uso de objetos vidrados e esmaltados, barateando seus preços graças à produção nacional, compunha um planejamento maior de combate a focos de proliferação de micróbios e bactérias, do qual faziam parte as cerâmicas simples?

Utilizando um processo de esmaltação que envolvia o uso de apoiadores, cravilhos e trempes, a Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo tentou impedir o gretamento dos vidrados das faianças finas por meio de uma esmaltação e uma queima que não implicassem a criação de áreas de biscoito aparente. Sem biscoito aparente, a louça não absorvia umidade e a pasta não expandia, rachando o vidrado. Desse modo, a fábrica parece ter atendido a uma demanda, corrente na época, por louças mais duráveis e por superfícies vidradas, laváveis e muito mais assépticas, na conjuntura higienista que se introduzia com força nos costumes da população da cidade de São Paulo.

3.3 Defeitos de produção e os significados dos defeitos: desafios produtivos e o consumo das louças “tipo popular”

... por que louça sem defeito não existe.

(Documento relativo à inauguração da nova sede do Sindicato da Indústria Cerâmica da Louça Pó de Pedra, da Porcelana e da Louça de Barro no Estado de São Paulo, 1935-1936)

Os tapetes persas, consumidos há milênios pelo Ocidente, sempre despertaram fascínio e as histórias em torno deles, sua relação com a moda e o meio social, o amor pelo Oriente e a importância da ostentação (Carvalho 2008: 277), logo os transformaram em artigos caros de consumo, associando raridade, antiguidade, valor artístico e valor monetário. Para Spooner (2008: 247), os tapetes “representam a síntese do interesse ocidental pelas coisas estrangeiras – em especial as coisas estrangeiras utilitárias” O que se sabe sobre esses tapetes, no entanto, é que todos eles contêm defeitos. O interessante está no fato de que pequenos defeitos, imperceptíveis muitas vezes para olhares leigos, passaram a ser valorizados pelos compradores. Isso porque como os tapetes quase não os possuíam, ou, se possuíam, eram irrelevantes, a partir de certo momento passaram a ser significados não apenas da comprovação de sua fabricação artesanal, tão valorizada, como também de sua unicidade e autenticidade (Spooner 2008: 249). Muitos compradores recomendam que se busquem defeitos nos tapetes para averiguação de que são produtos 100% artesanais. Alguns desses pequenos defeitos, por particularizarem a peça, acabaram sendo aspectos de procura por parte dos consumidores dos tapetes, valorizando a peça e aumentando seu valor de venda.

É claro que essa mudança na demanda e nas necessidades de consumo alterou aspectos da produção. Uma vez que os artesãos perceberam que um tapete com pequeno defeito, que o particularizava, era vendido a um valor maior do que o “sem defeito” teve início a produção de “erros deliberados” ou propositais. A explicação desses erros tem um cunho também metafísico: uma vez que ninguém faz nada perfeito, a não ser Alá, toda obra humana será imperfeita, ou terá defeitos. No entanto, se o defeito for muito visível, desvalorizará o tapete.

Os aspectos das relações de produção e consumo da tapeçaria persa chamam atenção para alguns aspectos do que usualmente denominados “defeitos”. O que são? É possível percebê-los nas louças? O que é considerado defeito variaria de fábrica para fábrica e de consumidor para consumidor? Apesar de uma produção cerâmica poder apresentar os mesmos “feitos” ou “efeitos” que podem ser vistos na própria louça, como marcas de produção ou reações físico-químicas devido a alguma alteração nesse processo, esses “feitos” para ser considerados “defeitos” variam segundo os olhares de quem os classifica e conceitua.

Entendo “defeito” mais como “imperfeição” do que como “falta” ou “deformidade”, seus outros sinônimos (Cunha 1989: 243), mais relacionado ao fato de que algo não saiu segundo um ideal, o “perfeito”. Ser imperfeito, na produção, é ser diferente desse ideal estipulado pelo controle de qualidade, dialogando com a demanda de consumo. Para estipular o defeito é necessário discernir o diferente: separar o discernível e discernir o diferente, o princípio da diferença para Deleuze (2001: 95). Esse discernimento é subjetivo, uma vez que depende de quem olha (dentro de regimes de verdade), de quem cria e estipula o que será considerado diferença e defeito na produção de louças.

Para Hegel (2001), o certo se caracteriza por uma universalidade interna ou relativa que é meramente baseada no capricho de uma vontade particular. A oposição de certo abstrato a essa vontade particular determinaria o que a fábrica, o controle de qualidade e os trabalhadores chamam “defeito”. A manifestação desse defeito nas peças só é possível na dialética com esse certo/perfeito abstrato e a partir do momento em que é traçado “o limite que definirá a diferença em relação a todas as diferenças, a fronteira externa do anormal” (Foucault 2007: 153). Afinal, não se tem uma definição do que é uma “louça sem defeito”, ou uma “louça certa” ou “perfeita”, como se tem para uma louça defeituosa ou imperfeita (errada?). Ao final, essa louça certa ideal é definida pela ausência do considerado errado: nesse caso é mais fácil definir o objeto por aquilo que ele não é (Gomes 2004: 6). Quanto menos defeitos, mais “certa”, numa relação infinita, indiretamente proporcional para a louça.

O objetivo da identificação do defeito é, assim, torná-lo regra, normativo, por uma série de sanções. No caso da produção cerâmica alguns desvios, que só existem a partir do momento em que a produção, o controle de qualidade, estipulou um *corpus* do que seria o “certo”, tornam-se defeitos. Por isso algumas características não nascem “defeitos”. o defeito não é intrínseco aos objetos: só existe louça com defeito a partir do momento em que se constrói uma louça ideal (perfeita, que não existe no mundo empírico) e por meio dessa comparação cria-se o defeito. O defeito é o desvio, o que está inadequado à regra (Foucault 2007: 149), de modo que, se causado pelo trabalhador, indica também uma falha nos mecanismos disciplinadores da fábrica. E ainda assim, o defeito tem significado mutante porque essa normatividade varia de acordo com o universo de produção na qual está inserida, contrastando com a aparente objetividade do controle de qualidade que é estipulado por produção. Nem sempre respingos de tinta são considerados defeitos. É por isso que a identificação do defeito, no controle de qualidade da fábrica pode ganhar o *status* de *habitus*, dado ser uma síntese que põe o passado como regra do porvir (Deleuze 2001: 105), uma vez que o reconhecimento de um novo aspecto na produção cerâmica, que será tido como defeito, só pode ser identificado a partir de um reconhecimento anterior, conhecimento este que será lançado sobre os olhares dos oleiros, posteriormente, e quiçá distribuído ao restante dos responsáveis pelo controle de qualidade.

Por outro lado, a identificação de defeitos faz parte, na cadeia taylorista e no sistema de fábrica, de uma “anatomia política do detalhe” (Foucault 2007: 120), a “disciplina do minúsculo” (Foucault 2007: 120), pela qual práticas de controle social se estabelecem em relação ao trabalhador, já que o defeito pode estar associado ao erro na produção. Assim, pautando-me em Michel Foucault, vejo essa relação, para a fábrica, como um paradoxo em relação ao que é a própria companhia, pois, “à medida que se concentram as forças de produção, o importante é tirar delas o máximo de vantagens e neutralizar seus inconvenientes” (Foucault 2007: 122). Se o corpo não está disciplinado, o gesto é ineficiente. O defeito,

portanto, como uma inconveniência da produção e em direção ao almejo da qualidade.

Quando se refere a um “produto de qualidade”, o controle de qualidade entende-o como um produto cumpridor de suas funções da forma desejada (Gomes 2004: 6) e a partir daí compreende-se melhor a classificação de produtos cerâmicos segundo grau de qualidade, de acordo com a definição de qualidade estipulada por quem produziu (que não está isenta de influências do consumo). Um produto de qualidade, portanto, não corresponderia a essa “louça ideal” da produção, inexistente no mundo empírico, mas, sim, ao produto com a menor quantidade possível de defeitos, real; o que o controle de qualidade procura é sempre atingir esse produto abstrato ideal e perfeito, criando estratégias para tal, que o aproximem dessa busca infinita pelo ideal. A qualidade variando tanto quanto o defeito no que concerne a sua identificação e definição, segundo olhares diversos.

Por isso afirmo que a identificação de um defeito pode ser encarada como hábito que se vai arraigando no olhar dos trabalhadores que selecionam os produtos no controle de qualidade, ao longo da experiência desses mesmos trabalhadores nesse setor, “treinando” seus olhares (ou incutindo a disciplina...), até que o hábito de identificar esses efeitos-defeitos não evoque necessariamente mais qualquer lembrança ou que não haja mais nenhuma lembrança particular a ser evocada (Deleuze 2001: 106), e o movimento de separar as peças segundo as normas do controle de qualidade seja quase “robótico” No decorrer da produção, a identificação dessas mudanças na forma ideal do produto, nesses microestilos não desejados, a identificação dos defeitos propaga-se por relações de aprendizado, interações e inovações (Dietler & Herbich 1989: 160). Seja por influência de inovação pessoal, isto é, um trabalhador ou uma pessoa do controle de qualidade tachando um efeito ou aspecto da louça como defeito, ou por emulação entre o próprio corpo de trabalhadores (de olhares) responsáveis pela seleção e identificação do que serão produtos defeituosos (Dietler & Herbich 1989: 161), a trajetória das peças com defeito e a sua concepção estarão atreladas às diversas dinâmicas e ao diálogo entre agência e estrutura dentro do universo produtivo

fabril. Por depender dessas interpretações e por variar segundo olhares individuais e coletivos, entendo o defeito como um signo segundo a acepção saussuriana, um significante cujo significado varia no tempo e no espaço.

O documento relativo à inauguração da nova sede do Sindicato da Indústria Cerâmica da Louça Pó de Pedra, da Porcelana e da Louça de Barro no Estado de São Paulo, dos anos 1930, afirma categoricamente que “louça sem defeito não existe”. Apresenta-nos uma classificação baseada na qualidade e uma preocupação em determinar o que era entendido como louça 1ª classe, louça 2ª classe e 3ª classe. Ou seja, louças prontas para consumo, “perfeitas” louças com algum defeito, mas ainda aptas ao consumo, e louças inaptas ao consumo¹³. O documento, na verdade, propõe a supressão dessas denominações que deveriam ser unificadas segundo deliberação do Convênio da Louça, evento que reuniu, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, todos os fabricantes de louça, sem exceção, com o objetivo de otimizar a produção, proteger os fabricantes nacionais e cessar algumas reclamações de comerciantes. Estabeleceu-se, assim, que os produtores de louças classificariam seus produtos em duas categorias chamadas: T.U., **Tipo Único**, que englobaria as antigas louças de 1ª classe e de “2ª escolha com pequenos defeitos”, e T.P., **Tipo Popular**, abrangendo as antigas louças 2ª classe e 3ª classe “boa”. Essa também é uma estratégia da produção, criando mais categorias para a comercialização de louças que seriam descartadas, com a antiga 3ª classe. Da mesma forma, unindo sobre uma única nomenclatura 1ª e 2ª classes “com pequenos defeitos”, a produção aumenta o preço de antigas peças mais baratas e diminui o rígido controle de qualidade que as discernia.

Mas, se toda louça tem defeito, o que seriam as louças 1ª classe? São aquelas nas quais possíveis defeitos estão acima do que o controle de qualidade estipulou como 2ª classe ou descarte (louças 3ª classe, inaptas ao consumo.). A sensação de imprecisão na afirmação que

fiz anteriormente relaciona-se à subjetividade e à arbitrariedade dessas classificações (como toda e qualquer classificação). Assim, o que é considerado defeito variará segundo o controle de qualidade da fábrica, determinado por um olhar específico, passando ainda pelo crivo de um segundo olhar, o dos trabalhadores que foram “ensinados” a reconhecer esses defeitos – o poder da norma como princípio de coerção no ensino, como chamou a atenção Foucault (2007: 153). A linha que separa 1ª e 2ª classe variará provavelmente de produção para produção.

A relação entre T.U e T.P tem reflexo nos valores de uso. Na esfera produtiva, produzir ou não louças com defeito custa o mesmo; as variantes do valor de uso se verificam apenas na esfera do uso e do consumo. O que a venda de louças com defeitos faz é inverso à constituição do valor de uma mercadoria segundo termos marxianos (Marx 2000). Partindo de um valor x para uma louça em faiança fina, valor de uso e de troca, soma do trabalho na produção e da demanda de consumo, prevendo ainda a mais-valia e o lucro, destarte suas funções como objetos “semióforos” (Meneses 1980: 11), os defeitos vão depreciar a mercadoria, em termos muito mais qualitativos que quantitativos. Diferente do exemplo dos tapetes nos quais os “defeitos” são vistos como características que somam valor, nas louças aqui estudadas (e em geral), os defeitos reduzem o valor de forma inversamente proporcional: quanto mais defeitos menor valor de uso, até chegar ao ponto da perda total deste valor, resultando num descarte¹⁴ (saída de um contexto sistêmico para o arqueológico ou a entrada em um novo contexto (Schiffer 1972), pois a mercadoria, em primeira instância, não pode atingir nenhum dos requisitos de suas intenções pretendidas de uso. Parte-se, portanto, de um valor x das faianças finas do qual são tiradas parcelas de valor depreciadamente. É uma forma de a produção conseguir um mínimo de lucro em torno de peças que de outra maneira seriam descartadas¹⁵.

13 Segundo Norton (1975: 318), no final de toda produção de louça há peças de três qualidades e se só se decidisse vender as louças “sem” defeito, o controle de qualidade seria muitíssimo estrito – e me pergunto se isso seria viável economicamente.

14 Lembro que o esvaziamento do valor de uso de um objeto não significa que ele não tenha mais valor (Meneses 1980: 12).

15 O mesmo princípio é utilizado em muitas feiras no Brasil que, ao final do dia, vendem a “xepa”.

Uma vez que as louças T.P. seriam “inferiores”, segundo o controle de qualidade da fábrica, seu valor decresceria, ficando mais baratas. A partir desse ponto forma-se o preço de mercado desses produtos por meio dos processos dinâmicos, temporalmente orientados, do metabolismo do capital (Prado 2007: 760). Basta termos em mente que o valor de mercado, para a formação do preço, não pode ser explicado somente pelas tecnologias de produção da mercadoria, vindo a ser “uma propriedade emergente das interações sociais estruturadas que constituem o próprio sistema econômico como um todo” (Prado 2007: 756), e que além do preço de produção, enquanto expressão do valor do trabalho, para constituição de um preço de mercado é necessário consideramos toda a gama de fatores micro e macroeconômicos das várias interações entre demanda e oferta. São essas características que vão determinar o preço final da faiança fina com defeito; no entanto, sabemos que não obstante seu preço de produção ser o mesmo, não há demanda por “defeitos” mas verifica-se a compra desses produtos pelos consumidores que ao terem conhecimento de louças barateadas, pela existência de pequenos defeitos que não impedem seu uso, estipulam os valores máximos dos preços que desejam pagar por essas louças.

Enfim, são, desse modo, consumidas. Destarte essa variabilidade nas concepções de defeito na produção, nem por isso os consumidores conseguiriam percebê-los, já que muitas vezes alguns desses defeitos nem mesmo têm expressividade visual na *performance* final dos objetos¹⁶ Por isso o Convênio da Louça criou a categoria T.P.,

16 Na Fábrica de Porcelana Monte Sião existe o que os trabalhadores chamam de “louça choca”, esteticamente idêntica a qualquer outra, mas cuja sonoridade é mais “seca”, e não tanto tilintada ou metálica (mais próxima à da porcelana), deixando as peças com menos resistência a choques mecânicos. O reconhecimento desse defeito, que leva as louças a ser vendidas a preços bem menores na bancada de produtos com defeito, que existe na loja da fábrica, é puramente baseado na audição, para quem conhece o efeito e está acostumado ao som que esse tipo de louça faz (batendo nela com a unha dos dedos das mãos, como num “peteleco”). O sentido da visão não é utilizado para o reconhecimento no controle de qualidade. Que consumidor diferenciaria, então, esses produtos?

“louça tipo popular” certamente porque seria vendida a preços módicos para camadas da população que não as elites e a classe média (o que não impede seu consumo por tais grupos). Assim, a louça de um mesmo fabricante, com as mesmas decorações, mesmos selos etc., poderia ser encontrada tanto no refúgio de um operário quanto num sobrado da elite. O desafio está em identificar esses defeitos ou tentar inferir quando a louça foi vendida mais barata, ou de segunda mão.

Além disso, se o documento relata que os comerciantes estavam reclamando dos termos adotados, deveria ser porque a não unificação das terminologias prejudicava os preços não apenas entre fábrica e comerciante, mas entre comerciante e consumidor, pois o comerciante não saberia se a louça de determinada fábrica era “tipo popular” ou “tipo único” Era importante, nesse ponto, para o desenrolar das relações de valor estabelecidas pelo capitalismo nas operações de trocas comerciais, que as terminologias fossem unificadas.

O *Estado de S. Paulo*, de 1º de dezembro de 1915, publicou uma **Tabela de cobrança do ‘Imposto de Commercio’ de acordo com o Art. 40 da presente lei**, na qual se pode constatar, além da classificação das louças em 1ª e 2ª classe, o preço reduzido do imposto sobre as do segundo tipo (em quase 50%). São Paulo da época possuía casas de comércio de louças de 2ª classe, evidenciando que existiam casas de louças que as comercializavam, teoricamente, muito mais baratas (sendo que poderiam ser da mesma fábrica e mesmo fabricante que as louças 1ª classe).

Essas complexas dinâmicas de mercado foram muitas vezes ignoradas nas interpretações em torno das louças brancas de sítios arqueológicos. Maior parcimônia deve ser dada às abordagens que giram em torno do estudo do *status* socioeconômico ainda pensado em torno das faianças finas de sítios históricos. Primeiramente, o cuidado com interpretações migradas e aplicadas dos EUA e da Inglaterra para o Brasil, como as tabelas de preço e os picos de consumo estipulados por Miller (1989, 1991). Para Beaudry, Cook e Mrozowski (1991: 152), pesquisas que têm por fim a utilização da escala econômica de Miller “residem fora do domínio de uma

verdadeira investigação antropológica e de fato reduzem a Arqueologia Histórica à mais seca e impessoal sorte de história econômica” Não se pode anular a conjuntura histórica do País, claramente diversa daquela de seus companheiros anglo-saxônicos; picos de consumo não equivalem sempre a picos de produção e tabelas de preço não são as mesmas em todo o mundo, já que a demanda é parte estrutural das relações sociais específicas, e, portanto, culturais, de cada sociedade.

Além disso, o caminho do objeto e suas táticas de aquisição pelos consumidores são muito mais complexos. Como saber como foram adquiridas as louças de um sobrado na capital paulista? Eram de 1ª linha, usadas, ou de 2ª classe, contrabandeadas (Machado 2005), roubadas? Existe a possibilidade de todos os *transfer-printings* de um sítio arqueológico, por exemplo, terem sido comprados como louça T.P., já que são frequentes os problemas de finalização do encontro das transferências, especialmente nas abas de recipientes abertos, como pratos, pires e travessas¹⁷. Se essas louças forem utilizadas num jantar, provavelmente tudo isso seria imperceptível, e o *status* do uso do *transfer* perduraria – sem estabelecer, necessariamente, correspondência direta entre altos valores e *status* socioeconômico de seus usuários. Isso leva a crer, igualmente, que nada impede que no refugio de uma casa operária, exista a mesma louça de um sobrado de um barão, já que o que mudou foram as formas de aquisição do artefato e seus usos, e não necessariamente o artefato em si. Faz cair por terra a associação louça e *status*

17 Segundo Bockol (1995: 47), a técnica e padrão decorativo conhecido no Brasil como Borrão Azul (Flow Blue) nasceu da necessidade de camuflar o problema da finalização dos *transfer-printings* e outros problemas seus na pintura. Com a superfície borrada, não é possível perceber o antigo defeito. Isso fez com que em vez de uma depreciação do valor de uso do produto, ao desenvolver essa técnica, seu valor aumentasse. Por outro lado, para Pye (2007) o Borrão surgiu como defeito devido à propriedade do azul cobalto de borrar naturalmente no forno, levando a decoração a escorrer, mas esse “defeito” foi incorporado como técnica decorativa e em vez de ser visto como desvio de norma de qualidade foi transformado em padrão (em “efeito”), pois percebeu-se que se poderia induzir o azul cobalto a escorrer, e assim foi comercializado.

socioeconômico, ainda mais para a realidade dos sítios arqueológicos do Estado de São Paulo onde muitas vezes o material arqueológico está dissociado de qualquer estrutura construtiva.

Assim, ao pensar os consumidores da produção de louças da Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo não me restrinjo a classes segundo uma definição econômica, já que variadas são as formas de aquisição dessa louça (Schiffer 1972). Alguns dos defeitos diagnosticados na análise geraram louças que seriam, sim, consumidas, as mesmas encontradas em casas mais abastadas, que as compraram “sem defeito” (ou não...). Nada impede o consumo de uma louça com uma bolha no esmalte. Por isso questiono nossas análises em torno do *status* socioeconômico por meio das louças em faiança fina. A existência da categoria 2ª classe, e ainda mais da louça “tipo popular” segundo documentação contemporânea, é mais do que evidência do consumo de produtos mais baratos e com defeitos.

O consumo do “tipo popular” como entendido no documento, da louça 2ª classe, tem bastante a ver com a reutilização de artefatos que, segundo Schiffer, seria comum a todas as sociedades, causada pelos mais diversos fatores, com destaque para o menor custo da reutilização em relação ao custo de aquisição ou produção de um novo artefato (Symanski & Osório 1996). O consumo das louças com defeito mais “aparente” (lembrando que, quiçá, invisíveis aos olhos do consumidor), como as de 2ª classe ou T.P., não se encaixa, porém, na descrição do que Schiffer chamou de processos de **conservação** ou **manutenção**, quando há uma reforma do artefato, que continuará exercendo a mesma função (Moraes 2005). No caso dessas louças, os processos culturais de reutilização dos artefatos caracterizam-se pelo uso e consumo de artefatos produzidos, não intencionalmente, com defeitos aparentes (e conscientemente percebidos pela produção), sem a modificação de sua forma ou a reparação do defeito.

Portanto, muitos dos atributos que analisei como “defeitos” nas faianças finas do sítio Petybon, têm probabilidades de aparecer em louças em esferas de consumo. Gretamento, bolhas, amassados, espirros ou manchas de

tinta, pequenos fragmentos de massa sob ou sobre o esmalte são defeitos frequentes na produção de louça branca. A análise do sítio Petybon, dessa maneira, possibilitou a compreensão dos desafios que se colocam a um processo produtivo de faianças finas e consequentemente a uma compreensão mais íntima desse processo.

Manter a temperatura do forno, sua manutenção (produzindo tijolos), impedir que as louças cozinhem demais, ou de menos, o cuidado na manipulação, as caixas, tudo isso exigia da fábrica a formação de profissionais aptos ao serviço, a fim de diminuir ao máximo as perdas e os custos da produção. O uso de cones pirométricos, por exemplo, denota a preocupação em equilibrar a temperatura do forno e controlar a queima, evitando a perda de toda uma fornada. As estratégias produtivas desenvolvidas pela fábrica visavam, assim, produzir faianças finas ideais “sem defeito” mesmo que isso fosse impossível.

Atualmente, a Porcelana Monte Sião, com apenas um forno em funcionamento, pode gerar até 10% da fornada com louças com defeitos. Uma fornada contém em média 35 mil peças, e o forno é posto em ação, em geral, uma vez por mês (tempo que engloba a produção de peças cruas para ser queimadas, juntamente com as 48 horas de queima e as outras 48 horas de resfriamento para poder ser aberto e então totalmente esvaziado)¹⁸. Se projetarmos os mesmos dados para a Fábrica Santa Catharina, teríamos, por mês, 28 mil peças com defeitos para descarte e, ao fim dos 24 anos de funcionamento, de 8.064.000 peças com defeitos. É claro que essa é apenas uma estimativa, mas nos dá uma pequena ideia do montante de louças descartadas por uma fábrica.

Durante a produção de faiança fina, todo defeito diagnosticado nas peças entre sua retirada do molde de gesso e antes da primeira queima, do biscoito, nunca serão encontradas num sítio arqueológico. No sítio Petybon não há vestígios dessa etapa da produção, uma vez que tudo que é feito antes da queima

do biscoito é passível de ser reaproveitado, moído, e misturado novamente à pasta. Somente em uma fábrica em funcionamento, como a Porcelana Monte Sião, é possível perceber esse processo. Em geral, as louças em “estado de couro”, saídas dos moldes, podem sofrer impactos mecânicos durante sua manipulação, gerando amassados, rachaduras e quebras. São, então, devolvidas à pasta. Na Porcelana Monte Sião, mesmo as peças cruas já decoradas voltam à massa.

Tudo que gera defeito pós-queima do biscoito é quase impossível de ser reaproveitado. Isso porque misturar o biscoito à própria pasta da faiança fina pode alterar o ponto de fusão das peças, gerando mais defeitos. Uma das saídas, quando esses defeitos não são muito aparentes, são a continuidade do processo e a venda de louças mais baratas, como já apontamos acima. Estamos falando de defeitos que não impedem a *performance* final do artefato no que concerne a atingir seu objetivo pretendido funcional: conter os alimentos. Bolhas, problemas no campo decorativo, deformidades leves e pequenos fragmentos de massa nas bases não impediriam o consumo, pois não impossibilitariam o uso. Não só esses produtos poderiam ser vendidos, compondo as louças 2ª classe ou “tipo popular”, como se sabe que a própria Fábrica Santa Catharina lançava fora de seus muros, na rua, parte das louças produzidas que por alguma razão seriam descartadas de qualquer maneira.

Segundo Dona Ignêz Cavalheiro, nascida na Lapa em 1917, moradora do bairro por 76 anos, a Santa Catharina /IRFM – São Paulo jogava louças na rua na certeza de que a população dali pegaria os cacos e as peças inteiras ainda utilizáveis – seja também para jogar amarelinha, seja para tampar os enormes sulcos que as rodas das carroças deixavam na rua de barro. Não é à toa que Dona Ignêz identificou as louças no biscoito como “louça bruta” e “louça dos pobres”¹⁹. Isso porque as louças no biscoito descartadas eram também consumidas, “coletadas” sem custo, pela população local

18 Entrevista a Almir Ricardo Virgílio, auxiliar de administração da Porcelana Monte Sião, na qual trabalha há 24 anos, realizada em maio de 2008.

19 Entrevista a Dona Ignêz Cavalheiro em 2006.

(quem liga para vidrado?²⁰). Segundo ela, o biscoito também era comprado para consumo e alguns operários obtinham da fábrica louças “em conta”, ou seja, mais baratas, e acabavam revendendo-as: “eu lembro que tem gente que comprava como pra ele, mas ele vendia” Desse modo, a louça acabava sendo associada a “fulano” que revendeu ao invés de à fábrica em si (“fulano vendeu duas vezes” “comprei de fulano”). Obtendo louças mais baratas que aquelas vendidas nas lojas, os operários não apenas tinham as mesmas louças que casas mais abastadas, para consumo diário, como também poderiam revendê-las com preços diferenciados daqueles das lojas, obtendo renda extra.

O consumo dos biscoitos aponta para direção oposta daquela seguida pelo discurso higienista e sua síndrome de esmaltes e vidrados. Parece, realmente, que o discurso higienista sobre os objetos de uso cotidiano para consumo de alimentos e higiene pessoal, enquanto ideologia surgida no seio das elites, transformou-se em estratégia disciplinadora que deveria ser incutida no comportamento de vários consumidores, com a fabricação de louças brancas nacionais vidradas. Forma de controle social no âmbito de um projeto de modernidade. No entanto, ainda assim parte da população continuou consumindo, como sempre, cerâmicas porosas sem esmalte, como os biscoitos (além de panelas de barro e outros recipientes como talhas e moringas), e daí, talvez, a necessidade de maiores esforços por parte dos médicos da saúde pública em mudar hábitos e louças. Se objetos esmaltados ainda não eram unânimes, seriam em mais duas ou três décadas dominantes absolutos em quase todas as camadas da população – concomitante ao aumento do uso do vidro e, futuramente, do plástico, higienicamente corretos. A “louça dos pobres” mostra que o esmalte acabou sendo um atributo muito mais, nessa conjuntura, simbólico do que propriamente funcional, já que atendia às demandas dos novos comportamentos higiênicos. Apesar de poroso, o biscoito da faiança fina pode conter líquidos e alimentos sólidos sem mais problemas ou com tantos “problemas” quanto a cerâmica comum.

Visões mais deterministas e funcionalistas, por exemplo, não se encaixam em contextos assim, já que as louças no biscoito – assim como as defeituosas – foram consumidas por camadas da população que criaram outros mecanismos para burlar o isolamento econômico e a restrição de acesso a alguns bens materiais criado pelo capitalismo que se consolidava. Enquanto categoria cerâmica, o biscoito da faiança fina, apesar de representar apenas uma etapa do processo de produção da louça – afinal de contas, em última instância, a fábrica produzia louças em faiança fina, e não biscoitos, – poderia ser também um produto a ser vendido por si só, tendo atributos que o habilitariam para o consumo, como qualquer outra cerâmica.

Lembro do que Kathleen Deagan classificou como *bizcocho*, na coleção gerada pelos trabalhos em Saint Augustine, um tipo de cerâmica presente em muitos lugares da região do Caribe, produzido tanto na Espanha como na América Central Hispânica. O *bizcocho* caracteriza-se por uma pasta fina, de coloração creme ou branco fosco, com superfície alisada, sem qualquer vidrado. Pode aparecer como o biscoito de uma majólica (ou seja, a majólica antes da aplicação do vidrado e da segunda queima); no entanto, seu tratamento de superfície e a dureza da pasta superior à da majólica sugerem sua fabricação mesmo como biscoito. Apesar de ter sido produzido e usado na Espanha até o século XIX, sua ocorrência na região do circum-Caribe se restringe ao século XVI (Deagan 2002: 43). Muitos dos exemplares pertencentes ao Gabinete de Arqueologia da Oficina el Historiador em Havana, Cuba, por exemplo, são recipientes para líquidos, em sua maior parte botijas, questionando a não utilidade de recipientes no biscoito para tal.

Seja, portanto, como “louça tipo popular” “louça tipo único” ou “louça dos pobres”, o fato é que os milhares de mecanismos de consumo e as várias estratégias produtivas estabeleceram relações dialogais entre si, que resultaram num movimento tentacular da louça em faiança fina brasileira pelas diversas camadas da população e espaços da cidade de São Paulo. Reduzir a análise da louça branca a uma classificação de preços é talhar esses processos complexos da vida dos objetos e de suas relações com o ser humano, como os que procurei aqui apresentar.

20 O biscoito, uma superfície biscoitada, também pode ser uma decoração em si.

3.4 Escritos na argila: Arqueologia, Epigrafia e as inscrições do sítio Petybon – ou por uma Arqueologia Industrial da produção, do trabalhador e do tempo

I fear that in historical archaeology we have so emphasized artefacts and things that we have forgotten how to understand that it is their context and meaning that is just as significant as the matrix of the things themselves (Mark Leone, Archaeology and democracy, 2007)

Quando pela primeira vez vi os pedacinhos de louça com inscrições numéricas (e algumas palavras) do sítio Petybon, não dei a devida atenção, partindo para a análise e reflexão sobre a cerâmica branca. Apesar disso, busquei um aparato bibliográfico que disponibilizasse um arcabouço teórico e prático para uma primeira interpretação do que afinal seriam esses números: controle da produção apenas? Ferramentas que não são usadas pela Arqueologia Histórica brasileira, como a Epigrafia, e leituras de pesquisas envolvendo críticas ao capitalismo chamaram atenção para o contexto no qual esses escritos foram encontrados: uma fábrica, no início do século XX. O que não era uma fábrica nesse período!

Dentre o enorme montante de material, oito são os fragmentos com inscrições numéricas, provenientes em sua maior parte das unidades de escavação localizadas nos fundos do terreno da fábrica, local provável do quintal onde, geralmente, nas fábricas de cerâmica branca, são descartados os refugos da produção, local também mais próximo aos fornos (Zanettini Arqueologia 2003). Com certeza existiam muito mais em outras áreas do sítio e, apesar de poucos em quantidade, são uma evidência interessante que permite algumas reflexões em torno do funcionamento da fábrica e, conseqüente, sobre alguns aspectos ligados à cidade de São Paulo, aos trabalhadores e à industrialização.

3.4.1 Epigrafia e Arqueologia Histórica brasileira

A origem da ciência chamada de Epigrafia está ligada a um contexto específico bem diferente do nosso, apesar das evidentes ligações entre a Arqueologia e a Linguística (Funari 1999). A partir do século XIX, com pesquisas arqueológicas

em número cada vez maior nas áreas de “origens da civilização”, a fim de forjar e reforçar o cânone ocidental (Bernal 1988), foram descobertas inúmeras inscrições em argila, madeira ou rocha. A partir dos trabalhos de Theodore Mommsen, as inscrições constituíram-se na “primeira categoria substancial de fontes arqueológicas que passaram a determinar e influenciar, de maneira decisiva, a escrita da História, ainda no século XIX” (Funari 2005: 89). Apesar disso, sempre houve um privilégio das rochas e “pedras” como suporte nos estudos (Francisco 2007: 50). Somente em meados do século XX a noção do que era Epigrafia passou a se ampliar para outras épocas e lugares, haja vista, por exemplo, a chamada epigrafia cristã ou ainda, na América Latina, os estudos de epigrafia maia (Bricker 1995).

Quanto ao público e às audiências das inscrições, o tema é bastante debatido. Mann (1985) e MacMullen (1982), apesar de discordarem quanto à questão da existência de um “hábito epigráfico” concordam quanto ao fato de que “inscriptions do not give us information about the total population of an area. They merely tell us something about the people in that area who used... inscriptions” (Mann 1985: 233). A questão da audiência é importante, uma vez que existem inscrições que não são destinadas ao espaço público, tais quais as louças escritas do Petybon.

Podemos dizer com segurança que não há estudos de Epigrafia em Arqueologia brasileira, devido mesmo às características da cultura material do País. Contudo, uma abordagem epigráfica poderia (e foi em alguns casos) ser dada a materiais que contêm inscrições, como tijolos com símbolos (Paiva 1996) ou marcas de fabricantes (Maesima 1997), túmulos (Lima 1999) e até canhões (Bava de Camargo 2003).

É Francisco (2007: 52) quem melhor sintetiza os pressupostos da análise epigráfica enumerando: 1) Conteúdo (o que foi escrito, a mensagem e os atores envolvidos); 2) Contexto histórico (o ambiente no qual foi produzida, difundida e recepcionada); e 3) Materialidade (estilo de letra, técnica de produção, características do suporte e contexto arqueológico). Assim, ao analisarmos as inscrições temos de ter em mente o **texto**, o que está escrito e como / com o que foi escrito, e o **suporte**, onde está escrito e por quê

a) Análise das inscrições

A maior parte do que está escrito nas peças é numeral. Os numerais estão todos escritos em caracteres arábicos, cardinais. As poucas palavras escritas, (c)ha, cafe e pires, estão em letra cursiva, minúscula, do alfabeto latino e nenhuma das palavras que hoje recebem acento (chá e café) estão grafadas corretamente. É interessante perceber que essas palavras poderiam ser perfeitamente compreendidas sem os acentos; aliás, não há outro modo, por exemplo, de ler a palavra chá que não sendo oxitona. Para um leitor do português, o emissor se fez compreender.

Em linhas gerais, temos nas inscrições cálculos, constatações de quantidades e palavras. Exemplos seguem abaixo (Fig. 132, 133 e 134):

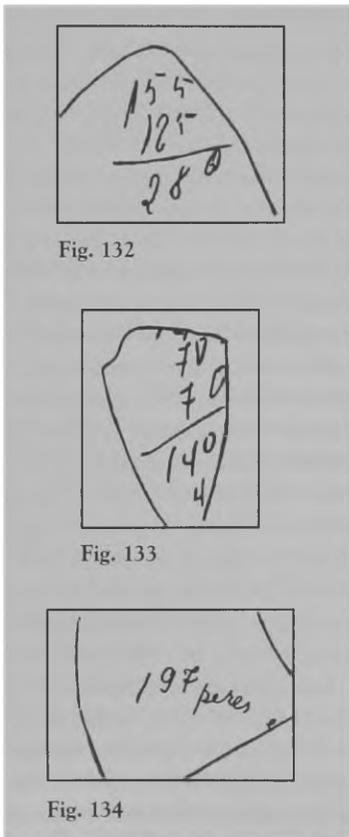


Fig. 132

Fig. 133

Fig. 134

O estudo das letras (capitais ou cursivas) e a composição de traços são pontos importantes na análise epigráfica. A letra de mão ou cursiva, por exemplo, possui características morfológicas que a distinguem das capitais, pois “possui uma flexibilidade e uma estética particularmente maleáveis” (Funari 1996: 32), o que fica latente

nas poucas palavras escritas aqui. Há também uma regra geral que aponta para a relação diretamente proporcional entre a forma da letra e o número de traços (Funari & Carreras 1998: 19). A análise do tipo de letra poderia, teoricamente, nos informar quantas foram as pessoas que escreveram e se havia mais de uma pessoa que o fazia. Isso teria uma relação direta com a especialidade do trabalhador e com a difusão da escrita e da alfabetização dentre os operários da sociedade paulista da época. A quantidade de tipos de número (de 1 a 9) abaixo. A última linha corresponde àqueles não identificados (Fig. 135).

Índices										Remanescentes		
0	0	0	0	0								
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			
2	2	2	2	2	2	2						
3	3											
4	4	4	4	4								
5	5	5	5	5	5	5						
6	6	6								6		
7	7	7	7	7	7	7						
8	8	8										
9	9	9	9	9	9							
?	?	?										

Fig. 135

Neste trabalho, preferi não ligar traços diversos a pessoas diferentes. Mas pode perceber, com a análise, que em diversas inscrições números iguais são escritos de variadas formas. Primeiro, apesar de ser um mesmo material, os biscoitos têm pequenas diferenças, pequenos riscos, “microimperfeições” que podem alterar a letra de alguém. Uma mesma pessoa pode estar escrevendo em um biscoito com mais sulcos (que fazem parte do próprio processo de formação e tratamento de superfície da peça crua) que alterarão o traçado, ou com menos sulcos, permitindo um traçado mais contínuo. Além disso, o tamanho do suporte, do biscoito, em relação à base de apoio (a mão?) também pode influenciar no tipo de traçado e de letra.

Segundo, concordo com o pressuposto de Saussure, segundo o qual “o valor das letras é

puramente negativo e diferencial; assim, uma mesma pessoa pode escrever o t com as maiores variantes (...) A única coisa essencial é que esse sinal não se confunda com o de l, o de d, etc.” (Martins 1996: 53). No final, a forma pouco importaria, pois não alteraria a informação que se quer passar.

Qual a ferramenta/instrumento da escrita? O artefato chamado “lápiz” aparece como o mais provável instrumento, já que o material das inscrições é o grafite. Outro ponto que parece indicar para o lápis é o fato de que as palavras em letras cursivas geralmente são escritas com instrumentos que permitem uma continuidade do traço, fazendo com que as letras se entrelacem de forma sutil (Funari 1996: 32) (Fig. 136).

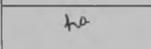
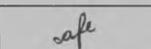
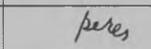
(c)ha	cafe	pires
		

Fig. 136

Ressalta-se que o lápis e o grafite não são instrumentos exclusivos da escrita. Na fábrica, percebe-se, pela cultura material, que o lápis possuía vários usos, como desenhar, por exemplo. Alguns vestígios mostram que o lápis ou o instrumento correspondente com grafite se fazia presente também na etapa da decoração (ou nos ensaios decorativos), uma vez que poderia ser usado como contorno do desenho que seria posteriormente pintado, como pode ser visto no prato fundo com decoração trigal e laçaria, no biscoito, abaixo (Fig. 137).

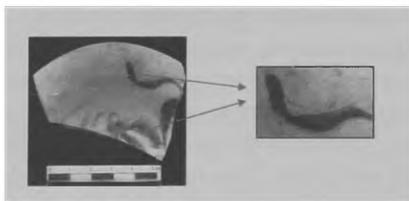


Fig. 137. Vestígios de linha de grafite (ou lápis), desenhada antes da pintura, contornando-a. A pintura não seguiu a linha do traçado

b) *Análise dos suportes*

Algo que ainda é pouco trabalhado nos estudos de Epigrafia é a relação entre a inscrição e o suporte, questão “subexplorada” com privilégio do conteúdo e da materialidade

das inscrições (Francisco 2007: 50). Como se escreve e o resultado final da escrita (enquanto imagem) vai depender da posição, tamanho e características da superfície do suporte. Suportes e inscrições (ou grafismos) devem ser estudados como um só ente. A escolha do suporte, portanto, não é neutra. É importante refletirmos tanto sobre o porquê de um suporte não ter sido usado, como sobre o porquê de outro ter sido, além de reflexões sobre os estilos e os modos de fazer.

Pensar em suportes é pensar também no fator tempo, já que a inscrição terá a mesma durabilidade de seu suporte. O fato de serem feitas em suportes rochosos, cerâmicos ou metálicos passa, então, a caracterizar as inscrições como algo feito para durar: os suportes dão materialidade às inscrições, que atravessarão o tempo. As inscrições passam a ser suportes físicos e suportes semânticos abarcando duas dimensões da imagem, uma no tempo social e outra no tempo mineral (Vialou 2000: 382).

Investidas de tempo passam também a ser caracterizadas por sua imobilidade (no caso de suportes fixos) ou mobilidade. As características de imobilidade/mobilidade e visibilidade das representações gráficas como as inscrições passam a qualificá-las como simbólicas, testemunhos de escolhas correspondentes às atividades individuais e/ou coletivas culturalmente determinadas (Vialou 2000). As expressões gráficas de qualquer povo não são apenas condicionadas, mas motivadas por um universo simbólico, cultural. O repertório cultural, na medida em que motiva, “fornece os elementos de linguagem assim como os meios para a expressão, sejam musicais, gráficos, fonéticos, corporais, etc.” (Horta 2004: 45).

No caso estudado aqui, todos os suportes são os chamados biscoitos, ou louças no biscoito. O biscoito é o produto resultante da primeira queima da faiança fina. Após o processo de colagem ou torno, e uma primeira secagem à temperatura ambiente, o produto, já com sua forma final, está pronto para ir à primeira queima, a do biscoito. Após isso, o biscoito é a superfície que será decorada, esmaltada e depois seguirá para uma segunda queima (Pileggi 1958).

Como comentei anteriormente, a escolha do suporte não é algo neutro. Na verdade, a

própria noção de “escolha” implica parcialidade (se é que a noção de imparcialidade é válida em algum sentido). Escolhas são “efetuadas dentro de um universo de possibilidades culturalmente constituído” (Bueno, 2005: 23) e o objetivo aqui seria também refletir sobre a arbitrariedade das escolhas tecnológicas. Por que, justamente, as inscrições foram feitas no biscoito?

Uma primeira razão a ser apontada é a das próprias características físicas do biscoito. Além de constituir-se literalmente como uma “tela branca” em que a cor do grafite do lápis ressaltará muito mais do que, por exemplo, na cor amarronzada de uma caixa refratária, é impossível escrever sobre uma louça esmaltada. Escrever numa louça pré-biscoito, ou seja, na massa crua, é possível, mas há probabilidade de quebra do suporte.

Eliminado o que havia de disponível de refugo da produção para ser utilizado como suporte para as inscrições, poderíamos nos perguntar no por que da não utilização de outros suportes externos à fábrica, como o papel. Ora, o papel ainda era caro para ser utilizado assim em grandes quantidades, quanto mais num ambiente propício a muita “sujeira” e umidade. As primeiras fábricas de papel do Estado de São Paulo surgem apenas no final do século XIX, quando em 1889 a Papel de Salto se torna pioneira na fabricação de produto no País (Andrade & Zequini, 1999: 12). Mesmo com as fábricas nacionais, o mercado ainda dependia das importações. O papel com certeza seria reservado aos documentos oficiais e burocráticos de controle da produção, em que, ao final do processo, provavelmente a informação das inscrições seria posta (Andrade & Zequini, 1999: 14). Os biscoitos funcionariam, assim, como “rascunhos”

A quantidade de refugo da fábrica era enorme, com predomínio de biscoitos e louças com defeito. Um material disponível em abundância e de fácil acesso, sem um fim claro de reutilização, constituindo o refugo da produção, e sem uma ordem clara da fábrica sobre não utilizá-los, foi assim escolhido para conter as inscrições: o biscoito.

Como disse, o biscoito possui características que irão alterar o *design* final das letras e números escritos sobre ele. O fato de ser uma superfície porosa, microscopicamente irregular, influencia no modo de escrever. Aparentemente, existem alguns biscoitos com

linhas “incisas” (resultado do tratamento de superfície). Percebe-se, abaixo, como o número 5 (cinco) tem seus traços interrompidos pelas linhas “incisas” da superfície do suporte (irregularidades que teoricamente desaparecerão quando da esmaltação) (Fig. 138).

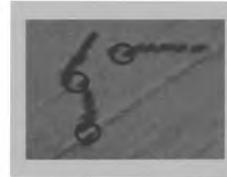


Fig. 138. Traçado do lápis interrompido pelas irregularidades da superfície do suporte.

A relação entre a aspereza do biscoito como suporte pode também ter influenciado na espessura do traçado e portando na relação entre a ferramenta e o suporte, o lápis e o biscoito. Escrever sobre uma superfície mais áspera leva a maior consumo de grafite, pois o suporte retira muito mais grafite do lápis do que se um traço feito num papel. A irregularidade do traço é diretamente proporcional à maior aspereza da superfície do suporte. Basta saber se isso influenciou, de algum modo, o orçamento da produção.

Um último ponto a ser pensado aqui corresponde, novamente, à escolha. As superfícies sobre as quais estão as inscrições são planas, na medida do possível. Isso nos leva a crer que os trabalhadores não pegavam o primeiro fragmento de biscoito que vissem, mas buscavam fragmentos específicos. Como afirmou Funari (1990: 237), a forma das letras e traços depende muito de uma estrutura tecnológica específica: a superfície disponível à escrita. A forma influenciará no *design* final da inscrição.

Essa nova forma que a louça adquiriu (de prato para fragmento), impõe algumas limitações espaciais à escrita. Uma delas é, caindo um pouco na obviedade, a de que não é possível ultrapassar os limites físicos do suporte e escrever “no ar” ou fora dele. Isso é importante na medida em que nos faz pensar sobre a necessidade de uma adaptação da escrita à forma do suporte. Como os fragmentos são pequenos, o tamanho das inscrições variará de acordo com a quantidade de informações que se quer escrever, influenciando no tamanho das letras e traços (não levando em conta, aqui,

possíveis sobreposições). Portanto, o espaço onde a escrita deve ser colocada pode originar um novo estilo de escrita (“estilo epigráfico?”) que pode ser mais conciso e sucinto se o espaço for restrito (Corassin 1998/1999: 208).

Uma das inscrições, por exemplo, apresenta algo como uma lista de números aparentemente aleatórios, que poderia estar ligada a códigos que designam formas (por exemplo, nº 3 = xícara), prática usual em fábricas de louça. Não posso afirmar com certeza que o número 3 da inscrição corresponde a alguma característica das louças, porém o sítio Petybon possui peças com um número em baixo-relevo no frete (que se repetem em peças iguais) (Fig. 139).

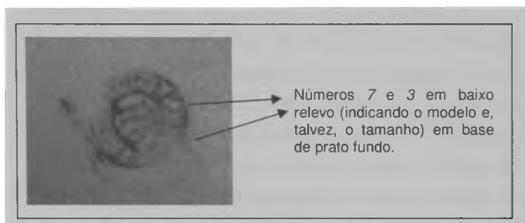


Fig. 139. Números 7 e 3 em baixo-relevo (indicando o modelo e, talvez, o tamanho) em base de prato fundo.

As limitações do suporte, no entanto, ainda poderiam ser “dribladas”. No caso dos suportes móveis horizontais, como é o caso do biscoito, a questão da orientação e da percepção visual do espaço gráfico torna-se relevante (Otte 1999: 240). Como um suporte sem orientação natural, quer dizer, não sendo fixo, pode ser girado 360°, sem cima ou baixo. Algumas vezes, vemos que o trabalhador que escreveu riscou linhas de orientação para o texto, como na inscrição abaixo (Fig. 140). Além dessas estratégias de orientação, a compreensão da escrita ocidental, no nosso caso, latina, colabora para a percepção da orientação que a inscrição dá ao suporte: de cima para baixo, da esquerda para a direita.

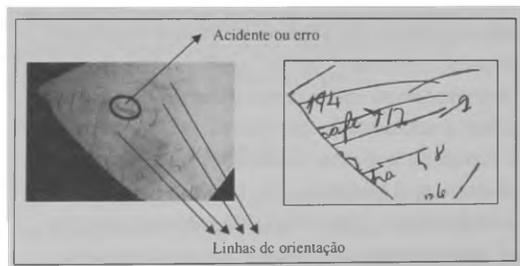


Fig. 140:

3.4.2 Reutilizações dos materiais em faiança fina: biscoitos para escrever

Se respondêssemos a pergunta posta por Michael Stanislawski na década de 1960, “what good is a broken pot?” (1969), poderíamos dizer, evidentemente, e dentre os milhares de usos, para a escrita. A questão das reutilizações dos objetos cotidianos é um ponto com vasta bibliografia na Arqueologia. A abordagem ficou clássica com os estudos de Schiffer (1972; Schiffer & Skibo 1997: 38), levantando hipóteses sobre as possíveis funções e reutilizações dos objetos por grupos sociais economicamente desfavorecidos (Symanski & Osório 1996: 43), mas podemos citar também os estudos de Alan Sullivan III (1989), que chamou atenção para cerâmicas utilizadas para servir de material construtivo em arquiteturas diversas.

Como afirmou Rice, “as vasilhas possuem múltiplos usos durante sua vida útil, de modo que o contexto arqueológico é meramente seu lugar final, mais do que um indicador acurado de como foi sua vida útil” (Rice apud Gomes 2003: 220). A imensa variabilidade no *design* dos artefatos está ligada à tentativa das pessoas de resolver também problemas do dia a dia (Schiffer & Skibo 1997: 45), e o uso dos biscoitos pode ser pensado, igualmente, segundo esta perspectiva. Necessitou-se de um suporte para escrever algo, calcular, contar etc., para resolver alguns dos problemas que surgiram no cotidiano.

No campo da Arqueologia Histórica são menos os estudos, mas os que existem são focados especialmente nas reutilizações de vasilhames cerâmicos (Lister & Lister 1981) e, a maioria, nos vidros (Busch 1987). No Brasil a bibliografia é quase inexistente. Podemos citar os trabalhos de Symanski e Ozório (1996), para as faianças finas e Lima chamando atenção para os vidros (2002, p. 284), além de alguns artigos e referências isoladas sobre a reutilização de faianças em Salvador (Etchevarne 2003), reutilização de vasilhames de plástico e vidro adaptados às técnicas de pescaria na região de Sauípe (Bahia) (Souza, *no prelo*), a reciclagem dos projéteis em uma fortificação de Pernambuco (Albuquerque & Lucena 1988), o lascamento de fragmentos de

vidro na guarda espanhola de São Martinho, no Rio Grande do Sul (Macedo 1997) e telhas com betume utilizadas como “canos” nos sistemas de abastecimento de água na São Paulo do século XIX (Vilar 2003).

No que se refere à faiança fina, pouco existe, mas a bibliografia americana contém diversos exemplos sobre ciclagens laterais (a exemplo das faianças finas nas *plantations* americanas [Symanski 2009]) e alguns sobre análises das marcas de uso (Griffiths 1978) e análise de resíduos orgânicos (Neale 2000).

O sítio Petybon é um local riquíssimo para análises desse tipo. A própria questão da formação do registro já nos leva a um processo de reutilização desse material para outros fins, uma vez que as louças de mesa ligadas a consumo de alimento e outras funções entraram para a esfera construtiva ao comporem a camada de aterro utilizada para a construção de uma nova unidade fabril. Louças com furos na lateral e na base foram registradas no sítio, sugerindo sua reutilização como vasos para flores, a exemplo de uma pequena malga no biscoito, cuja base, de 3 centímetros de diâmetro apresenta um furo (algo presente igualmente no Solar Lopo Gonçalves, em Porto Alegre [Symanski & Osório 1996]). Apesar de relevante, nosso interesse aqui é chamar a atenção à reutilização das louças como suporte para inscrições.

No presente estudo, claramente, as reutilizações da louça como suporte para inscrições se enquadram como um uso secundário do artefato, já que, após a quebra, os fragmentos foram reutilizados como tal. No processo de reutilização para uma nova modalidade de uso, não houve modificações deliberadas ou exageradas das características formais originais (Silva 2000). Essa reutilização, no entanto, parece não ter sido aleatória, uma vez que fica clara, como comentei, a utilização de fragmentos mais planos para conter as inscrições. Dentro de um pensamento contextual, mais sistêmico, poderíamos dizer que houve um ciclo de manufatura (fez-se o biscoito), descarte (quebra), recuperação do objeto descartado (uso secundário), novo uso com entrada no universo da escrita e comunicação e, por fim, novo descarte (Symanski & Osório 1996: 28).

Temos, portanto, os fragmentos de louças no biscoito reapropriados e ressignificados como portadores de uma nova função, a de suporte a informações escritas. Mas é interessante pensar também no fato de que este reuso não se deu após o artefato ter cumprido sua função primária, para a qual teria sido originalmente produzido (Silva 2000: 201). Os biscoitos usados indicam um processo produtivo não finalizado: a louça propriamente dita não existia. Como unidade fabril, esse material ainda não foi consumido, não saiu da unidade de produção para a doméstica. Assim, a função presumida do artefato não chegou a se concretizar.

É sabido que nem todos os artefatos seguem um modelo linear (procura, preparação, consumo, descarte), frequentemente sendo reutilizados (Schiffer 1972: 158). Os processos de reutilização estão intrinsecamente ligados aos processos de formação do registro arqueológico. As inscrições nos biscoitos são com certeza refugos secundários, isto é, refugos dos quais o local final de descarte não é o mesmo do lugar de uso (Schiffer, 1972: 161) – os biscoitos escritos foram coletados de um primeiro descarte. Os objetos da fábrica de louça, em sua maior parte, ainda nem mesmo foram utilizados se pensarmos de um ponto de vista do consumo, mas sua utilização como aterro ou como suporte para inscrição já nos atesta um refugio secundário. Na verdade, os vestígios das cidades seriam quase que exclusivamente secundários, já que, como disse Schiffer (1972: 162), muitas etapas de armazenamento e transporte intervêm entre o local de produção e o descarte final. Isso fica claro em uma unidade fabril com os inúmeros armazéns e o escoamento da produção pela linha férrea.

A questão da reutilização dos artefatos e dos fragmentos cerâmicos mostra que se deve tomar cuidado com visões etnocêntricas sobre os significados dos “potes quebrados”. A noção de objetos quebrados, dos descartes e dos refugos varia no tempo e no espaço, e deve-se atentar para a questão do uso secundário dos objetos, para que não associemos nossa visão de descarte (lixo) com a de outras épocas e lugares (Stanislowski, 1968: 16; Sullivan III, 1989: 101). Quebras e defeitos não significam o fim da vida útil do artefato.

3.4.3 Produção e controle numa unidade fabril: o taylorismo e o tempo

O contexto no qual foram encontradas as inscrições não pode de modo algum ser esquecido: o sítio Petybon é parte de uma unidade fabril das primeiras décadas do século XX. O que chamou atenção, e talvez tenha impulsionado maior interesse pelas inscrições do sítio, foi a leitura do trabalho de Daniel Barber e George Hamell sobre uma fábrica de cerâmica vermelha (*redware*) no oeste de Nova York, EUA, onde, durante os trabalhos de campo, foram encontradas peças do processo produtivo, muitas das quais parecidas com aquelas do acervo. O sítio, parte da antiga Fábrica Alvin Wilcox que funcionou durante a segunda metade do século XIX, também apresentou artefatos com cálculos numéricos que foram associados a testes de temperatura nos fornos (Barber & Hamell 1971: 36). A similaridade dos achados me fez refletir sobre sua ligação com contextos fabris que, apesar da distância, deveriam ter semelhanças quanto ao processo produtivo, o qual levou alguém a escrever cálculos num fragmento não esmaltado da própria cerâmica produzida pela fábrica.

Pensar nas inscrições que temos é pensar no porquê de estarem ali: quem contaria num contexto fabril? Contar o quê? Para quê? Para quem? Calcular e contar o que se produz durante o processo de fabricação é também pensar no quanto: Quanto será produzido? Por quem será produzido? Para quê? O ato de contar algo numa produção significa, obviamente, que essa produção está sendo contada e que, por conseguinte, estará relacionada a um tempo, o tempo de produção dos objetos a serem contados. Que tempo é este? Quem estipula o tempo? Que concepção de tempo está regendo a produção e o trabalhador? Se pensarmos as inscrições nos biscoitos como “cacos de tempo” como disse Pélbart (2000: 186), que tempo é este contido num fragmento?

Como as inscrições estão claramente ligadas ao processo produtivo da fábrica, fica patente o fato de pensar sobre como se organizava esse mesmo processo. O sistema de fábrica (que, lembremos, transcende o capitalismo), teve clara intenção de “organizar e disciplinar o trabalho através de uma sujeição completa da figura do trabalhador” (De

Decca 1982: 10). Para a fábrica da sociedade disciplinar (Foucault 2007; Deleuze 1992) como a que está se conformado na São Paulo dessa época (Rago 1997), o taylorismo ajuda a pensar os vestígios arqueológicos e as concepções de tempo que se instalam dentro do universo fabril. Não estou, com isso, dizendo que as inscrições nos biscoitos são materializações de uma ideologia, mas, sim, que o sistema fabril pode gerar vestígios materiais específicos integrantes das relações diversas entre as novas formas de organização do trabalho e o trabalhador.

O taylorismo, assim como o fordismo e outras formas de racionalização da indústria, caracterizou-se por métodos que possibilitaram maior produtividade do trabalho, economizando tempo, suprimindo gestos e comportamentos supérfluos no interior do processo produtivo (Rago & Moreira 1984: 10; Coriat 1994). Objetivando a aplicação dos métodos científicos na produção, levando a uma máxima eficácia, melhor rendimento, máxima produtividade e pouca perda de tempo, o taylorismo não apenas concretizou a noção de “tempo útil”, mas também pôs nas mãos da figura do gerente o controle do conhecimento da cadeia operatória (Lazagna 2002: xxiii). Na fábrica estudada, isso fica muito claro ao vermos que Ranzini, técnico em química, passou a deter todo o conhecimento da cadeia, escrevendo seus conhecimentos científicos em cadernetas (Coleção Ranzini, Museu Paulista), a ponto de os Matarazzo assinarem com ele o contrato que comentei anteriormente.

A padronização das formas de produzir é, assim, acompanhada de uma avaliação da produtividade, avaliação esta materializada no cronômetro (Rago & Moreira 1984: 24). Não foi à toa que Coriat chamou seu livro sobre o taylorismo, de 1979, de *El taller y el cronómetro*. Cada movimento teria um tempo ideal de duração; a técnica da produção passa a ser uma técnica social de dominação, marcada pela expropriação do saber (De Decca 1982: 36). Se, antes, ceramistas e oleiros conheciam todo o processo de manufatura, na fábrica passam cada vez mais a ter menos controle sobre isso. Controle do conhecimento que fica a cargo, geralmente, da figura do gerente (Rago &

Moreira 1984: 14), que junto da empresa passa a desenvolver toda uma estratégia para que o processo tecnológico não fugisse de seu controle (De Decca, 1982: 36).

Com isso, o tempo é uma categoria importante dentro da ótica taylorista-fordista de organização da produção. Compreendê-la é entender algumas características das fábricas que se estabeleceram na cidade de São Paulo do período. Para tal, devemos partir do pressuposto de que a categoria *tempo* é uma construção social e cultural (Paixão 2005: 66). Segundo Pélbart (2000: 183), por exemplo, o tempo não existe, “isto é, não existe o tempo enquanto tal, ou uma essência do tempo, e sim operadores de tempo, ideia do tempo, forma do tempo”

Quando o sonho “burguês” de apropriar-se do tempo começou a se concretizar, a vida cotidiana passou a ser cada vez mais governada por sistemas cronológicos abstratos, passando a imperar o tempo linear e irreversível, mais tarde ligado à acumulação de bens e à industrialização (Rodrigues 2002): o tempo da fábrica. Essa nova noção de tempo, por diversos mecanismos, acabou se enraizando nos objetos e no próprio corpo humano (Rodrigues 2002: 30), se materializando por meio da “disseminação de novas disciplinas e vigilâncias, que passaram a dispor operários e equipamentos em uma ordenação estrita, designando um lugar e um tempo para cada homem e para cada máquina” (Rodrigues 2002: 31).

Com o taylorismo, parte das elites ligadas ao empresariado e ao patronato passou a tentar reestruturar antigos hábitos dos trabalhadores ligados ao período no qual ainda eram donos dos meios e do conhecimento de toda a cadeia operatória da produção e, portanto, do tempo da produção (Paixão 2005: 70). Mas quando o tempo passou a pertencer à fábrica, que controlava, agora, os meios de produção (ao que Marx chamou de alienação dos meios de produção do trabalhador), tornou-se um produto comprado e pertencente não mais ao trabalhador, mas ao patrão. Enquanto propriedade que gerava lucro, o tempo não poderia mais ser “desperdiçado”. Os patrões criam estratégias de controle e disciplina nas fábricas a fim de prevenir descuidos, saques e sabotagens, exigir padrões de qualidade e controle da produção,

vigiar com minúcia e cuidar do tempo dos trabalhadores, “verdadeira matéria-prima do sistema capitalista e a condição primeira do lucro” (Rodrigues 2002: 32), para atingir a meta de máxima produção e máximo lucro. O tempo passa a ter valor mercadológico.

Contar o tempo passou a ser primordial no interior do sistema fabril. E não parece ter sido diferente com o setor cerâmico. Apontados esses pressupostos, espero ter aberto uma janela para a compreensão da existência das inscrições e do tipo de inscrição (basicamente contas) no sítio Petybon. Era imprescindível que se contasse a produção para o controle (quanto) do que estava sendo produzido. As metas de produção (diárias!) que os trabalhadores deveriam atingir, no interior da fábrica, estariam diretamente ligadas à contagem da quantidade produzida, que deveria ser máxima dentro dos padrões estabelecidos pelo controle de qualidade. Assim, os cálculos dos biscoitos apontam para um ambiente no qual o trabalhador tinha de produzir quantidade x em y tempo, sem desperdiçá-lo. Segundo Paixão (2005: 85), é em unidades de tempo a única forma encontrada de “medir” o trabalho. Contar e regularizar o tempo por meio dos cálculos nos biscoitos está relacionado diretamente a medir o trabalho com o tempo gasto para executá-lo, o que configurou um grande passo na questão da economia de tempo proposta pelo taylorismo-fordismo (Paixão 2005: 83).

Além disso, contar significava controlar a produção e dominar possíveis desvios (de produtos e de comportamento) dos próprios trabalhadores. Impor a contagem pode estar também relacionado a estratégias de controle da gerência e a desconfiança sobre os operários. Por fim, se conta para maximizar a produção, organizando-a por metas a serem atingidas. Fazer cálculos e constatar quantidades começam a ser vistos como estratégias imputadas pela gerência da fábrica aos trabalhadores que não mais controlavam as etapas do processo produtivo (a cadeia operatória ficou reduzida quase que a gestos únicos [Coriat 1994: 36] que antes compunham a cadeia, mas que, agora, estavam sob a responsabilidade de um trabalhador específico, que os repetia sem muito significado) e nem o tempo dessa produção, que passa a ser ditado pela fábrica. Táticas de controle sobre o trabalhador e sobre o tempo.

As inscrições numéricas dos biscoitos passam a ser quase que artefatos para se pensar como concepções de tempo podem ser percebidas em vestígios materiais também. Os símbolos numéricos são “meios de orientação no seio do fluxo incessante do devir” e caracterizam a construção particular da categoria “tempo” (Paixão 2005: 67). Atestam meios de orientação em uma linearidade e regularidade que compõem a concepção de tempo dentro da fábrica de louças. O sistema de fábrica é o momento no qual se inaugura um tempo definido como de trabalho, que apresenta uma regularidade marcante (Paixão 2005: 73).

No que se refere a essas práticas em sistemas fabris ceramistas, podem-se citar as famosas fábricas que Josiah Wedgwood, na segunda metade do século XVIII, estabeleceu na Inglaterra, implantando um sistema de disciplina que rendeu vários testemunhos operários sobre a cobrança do tempo no trabalho (Thompson 1998: 275, 283); segundo o próprio Wedgwood, a fábrica se materializava como uma nova organização do trabalho, sem a necessidade de qualquer profunda transformação nos aparatos tecnológicos – ou seja, um espaço mais para o controle do que para a inovação tecnológica (De Decca 1982: 26). Outro exemplo é o da Cerâmica São Caetano, em São Caetano, São Paulo, pertencente a Roberto Simonsen. Entusiasta desse tipo de organização, Simonsen tentou aplicá-lo a sua fábrica de cerâmica vermelha, o que, contudo, não deu certo. Segundo Weinstein (2000: 32) a Cerâmica São Caetano tornou-se uma “verdadeira enciclopédia de tudo o que os defensores da racionalização – seja taylorista, fordista ou mais genericamente na linha da ‘administração científica’ – condenavam” Houve enorme prejuízo entre 1923 e 1926 apesar dos investimentos consideráveis para melhorar a capacidade da produção (Weinstein 2000: 31).

Gostaria de fazer, ainda, um pequeno adendo e tecer um curto comentário sobre pensar esses vestígios, que são as inscrições nos biscoitos, com um olhar ético do tempo. A Arqueologia Histórica ainda trabalha muito com a concepção de tempo linear, que é imprescindível quando se pensa, por exemplo, na concepção que a fábrica de louças poderia

possuir do tempo e dos modos de produção, mas que talvez talhe um pouco a dimensão de estudo de um artefato. Com o tempo linear talvez encaremos os artefatos como a ponta final de uma linha infinita (por mais paradoxal que isso seja), o progresso (segundo uma concepção mais iluminista), de processos que vieram do passado e se projetam no futuro.

No entanto, aplicar aqui a ideia de rizoma temporal torna a perspectiva bem interessante, ao encarar os objetos como pontos de encontro de uma teia multitemporal que sincroniza vários tempos de diversas direções (Pélbart 2000: 186). Pode-se pensar, para as inscrições nos biscoitos, o mesmo que Deleuze fez para os carros: “um agregado de soluções científicas e técnicas de épocas diferentes e que pode ser historicamente datado” (Rago 2003: 30): desde a invenção do lápis no século XIV, à faiança fina e a sua queima no biscoito com Josiah Wedgwood no século XVIII até as técnicas de retirada de caulins de fontes brasileiras no século XX para preparação das pastas. Seria importante, portanto, “reativar a carga do passado que está presente no presente” (Castel apud Rago 2003: 31), uma vez que todo registro arqueológico é um fenômeno contemporâneo (Silva 2000: 179).

Pensar apenas o tempo da arqueologia como o tempo da longa duração, especificamente para o presente caso, faz com que o indivíduo enquanto objeto de investigação, não exista (Oosterbeek 1999: 5). Olhar para a longa duração é um dos pontos positivos na Arqueologia, mas não se deve esquecer que cada um dos artefatos foi produzido por um ser humano, e olhar para esse indivíduo, somando-o ao todo, é igualmente importante; ou seja, considerar o desvio, a evolução, a revolução e a mutação como características interconectadas (Oosterbeek 1999: 5-6). Para Oosterbeek, devemos lembrar que a Arqueologia não nega o movimento, o devir, a mudança, mas se concentra também no objeto, no momento. “O espaço arqueológico é um instante de tempo” (Oosterbeek 1999: 6)

3.4.4 A alfabetização, os números e o trabalhador: a cultura material da escrita

Escrever é um ato culturalmente significativo, com um valor afetivo e de poder

sobre o mundo (Funari & Carreras 1998: 76). Olhar para as inscrições nos biscoitos e sua recorrência mostra a importância do domínio da escrita no que se refere ao funcionamento de atividades sociais e econômicas (Funari 1995: 341). O trabalho no Petybon e a análise de sua cultura material e contexto chamaram atenção para o diálogo entre a epigrafia, a alfabetização, o trabalhador e a conjuntura fabril.

Faz-se necessário pensar, todavia, sobre qual a função da escrita na fábrica, nos biscoitos. Sabe-se que saber se comunicar pela escrita é uma coisa, fazê-lo é outra (Macmullen 1982: 232). Durante a história, muitas pessoas nunca tiveram a ideia de escrever sobre suportes duráveis, mas eram letradas. No entanto, pessoas que podiam escrever, às vezes, o fizeram, com motivos mais ou menos claros (Macmullen 1982: 233). No contexto da produção, a escrita possivelmente estava relacionada à quantificação de materiais produzidos e ao controle da produção e do tempo.

Evidentemente, essas inscrições tinham como leitores pessoas da área de produção. Como textos, as inscrições possuem um autor e um leitor, apesar de parecer que o emissor e o receptor (Alarcão 1995: 21) eram a mesma pessoa: o produtor do enunciado – o próprio trabalhador.

Contudo, isso não implica o fato de que outras pessoas não leriam ou entenderiam o que estaria inscrito se vissem os fragmentos. O fato de que as inscrições estão sobre um suporte móvel pressupõe um grande alcance, talvez “observadas por ‘fruidores’ completamente alheios à sua significação original” (Francisco 2007: 47), haja vista que os trabalhadores da posterior Fábrica Petybon (1937 - década de 1980) podem ter encontrado os fragmentos, assim como os arqueólogos hoje.

A questão da alfabetização dos operários no período possui farta bibliografia, que aponta para uma alta taxa de analfabetismo, apesar de opiniões como a de Eva Blay (1985), para quem o fato de existirem tantos jornais operários implica uma taxa de alfabetização maior do que se pressupunha. A questão da escolaridade também é assunto em voga no período, com diversas propostas de ensino e a criação, já na Era Vargas, de escolas profissionalizantes e cursos técnicos. As ideias advindas da Escola Nova, com inspiração americana forjada no

contexto da industrialização e do fordismo no final da década de 1920, estão chegando a São Paulo, com vieses que tinham como pano de fundo pensar formas de cimentar normas e controle sociais (“ façamos a revolução antes que o povo a faça”).

Sem dúvida, cada uma das inscrições foi feita por um indivíduo. É ele quem escreve, seleciona o fragmento a ser usado, como será usado e o porquê do uso. E não escreve palavras em sua maior parte, mas números. E mais que números, fórmulas. Além do que parece ser constatações de quantidade, existem cálculos ou contas, fórmulas matemáticas de soma. Nessa operação, a inversão da ordem dos caracteres que equivalem aos numerais é importante, uma vez que 15 não é o mesmo que 51 e daí a relevância da orientação do campo visual que propicia a leitura “correta” das inscrições (Francisco, 2007). Segundo Umberto Eco, a fórmula está inscrita na Matemática, Física e Química que se constituem como “linguagens formalizadas” ou “linguagens artificiais” (Eco apud Francisco, 2007: 39). Um cálculo proveniente de uma fórmula pode ser descrito como “partes autônomas, independentes, que se inter-relacionam, e produzem algo diferente ($x - y = z$, $x + y.z = w$, etc.), mesmo que a natureza quantitativa seja equivalente” (Francisco, 2007: 39).

Todos os cálculos nas inscrições encontradas são operações de soma. Esse fato está ligado às operações realizadas numa produção de louça em moldes industriais, uma vez que o objetivo dessa produção seriam *mais* produtos, o aumento e a quantificação de uma produção em larga escala, e não *menos*.

É interessante perceber também que nenhuma das inscrições contém o clássico sinal de + (*mais*) nos cálculos, e suponho que não há necessidade disso, já que quem escreveu pressupunha que sua operação era uma soma. Também inexistente o sinal de = (*igual a*), substituído pelo travessão (- - - - -). O que se percebe é outra organização do cálculo que não aquele na horizontal ($x + y = z$), mas na vertical, fato que pressupõe outra organização visual e talvez a necessidade de fragmentos de biscoito que possuam mais espaço para um uso orientado verticalmente. Isso fica claro

em algumas das inscrições nas quais a leitura do cálculo, de cima para baixo e da esquerda para a direita, segue o maior comprimento do fragmento.

A inscrição a seguir (Fig. 141), por exemplo, é clara no que concerne à relação entre a escrita do cálculo, a orientação da leitura e o comprimento máximo do fragmento, como se pode perceber abaixo. Como um fragmento de azulejo no biscoito, possui como máximo comprimento horizontal 3,7 centímetros e vertical 7 centímetros (apesar de parte do fragmento estar aparentemente quebrado pós-inscrição). Essa é uma hipótese que levanto, mas não há necessidade de sempre o plano vertical ser maior e, sim, o fato de que o plano vertical necessita ser suficientemente grande para que caiba uma operação de soma organizada verticalmente.

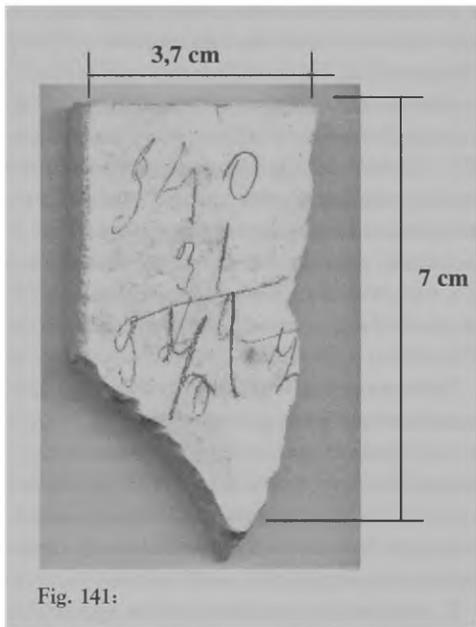


Fig. 141:

Segundo Kant, o número pressupõe o tempo e o espaço e tem um papel essencial em nossa conceptualização de mundo, indo muito além de objetos que representam um número; as propriedades do número são independentes do tempo, portanto determinadas intencionalmente (Jørgensen 2006: 39). Isso é importante se pensarmos que o numeral arábico utilizado aqui transpassa o alfabeto correspondente usado nas palavras (o latino) e a língua (o português). Logo, pessoas

que falam línguas diferentes representam os cálculos matemáticos da mesma maneira. Por isso, a questão do leitor dessas inscrições se amplia, uma vez que não haveria necessidade de todos os operários da fábrica serem falantes de português, já que compreenderiam os cálculos.

Observação também seja feita às poucas palavras escritas nos biscoitos (*chá*, *pires* e *café*) uma vez que não são apenas objetos que estão sendo contados, e produzidos, mas indicam como a produção se referia a seus artigos (termos êmicos) e em uma alfabetização de quem escreveu (em letra cursiva). O mito do operário europeu, italiano, homem, é também questionado pela Arqueologia, uma vez que é preciso pensar em quem teria escrito nos biscoitos palavras em português. Isso pressupõe a existência de brasileiros ou, pelo menos, de falantes de português no contexto fabril.

Por fim, esses artefatos, de um modo ou de outro, nos remetem a um contexto de escrita, ou ao que poderíamos chamar de Arqueologia da Educação (Zarankin 2002). O lápis como instrumento da escrita, implícito como ferramenta da ação, se relaciona, diacronicamente, a tantos outros artefatos ligados ao universo da alfabetização ou da comunicação por símbolos gráficos nos períodos históricos. Não apenas lápis podem ser encontrados em sítios, como penas, bastões de grafite etc. (Schávelzon 1999). Pelo menos para São Paulo, fica muito evidente a presença de tinteiros, seja de grès ou vidro, em poucas quantidades, mas recorrentes em vários sítios.

O fato de as inscrições nos biscoitos estarem ligadas a trabalhadores operários fabris levanta ainda a questão da crítica ao monolitismo que identifica a produção escrita a uma classe (elite) e das coisas materiais a outras ("classes baixas"). Compartilho assim das afirmações de Francisco segundo o qual "além desses paralelismos não se sustentarem absolutamente, a análise ampla, levando em conta uma experiência escrita e material, para além das questões de produção e do universo cognitivo de um grupo materializados nas suas respectivas produções, possibilita uma visão dinâmica dessas estruturas, no seio de qualquer sociedade; assim, mesmo um grupo que não esteja envolvido diretamente na produção escrita envolve-se profundamente, em vários casos com esta produção" (2007: 58).

3.4.5 Fábrica, capitalismo e o agir e reagir

Quando me refiro a métodos de controle social dos trabalhadores dentro da fábrica não estou tentando realizar uma Arqueologia em que o capitalismo é o sujeito principal e submete a tudo e todos (como os pressupostos das teorias sobre ideologias dominantes). As perspectivas segundo as quais a “civilização capitalista” exportada pelos europeus reduziu todas as relações sociais, em qualquer lugar do mundo, a relações econômicas vêm sofrendo variadas críticas (Funari, Jones & Hall 1999).

Priorizar o capitalismo como foco de estudo, sua emergência, expansão e eventual dominação como um processo inevitável passa longe do poder da consciência e das diversas formas de ação e re-ação dos grupos humanos. Focar a Arqueologia Histórica apenas no surgimento e expansão do capitalismo é deixar de lado aspectos políticos e culturais que antecedem e acompanham tal processo e que localizam e particularizam suas formas de expressão (Therrien, 2006). Testemunho disso são as arqueologias ligadas a grupos como as colônias anarquistas e comunidades “utópicas” (Tarlow, 2002).

Abordagens provindas da teoria marxista da ideologia dominante possuem muitas críticas em nível historiográfico (Batalha, Silva & Fortes, 2004), pois pressuporiam que o capitalismo é inexorável, sempre controlando e disciplinarizando, subestimando noções de ação, resistência e heterogeneidade (Funari, Jones & Hall 1999: 7). Segundo essa abordagem, haveria uma ideologia dominante que permearia todos

os setores da sociedade fazendo com que as camadas mais “baixas” quisessem sempre parecer com as “altas”

Acredito, sim, que o sistema fabril capitalista desenvolveu formas de controle do trabalhador, mas a essas micropolíticas e micropoderes (Foucault 1993) se opõem microrresistências (De Certeau 1994), e é um equívoco não abrir espaço para as resistências que podem ser muitas vezes percebidas na cultura material. Apesar de este subcapítulo não ter dado maior ênfase na questão da resistência, concordo com suas relações com a cultura (Said & Barsamian 2006), e para a presente abordagem é interessante pensar arqueologicamente sobre os mecanismos de controle e ideologias relacionadas ao capitalismo, e nas expressões materiais de discursos políticos, normas sociais e cultura (Leone & Little 1993: 176), tal como presente nos trabalhos de Mark Leone (1971, 1993, 1995, 1998, 2007).

Por isso seria importante, no contexto com o qual trabalho, buscar a presença também do trabalhador da fábrica, que fica marcada em muitos artefatos e não apenas nas inscrições. Frequentemente, esses operários fazem pequenas aparições nos registros materiais, seja por meio da marca dos dedos e digitais, como veremos a seguir, (Rockwell 1970; Barber & Hamell 1971), seja por desenhos a lápis ou brincadeiras em meio ao opressor cotidiano fabril. A inscrição abaixo (Fig. 142 e 143), que daria estudo aprofundado único, está contida em tigela no biscoito com os dizeres “o caipira é Raphael”



Fig.: 142

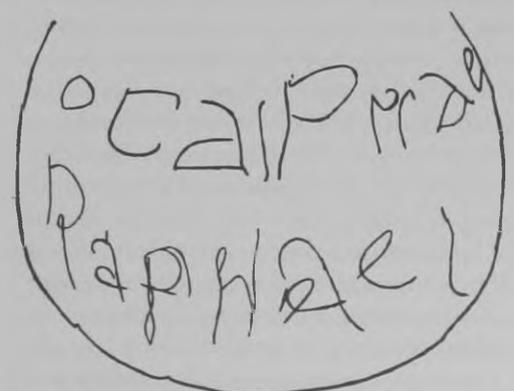


Fig.: 143

Esses artefatos permitem não apenas pensar o indivíduo, como relacionar essas marcas com o todo que os cerca. Desse modo, a História pode colaborar para o entendimento das resistências que envolvem sindicatos, clubes operários e associações de auxílio mútuo, nascentes nesse início de século, mas a Arqueologia colabora para a compreensão de muitas das ações e re-ações dentro do universo fabril, no cotidiano da produção, e como isso pode ser percebido materialmente. Poucos são os estudos, nas humanidades, de lazer, ação e resistências dentro do cotidiano fabril (Darnton 1999). Temos acesso, somando as duas ciências, no que é, afinal, a Arqueologia Histórica, a como os trabalhadores da Fábrica Santa Catharina expressavam descontentamento com o sistema fabril, seja com a formação da Liga dos Ceramistas na greve de 1917 (Khoury 1981: 173), seja por pequenos atos cotidianos como brincadeiras que os permitiam burlar o sistema de controle panóptico e os sistemas de domínio do tempo, do lucro, nas fábricas no começo do século XX.

Partindo desse foco, por que não deixar por um instante a Arqueologia do Capitalismo e nos voltarmos para uma Arqueologia do Trabalhador ou do Trabalho (Castillo 2002), que dialoga com o capitalismo, mas não é exclusiva deste? As colocações do arqueólogo português Jorge de Alarcão são explanatórias a esse respeito, quando afirma que “os objectos são úteis, servem para alguma coisa e, portanto, indicam a presença de alguém que se serve deles e anunciam o acto de que eles são instrumentos” (Alarcão 1995: 27). Quem está por trás, ou caminha junto, dos “restos físicos” dos processos de trabalho que não o trabalhador, que é marcado e marca esse mesmo processo? As pesquisas de Monika Therrien sobre a Fábrica de Loza Bogotana rumam para essa mesma abordagem, uma vez que a arqueóloga está interessada não apenas na louça que será consumida e produzida pela fábrica, mas nas relações que se estabelecem dentro da empresa e no papel da fábrica num plano maior de modernidade nacional e introdução de uma nova ordem (Mejía & Therrien 2001/2002: 202).

Tentei mostrar, portanto, algumas das reflexões possíveis em torno da cultura material de um sítio arqueológico que foi uma vez uma fábrica de louças em faiança fina na cidade de São Paulo, na primeira metade do século XX. Parto de artefatos produzidos no interior de um sistema de manufatura capitalista, sugerindo como dialogam com as práticas de controle desenvolvidas no seio da fábrica e se relacionam com os modos de produção e as tecnologias, por assim dizer, capitalistas.

Por fim, o que busquei neste trabalho está dentro das discussões sobre pensar a relação entre a estrutura e o que a Arqueologia americana chama de “agency” (Wiessner 2002: 234) para o exame da cultura material dos sítios históricos. Isso fica ainda mais interessante quando pensamos nos mecanismos de controle social surgidos no fulcro do capitalismo e em como isso se relaciona aos indivíduos e ao poder da cultura. O que procurei fazer aqui foi tentar reconstituir algumas das típicas práticas de controle de uma sociedade capitalista, mas privilegiando a experiência ou a prática cotidiana da vida dos trabalhadores (Chalhoub 2001: 51), enfim, as intrincadas relações entre desvio e norma (Hodder 1994) em uma Arqueologia de grupos “marginais”

Os biscoitos com inscrições numéricas dialogam com a nova disciplina fabril implantada no Brasil, que se relaciona com uma nova atenção ao tempo e à sincronização do trabalho. As mudanças nas técnicas de manufatura, louça em moldes industriais em relação, talvez, às antigas produções oleiras da região de São Paulo, exigiram “maior sincronização de trabalho e maior exatidão nas rotinas de trabalho do tempo” e estou preocupado, como Thompson, também “com a percepção do tempo em seu condicionamento tecnológico e com a medição do tempo como meio de exploração da mão de obra” (Thompson 1998: 289). Contar no biscoito parece estar relacionado a esse universo fabril e capitalista, que procura disciplinar e controlar o trabalhador (biscoitos com números), frente a suas ações e eternos escapes e resistências às normatizações (“o caipira é Raphael”), que se instalavam na São Paulo do período.

3.5 Na mão do oleiro: as impressões digitais nas louças brancas da cadeia produtiva do sítio Petybon

Desci à casa do oleiro, e eis que ele estava entregue à sua obra sobre as rodas. (Jeremias 18: 3)

Como o vaso que o oleiro fazia de barro se lhe estragou na mão, tornou a fazer dele outro vaso, segundo bem lhe pareceu. (Jeremias 18: 4) (...) eis que, como o barro na mão do oleiro, assim sois vós na minha mão... (Jeremias 18: 6)

Com os novos métodos e técnicas adotados pela Arqueologia durante o final do século XX, assim como com sua crescente proximidade com as ciências forenses, teve início o estudo de um antigo tipo de vestígio: as impressões digitais ou papilares. O que a presença de digitais em um artefato poderia nos contar? Cito aqui a passagem na qual Walter Benjamin (2000: 40), discorrendo sobre a narrativa, compara a primeira ao barro nas mãos do oleiro, na qual a narrativa seria uma das formas mais antigas de comunicação – em certo sentido, uma forma artesanal de comunicação (Fragoso & Oliveira 2006: 2).

Para Benjamin “a narrativa não visa,..., a comunicar o puro em-si do acontecido, mas o incorpora na vida do relator, para proporcioná-lo, como experiência, aos que escutam. Assim, no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila” (2000: 40). Em outras palavras, pela narrativa se conhece o narrador porque este vai buscar, no âmago do seu ser, toda a inscrição das imagens, emoções e percepções (Fragoso & Oliveira 2006: 2). Por analogia, considero que as mãos do oleiro impingem certa narrativa à cerâmica ao deixar nela suas marcas, inteligíveis segundo determinados olhares e abordagens de análise arqueológica.

Especialmente presente em objetos de barro, mas também em vestígios relacionados à arte rupestre, o estudo das impressões digitais abriu novos campos de discussão para a Arqueologia. Segundo Bursey (2006: 121), o estudo das digitais está no cerne das problemáticas entre *agency* e seu diálogo com as estruturas; a norma e o indivíduo das abordagens pós-processuais presentes nas discussões hodderianas. Mesmo em contextos arqueológicos com alto grau de estandardização, é possível a percepção das

ações individuais (Arnold 2001). Impressões digitais podem ser inseridas em estudos mais amplos em torno dos gestos, no contexto das cadeias operatórias, uma das melhores fontes para o estudo de agências e estruturas (Joyce & Lopiparo 2005: 369). Para a Arqueologia, a utilização das ferramentas datiloscópicas ainda é escassa e o estudo das impressões digitais em cerâmicas continua sendo pequeno. A partir da esparsa bibliografia consultada foi possível perceber que as interpretações das digitais em peças arqueológicas giram em torno de três temas: a) distribuição, produção e consumo, b) identificação de divisões sociais do trabalho e c) técnicas produtivas, gestos e cadeias operatórias.

Para a Arqueologia Histórica, na década de 1970, Rockwell (1972) levantou a hipótese, ao escavar uma antiga olaria, de que as digitais presentes em cerâmicas no universo da produção, se encontradas em universos domésticos, independente da distância, trariam conclusões sobre centros produtores e procedências de determinadas cerâmicas, uma vez que as digitais são únicas de cada indivíduo. Assim, a digital do trabalhador *x* que presta serviços em certa olaria seria quase como o selo da empresa, indicando que a cerâmica *y* foi produzida pelo trabalhador *x*, e, portanto, na olaria *z*. Como é usualmente dito no universo forense, as impressões digitais ainda são o traço mais importante deixado durante uma ação que, por sua particularidade, põe um indivíduo na cena do “crime” (Kramble & Brennan 2000: 862).

Outra possibilidade foi apontada por Kamp *et alii* (1999), demonstrando, utilizando a combinação de métodos quantitativos e qualitativos, sobre como refletir em torno da presença de crianças no registro arqueológico. Mostraram, assim, que os Sinagua, descendentes dos Pueblo no norte do Arizona, EUA, estruturaram o processo de aprendizagem usando atividades de brincadeiras e produção de brinquedos para familiarizar as crianças com as propriedades da argila e da manufatura da cerâmica (Kamp 2001: 14). Dessa maneira, impressões digitais no campo da Arqueologia comporiam ferramentas importantes para discorrer sobre grupos pouco tratados, ou pouco observáveis, com presença aparentemente intangível, no registro arqueológico, como as crianças (Kamp 2001: 2).

Por fim, Webb e Frankel (1999) mostraram que as digitais no interior das bases das cerâmicas da Idade do Bronze encontradas em Chipre foram resultado do processo de fabricação modelada de discos lisos ou convexos, em separado, que eram então unidos ao corpo da peça, por baixo, conformando a base e o fundo. Aqui as digitais esclareceram aspectos das técnicas de fabricação que compunham a cadeia operatória das cerâmicas.

Também não é intuito desta dissertação realizar uma discussão sobre as teorias da agência, mas deve-se lembrar que a questão possui variadas abordagens. Quero, no entanto, mostrar que vestígios da prática cotidiana da fabricação das louças são patentes por meio das impressões digitais, e que dialogam com a presença dos trabalhadores na produção, presença esta em geral “apagada” pela análise do universo produtivo a partir de uma escala macro, com viés econômico e de reflexão sobre a superestrutura capitalista. Com isso, abre-se perspectiva de reflexão da agência operária na estrutura fabril por meio dos artefatos ativos nesse espaço. Mediante práxis cotidiana produtora de vestígios arqueológicos, a agência pode ser abordada sempre dialogando com a estrutura fabril concatenada por produtores, proprietários e pelo sistema produtivo que regia a Fábrica de Louças Santa Catharina/IRFM - São Paulo.

Lembro, igualmente, que a louça está sendo produzida em uma indústria em que perduram estruturas hierárquicas e relações de poder, o que, acredito, não anula a existência de agências, intenções, resistências ou mesmo tradições, coexistindo (Silliman 2005: 63). Quero dizer que a agência, na fábrica de louças, pode ser pensada para além das expressões dos padrões decorativos (mais especificamente os artesanais), mas também com relação às inscrições, pedaços de argilas amassadas por mãos, espessuras das peças, impressões digitais presentes nos artefatos do sítio etc. Se a agência concerne às ações humanas que deixam efeito no mundo, então o registro arqueológico pode ser interpretado como um produto da agência (Hegmon & Kulow 2005: 313).

Estudando os Enga, grupo de caçadores-coletores de Papua-Nova Guiné, Polly Wiessner (2002: 235), por exemplo, destaca a relação entre *agency* e estrutura e a tensão constante

e retroalimentada que existe entre essas duas categorias. Segundo a autora, toda sociedade teria indivíduos com ambições pessoais (*agency*), seja por prestígio ou riqueza, provendo motor para mudanças. Para Dobres (apud Bursey 2006: 120), em termos simples, “‘agency’ or ‘practice’ theory could be characterized as an attempt to put people as imperfect individuals back into the focus of archaeological investigation” Segundo Ahearn (2001: 112), as concepções de agência têm muito a ver com a compreensão de causalidade, ações e intenções, e da pessoa como indivíduo. Para a autora, “agency refers to socioculturally mediated capacity to act” (Ahearn 2001: 112), cambiante no tempo e no espaço.

Segundo Bursey (2006: 121), sempre existiu na literatura arqueológica alguma preocupação com o indivíduo, em abordagens que veem em vestígios como as digitais possíveis reflexões sobre as pessoas e seus remanescentes do passado. Apesar dessas perspectivas, o trabalho com as digitais retornou apenas com as reações ao processualismo e, mais tarde, sob o escopo das influências da teoria da agência e da prática vindas das ciências sociais.

Verificar a simples presença das digitais num sítio arqueológico como o Petybon, a saber, um universo produtivo, traz algumas pontuações que merecem ser citadas. Com a sociedade disciplinar (Foucault 2007; Deleuze 1992), o taylorismo e outras formas de organização do trabalho caracterizaram uma produção *standard*, na qual, teoricamente, uma expressão individual no produto fabricado não teria vez, somado ao fato da perda do controle do processo produtivo como um todo por parte do trabalhador. Claro que sempre existirá alguma marca individual desse trabalhador, mesmo que a produção seja totalmente automatizada, pelo simples fato de ele “estar lá”: o objeto manufaturado como um produto fruto de relações de fabricação e forças produtivas, na concepção marxiana²¹. Para Miceli (1996: 170), a ausência de qualquer contato “manual” nas fábricas, do trabalhador com o objeto produzido, é um exemplo claro da mais absoluta alienação no processo de trabalho.

21 Dalrymple e MacKillican (2000: 855) citam a existência de cerâmicas antigas finalizadas com uma assinatura do oleiro produtor, a qual era justamente uma impressão digital.

Com a crescente automação e uso de maquinário com os séculos XX e XXI, é possível que a presença de impressões digitais funcione também como elemento datador, uma vez que a partir de determinado momento as louças e outras cerâmicas deixarão de possuí-las, já que não haverá mais a presença das mãos do oleiro, pelo menos não em contato direto com argila. A etnografia traz exemplos interessantes. Fábricas de porcelana brasileira como Schmidt, Oxford e Real são quase que totalmente automatizadas, desde o processo de colagem ou moldagem até a esmaltação e a queima. Diferente delas é a Porcelana Monte Sião, cujo processo artesanal das etapas da cadeia permite a presença de digitais, dado que tudo ainda depende das mãos do trabalhador na transformação da matéria-prima em artefato. Assim, as fábricas mais automatizadas teriam menos presença de digitais do que as mais artesanais, as quais hoje estão em menor número e em vias de desaparecimento.

Na indústria, o taylorismo, assim como o fordismo e outras formas de racionalização da produção, caracterizou-se por métodos que possibilitariam maior produtividade do trabalho, economizando tempo, suprimindo gestos e comportamentos supérfluos no interior do processo produtivo (Rago & Moreira 1984: 10; Coriat 1994). Cada movimento teria um tempo ideal de duração; a técnica da produção passaria a ser uma técnica social de dominação, marcada pela expropriação do saber (De Decca 1982: 36).

Se, antes, ceramistas e oleiros conheciam todo o processo de manufatura, na fábrica passam cada vez mais a ter menos controle sobre isso. Pensando nessa setorização ou compartimentação do modo de produzir e, especificamente, na existência de diferentes operários para as variadas etapas do processo, é de se supor que as digitais nas louças do Petybon se refiram provavelmente, e somente, aos trabalhadores dos setores de colagem, limpeza, conserto de irregularidades e preparação da peça para ir ao forno – isto é, todos aqueles envolvidos nos processos pré-queima do biscoito. Há possibilidade de digitais marcadas no esmalte durante o processo de esmaltação e arrumação das louças na forma refratária para a segunda queima; todavia, estas seriam digitais que apareceriam em menor número, com maior dificuldade de visualização e localização na peça.

Enquanto unidade de produção em moldes industriais não podemos esquecer que a Fábrica Santa Catharina/IRFM – São Paulo foi constituída por trabalhadores no interior de uma fábrica, “agentes ativos de constituição e mudança da sociedade” e não “meras marionetes cujo comportamento é controlado por normas socioculturais” (David & Kramer 2002: 47). Escavar uma unidade produtiva é, claro, pensar nas normas que estruturam essa unidade, mas é também pensar nas pessoas que a compuseram (os “obreiros da História” de Febvre). Evidência de sua presença e ligadas, muitas vezes, às intenções do trabalhador durante o processo de fabricação da louça branca em faiança fina, as impressões digitais abrem diálogos referentes a pensar a unidade produtiva em termos mais complexos no que concerne à produção de um artefato, e a partir daí, sim, seguir além, para reflexões em torno das esferas da demanda e do consumo.

Para a análise das digitais, pautei-me nos pressupostos encontrados em Bombonati (1992), Chemello (2006), Layton (2007), Kehdy (1964).

3.5.1 Análise das impressões digitais: gestos manuais na produção fabril

No presente caso, todas as impressões digitais foram deixadas em superfície plástica moldável, a saber, a pasta cerâmica da faiança fina ainda crua. Sabe-se que, arqueologicamente, as impressões tendem a ser parciais e a porção do dedo ou palma representado não é suficiente para uma identificação (Kamp *et alii*, 1999, p. 310), como pudemos perceber também com as análises das louças. Impressões digitais como as que dispomos aqui, em argila, moldadas, são na verdade negativas, isto é, os vales intercalados no dedo correspondem à parte em relevo na argila. Por isso na coleta de impressões, as linhas pretas e as linhas brancas que as compõem são respectivamente a reprodução das cristas papilares do suporte e a reprodução dos sulcos interpapilares nele (Silva s/d). Assim como Kamp *et al.* (1999: 311) identifiquei que no registro arqueológico as impressões não ocorrem inteiras e parece que certos dedos e partes das digitais são preferencialmente representadas.

Segundo Rockwell, a presença de digitais em cerâmicas está diretamente ligada às questões

de organização do modo de produção; cerâmicas de mesa e utilitárias, manufaturadas em larga escala e em grande velocidade, recebem menor atenção e têm menor qualidade; a presença de marcas como as digitais passaria a ser, nesse universo *standard*, mais frequentes (1970: 80). Talvez por isso haja um balanceamento entre a possibilidade de aparecimento de muitos “dedos” nos biscoitos das louças e os tratamentos de superfície desenvolvidos pela Santa Catharina/IRFM - São Paulo.

Como anteriormente comentado, as impressões localizadas parecem ser de ponta de dedos. Isso talvez estivesse ligado ao fato de que os trabalhadores tinham uma preocupação em não marcar a massa crua, e não amassá-la, o que ocorria caso apertassem com a mão inteira. O estudo, desse modo, forneceu dados interessantes sobre os gestos da cadeia operatória, quer dizer, que gestos prováveis os operários faziam ao manipular as louças cruas. Esses gestos parecem ter variado de acordo com o tamanho e a forma das louças.

Tais gestos fazem parte da narrativa impingida pelo oleiro ao artefato ao deixar, nele, marcas durante a produção da louça; entendo essa “narrativa” da produção da cerâmica, presente nos atributos e marcas do artefato, como os gestos da sequência gestual definida por Lemmonier (1992). Assim, apesar de diversas cerâmicas possuírem, no mundo, marcas de digitais, os movimentos do corpo, gestos e cadeia operatória que resultaram na *performance* final do objeto com suas impressões digitais são únicas daquele ambiente fabril e daquelas pessoas que estavam fabricando a peça (que resulta nessa louça brasileira original como é, afinal). O que é reforçado pela unicidade de cada impressão digital e de cada indivíduo seu possuidor, por conseguinte.

As impressões digitais analisadas apontam para uma padronização nos movimentos que compunham o processo de produção (ou a cadeia operatória) levado a cabo pelos trabalhadores, já que seu posicionamentos nas peças é bastante regular: parede externa em xícaras e malgas menores, interna e externa em malgas maiores e canecas, aba interna e externa em pratos e lábios de alguns pires. Suponho que a padronização nos gestos esteja ligada à estandardização da produção e ao sistema

disciplinar fabril de “domesticação dos corpos dóceis” (Foucault 2007) no interior da fábrica - ao que Leroi-Gourhan chamou “taylorização dos gestos” (1983: 52). Como isso, no entanto, dialoga com o que estou chamando agência, não coerção e/ou não normatização, do operário?

Inúmeros são os mecanismos, mesmo que inconscientes, de expressão individual desses oleiros meio ao cotidiano fabril. Primeiramente, cada indivíduo tem sua própria digital, que não se repete nunca. Segundo, apesar de em termos gerais nos referirmos a uma produção *standard*, cada peça é única, feita por diferentes trabalhadores, e por mais semelhantes, nunca exatamente iguais (sejam pela presença de marcas, dedos, estrias etc. e em posições pontuais específicas diversas na própria peça). Terceiro, mesmo que as peças fossem feitas pelo mesmo trabalhador, elas não seriam “idênticas” por mais semelhantes, porque, e aqui parto do pressuposto de que algo na história é irrepitível, feitas em momentos diferentes. Uma vez que o homem não é máquina, gestos e movimentos repetitivos em escala industrial, mesmo se semelhantes, não são exatamente iguais.

Do total de peças submetido a essa análise refinada (1818), compostas pela amostra nas coleções IPHAN, MAE e NAUBC, 763 apresentaram digitais, a grande maioria sendo louças no biscoito. Percebi, igualmente, que a maioria das digitais está na parte externa dos artefatos, majoritariamente nas paredes. Xícaras e malgas dos menores volumes praticamente não apresentaram digitais internas, presentes apenas em formas maiores. Pratos e recipientes abertos como travessas apresentaram digitais na parte externa da aba. A hipótese que se coloca é que recipientes pequenos, devido ao seu tamanho, eram segurados ou com a mão totalmente ao redor da parede externa ou fazendo “pinça” com os dedos, enquanto os maiores, devido ao tamanho e peso, e cuidado para não cair/quebrar/amassar, eram segurados com dedos nas partes externa e interna da peça, a mão também em “pinça”

Entendo como “movimento de pinça” aquele de oposição do polegar aos demais dedos, necessariamente durante um ato funcional (salvo casos especiais), realizada com a porção distal do polegar e dos demais dedos (Resegue, Wechsler & Harada 2003).

Seguindo terminologia presente em Nagem *et al.* (2007), os trabalhadores da fábrica devem ter utilizado, para manipular as louças cruas, os movimentos de pinça superior ou polpa a polpa e polpa tridigital (semelhante ao que Kamp *et al.* encontraram entre os Sinagua, referindo-se a pegadas de ponta dos dedos ou três dedos).

“A capacidade manual desenvolve-se, gradativamente, por meio dos sistemas sensório-motores até atingir a acuidade necessária para que aquele ser específico se adapte. Essa adaptação pode variar e ser modificada cultural e individualmente (Meyerhof 1994); no entanto, se a profissão de alguém não exigir a utilização desta, a pessoa poderá perder a capacidade de realizar esse movimento de pinça, a exemplo de um lavrador que ara a sua terra utilizando movimentos gerais. Se necessário, poderá, contudo, readquiri-lo com autotreinamento (Meyerhof 1994). Essa adaptação cultural do movimento pode, claro, ter ocorrido também no âmbito da fábrica de louças exigindo que as crianças e outros que nela trabalhavam fossem capazes de realizar movimentos delicados de manipulação das peças cruas.

No que se refere à frequência das marcas digitais por forma, predominam maciçamente as xícaras, com 54% de frequência, seguidos de 16% de malgas, 12 % canecas, 7% pratos, 4% pires, 2% travessas, 2% tampas, 1% saladeiras, 1% manteigueiras e 1% penicos.

A existência das digitais nas peças aponta para a imprescindibilidade das mãos ao trabalho oleiro, mesmo numa fábrica de produção de louças. Daí a importância das mãos como o instrumento da força de trabalho “comprada”, pelo capital, do trabalhador, durante esse começo de século XX. Qualquer acidente de trabalho com as mãos do oleiro poderia impossibilitá-lo de exercer a função na fábrica, acarretando perda do emprego e inaptabilidade ao ofício para o qual estava até então, apto. Como afirmou Godoy *et al.* (2004), a mão humana é um órgão complexo com diversas finalidades: como órgão preênsil é capaz tanto de imprimir força como segurar e manipular objetos delicados; como órgão tátil relaciona o organismo com o meio ambiente. Por sua extrema mobilidade e também devido à grande sensibilidade dos tecidos que a envolvem, a mão humana destina-se principalmente à preensão e

ao tato. Para Leroi-Gourhan (1983: 40), “a mão nua revela-se apta para executar ações limitadas em força ou em velocidade, mas infinitamente diversificadas”. “Há quem diga que se os pés foram feitos para a locomoção, as mãos foram feitas para a sobrevivência” (Moreira apud Godoy *et alii* 2004).

A seguir, reconstituição dos possíveis gestos efetuados na manipulação das louças durante sua produção com base nos vestígios das impressões digitais na coleção (Figs. 144 a 149).

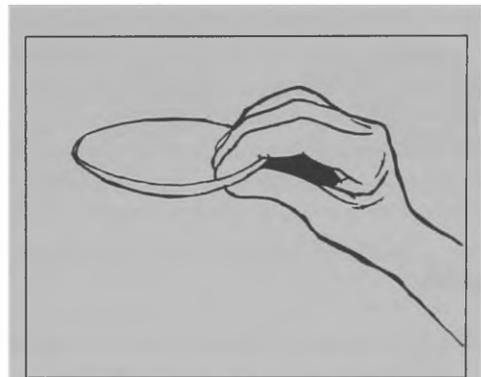


Fig. 144. Movimento de pinça tridigital

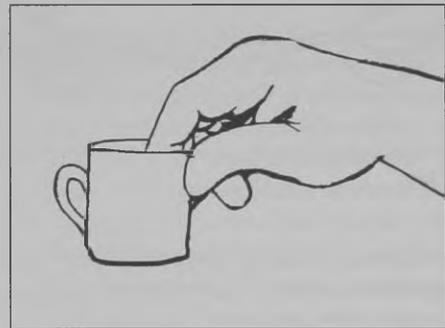


Fig. 145. Movimento de pinça superior

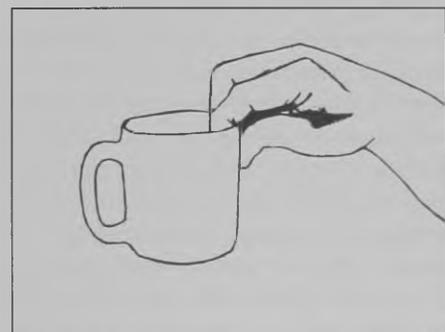


Fig. 146. Movimento de pinça tridigital

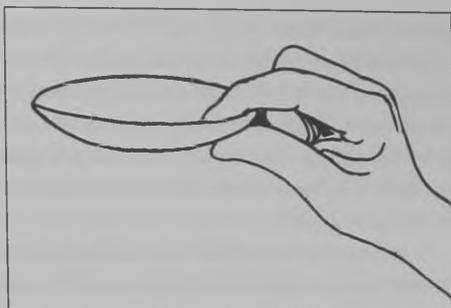


Fig. 147. Movimento de pinça superior



Fig. 148

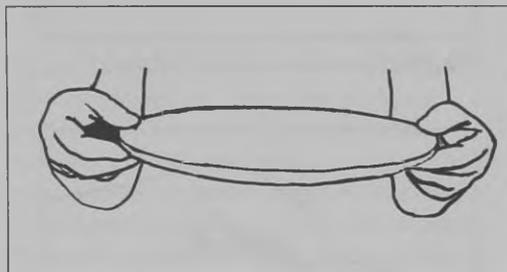


Fig. 149

Ademais, verifica-se a quantidade de “fragmentos papilares” por recipiente analisado na amostra: 54% possuem uma marca digital, 27% duas, 12% três, 4% cinco, 2% quatro e 1% oito. Por “fragmentos papilares” entendo marcas de dedos que se apresentam nas superfícies das louças de forma não contínua. Percebe-se que a maior parte das peças contém apenas uma marca, muito provavelmente remetendo ao cuidado no manipular e ao tratamento de superfície interno. As peças com cinco fragmentos podem se referir a mãos inteiras (com cinco dedos); igualmente a peça que apresentou oito pode indicar alguém que a tenha manipulado pegando com as duas mãos, em movimento de pinça envolvendo todos os dedos, já que a peça é uma pequena xícara: 74%

das peças contêm impressões digitais na parte externa, acompanhadas por 17% na interna, e apenas 9% em ambos os lados.

Deve-se lembrar, no entanto, que o processo de produção ora marcava as digitais, ora as apagava. Kamp (2001: 434) ressalta que a preservação de impressões digitais em cerâmicas varia bastante de acordo com os tratamentos que a cerâmica ganha ao longo de sua produção e recipientes que sofrem brunidura, alisamentos ou tiveram melhores acabamentos têm menos possibilidade de apresentar traços de digitais.

A parte interna das peças, especialmente dos recipientes côncavos (*hollowware*), não apresenta quase nenhuma digital por terem sido submetidos a um tratamento de superfície específico. No interior delas era passado um pano ou esponja quando da peça ainda crua para eliminar irregularidades na argila ou poeira que pode ter se depositado quando a peça esperava para ir ao forno, durante a secagem natural. Esse tratamento deixou estrias e marcas visíveis, que apagaram, conseqüentemente, as digitais. Devo ressaltar, entretanto, que há nos biscoitos das peças de *design* côncavo outro tratamento de superfície externo, que marca linhas mais ou menos equidistantes entre si, em espiral nas peças menores, paralelas nos recipientes côncavos maiores. Contudo, esse tratamento (uma ferramenta? Uma mesa giratória com cerdas verticais para limpeza e regularização da superfície?) é provavelmente posterior ao interno, pois as impressões digitais estão sobre ele.

Paradoxalmente, as maiores digitais em tamanho estão nas paredes internas, enquanto a maioria das digitais localizadas na parte externa é de pequenas partes dos dedos, geralmente pontas. Isso leva a crer que existia uma preocupação do oleiro quando da fabricação da peça, para que esta não ficasse marcada, e o cuidado na sua manipulação. Por outro lado, há a cobrança do controle de qualidade da fábrica que implicaria um, por assim dizer, “cuidado obrigatório” na cadeia de produção das louças. Além do mais, segundo dados contemporâneos, sabe-se que as olarias pagavam por produção, por quantidade de peça fabricada e danificar peças com os dedos não era exatamente o que os oleiros queriam. Esses aspectos da produção revelam as dinâmicas que se estabelecem dentro do sistema fabril entre a

estrutura que organiza a indústria e a agência dos trabalhadores que produzem o artefato.

Para os recipientes de *design* plano (*flatwares*) são encontradas digitais nas abas e paredes externas e, algo que não aparece nos recipientes de *design* côncavo, no lábio das bordas. Assim, alguns pires apresentam digitais nos lábios, justamente onde também podem ser encontradas marcas de amassado, ou seja, um dedo as amassou quando ainda cruas. Deve-se ressaltar que essas peças só apresentam tratamento de superfície esponjado, tanto interna como externamente, o que pode ter colaborado para o apagamento da maioria das impressões.

Posto isso, ainda persiste uma dúvida quanto à própria existência das digitais nas peças. Por que, afinal, elas estão presentes nessas peças no biscoito? Acredito poder tomar dois vieses: o primeiro, refere-se ao fato de que a maior parte das digitais seria, sim, camuflada pela esmaltação; já o segundo, envia para pensarmos que o que compõe o sítio Petybon são louças que não passaram no controle de qualidade e por isso lá foram estocadas, ou descartadas, contendo um defeito, a digital moldada. É difícil, no entanto, afirmar resolutamente qualquer um dos dois vieses, apesar da primeira hipótese parecer mais provável – como evitar totalmente que o dedo do artesão marque a argila num ambiente de produção ainda de transição do artesanal para o autômato?

Outro ponto interessante que pode ser verificado é que muitas digitais estão sobre pequenos fragmentos de massa crua, grudados nas paredes das peças. É provável que fossem pequenos pedaços de massa mole grudadas nas mãos dos oleiros e que, no momento da manipulação das peças, aderiram à sua superfície. Um vestígio que só poderia existir em uma produção de louça ainda não totalmente automatizada, em que as mãos desse trabalhador desempenham papel fundamental.

Não é à toa que a maioria das digitais encontradas está em peças no biscoito. A esmaltação geralmente as camuflaria, pois o vidrado preencheria as irregularidades da superfície. Todavia, isso nem sempre ocorreu. Na porção da coleção submetida a esse tipo de

análise, três peças apresentaram digitais visíveis sob o esmalte.

É importante ressaltar que durante a fabricação das louças só existem três momentos com possibilidade de marcar uma digital moldada na argila. Segundo observei na Fábrica de Porcelana Monte Sião, em Minas Gerais, há possibilidade de marcas quando: a) da retirada da louça crua do molde de gesso, b) quando dos últimos tratamentos de superfície para eliminar irregularidades e impurezas da superfície da peça para então ser esmaltada e depois queimada, c) da esmaltação por imersão da louça. Após a queima, fica impossível moldar uma digital na peça. Como a Santa Catharina era fábrica de faiança fina, com duas queimas, possibilidade de marcar digitais, no esmalte cru, só poderia ocorrer após a segunda queima, a do biscoito, quando então a peça era esmaltada por imersão, diferente da Porcelana Monte Sião na qual a massa crua, seca ao “ar livre”, é esmaltada, sendo queimada apenas uma vez.

Na Porcelana, a observação etnográfica permitiu verificar que para esmaltar, sem tocar a ponta dos dedos na cerâmica coberta com esmalte líquido, são usadas duas varetas de madeira para recipientes com alça, uma dentro da peça e outra perpassando a alça, que segura a mesma quando é imersa. Já para recipientes sem alça, a esmaltação é feita segurando a peça na mão, com a mão em pinça, com um dedo no lábio e outro na base (partes nas quais será retirado o esmalte com uma esponja para a queima). Para o transporte das peças entre um setor e outro do processo produtivo, as louças são postas sobre tábuas de madeira, alinhadas, e então o operário responsável carrega a tábua, em geral, sobre um dos ombros. Todo cuidado para menos pessoas tocarem as peças, o que levou ao desenvolvimento dessas táticas. O mesmo pode ser verificado no detalhe da fotografia tirada no interior da fábrica Santa Catharina nos anos 1920 (Capri 1922): percebe-se a existência de tábuas de madeira, abaixo das estantes de secagem natural das peças, e sob balcões nas quais se veem as louças cruas enfileiradas, com a base encostando a madeira. Era sob essas tábuas que o transporte das louças era feito pelo interior da fábrica, provavelmente nas



Fig. 150

etapas de sua manipulação realizadas entre a retirada do molde, a esmaltação, a secagem natural até o posicionamento das louças nas caixas refratárias, quando deixam a tábua para ser queimadas (Fig. 150).

Essa preocupação com as marcas foi crescendo, a meu ver, ao longo dos séculos XIX e XX, e vai se somar à automação e à “nulidade” de marcas como impressões digitais dos trabalhadores na fabricação de um artefato por máquina. Ou seja, a agência alterando a estrutura, as práticas transformando as estruturas que as modelam (Ahearn (2001: 110).

Lembro que as digitais estão presentes também em pedaços amassados de caulim, que mostraram que, apesar da predominância de movimentos em pinça, existem também movimentos no quais a palma da mão toca a peça (impressões palmares). A parcialidade das impressões digitais, que se caracterizam por fragmentos bastante diminutos, indicando uma preocupação com o não tocar e marcar as peças e com as etapas de acabamento de superfície, boa parte das digitais, é predominante, ao menos quando nos referimos às paredes internas das louças.

Devido à sua parcialidade, poucas são reconhecíveis segundo o sistema de Vucetich, mas reconhecem-se, por vezes, digitais em arco ou presilha interna ou externa. Com um exame mais acurado poder-se-ia entrar mais a fundo na individualidade de cada operário, formando conjunto de “número mínimo de oleiros”, graus de parentesco, marcas de acidentes de trabalho e mesmo doenças (Fig. 151).

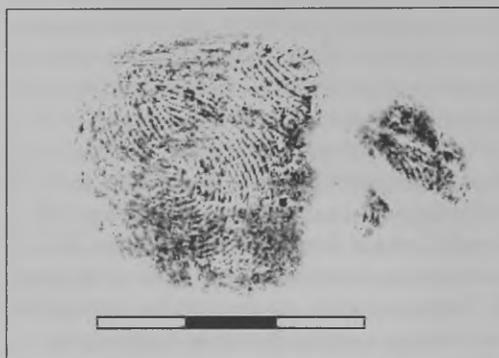


Fig. 151. Digitais reconhecíveis na parede interna das peças

Com os apontamentos feitos, espero ter demonstrado que é possível iniciar discussões justamente sobre a práxis, a prática de trabalhar a argila para fabricar louça dentro de um sistema de produção *standard* fabril. As impressões digitais levantaram questionamentos em torno de diversos aspectos do mundo do trabalho no interior da Fábrica Santa Catharina/IRFM - São Paulo, relacionados a abordagens arqueológicas de cadeias operatórias de produção de artefatos e gestos feitos pelos operários para fabricação desses mesmos materiais com finalidade de consumo de mercado e não consumo autossustentado. Enfim, acredito que as impressões digitais presentes em tantas cerâmicas podem suscitar questionamentos mais gerais e que estão intrínsecos às discussões arqueológicas que põem, pelo menos desde a década de 1960, em voga a relação entre indivíduo e norma

na análise e interpretação da cultura material encontrada em inúmeros sítios arqueológicos.

Neste subcapítulo, procurei dialogar com uma esfera mais específica, as digitais, e uma esfera mais global (Hodder 1994: 201), isto é, como a partir das digitais na cerâmica do sítio analisado podemos discorrer sobre aspectos da cadeia operatória e dos processos de fabricação que dialogam com a estrutura fabril na qual está ambientada. Para isso, tomei como ponto de partida alguns pressupostos da teoria da prática como a relação entre agência e estrutura.

No que concerne ao universo das fábricas, dialogando especificamente com as do setor de cerâmica e louça branca, é interessante perceber como uma tradição oleira local / regional acabou transformando o sistema de fábrica a ser implantado para produção *standard* dessas cerâmicas, uma vez que, mesmo com as estratégias e mecanismos de produção

que, teoricamente, não permitiriam uma expressão individual, os oleiros resistiram a essa estrutura e mesmo a modificaram, expressando nas decorações e nas digitais resultantes desses gestos da sequência operatória, sua individualidade, sua agência, contornando de alguma forma os mecanismos da disciplina e a domesticação dos corpos (Foucault 2007). O artesanal somou-se à prática de fábrica e indústria pensada na Europa e trazida para São Paulo, modificando, em última instância, a *performance* final da louça branca. Questiono até que ponto a perda do conhecimento da cadeia produtiva, pelo trabalhador, pela teoria marxista, pode ser aplicada ao processo de produção de cerâmica no Brasil. Os gestos feitos nessa produção, de caráter particular, somaram oleiros locais e suas tradições a novos modos de produção cerâmica em moldes industriais, a louça brasileira em faiança fina.

Capítulo 4

Consumos específicos em conjunturas particulares

... No “invisível cotidiano” sob o sistema silencioso e repetitivo das tarefas cotidianas feitas como que por hábito, o espírito alheio, numa série de operações executadas maquinalmente cujo encadeamento segue um esboço tradicional dissimulado sob a máscara da evidência primeira, empilha-se de fato numa montagem sutil de gestos, de ritos e de códigos, de ritmos e de opções, de hábitos herdados e de costumes repetidos...

(Giard 2007: 234)

Pretendo, neste capítulo, apresentar algumas questões, suscitadas durante a análise do material cerâmico do sítio Petybon, que têm relação com a esfera do consumo e com os possíveis consumidores das louças produzidas pela Fábrica Santa Catharina. Será necessário, portanto, apresentar o que estou entendendo como consumo, enquanto categoria ontológica, parte inerente de um todo (produção-demanda-consumo), relação constante entre um discurso normativo pautado nas *estratégias* dos produtores e ações e reações a este discurso pautadas nas *táticas* dos consumidores (partindo das inferências sobre táticas e estratégias certeunianas). Quero apontar, igualmente, que a louça brasileira está sendo feita não só a partir de uma produção nacional (específica em termos tecnológicos), mas para um mercado local, cujas demandas e aspectos culturais dos

modos de consumir dialogam com o que está sendo produzido pela fábrica. São consumos específicos em conjunturas particulares. Daí, formas e decorações que caracterizam essa louça em faiança fina, diferenciando-a de uma concorrente forânea.

Abordarei, de modo sucinto, alguns pressupostos em torno da louça branca, tentando esclarecer o porquê de aplicá-los à minha interpretação ou o porquê de não fazê-lo. São questões em torno do consumo das faianças finas, dos chamados “comportamentos normativos” e das louças como marcadores de *status* socioeconômico e cronológico, partindo dos questionamentos de Monika Therrien (2004) para as cerâmicas históricas. Elenquei tais temas por terem sido os que, tão logo, não se ajustaram às faianças finas brasileiras, uma vez que são faianças finas do século XX (não do XIX), brasileiras (não europeias), num contexto de popularização das mesmas (não mais reclusas ao consumo de uma elite, se é que um dia o foram), utilizadas por diversos grupos de variados contextos culturais em uma cidade como São Paulo (mameluca, imigrante, colonial, cosmopolita, tudo somado, tudo ressignificado...).

É importante ressaltar, novamente, que lido com um contexto capitalista industrial, fabril, no qual se produz para um mercado; não se

produz para si mesmo, não se é o consumidor da própria produção (o que não anula o fato de que um operário pode ter consumido o produto que, em parte, foi feito por ele na fábrica). Desse modo, para as louças, questões de individualidade e identidade serão muito mais fortes nas esferas do consumo, com preferências por formas e decorações, do que na produção (como é o caso das interpretações em torno de sítios cerâmicos indígenas), aceitando a relação entre o consumo como um estilo de vida, a construção de uma visão de mundo, e as estratégias de consumo, no âmbito de identidades (Friedman 1994: 9). O que mudou é que, pela produção, perpassam agora algumas relações do capital, dando formato a uma sociedade dita capitalista, industrial, de consumo: a mudança na relação de aproximação entre produto e produtor “resulta do fato de que à razão da sobrevivência se antepôs como obstáculo à razão técnica” (Miceli 1996: 182). É preciso ter em mente as especificidades deste capitalismo, ressignificado, ressignificado segundo aspectos regionais e locais (Sahlins 2004; Bava de Camargo 2009). Para as escalas de análise em Arqueologia Histórica, para além daquela com maior grau de generalização que orienta a discussão dos processos a partir de perspectivas globais, entendo não apenas o consumo, como a produção da louça branca no Brasil, como uma rica porta para tentar entender as particularidades geradas a partir das respostas e reestruturações locais em distintos pontos de impacto do sistema capitalista (Zarankin & Senatore 1999: 172; Zarankin & Senatore 2005).

Para Michael Johnson, não deveríamos estar interessados em procurar desvalorizar a importância de se olhar para um sistema global do mundo capitalista, ou negar que um fenômeno como esse é uma parte integral do estudo das origens históricas da modernidade (1999b). Entretanto, deveríamos nos atentar também à parte mais fascinante e desafiadora da Arqueologia Histórica: suas particularidades, “a series of concerns that lead us away from world systems and categories and towards a sense of power of material culture in different local contexts” (Johnson 1999b: 35). Segundo ele, é muito tentador ver o capitalismo, ou as práticas características do capitalismo, chegando

à costa da América como um pacote fechado (1999a: 223), mas sabemos que o que quer que seja que tenha aqui chegado, se reestruturou, ressignificou, readaptou a novos contextos, novos personagens, novos ambientes. Para Purser, o capitalismo pode até ter sido um processo global, mas agiu em pequenas escalas e como resultado variou diferentemente em pequenas porções de espaço e tempo (Purser 1999: 117). Segundo o autor, “the quality of material culture thus produced is equally variable and complex, and needs to be seen as such. It was a material culture that was inherently ambivalent and ambiguous open to strategic manipulation on many levels, and not always used in the manner suggested by the ‘package label’” (Purser 1999: 117).

Posto isso, quero dizer, de modo mais geral, que nunca pressuponho um modelo original ou uma determinada maneira de ser e ver o mundo que tenha sido integralmente adquirida ou reproduzida. A louça navega em um universo no qual diversas pessoas, dos mais variados locais, a utilizaram e deram a ela significados plurais. A comunidade também forma o contexto em que circulam as coisas, e neste trabalho tento pensar a fábrica de louça e as faianças finas pautando-me na dialógica entre *community* e *commodity*, observando relações de poder que operam em escala local, conectadas a um nível global (Carroll 1999: 133).

Outra problemática, no entanto, já se evidenciava desde o começo desta pesquisa de mestrado: se as louças não foram efetivamente consumidas, entendendo, num primeiro momento, que a efetivação do consumo é atingida quando o uso pretendido é alcançado, ou seja, usar as louças para alimentação ou os penicos para higiene pessoal, se não foram vendidas e não saíram do universo produtivo, fábrica, é, portanto, possível pensar em consumo e consumidor a partir do material arqueológico do sítio Petybon? Ou deter-me-ia apenas na esfera produtiva?

É claro que essa abordagem é possível, uma vez que a Fábrica Santa Catharina não surgiu sem propósitos e está inserida numa lógica de mercado, na qual existem demandas de consumidores e que, apesar de os discursos higienistas e normativos das elites estarem presentes nas formas, decorações e demais

aspectos das faianças finas produzidas, existe o peso, grande, do que os consumidores comprariam ou demandariam para consumir. É simplesmente impossível pensar produção sem consumo e demanda; afinal, como afirmou Livia Barbosa (2008: 15), como a industrialização poderia ter ocorrido em bases capitalistas sem a existência prévia de uma demanda adequada para a produção? Para quem esses industriais iriam vender? Existe, portanto, um aspecto básico no funcionamento da demanda, o de que ela pode tanto regular como desviar a amplitude do *feedback* à produção; se não há demanda para determinado objeto, não há vantagem em produzi-lo, e, logo, a demanda passa a agir como um mecanismo de ação contrária que impediria o desenvolvimento da produção (Arnold 1985: 127).

Atualmente, muitas das abordagens da História e da Antropologia do consumo definem conceitos como “produzir” e “consumir” de modo mais amplo, uma vez que ao produzir, por exemplo, os trabalhadores da Fábrica Santa Catharina também estariam, de certa forma, consumindo a louça por eles produzida, assim como, ao consumir, os consumidores também estariam produzindo significados, gestos, comportamentos, identidades, sentidos, e novos artefatos com os reusos. No âmbito das sociedades contemporâneas, consumir pode ser entendido no sentido de uma experiência, processo social que se refere “a múltiplas formas de provisão de bens e serviços e a diferentes formas de acesso a esses mesmos bens e serviços; um mecanismo social percebido pelas ciências sociais como produtor de sentido e identidades, independente da aquisição de um bem; estratégia utilizada no cotidiano pelos mais diferentes grupos sociais para definir diversas situações em termos de direitos, estilo de vida e identidades” (Barbosa 2006: 26). O consumo deve ser visto, enfim, como um ato cultural, “central no processo de reprodução social de qualquer sociedade (...) As atividades mais triviais e cotidianas como comer, beber e se vestir, entre outras, reproduzem e estabelecem mediações entre estruturas de significados e fluxo da vida social através dos quais identidades, relações e instituições sociais são formadas, mantidas e mudadas ao longo do tempo” (Barbosa 2008: 13).

Por isso, esta pesquisa pautou-se em certas ressalvas e no galgar de algumas dificuldades, uma vez que pensar o consumo a partir de um centro produtor (o sítio Petybon e a Fábrica Santa Catharina) não é o mesmo que pensá-lo a partir do refúgio de uma unidade doméstica, onde se situa a maior parte das abordagens em Arqueologia Histórica e em torno do que está a maior parte da bibliografia. A especificidade de minha abordagem está, precisamente, no fato de que penso o consumo a partir da produção, e como demandas e hábitos de consumo se manifestam na esfera produtiva e nos produtos da Fábrica Santa Catharina.

Uma das dimensões do conhecimento da produção, e que para a fábrica não foi diferente, é justamente um conhecimento do mercado, do público consumidor, do destino da mercadoria (Appadurai 2008: 62). Vejo, deste modo, a fábrica quase como um elo, um canal entre consumidores e produtores, na relação dialogal estabelecida pelo que Appadurai (2008: 62) chamou “pontes mercantis que atravessam grandes abismos de conhecimento entre produtores e consumidores” o que “caracteriza a movimentação de grande parte de mercadorias por toda a história, até o presente” É a fábrica, de certa forma, sintetizando as estratégias dos produtores e as demandas dos consumidores e criando respostas para isso. As tigelas, por exemplo, formas tradicionais com nova matéria-prima, novo apelo visual, cujo *design* possibilita múltiplos usos.

Segundo o próprio Marx (2000: 31) “o consumo é também imediatamente produção, do mesmo modo que na natureza o consumo dos elementos e das substâncias químicas é produção da planta” Sem produção não há consumo, mas sem consumo tampouco há produção; na abordagem marxiana (2000: 32), o consumo produz de uma dupla maneira a produção, primeiro porque o produto não se torna produto efetivo senão no consumo e porque o consumo cria necessidade de uma nova produção, movendo-a internamente e criando seu impulso. Deste modo, apresento uma das justificativas para o estabelecimento de uma fábrica de louça branca na cidade: existe uma demanda, existe uma produção, existe um consumo.

Para De Certeau (2005: 54), produção e consumo ligam-se por meio de uma economia pautada na replicação de bens possuídos em bens a perder, pois, para o autor, consumir é também anular, e a essa divisão entre gastar e guardar correspondem opções culturais e políticas. Consumo denota destruição e uso de artefatos, com a sua destruição física (comer comida, queimar petróleo) ou exploração de um bem ou serviço (ir a um dentista) (Scarlett 2002: 129). O consumo, desse modo, pode ser qualificado como outro tipo de produção (que não a racionalizada, expansionista, centralizada), astuciosa, dispersa, insinuando-se “ubiquamente, silenciosa, quase invisível, que não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (De Certeau 2007: 39). Se os produtores implicavam às louças produzidas pela fábrica um uso pretendido (*intended function*), o que acredito que faziam, pautados numa conjuntura específica, quais os usos reais (*actually used*) das louças? (Skibo 1992: 35-37). Se não posso inferir com certeza como foram usadas, como foram consumidas, tenho sempre em mente a multifuncionalidade dos artefatos (Symanski 1996: 70; Gomes 2005), que o uso pretendido não é sempre igual ao uso real (Skibo 1992: 38) e que, por isso, uma abordagem ancorada na normatividade de comportamentos pautados na relação fixa entre forma e função do objeto é problemática.

Segundo essa perspectiva, há operações que caracterizam o consumo na rede de uma economia e reconhece nestas “práticas de apropriação dos indicadores da criatividade que pulula justamente onde desaparece o poder de se dar uma linguagem própria” (De Certeau 2007: 44). Essas operações são margens de manobra permitidas aos usuários pelas conjunturas nas quais exercem suas artes de fazer na invenção do cotidiano. Segundo De Certeau, as manobras pautam-se nas táticas de consumo, as armas dos consumidores e dos “dominados”, “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte”. que desembocam em uma “politização das práticas cotidianas” (2007: 45), e as estratégias, usadas pelos produtores e pelos dominantes, “cálculo de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um

ambiente” (De Certeau 2007: 46). As táticas são desviacionistas, não obedecem à lei do lugar, utilizando, manipulando ou alterando, enquanto as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor. É no cotidiano que as inventividades próprias fazem-se presentes na ação, na qual são criadas maneiras de utilizar sistemas impostos, constituindo resistências a leis históricas de um estado de fato e suas legitimações dogmáticas (De Certeau 2007: 79). Na ordem das zonas do poder, das indústrias, é sempre possível uma prática desviacionista.

Por isso, é para mim difícil pensar em padrões normativos de ou que as louças da fábrica estavam sendo usadas segundo os planos das elites e dos industriais que pensaram sua instalação e um uso pretendido. Aproximo-me mais das abordagens como as de Chartier (1991: 175) que retorna “a uma filosofia do sujeito que recusa a força das determinações coletivas e dos condicionamentos sociais”, postulando-se contra as determinações imediatas das estruturas às capacidades inventivas dos agentes e contra a submissão mecânica das estratégias da prática à regra (Chartier 1991: 176). Se o consumo é uma “arte de utilizar”, caracterizada por seu “esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas ‘piratarías’, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em sua uma quase invisibilidade”, como pontua De Certeau (2007), e este “utilizar” pauta-se em referências culturais, identitárias, etc., como trabalhar com regras e normas no consumo? É claro que existe, sim, um discurso normativo sobre o ato de consumir e usar. É claro que as elites tinham um plano quando pensaram na instalação da fábrica de louças em São Paulo, mas também não se pode esquecer das diversas significações e usos que o consumidor dará para aquelas louças no dia a dia.

No decorrer dos últimos anos, passou a se conformar, assim, certa insatisfação, por parte de diversos pesquisadores, para com os modelos normativos de cultura, cujos pressupostos de homogeneidade social não parecem encontrar respaldo nem nos estudos da cultura material nem na teoria social contemporânea (Funari 2005: 6). O capitalismo, por exemplo, segundo Funari, não conseguiria uniformizar a cultura material e as mentes; conceitos normativos e homogeneizadores como “globalização” e “europeização” vêm sendo postos à prova,

tendo em vista que “a diversidade social não se conforma a seus ditames” (Funari 2005: 6). Desta forma, supor que tudo se “aburguesa” (seja lá o que este termo generalizante queira determinar) é, para mim, pressupor uma espécie de aculturação ou de simples re-ação em direção à aquisição de um comportamento normativo. “Burguês”, quando se pensa nas maneiras de utilizar a louça branca, funciona como um enorme “guarda-chuva” embaixo do qual são postos diversos comportamentos e expressões culturais, ou ainda, um conceito a partir do qual se homogeneiza uma série de manifestações que, sem um poder de existência ou atendo-se pouco a seus “regimes de verdade” rumam para um algo a se alcançar, quase um “destino manifesto”, um fim, de uma linha de progresso iluminista, chamado “burguês”. Para Robert Darton, a expressão tendenciosa “burguês” é “ofensiva, irritante, inexata e inevitável” (1986: 144-145).

Segundo Monks (1999: 209), qual a significação e o alcance, em termos sociais e econômicos, da relação entre quantidade de tigelas e de xícaras e sua conexão a um comportamento “burguês”? Chá era frequentemente consumido em tigelas em vez de xícaras, o que acarreta, portanto, limitação local e temporal na aplicabilidade deste *approach*. Encontrar um conjunto de xícaras num refúgio é indicador de aburguesamento dos usuários mediante um padrão de comportamento, que seria contrário a um refúgio cheio de tigelas? É possível saber se se consumia chá, café ou chocolate? A relação forma-função não pode ser pautada na relação de arbitrariedade do signo saussuriano; atribuir às peças de louça uma única função é restringente demais, apesar de poder ser utilizado em alguns contextos (Machado 2004: 28). Isso se assemelha ao que Dunnell chamou “atualismo substantivo” “que parte do princípio que existe uma imutabilidade na relação forma/comportamento/função” (Araújo 1999: 38). Para Machado (2004: 215), às vezes, a louça é denotada uma importância pouco pragmática e, conforme o cotidiano diário, como é o caso do significado ritualístico do chimarrão no Rio Grande do Sul, alguns comportamentos simplesmente não são aplicáveis.

Muitos desses padrões são pensados a partir do chamado efeito *trickle-down*, ou seja, a abordagem que pressupõe a existência de

grupos de referência que poderiam servir de inspiração para os segmentos na base da pirâmide social e a disseminação do seu gosto de cima para baixo (Barbosa 2008: 21), dos grupos mais “baixos”, na pirâmide, para os mais “altos”. A Antropologia do Consumo, a História Cultural, a História Social do Trabalho e as teorias pós-colonialistas vêm criticando em muito essa perspectiva, que parte de um pressuposto que ignora culturas e identidades dos diferentes grupos de uma sociedade, inferindo que todos desejariam copiar algo visto como “melhor” ou que se quer atingir: o Brasil quer ser Europa, a elite paulistana quer ser francesa ou inglesa, e os grupos mais subalternos querem ser elite. Um reducionismo que limita o poder de ação e reação e o papel das culturas. Pautar interpretações apenas em noções de “re-ação” ou de “desvio” em relação a um particular comportamento, um modelo, seja ele de modernidade, seja de um ritual, ou hábito “burguês” ou “como se fazia na Europa”. é partir de um “modelo rígido de cultura, capaz de prever a existência de um suposto comportamento ‘médio’ ou ‘normal’” (Chalhoub 2005: 86). Uma abordagem como essa, no meu caso, acaba encarando a demanda de consumo sempre se originando de elites abastadas, pessoas que, tipicamente, tiveram acesso à maioria dos bens disponíveis numa sociedade. Apenas a partir da década de 1990, arqueólogos passaram a reconhecer que grupos operários, por exemplo, exerciam papel ativo em suas próprias escolhas de consumo e peso no incremento da demanda por alguns bens (Carroll 2002: 127).

O consumo é um processo ativo em que todas as categorias sociais são continuamente redefinidas, tendo em vista que o indivíduo usa o consumo para dizer alguma coisa sobre si mesmo, sua família, sua localidade, seja na cidade, seja no campo (Douglas & Isherwood 2004: 116). Para Douglas e Isherwood (2004: 108), a função essencial do consumo é sua capacidade de dar sentido, “um meio não verbal para a faculdade humana de criar”. Enquanto processo ativo ele é também processo ritual, cuja função primária é dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos (Douglas & Isherwood 2004: 112), fazendo com que o consumidor construa um universo inteligível com os bens que escolhe.

O estudo dessas escolhas de consumo em Arqueologia Histórica fornece um pano de fundo sobre a formação dos processos de decisão e as motivações por trás do consumidor. Em geral, o arqueólogo que usa a abordagem das escolhas de consumo argumenta que relações sociais e econômicas podem ser avaliadas com base na escolha que as pessoas fizeram ao adquirir a cultura material (utilizando a casa como *locus* primordial de análise) (Carroll 2002: 126), que caracteriza o comportamento de consumo. Essa linha de pensamento é frequentemente utilizada em trabalhos mais processuais que têm como meta averiguar a forma como determinadas variáveis socioculturais (no caso a variabilidade do *status* socioeconômico) são manifestadas no registro arqueológico (Symanski 1998: 21). O problema nesta abordagem está na ênfase nas questões de riqueza e *status*, focando principalmente em índices particulares de artefatos mais caros (Carroll 2002: 128), enveredando algumas vezes por uma abordagem do consumo como reflexo, a cultura material refletindo a identidade e o *background* cultural do consumidor (Scarlett 2002: 129).

Para Scarlett (2002: 129), enxergar o consumo desse modo “reduces human to the status of ants or robots simply programmed through enculturation to act in certain ways (...) minimizes the significance of material culture as a symbolic area of human expression”. Assim, com os anos 1990, permeada pelas leituras da nova Antropologia do Consumo, a Arqueologia passou a perceber o consumo como um ato expressivo, no qual os consumidores escolhem da cultura material enquanto constroem suas identidades, a níveis conscientes e inconscientes; assim como De Certeau (2007), passou-se a perceber o consumidor como um participante ativo, negociando sua identidade em contextos de poder, etnicidade, classe, gênero ou nacionalidade (Scarlett 2002: 131).

Essas escolhas, que variam no tempo (e no espaço), têm na louça branca um grande fornecedor de dados para situar as pessoas num intervalo temporal. A louça, como ponto de partida para uma primeira delimitação temporal de uma ocupação, é material interessante. “Por serem produtos padronizados, que apresentam

períodos de produção específicos, as louças são, em geral, utilizadas como indicadores cronológicos do espaço de tempo da ocupação de um sítio” (Symanski 1996: 61). Para os princípios do *terminus post quem*, é plausível sua utilização, tornando-se uma ferramenta bastante útil, se não totalmente necessária, para datações relativas. No entanto, para o princípio do *terminus ante quem*, fica difícil saber quando determinado material deixou de ser utilizado, quando entrou para o contexto arqueológico, sabendo das dinâmicas que envolvem as mercadorias desde sua produção até o consumo e o descarte final. Como afirmou Deetz (1977: 16-17), o *terminus ante quem* deve ser utilizado parcimoniosamente, uma vez que o número de fatores a considerar para a ausência de determinado tipo de artefato num sítio é grande. Araújo e Carvalho (1993), analisando as louças do sítio Florêncio de Abreu, em São Paulo, aplicaram os princípios e a fórmula South e, mediante uma grande discrepância nos resultados, sugeriram que as louças foram quebradas e descartadas pelo menos quatro décadas após sua fabricação.

Por outro viés, é importante, quando trabalharmos com louça branca, quando de seu uso cronológico, que se ressalte se se usa um intervalo de produção ou de consumo, que muitas vezes não são concomitantes. Picos ou intervalos de produção e picos de consumo devem ser mais bem pensados antes de sua aplicação direta às interpretações do registro arqueológico. Apesar das inúmeras pesquisas, para Samford (1997: 25) ainda há que se abordar melhor as questões em torno das variações na relação entre datas de produção e períodos de utilização dos elementos cerâmicos. Majewski e O'Brien ressaltam que alguns tipos podem ter maior popularidade no início de sua produção seguindo um longo período de declínio; Miller (1989) apresentou o caso da produção de *shell edged* que cessou quando estava em seu pico de consumo.

Por exemplo. O padrão trigal foi bastante consumido no Brasil do século XIX, tanto que a preferência por essa decoração adentrou o século XX e continuou a ser produzido no País. Se determinada fábrica na Inglaterra manufaturou o trigal desde 1850 e encerrou sua produção, hipoteticamente, em 1900, ano em que, do total

das peças decoradas produzidas, apenas 0,5% era de triguais, pode ocorrer que 1900 tenha sido o pico de consumo no Brasil e que essas peças viessem para cá – mas que o pico de consumo, por exemplo, nos EUA, tenha sido em 1860. Portanto, o pico de consumo não concatena com o pico de produção da fábrica. Pode ser, ainda, que se vendam levas de objetos não mais produzidos por uma fábrica; assim, o consumo será posterior ao intervalo de produção de determinado artefato. Utilizar os intervalos disponíveis de produção das fábricas para a Inglaterra (e se for uma faiança fina holandesa, portuguesa, francesa? Porque importamos muitos produtos da Inglaterra, todas as faianças finas serão sempre inglesas, na ausência de marcas de fabricante?) ainda é uma ferramenta útil, mas a parcimônia deve ser maior, até, pelo menos, dispormos de um quadro, ainda que geral, para os períodos de consumo de determinados padrões na América Latina.

Quanto às louças brasileiras, e ao consumo que se refere ao século XX em geral, é bastante complicado utilizar as faianças finas como reflexo ou indicador de um *status* socioeconômico. Como afirmou Symanski (1998: 219), “por vezes a alta condição econômica dos ocupantes de uma unidade doméstica não estará necessariamente expressa no registro arqueológico” Se a louça de diferenciação social foi aquela da cristaleira, mais cara, somente utilizada em cerimônias e encontros, e, portanto, com menor frequência de uso e com menor frequência no registro, é possível que as louças cotidianas não sejam aquelas a marcar diferenças socioeconômicas (ou mesmo identitárias). Escalas de preço, como a de Miller (1989, 1991), bastante usada na Arqueologia Histórica brasileira, são problemáticas (Little 1996) pelo simples fato de que Miller montou um índice para o mercado americano do século XIX, com pouquíssimo a ver com os mercados consumidores que se formam no Brasil nos séculos XIX e XX. Picos de consumo e oscilações de preço e valor nunca serão os mesmos. Assim, uma louça barata nos EUA pode ser cara no Brasil porque outros fatores entram na formação do preço, como as taxas alfandegárias e importadoras. Além disso, o *index* faz uma relação quase direta entre riqueza e bens, não levando em conta

fatores como disponibilidade, *backgrounds* culturais, étnico, identitários, grupos sociais, ciclo de funcionamento da unidade doméstica, a composição da casa, a função do lugar e os efeitos do tempo (Monks 1999: 206), assim como gosto, demanda e outras variantes. As necessidades do consumidor não só influiriam no preço como também nas mudanças tecnológicas na própria produção (Schiffer 1993: 98). Se o consumo é uma forma de ação simbólica, e os bens de consumo não são meros pacotes de “utilidade neutra”, os objetos tornam-se mais ou menos desejáveis em virtude do papel que exercem em um sistema simbólico (Gell 2008: 143). Essa oscilação no desejo por determinado objeto imbrica demanda por processos de valor e formação de preço.

Para a Teoria de Preços, no âmbito da microeconomia, a demanda, ou procura, é “a quantidade de determinado bem ou serviço que os consumidores desejam adquirir, num dado período. Assim, a demanda é um desejo” (Vasconcellos 2002: 49). A notória percepção da pouca objetividade do conceito de “desejo” fez com que a demanda fosse vista muitas vezes como algo misterioso e por isso difícil de determinar. No entanto, adoto a visão de Baudrillard (1981) e Appadurai (2008) para os quais a demanda deve ser vista, assim como o consumo, como um aspecto geral da política econômica das sociedades: “a demanda surge como função de uma série de práticas e classificações sociais, em vez de uma misteriosa revelação das necessidades humanas, de uma reação mecânica à manipulação social..., ou de uma redução de um desejo universal e voraz por qualquer coisa que, por acaso, esteja disponível” (Appadurai 2008: 46). Segundo esta Escola, a demanda ainda oculta dois tipos diferentes de relação entre consumo e produção: a) de ser determinada por forças sociais e econômicas e b) de que pode manipular estas forças (Appadurai 2008: 48-49).

Pensar a demanda desse ponto de vista cria escopo teórico para refletir sobre o papel da fábrica no diálogo entre consumidores e produtores. Do mesmo modo que a fábrica é pensada a partir de uma elite industrial paulistana, com claro viés “europeizante”, da criação da “cidade salubre” (Carvalho 1999), pautada em certos projetos de modernidade, com objetivos de reforma de hábitos e costumes,

na extirpação do tradicional, do colonial, dentro do que as louças fazem parte de uma reestruturação dos costumes, ela produz para um público com manifestações culturais específicas, com um aparato gestual e modos de usar particulares, o qual consome determinadas formas, tem preferências e gostos pautados em especificidades étnicas, identitárias e classistas. Assim, manufaturando objetos pensados segundo os planos dos produtores, a Fábrica Santa Catharina produziu formas que serão ressignificadas pelos consumidores; somam-se a isso formas que são ditadas pelos consumidores que estão habituados a adquiri-las e que não comprarão outras. É a demanda influenciando nas características da produção; é o consumo particularizando a demanda; é a produção influenciando as práticas de consumo.

Por isso, ao longo desta dissertação, encaro a demanda como a “expressão econômica da lógica política do consumo” (Appadurai 2008: 48). São vários os exemplos da demanda de consumo modificando a produção (Miller 1984), e, para mim, o exemplo mais claro desse aspecto está na produção das tigelas. A demanda associa-se o que Appadurai (2008: 42) chamou de “estratégias de desvios de mercadorias para fora de suas rotas específicas”, como sinal de criatividade ou crise, e ao que De Certeau (2007) denominou “táticas de consumo”. O que pretendo mostrar é que apesar de uma produção com objetivos mais ou menos claros, pressupondo a fábrica como lócus de produção de mercadorias dominada por prescrições de fabricação culturalmente padronizadas (Appadurai 2008: 61), dentro de estratégias de usos das louças nos planos de modernidade para São Paulo, no cotidiano, as louças seriam reinventadas, usadas, reusadas desviadas, construídas, ressignificadas, segundo traços culturais e pautadas por *habitus* (Bourdieu 2007) que estão longe de padrões de comportamentos normativos, ou estratégias dos dominantes, que se querem impor.

Interessa-me, no uso de objetos estrangeiros (como o *design* de uma xícara) não apenas sua adoção mas também a maneira pela qual foram “culturalmente redefinidos e colocados em uso” (Kopytoff 2008: 92) e a relação dialógica que perpassa sua estada como objetos cujo *design* encontra correspondentes na tradição

local (como as tigelas). A isso se somam as teorias de valor relacionadas a um artefato, e a relação entre esses valores e suas relações, consequentemente, com preços. Valores de troca, de uso, valores simbólicos... se, como disse Baudrillard, o homem não fica à vontade num meio que seja exclusivamente funcional, se o seu contexto for composto por objetos apenas utilitários (Meneses 1981: 11), como relacionar, por exemplo, preços, valores e o caráter semióforo dos objetos?

Além disso, parte-se muitas vezes do pressuposto de que o preço é reflexo do custo de produção. Assim, louças mais caras são fruto de decorações mais caras: um azul borrão (*flow blue*) é mais caro que uma louça sem decoração. Todavia, a formação de preço é um processo muitíssimo mais complexo, dinâmico e temporalmente orientado (Prado 2007: 759), ao qual se somam outros valores, como o de troca, de uso, o simbólico etc. Do mesmo modo, a formação de um preço vai além dos processos impessoais de oferta e procura (Appadurai 2008: 34). Uma espécie de poder é atribuída às mercadorias depois que são produzidas, por meio de um processo autônomo cognitivo e cultural de singularização (Kopytoff 2008: 113), que dialoga com “valores” e, conseguinte, com preços.

Se um produtor possui o monopólio da sua mercadoria, partindo do preço mínimo (que é o custo da produção, uma vez que é preciso contar o lucro), ele mesmo pode determinar o preço, assim como a quantidade produzida, numa relação crescente de preço até que se estabilize. Já onde há concorrência, os preços tendem a oscilar bastante, sendo que o mesmo produto pode ser vendido por diferentes preços, que alcançam variados grupos sociais. Ao mesmo tempo, em setores em que se verifica oligopólio, ocorre a formação artificial do preço, que não é o de mercado.

A ata de instalação da nova sede do sindicato dos fabricantes de louça branca, por exemplo, narrando a situação dos produtores nos anos de 1935 e 1936, afirma que, às vésperas da Segunda Guerra Mundial (pode-se imaginar que esteja se referindo a uma conjuntura entre o final dos anos 1920 ou começo dos anos 1930), as fábricas de louça branca do Estado de São Paulo reuniram-se no que foi chamado de “Convênio da Louça” cuja direção ficou a cargo do Dr. Amarante, a qual obrigava todos os

fabricantes a enviar ao escritório pedidos para registro, passando a estar sujeitos a controle de preços e autorizações para as respectivas execuções das fabricações. O Convênio promoveu unificação das denominações e estandardização das dimensões dos produtos de louça branca, assim como montou uma tabela de preços, sob justificativa que seria uma medida vantajosa para os produtores, impedindo a “concorrência ruinosa”. A tabela traz a seguinte relação percentual:

- Louça branca = preços básicos
- Louça decorada baixo-esmalte = preços 20% mais elevados
- Louça decorada sobre-esmalte = preços 50% ou mais acima da louça branca
- Louça decorada com ouro = valores, no mínimo, 100% superiores em relação à louça branca

Desse modo, os produtores criaram uma espécie de “sindicato” (destarte o sindicato originado em 1934), que poderia ser caracterizado como um oligopólio em função do número e do tamanho dos participantes (normalmente os pequenos produtores são absorvidos [comprados] pelos maiores para que haja poucos membros, movimento que caracteriza ações como as dos Matarazzo). Os “pedidos de registro” indicam uma filiação compulsória, dando a entender que quem não estivesse dentro iria sofrer as consequências. Controlando os preços e exigindo autorização para as respectivas execuções, o Convênio controlava a produção de cada membro. Assim, não haveria produção em grande escala; a demanda continuaria alta, o que justificaria os preços elevados; e não ocorreria saturação do mercado. Do mesmo modo, unificando as denominações e padronizando as dimensões dos produtos, criam-se alguns modelos, reduzindo a oferta diversificada e mantendo baixa a concorrência.

Enfim, criando uma tabela de preços, sob justificativa que seria uma medida “vantajosa para os produtores”, impedindo a “concorrência ruinosa”, com base em produtos com dimensões e formatos padronizados, reduzir-se-iam os custos de produção. Um exemplo mais que clássico dessa manobra de padronização da linha de produção é o da fábrica da Ford, nos EUA, produzindo um único modelo de carro

e na mesma cor preta, o modelo T, também conhecido como Ford Bigode, entre 1908 e 1927 – o exemplo clássico do monopólio total: a única fábrica de carro do mundo, que produzia um único modelo de veículo, numa única cor. A Ford barateou a produção, aplicando a linha de montagem, que resultou num aumento de escala, e, conseqüentemente, de produção e reduziu o preço, padronizando o produto. Sendo únicos (único produto, única fábrica, único modelo, única cor), a Ford poderia escolher o preço, e elevá-lo progressivamente até onde o poder aquisitivo dos consumidores, ou as estratégias de compra, pudesse suportar. Deixando, por fim, o preço bastante longe dos custos de produção (Vasconcellos 2002).

É claro que, quanto mais e maiores forem os fatores de produção, mais caro será o preço mínimo do produto. No entanto, não há como ignorar a demanda, o gosto e as preferências de consumo. “O valor de mercado não pode ser explicado apenas pelas tecnologias de produção da mercadoria, mas vem a ser uma propriedade emergente das interações sociais estruturadas que constituem o próprio sistema econômico como um todo” (Prado 2007: 756). Se uma louça é lançada no mercado e tem uma enorme demanda, o produtor pode subir o preço, mesmo que o custo da produção continue o mesmo; essa mesma louça pode tender a baratear depois deste “fogo de palha” inicial, com queda no preço, que não significa baixa nos custos da produção. Dado o comportamento da demanda, o aumento ou a diminuição da produção faz o preço de mercado cair ou subir (Prado 2007: 757).

Desse modo, se o conde Matarazzo comprou, em seu palacete na Avenida Paulista, uma louça brasileira cara em 1925, por exemplo, essa mercadoria pode estar bastante barata em 1929, a ponto de ser adquirida por um dos operários de uma de suas fábricas. Quando, enquanto arqueólogos, fomos examinar o refugio gerado pelas duas unidades domésticas, encontraremos duas louças iguais, cada uma em seu contexto. Apenas com nossos intervalos de períodos de produção dessa louça, não saberemos quando cada um dos consumidores comprou a louça e se aquele artefato específico para o qual estamos olhando custou mais ou menos. E mesmo se dispuséssemos de tabelas de preço, como saber se

os Matarazzo não adquiriram as louças do dia a dia, em 1929, bem baratas?

Fora os fatores de formação de preço, não se pode pressupor que os objetos são sempre adquiridos por compra e venda, pelo menos para um contexto de começos do século XX, reconhecendo, assim, que a mercadoria é somente uma fase na vida de algumas coisas (Appadurai 2008: 32). Para Barbosa (2006: 25-26), o uso legal de uma mercadoria não implica sua aquisição; pode-se usar uma coisa sem comprá-la. Segundo Machado (2004: 192), deve-se considerar que o custo dos artefatos relaciona-se ao momento histórico e geográfico no qual foram adquiridos, já que as condições de acesso ao mercado envolvem a forma como esses produtos chegaram às mãos dos consumidores. Assim, não se trata mais de “quem compra o quê” mas “quem obtém o quê, em que condições de acesso e que uso faz das coisas assim adquiridas” Para Wurst e McGuire (1999: 196), a problemática não seria mais o que as pessoas compram, mas “the social relations that enable and constrain what they buy” Existem, igualmente, inúmeras outras formas de obtenção de artefatos. Schiffer e Skibo (1972, 1976, 1983) vêm mostrando como os processos de reuso são frequentes e fazem parte da vida de muitos objetos.

As vias ilícitas de comércio, como o contrabando, o roubo, heranças, presentes, as distâncias entre compradores e centros comerciais, caminhos, vendas, meios de transporte “constituem todo um contexto que deve ser considerado quando avaliamos o impacto e a forma como estes objetos chegam à mesa dos habitantes de uma determinada região” (Machado 2004: 192). Além disso, em um contexto como o do Brasil, de São Paulo, na qual existe a formação de um capitalismo com aspectos locais, na qual se ressalta a sobrevivência de muitos traços pré-capitalistas, as formas de aquisição de artefatos são variadas. Muitos dos trabalhadores da Fábrica Santa Catharina vendiam a mesma produção a preços mais baixos, pelo desconto que ganhavam enquanto funcionários; a compra de louças com defeito (que acarreta louças T.U. e T.P.), um grande aspecto das produções cerâmicas, influencia em muito no preço e nas formas de aquisição. Como, então, saber que aquele

refugo analisado não sofreu influência de todos esses fatores?

Outro ponto que é suscitado pela interpretação das faianças finas do sítio Petybon é que, se muitas pessoas consomem a mesma louça, ela, por si só, para de ser um indicador de riqueza. A posse de um objeto para de determinar as diferenças de classe e de consumo de classe, que deveriam ser pensados a partir do que De Certeau (2007) chamou “maneiras de empregar”; são os modos de usar e a significação destes usos que indicariam identidades, por exemplo. Para Bourdieu (2007: 13), “os grupos de *status* se definem menos por um ter do que por um ser, irredutível a seu ter, menos pela posse pura e simples de bens do que por uma certa maneira de usar estes bens, pois a busca da distinção pode introduzir uma forma inimitável de raridade, a raridade da arte de bem consumir capaz de tornar para bem de comum o mais trivial” Um homem rico não é um homem pobre com mais dinheiro: o consumo de cada um reflete os valores, atitudes e estilos de vida dos grupos aos quais pertencem (Henry 1996: 238).

Com isso não pretendo dizer que não seja possível para a Arqueologia trabalhar com o conceito de classe social, mas que devemos ter maior parcimônia em associar a análise da cultura material de uma unidade doméstica a uma classe. Primeiramente porque se utiliza de um conceito vindo da História e da Sociologia, bastante complexo, importando-o, sem preocupações maiores, para a Arqueologia (Monks 1999: 204). A definição do conceito de “classe” nessas ciências é devedora de suas perspectivas próprias assim como de suas fontes documentais próprias, que não são as arqueológicas e nem analisadas da maneira arqueológica. Pauto-me na perspectiva de Chartier (1991: 177) para dizer que ao analisarmos “classe” em Arqueologia estamos partindo de uma divisão social prévia como se esta qualificasse os motivos, os objetos e as práticas, dos desvios culturais e sua distribuição e usos numa dada sociedade. Dessa maneira “as clivagens culturais não estão forçosamente organizadas segundo uma grade única do recorte social, que supostamente comandaria tanto a presença desigual dos objetos como as diferenças nas condutas” (Chartier 1991: 180).

Segundo, porque é preciso pensar essa categoria para a realidade brasileira (já que Marx a pensou para a alemã). Os estudos sobre isso, especialmente historiográficos e sociológicos, são infinitos, mas quero chamar atenção para o fato de que não foi à toa que Sérgio Buarque (2001) pensou o “homem cordial”, no ímpeto de configurar um processo de formação local da nossa sociedade. Como pensar o mundo do trabalho, e sua relação com a cultura material, por exemplo, quando os trabalhadores no Brasil formaram-se, muitas vezes, em sociedades não “burguesas” (Chakrabarty 2000: 4), nas quais outras formas de sociabilização e relações interpessoais deram-se não necessariamente pautadas em economicismos ou da expressão de riqueza enquanto cultura material (Miller 2007: 37)? Se, como pontuou Bourdieu (1984), os bens agem como um meio primário pelos quais são expressadas distinções de classe, como isso foi feito e de que classe estamos falando, nos contextos nacionais? Num país como o nosso, com número enorme de estratégias de reúso e reciclagens, o consumo pode até mesmo ser visto, como propôs Miller (2007: 47), como forma de negação da produção capitalista. Se o conceito de classe, e *status*, é histórico e cultural, variando com panos de fundo de particularidades locais (Bavin 1989: 17), se é falho de algum modo, busquemos alternativas, como os “espaços sociais” de Bourdieu (2008: 19). Qual o capital econômico, cultural e político dos usuários dos refugos que encontramos pela cidade de São Paulo?

Para Thompson (2004: 9), o que define a classe é o *fazer-se*, já que é resultado de um processo ativo, “que se deve tanto à ação humana como aos condicionamentos” No caso da classe operária, portanto, ela esteve sempre presente ao seu próprio *fazer-se*. Por classe, o autor entende “um fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados tanto na matéria-prima da experiência como na consciência” (Thompson 2004: 9). A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns, sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem dos seus (Thompson 2004: 10). Para defini-la, portanto, foi preciso que se analisasse uma série de experiências

e acontecimentos ao longo de determinado tempo, com variantes ou não, em certo lugar, para que esse montante de dados pudesse pôr à disposição aspectos que permitissem a construção do conceito de classe. O problema é que em Arqueologia partimos muitas vezes do pressuposto da classe, tomando emprestado o termo de outras ciências sociais. Será possível pensar, portanto, classe em Arqueologia? Que montante de dados possuímos para determinar padrões de consumo de classe ou cultura material de classe? Thompson analisou uma vasta documentação, de 1790 a 1830, para mostrar a tomada de consciência e assim, sim, poder falar da formação de uma cultura da classe operária. É uma pergunta para a qual não possuo resposta, e estou longe de conseguir, mas que acho importante ter em mente.

Além disto, se a classe operária é definida pelo seu “autofazer-se”, diferenciando-se de outros grupos, como isso se relaciona a conceitos como “emulação”, “aburguesamento” ou “europeização” “Aburguesamento”. em especial, seria um processo diametralmente oposto àquele da classe, uma vez que existe uma procura de diferenciação não só das elites em relação aos operários, mas também dos operários, em sua tomada de consciência, em relação aos grupos das elites. Raymond Williams sugeriu que, para a vida inglesa pós-Revolução Industrial, um de seus principais elementos é a coexistência de ideias alternativas sobre a natureza das relações sociais. Desse modo, para Thompson (2004: 316), às ideias da classe média sobre individualismo contrastam com as ideias de coletivismo, e os hábitos, instituições e pensamentos que vêm dela, que caracterizariam uma “cultura da classe operária” ou pelo menos um “consumo operário”, como chamou Moreira (1988). Por isso, pensar na adoção de padrões burgueses de comportamento para um contexto operário é paradoxal ao próprio fulcro ideológico que caracteriza a formação da classe operária. Igualmente, para nossa realidade, não fica clara a relação entre “inspiração num comportamento europeu” e os milhões de imigrantes que são europeus, e seus descendentes.

Para o Brasil, pelo menos, não há sítios arqueológicos históricos suficientemente estudados para que possamos chamar

determinado padrão de comportamento de classe burguesa ou de classe operária, pautados em bibliografias, de língua inglesa, sobre a relação entre *status* socioeconômico e cultural material, ignorando as diversas formas de aquisição dos artefatos. Classe e *status* não são sinônimos (Wurst 1999: 7). O estudo de um caso particular, a partir de abordagem estrutural, talvez permitisse captar traços transitórios e transculturais, para citar um grande expoente da Antropologia cubana, Fernando Ortiz, que aparecem com poucas variações em todos os grupos com posições equivalentes (Bourdieu 2007: 9) e a partir daí poderíamos falar em cultura de classe; mas não possuímos estudos pontuais sistemáticos, de caso, nos outros grupos com posições equivalentes, pelo menos no âmbito arqueológico, para que uma abordagem estrutural dê frutos.

Mesmo porque, como comentei, por fim, muitas vezes a louça cotidiana será a mesma numa casa operária e numa sede de fazenda (alteram-se, talvez, as proporções entre formas, ou decorações... ou talvez não), que é a louça com mais frequência de uso e com maior possibilidade de quebra e, portanto, de descarte, para formar o registro arqueológico. A louça que poderia ser um ícone de diferenciação social é aquela pouco usada, aquela da cristaleira, utilizada em ocasiões especiais, que, pela baixa frequência de uso, quase nunca aparece no registro arqueológico. Assim, a mesma louça pode aparecer em dois contextos socioeconômicos distintos. E mais, com os processos de flutuação de preço, a mesma louça, que era cara há cinco anos, hoje tornou-se bastante barata (pensem-se em produtos atuais como o DVD ou o celular, por exemplo) e ao escavarmos diferenciados refugos domésticos, da fazenda e da casa operária, dificilmente teremos acesso a quando foi comprada a louça para que possamos inferir se foi adquirida por menor ou maior valor, já que, ao menos para a louça, focamos-nos em períodos de produção específicos. É com esse embasamento teórico-metodológico que pretendo investigar algumas das questões aqui levantadas, por meio de uma reflexão sobre formas e decorações do sítio Petybon e sobre a presença (ou ausência) das louças em inventários e em propagandas da primeira metade do século XX.

4.1 Tigelas da tradição: formas e volumes das louças brasileiras

A mamãe levantava cedinho, acendia o fogão a lenha, depois vinha acordar a gente: “vamos meus filhos, vamos tomar café!” (...) Ela servia tigelas grandes, punha o pão, jogava o leite e o café e fazia uma papinha (Senhor Ariosto, nascido na Avenida Paulista, em 1900, em entrevista a Ecléa Bosi, Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos)

Este subcapítulo tem como objetivo realizar algumas reflexões em torno das formas das louças encontradas no sítio Petybon, produzidas pela Fábrica Santa Catharina e IRFM – São Paulo entre 1913 e 1937, com foco nas relações entre três formas específicas, tigelas, pratos e xícaras, a fim de definir, ou inferir, alguns “padrões de conteúdo” (Majewski & O’Brien 1987: 174; Symanski 2008: 76). Procurarei mostrar que sua produção e consumo estão associados ao papel da fábrica como mediadora entre os discursos e planos das elites para São Paulo e as práticas e táticas dos consumidores na cidade. Na relação entre estas diferentes formas, e suas variantes volumétricas, estão arraigados discursos de poder e identidade, concepções de temporalidades de projetos de modernidades elitistas e ações e resistências pautadas em práticas e tradições, pressupondo o consumo como uma forma de construção de identidades fluidas, plurais.

A produção de louça gira em torno da fabricação de formas, com *shapes* e *designs*, relativamente tradicionais ou já conhecidos; em geral, para as faianças finas, apesar da gama de produtos, há pouca variação formal. Se pensarmos numa escarradeira, por exemplo, forma não produzida pela FSC e IRFM, ela simplesmente deixou de ser usada; não existe uma forma diferenciada para a mesma função, pelo menos não no âmbito dos usos pretendidos pensados pela produção. O mesmo pode ser dito das leiteiras, totalmente ausentes no registro arqueológico do sítio Petybon; tal ausência talvez tenha sido acarretada por razões semelhantes à das elites urbanas cariocas, do século XIX, onde Lima (1997: 112) percebeu que as leiteiras “aparecem em números muito baixos, o que sugere que a mistura de leite ou creme à infusão [de chá] não era muito apreciada, sendo adotadas por poucos” Daniela Büchler (2004: ix) notou

que a indústria brasileira de louças de mesa sempre investiu pouco na diferenciação formal das peças, resultando numa variedade pequena de desenho de produto. No campo que a teoria do *design* chama *ligações formais*, ou seja, modelo, *shapes* e decorações, há grande variabilidade de expressões decorativas nas louças fabricadas, por localidade, conjugada a uma grande semelhança formal, cujas particularidades estarão na frequência e na popularidade do consumo de cada forma específica.

Há que se levar em conta que, para uma indústria de louças, mudanças no *design* de um produto são, de longe, o mais caro processo a se alterar numa cadeia e os fabricantes do setor, em geral, tendem a exaurir as inovações em outros campos, como o decorativo, antes de enveredar por esse caminho. Tardiamente, a indústria brasileira investiu em *design* de produto; a indústria, especialmente pós-anos 1970 (já em período tardio para as fábricas de faiança fina), percebeu que “produtos, muito parecidos com os seus, podem ser produzidos por outros, a menor custo, em outras partes do mundo. Diferenciar-se através do *design* fornece uma alternativa preferível e uma que pode agregar valor aos produtos” (Büchler 2004: 10).

No âmbito da sociedade disciplinar como a que se estabeleceu na São Paulo do período, a louça branca competiu, muitas vezes, com a cerâmica quanto à funcionalidade, em especial em recipientes para servir ou consumir. Mas apesar da cerâmica de produção local / regional estar em processo de mercantilização e a fabricação já para um mercado consumidor, sua produção continuou sendo menos *standard* que a da louça. Assim, a louça permitiu, com a continuidade da produção (por colagem) e consumo das formas, associadas a características que apontei em outro capítulo como a assepsia, produtos muito mais industrializados, mais semelhantes entre si, mais standardizados, normatizados. O Convênio da Louça é fruto desse movimento, gerando um documento que tentou promover a unificação das denominações para a standardização das dimensões. A fixidez de uma forma, no campo discursivo e ideológico, limitaria práticas que não aquelas pensadas pelos produtores: o uso pretendido seria o uso real no contexto de projetos de modernidade disciplinadores como os que estamos apontando

para São Paulo. A política de controle, de mudanças de hábitos e de disciplinarização da população, de uma “eugenia pública” (Ciscati 2001: 49), espalhava-se, dessa maneira, para todas as esferas do cotidiano, seja no trabalho, em que os operários teriam contato com a rigidez das formas, seja no cotidiano doméstico, no qual teriam de consumir essas formas. O documento traz a seguinte relação:

Formas	Dimensões
Pratos	22 ½ cm de diâmetro (9 polegadas pratos ingleses)
Tigelas	Escala fixada - nº 4 com 25 cm diâmetro até nº 18 com 6 cm diâmetro
Travessas	15 cm até 40 cm

Se fixar é tornar imutável a dimensão das formas de louça, estatui-las como regra e norma, é interessante pensar como pode ser paradoxal a existência de tigelas num mundo onde também se fabricam pratos. Se os mesmos têm apenas uma dimensão estipulada, as tigelas apresentam, pelo menos, 18 diferentes. Dentro da própria lógica prescritiva da produção de cunho taylorista da Fábrica Santa Catharina, foi possível, portanto, burlar a normativa para alcançar diferentes consumidores (tanto às formas como às decorações). Isso fez com que, apesar de pensada sobre bases prescritivas no que concerne ao discurso que organiza a produção, a fábrica, elo entre consumo e produção, tenha se tornado um ente performativo, assimilando-se a algumas circunstâncias e interagindo com os sistemas simbólicos dos grupos sociais da sociedade na qual estava inserida (Sahlins 1990).

Com base nessas informações, o gráfico a seguir (Fig. 152) mostra que a projeção dos diâmetros de boca das tigelas, segundo a tabela do documento acima e com base nas formas encontradas no sítio Petybon, são bastante parecidas:

Por outro lado, enquanto os pratos do sítio Petybon variaram entre 20 e 24 cm, o documento os estipula com 22 ½ cm de diâmetro (aliás, quase exatamente a média dos valores), isto é, uma oscilação sutil se comparados às tigelas.

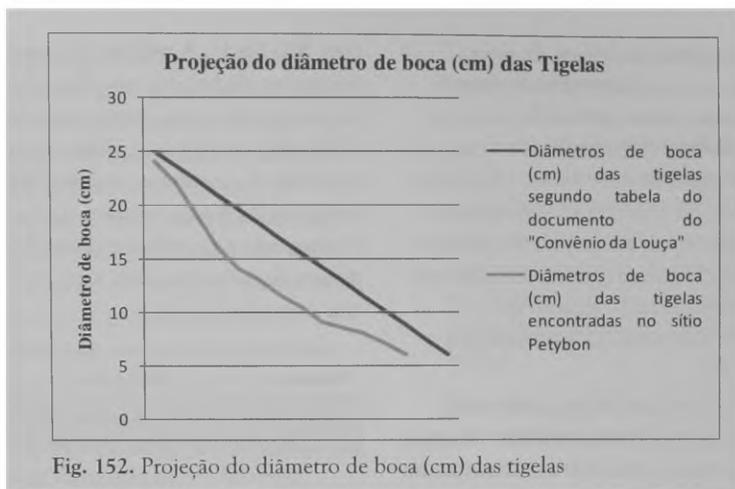


Fig. 152. Projeção do diâmetro de boca (cm) das tigelas

A constância na forma das louças também tem a ver, como apontei, com a teia de relações que se criou com o estabelecimento da Santa Catharina e a proveniência de técnicos e operários de um mesmo centro produtor, de aprendizado em iguais fábricas. A distribuição desse conhecimento, com a migração desses trabalhadores para outras fábricas de louça, colaborou à manutenção das formas produzidas, somadas às demandas e consumos já estabelecidos, com pequenas variações em *design* e estilos dos produtos. A FSC como um microcosmo, refrataria e dispersaria, como num prisma (Bourdieu 2008: 61), esses conhecimentos de produção acumulados.

Como pode ser visto no Capítulo 2, as tigelas ocupam 62% do total das peças passíveis de reconhecimento da forma, seguida das xícaras (21%) e dos pratos (7%); as tigelas, sendo, sem dúvida, a forma predominante no sítio.

Demais formas, em geral aquelas para servir, como travessas, saladeiras e peças maiores, têm expressão mínima no acervo do sítio Petybon, reflexo da relação entre formas para servir e formas para consumo individual, na qual, em geral, as primeiras são menos frequentes que as segundas no registro arqueológico (Lima 1997). No entanto, aqui existe uma variante bastante importante: o volume. Para as tigelas, a capacidade volumétrica configurou 14 tipos, dentre os quais as capacidades volumétricas dos tipos 9 a 13 configurariam recipientes cujo tamanho já denotaria funções de serviço ou consumo coletivo. Esta é uma característica especial da tigela, não ocorrendo em xícaras, por exemplo, que mantêm sua funcionalidade para consumo individual. No gráfico a seguir (Fig. 153), as colunas cinza correspondem a formas de tigelas possivelmente destinadas e utilizadas para consumo coletivo ou para atos de servir à mesa, e as pretas, individual.

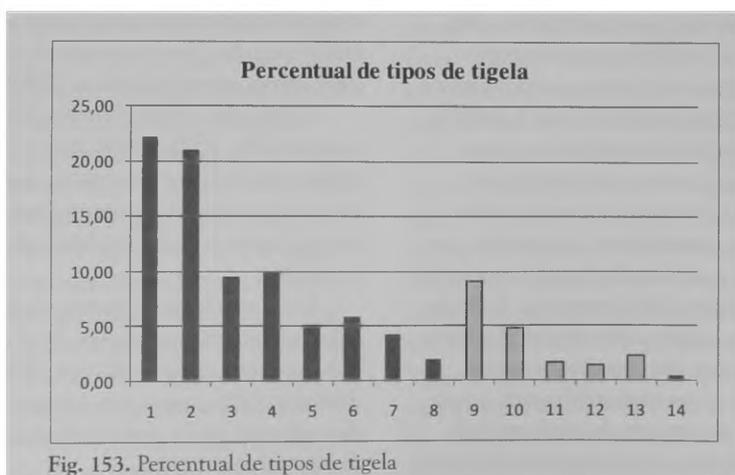


Fig. 153. Percentual de tipos de tigela

A forma conhecida como “tigela” ou “malga” cujo *design* é o da semiesfera, ou calota, tem longa história de consumo, uma tradição de produção e demanda, arraigada à própria história da formação da cidade de São Paulo. Segundo Büchler (2004: 44), “a tigela, materialização da mão que contém, retém, é concebida para ser confortável, aninhando-se quando empunhada” A malga é a expressão “perfeita” do formato básico mais satisfatório para os artigos de louça, o globo, estruturalmente a forma mais forte que uma peça oca de argila pode assumir, na qual as linhas de tensão estão o mais próximo de um estado de equilíbrio (Büchler 2004: 145).

Segundo Symanski (1998: 207), a tigela era comumente utilizada para o consumo de ensopados e alimentos pastosos, como cremes, geralmente sem o auxílio de talheres, como os pratos. Câmara Cascudo associa o uso das tigelas e malgas ao gesto, colonial, de sorver as sopas e caldos, enchidas mergulhadas numa terrina ou panela, ou utilizando colheres ou conchas: “pegava-se a malga e era só emborcar na boca, aos sorvos sonoros de proclamado sabor” (1968: 318).

No que concerne à xícara, a forma manteve-se constante ao longo de muitos séculos, apesar de pequenas variedades no tamanho, ora próximo da tigela ora da caneca. Esta “bipolaridade formal” explicada pela constância e/ou variedade, seria resultado do diálogo com preferências de consumo, produção e demandas em diferentes épocas (Buchler 2004: 30). A proximidade da xícara em relação a algumas das variantes volumétricas da tigela, engloba as duas em universos semelhantes em termos de funcionalidade, uso e práticas de consumo. Se formas diferentes podem atingir propósitos semelhantes, um mesmo propósito, ou função, pode ser dado por diversas formas (Shepard 1985: 224).

O que as diferencia, talvez, sejam as maneiras de usar, as razões e os significados do consumo, e todo o aparato gestual da prática de utilização dessas formas, associadas, para São Paulo, à modernidade, com a xícara, e à tradição, com a tigela, ao menos no que concerne aos planos e projetos de modernidade para a cidade. A presença da alça na xícara, assim como asas e cabos em outros recipientes,

colabora para um isolamento entre corpo humano e objeto, além de acarretar menos derramamentos dos alimentos neles contidos. Isolar o corpo, a mão, do objeto é isolá-lo do alimento, e a forma específica da xícara atinge o objetivo com maior eficácia que a tigela. Com isso, quero dizer que a forma da tigela exerce também um efeito nas pessoas por meio de sua agência, seu poder social e sua eficácia (Gosden 2005: 194). A forma específica canalizaria algumas ações humanas; talvez por isso São Paulo quisesse banir a tigela, pois só assim extirparia o hábito colonial de sorver. Impossibilitados de mudar a agência do objeto, preferiu-se uma campanha contra ele. Não estou, de modo algum, sugerindo que o uso da tigela fosse um só ou fosse normativo; quero, mais do que sublinhar para quê foram feitos os objetos, ressaltar “what they can be made to become” (Gosden 2005: 208).

Num período de discursos de hábitos pautados em teses higienistas, a xícara dialogaria perfeitamente com os projetos de modernidade e revisão de comportamentos em São Paulo. Talvez aí esteja também o paradoxo das xícaras fabricadas por colagem em molde único, no interior das quais forma-se uma depressão, na parede, no ponto de encontro da alça com a parte oca, de difícil limpeza (de menor custo, são tidas como produtos de qualidade inferior). Em geral, as alças, compactas, produzidas por prensagem, prensagem isostática ou colagem sólida (como as do Petybon), ainda úmidas, são grudadas no corpo do objeto com a mesma barbotina (Aun 2000: 86).

A coerência formal (Aun 2000: 92) das tigelas, com a variabilidade da capacidade volumétrica dos tipos muito mais ampla do que os de tipos de xícaras, pontua uma forma cujo *design* possibilita usos diversos, tendo em vista o pressuposto de Schiffer e Skibo (1972) de que diferenças no volume estão associadas à diversificação de hábitos, e, portanto, de comportamentos. As tigelas, com seus 13 tipos com volumes calculáveis, sobrepõem-se às possibilidades de usos das xícaras, como se pode perceber no gráfico abaixo. Isto é interessante por possibilitar afirmarmos que, para a fábrica, a produção das xícaras inseriria-se nos discursos da elite, e dos proprietários, para incutir mudanças, nos hábitos da população,

tidos como mais “europeus” ou “modernos”, já que ela não só implicaria um comportamento de consumo, como teoricamente, normatizaria um gestual na maneira de consumir líquidos. Além disso, possui menos volubilidade no que concerne a possíveis funções, fora daquelas pensadas pelos produtores (seus usos pretendidos), com sua constância e pouca amplitude na capacidade volumétrica de seus tipos, corroborando as políticas disciplinares que se tentavam impor sobre a população da cidade de São Paulo. Diferença, clara, em relação às tigelas, com ampla variação no volume, mostrando que a fábrica percebeu que a mudança nos hábitos não poderia ser efetuada de modo brusco, já que o consumo de tigelas ainda era bastante alto, para gerar essa demanda e produção, e, sendo ente de uma esfera capitalista, a FSC precisou pensar em seus lucros e na venda de seus produtos. Isso acarretava fabricar tigelas para uma população que, tradicionalmente, as consumia, e alinhar-se às demandas já consolidadas. Daí a coexistência dessas duas formas, dividindo funções, no século XX. Pode-se dizer o mesmo das canecas; todavia, apesar da capacidade volumétrica relativamente constante, as canecas são formas novas que estão sendo produzidas em larga escala pela fábrica e para a cidade, configurando mais uma possibilidade de ação dentro da tentativa de controle do cotidiano dos indivíduos da cidade.

Percebe-se, também, pelo gráfico que, se as xícaras e canecas mantêm-se na linha do consumo individual, a tigela ultrapassa esse limite; apesar disso existe uma relação inversamente proporcional entre volume e quantidade de tipos para essa forma, pois se mantém a mínima variabilidade dos tipos quanto maior a capacidade volumétrica. São as formas para servir ou para consumo coletivo em menor quantidade do que aquelas para consumo individual, relação semelhante àquelas que aparecem no registro arqueológico de unidades domésticas (Fig. 154).

A produção das tigelas pela fábrica indica, portanto, demanda crescente pela forma, mas não só. No que concerne à introdução da tigela em louça branca, em faiança fina particularmente, ainda no século XIX, e depois no século XX com a continuidade da produção brasileira, acredito ter ocorrido um processo de *stimulus difusion* (Levi-Strauss 2008: 16). Segundo Levi-Strauss, nesse processo, um costume importado funciona como um catalisador, mesmo num contexto de absoluto desconhecimento do mesmo, provocando com sua presença o surgimento de um uso semelhante presente, tendo em vista seu papel em satisfazer uma exigência estética e exprimir uma disposição afetiva pressuposta (Levi-Strauss 2008: 17). Ocorre então, com a importação das tigelas nos séculos XIX e XX e o início e fundamentação da produção brasileira no século

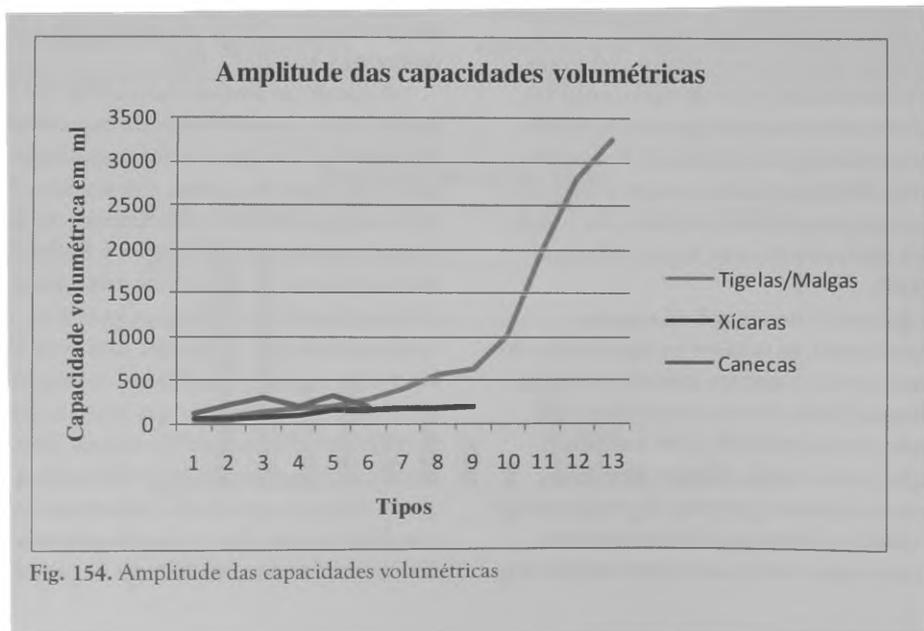


Fig. 154. Amplitude das capacidades volumétricas

XX, o que Ana Cristina Sousa (1998) chamou “adequação de comportamentos” no sentido de “incorporação associada a possibilidades de releituras de códigos e comportamentos, tendo na cultura material o elemento mediador”

Mesmo o uso de tigelas importadas deve ter sido incorporado como parte do já existente uso das formas, relacionando-se as suas correspondentes regionais de preparo e consumo de alimentos, talvez causando o mesmo efeito sensorial e emocional (Gosden 2005: 208) que as tigelas cerâmicas já produzidas em São Paulo. É importante ressaltar que muitos objetos de procedência estrangeira não são assim considerados ou encarados pelas pessoas; a batata não é europeia, era e é importada, e ainda sim, é inglesa, como o chá. Mesmo as tigelas inglesas podem ter sido consideradas itens locais de consumo (Gosden 2005: 209) em vez de forâneos, dada a receptividade e popularidade da forma. Diferente das xícaras, cujo *design*, pouco conhecido, de imediato, pode não ter acarretado esse processo, que fez com que fossem mais ressaltadas, nas fontes escritas por viajantes, do que as tigelas. Ponto de vista similar é salientado por Miller em relação à Coca-Cola, em Trinidad (2002). Como sugere Sérgio Buarque, muitas vezes é o novo hábito ou as novas aquisições que se modificam até o ponto de se integrarem na estrutura tradicional (Holanda 1994: 55).

Desse modo, a entrada das malgas em louça branca relaciona-se estritamente ao uso de tigelas em cerâmica, na cidade, há séculos, demanda que, apesar de ter sofrido certa diminuição a partir do final do século XIX (Carvalho 1999; Symanski 1998) ou completa desaparecimento como em alguns contextos no início do século XX (Costa 2003), cresceu nas primeiras décadas do século, talvez devido às mudanças nos padrões de consumo acarretados pela leva imigrante e pela abolição. Quando a fábrica produziu as malgas, fora para uma demanda crescente pelo produto, para consumidores que não necessariamente compartilhavam um mesmo *background* e certamente usadas em contextos não pensados pela produção. Isso, portanto, só foi possível porque existia demanda pela forma e pelas possibilidades dadas pela própria forma, cujo *design* permitia milhares de usos diferenciados,

fazendo com que a mesma circulasse entre os universos da alimentação, da higiene pessoal e da decoração, característica acentuada pelas variantes volumétricas encontradas.

A produção e o consumo da tigela no período estudado indicam a permanência de práticas associadas a uma forma muito tradicional (como concebe o termo, para as cerâmicas históricas, Therrien, 2004). Seu consumo e a demanda por ele dialogam com a grande maioria da população da cidade de São Paulo, composta por *background* bastante rural: ousado dizer que, num movimento de *ruralização* da cidade, com a migração maciça de populações do campo, imigrantes, camponeses, mamelucos, ex-escravos e seus descendentes, o consumo da tigela ganhou outras proporções. Nas primeiras décadas do século XX, acontece significativo êxodo rural em função da constituição das indústrias, momento em que milhares de migrantes, além dos imigrantes, se envolvem com o ambiente urbano trazendo novos hábitos e adquirindo outros (Francisco 2004: 40). Essa formação leva ao estabelecimento do que Martins (2004: 137) chamou “paladar multiétnico”. Quando práticas alimentares novas se estabeleceram, criando novas necessidades por velhas formas, como a cuia/tigela/malga. Florestan Fernandes (1961: 26) já chamava atenção para a origem rural de grande parte da população urbana em São Paulo, mostrando que a cidade e o “estilo de vida urbano” na realidade, disponibilizavam condições favoráveis à adaptação a um universo social estranho, permitindo a “sobrevivência” de elementos de cultura tradicionais, cuja inegável importância adaptativa dava estabilidade emocional e moral à personalidade desse novo morador da *urbs*.

Podemos ir além. Somados ao dinamismo imanente na tradição (Therrien, Jamarillo Pacheco & Salamanca 2003: 141), os hábitos de consumo das tigelas, tanto no campo como na cidade, reacenderam ou engrossaram a prática na *urbs*, criando um novo corpo coerente de costumes que passou a influenciar, em suas várias relações de poder, o cotidiano da cidade. Se para alguns essa tradição criou sensações de continuidade provendo melhor estabelecimento na (nova) vida na metrópole, para outros possibilitou, de forma mais

explícita, que ações assegurassem identidades individuais e reproduzissem uma ordem social e uma diferenciação social (Therrien, Jaramillo Pacheco & Salamanca 2003: 141, 156). A produção de tigelas pela fábrica, e seu consumo pela população local, permitiu a “renovação de tradições antigas, reforçando e construindo novos laços de solidariedade e ajuda mútua”, possibilitando “sobreviver à ânsia demolidora – e acumuladora de capital – da grande burguesia comercial” (Chalhoub 2006: 148).

Novas formas de morar e viver não eliminaram, de modo algum, as marcas tidas como rurais paulistanas, apesar de essa rica diversidade cultural não estar no centro das representações hegemônicas sobre a cidade, nas quais prevaleceu o desejo de moldar a vida segundo um modelo do que se supunha ser uma vida europeia (Érnica 2004: 180). Na verdade, essas novas formas de viver eram justamente somatórias e rearranjos de hábitos e práticas pré-existentes e a presença das tigelas indica, talvez, um componente rural identificável na cultura material (Cheek & Friedlander 1990: 55). As tigelas, nesse contexto, construíram a ponte entre “as medidas normativas, centralizadoras do Estado e as iniciativas espontâneas, improvisadas e imprevisíveis das camadas populares” (Pinto 1999: 889). Elas estão no cerne da relação entre os projetos de modernização desenhados pelas elites urbanas a partir das últimas décadas do século XIX (as reformas urbanísticas, as teorias higienistas, os discursos médico-psiquiátricos e jurídicos) com objetivos de impor uma nova ordem social, e a pluralidade das respostas que os diversos grupos sociais articulavam na tentativa de resistir a essas imposições (Cunha *et alii* 2001: 10).

Se, por um lado, havia pressão para disciplinar, normatizar, e discursos que tentavam imputar nos moradores da cidade outros hábitos, mediante a fabricação da louça branca como um ícone de modernidade, por outro, lembro a frase de Said quando diz que “as pessoas não desistem se são expulsas. Elas na verdade aguentam firme, até com mais resolução e obstinação” (Said & Barsamian 2006: 22). Quão efetivos foram os projetos de modernidade ou a modernidade como projeto? Se, por um lado, fabricar louças brancas em vez de cerâmicas pode ser interpretado como

parte desses discursos normativos, por outro, a fabricação de formas já conhecidas, como as tigelas, indica a existência de antigos e presentes hábitos. Pode-se considerar ainda que, se, como pontua Symanski (1998), as malgas tenderam a cair em taxa de consumo para o final do século XIX, as políticas das elites urbanas no âmbito de uma modernidade à europeia podem ter despertado um senso identitário novo, como aquele proposto por Hannah Arendt (1989), no qual as tigelas foram símbolo de resistência. A fábrica, apesar de estruturada segundo os discursos modernizadores dos primeiros, seguiu a tendência crescente da demanda por essas formas, causando um novo pico de consumo e produção de tigelas no século XX. É o arsenal da resistência cultural, a cultura como uma forma de memória contra a aniquilação (Said & Barsamian 2006: 158).

Os projetos de modernidade da República, com uma política disciplinar que acompanhou a urbanização (Wissenbach 2004: 18), previam pressões drásticas a elementos culturais que perpetuavam o “estado de ignorância e incultura, herdados do passado e da mestiçagem do povo brasileiro” (Wissenbach 2004: 18), num combate ao que era considerado colonial, tradicional, ultrapassado, baseado em uma visão estereotipada de hábitos europeus associados à modernidade. Projetos de modernidade como aqueles nos quais se inseriam autores como Alcântara Machado, mostram a persistência, posta ao moderno, de costumes arcaicos meio a cidade que se moderniza, gerando o que Maria Inês Machado Pinto chamou “modernidade de fachada” na qual, destarte o discurso de alguns, as transformações objetivadas por grupos de elite não se estabeleceram ou não foram meramente interiorizadas, mantendo uma dicotomia arcaico-moderna (Pinto 1999: 886). Os padrões considerados “civilizados” de comportamento e convívio social, progressivamente adotados no universo da elite cafeeicultora e industrial emergente, foram exportados para toda a cidade gerando conflitos, tensões e resistências (Rago 2004: 389). Segundo Rago (2004: 389), “embora a cidade tenha se formado a partir do encontro de várias nacionalidades entre os milhares de imigrantes europeus, migrantes rurais que aqui aportaram, negros ex-escravos e livres que aqui viviam, as elites dominantes procuraram

impor autoritariamente seu novo modo de vida, percebido como moderno, tentando eliminar as diferenças culturais existentes, erradicar hábitos populares vistos como atrasados ou perigosos”

No entanto, se a produção de tigelas era uma verdade, já efetivamente produzidas pela fábrica, acredito que, se num primeiro momento isso chocava-se aos planos modernizadores das elites paulistanas, pelo menos até os anos 1920, uma nova política estabeleceu-se: a de, realmente, incentivar sua produção dentro de um plano que se utilizou das concepções de “tempo colonial” gerado no âmago dos processos de colonialismo e modernização, para objetivar o conceito de tradição e enraizar traços culturais num passado distante e num lugar remoto (Wilk 1994: 102). Como os objetos têm papel ativo na construção de temporalidades, as tigelas passaram a ser manejadas com o intuito de criar polaridades que conformaram parte de um discurso de poder pautado em noções de tempo, corroborando, no plano ideológico, que o hábito de usar tigelas, tradicional, antigo, justificava a ação “colonial”, trazendo progresso (Wilk 1994: 98-102). Sendo assim, após o fim da fase Ranzini-Fagundes na fábrica, a IRFM achou inadmissível, dentro de suas perspectivas, a continuidade da produção de tigelas que aos poucos, somadas às mudanças em práticas de consumo, provavelmente a partir de 1922, foram sendo acumuladas nos armazéns por não ter, ou para não ter, mais saída no mercado. Desse modo, as elites também se apropriaram do discurso de um hábito de usar tigelas, de grande parte da população paulistana, para sustentar um discurso de dominação alocrônico (Symanski 2008).

Essa relação de tempo ainda é sustentada pelos motivos e padrões decorativos das louças produzidas pela fábrica, uma vez que nas tigelas há presença maciça de padrões florais, mais artesanais, associados ao campo, pintados à mão livre, enquanto em formas como os pratos a decoração é moldada, *standard* e industrializada, fruto de um “progresso” e suposta modernização em técnicas de fabricação de louça branca. Falta ressaltar, no entanto, que este é um discurso da elite e que pode nem mesmo ter sido sentido, diretamente, por aqueles que consumiam as tigelas, cujos *backgrounds* e visões de mundo eram totalmente alheios aos signos, códigos e sistemas de

referências da cultura do consumo do capitalismo industrial e financeiro (Symanski 2008). Pode ter acontecido, muitas vezes, que esse discurso simplesmente, e para usar uma expressão bem brasileira, “tenha dado com os burros n’água”

Ao mesmo tempo que dialoga com as xícaras, as tigelas competem também com os pratos e com outras formas, como as terrinas, as jarras, as sopeiras e outras com maior capacidade volumétrica e com papel de serviço ou consumo coletivo. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a FSC produziu formas que apontavam para uma complexificação da refeição, associada à variabilidade formal, produziu tigelas, que possibilitavam competição com qualquer outra das formas, fazendo com que um aparelho inteiro de jantar pudesse ser composto apenas por elas. A grande variedade de formas e tamanhos de louça produzida pela fábrica refletiu e foi reflexo, assim, de uma nova etiqueta que se pretendia estabelecer, e uma segmentação crescente da mesa que servia tanto como um campo de treinamento, para a nova ordem do capitalismo industrial, como reforço e reafirmação do mesmo (Lucas & Shackel 1994: 29).

A variabilidade dos tipos e formas de cerâmicas fabricadas apontaria para um crescimento na preocupação da especialização funcional dos serviços de mesa, segmentando e compartimentalizando práticas, e reforçando um comportamento estandardizado e rígido (Lucas & Shackel 1994: 33). A introdução, e produção, dessas formas (pratos, saladeiras, sopeiras, xícaras etc.) na sociedade disciplinar teria como objetivo ordenar comportamentos em mentes vistas como “desordeiras”; como mostra Mark Leone (1995: 260), as técnicas, ou disciplinas, associadas a esses objetos, definiam um “comportamento normal” como o resultado da internalização da disciplina, aprendida pelo uso da cultura material pautada na rotina. A persistência de formas associadas a consumos tradicionais, como as tigelas, com tal amplitude de volumes e, conseqüentemente, possibilidades de uso, pode ser visto como persistência e resistência de hábito já muito arraigado, bastante tradicional.

Vejo, aqui, a cidade como palco de luta em que as elites e seus “projetos disciplinadores” tentaram criar mecanismos de controle não apenas sobre o espaço urbano mas também

sobre as pessoas que nele viviam (Cunha et al. 2001: 32). Primeiramente, é a fábrica percebendo que produzir formas pelas quais não há demanda é uma contradição da qual o próprio capital não daria conta; além disso, são consumidores reagindo, pela demanda, às tentativas de normatização de comportamentos por meio da cultura material produzida pela fábrica, que se inseria em projetos de modernidade de uma parte das elites dominantes. Quando a Coca mudou sua embalagem, o consumo nos EUA caiu tanto, perdendo para a Pepsi, que a empresa voltou atrás (Miller 2002).

A disponibilidade de abastecimento de bens é importante para criar novas práticas no cotidiano, mas também é necessário para criar uma demanda por esses bens; como apontou Shackel (1996: 123), abastecimento não cria demanda, mas, sim, uma nova ideologia em relação ao consumo e uma compartimentalização do cotidiano para que se estabeleça uma mudança nas práticas do consumidor. Despejando no mercado milhares de louças com novas formas, acompanhadas das velhas formas ainda utilizadas, a fábrica arquitetava os planos de mudança de práticas tidas como menos “civilizadas” ou “modernas”, resguardando suas características enquanto centro produtor que visa um lucro que é pautado, todavia, nas necessidades e nas demandas pré-existentes dos consumidores da cidade.

Do mesmo modo, quando a literatura, seja de historiadores, seja de antropólogos, mostra que esses projetos de modernidade previam mudanças nos hábitos e nos comportamentos, eles não necessariamente mostram como essas mudanças e práticas dialogam com a cultura material, e que cultura material seria esta. A retenção de artefatos fora de “moda” e a continuidade do uso de antigas tradições culturais podem ser vistas como uma norma cultural estandarde encontrada entre aqueles que não aceitaram, ou não aceitariam, as novas normas modernas que se queriam impor (Shackel 1996: 138). Assim, ao mesmo tempo que as tigelas podem ser vistas como a persistência de hábitos coloniais ou mais rurais na cidade cosmopolita, elas também poderiam ser vistas como fazendo parte desses próprios hábitos cosmopolitas e modernos,

em vez de serem consideradas “intrusivas” ou “anacrônicas”. Somente analisando e escavando mais contextos desse tipo estaremos aptos a descrever a cultura material dos hábitos que se estabelecem no começo do século XX. Dados arqueológicos podem ajudar a revelar os índices de aceitação de novos bens de consumo e novas ideias (Shackel 1996: 133).

Há que se pautar, ainda, que se os discursos sobre esses novos hábitos e os estímulos a mudanças nas práticas de consumo planejavam uma disciplinarização dos comportamentos, é preciso saber se ocorreu, realmente, uma mudança nessas práticas ou se existiram resistências, persistências etc. A relação entre os pratos e as malgas é interessante nesse sentido. Para a teoria do *design* industrial, “é provável que o prato – especialmente aquele com borda chata, característico da civilização moderna – tenha tido sua origem em culturas que comem sobre mesas, pois é preciso mantê-lo estável e firme durante o uso” (Büchler 2004: 43). Todos os pratos do sítio Petybon, à exceção daqueles de sobremesa (e dos pires), contêm aba, visto que se adaptariam melhor “aos nossos costumes alimentares, devido aos instrumentos de que dispomos para comer, os talheres. A aba sustenta os talheres, mantendo-os posicionados, impedindo que deslizem para o centro do prato, ‘sujando’ com a comida o cabo que seguramos” (Aun 2000: 77).

Os 17 tipos de prato produzidos pela FSC, com tamanhos variados, indicam uma popularidade da forma e crescimento da segmentação dos serviços à mesa; os pratos implicam consumo individual, de um prato por pessoa, indicando uma etiqueta que reforça a segmentação (Schakel 1993: 5; Schakel 1993: 130). Segundo Schakel, no século XIX, no processo de ritualização das refeições, o prato passa a ser um veículo, na classe média americana, para apresentar as refeições, tornando-se símbolo físico manipulado como parte de um ritual (Schakel 1996: 174). Para o autor, os pratos eram vistos como itens disciplinares e artefatos que refletiam mudanças sociais entre os grupos mais ricos e um modo das elites de se diferenciarem de outros grupos em períodos de instabilidade social (Schakel 1993: 85). No caso da elite carioca no século XIX, o jantar passou a ser considerado um importante dever

social, regido ritualisticamente por regras quase imperceptíveis (Lima 1995: 138). Para Huddleston e Poplin (2003: 2), os pratos seriam reflexo de novos conceitos de individualismo e privacidade no cotidiano, mas pensar nas apropriações e usos dos pratos, por exemplo, por famílias operárias de São Paulo, nas quais o conceito de individualismo estava quase que fundido ao conceito de coletivo, de comunidade, mostraria a relação que se desenrolou nesse contexto específico entre *habitus* e cultura material. Com o século XX, excetuando as horas da “cachaça social no botequim da vizinhança” o jantar e o convidar os amigos para jantar popularizaram-se como forma de cumprir os deveres cotidianos de solidariedade (Chalhoub 2006: 229), também como tática de sobrevivência dos grupos populares.

Os pratos, portanto, e teoricamente, indicariam um comportamento: o do uso da mesa para as refeições, assim como da utilização dos talheres. Na França, a disseminação dos pratos rasos deu-se apenas no século XIX, assim como o uso dos talheres, vistos como sinal de civilidade (Lima 1995) ou parte de um processo civilizador (Elias 1994). No entanto, sabe-se que os talheres eram algo caro, pouco populares no Brasil (como são ainda hoje em algumas regiões do País). Logo, não podemos pressupor a relação direta talheres – pratos. Análises de marcas de uso vêm de encontro a essas problemáticas; Griffith (1998) demonstrou como muitas das marcas que se imaginava serem de garfos seriam colheres, rompendo, portanto, com normas que implicariam apenas o uso de garfos para refeições sólidas. Há que se ter em vista, assim, a diferença entre os discursos e as práticas, o êmico e o ético nos modos de utilização da louça: as invenções e reinvenções dos agentes sociais no cotidiano a partir dos *habitus* enquanto princípios geradores de práticas distintas e distintivas, como pontuou Bourdieu (2008: 22).

Koguruma (1999: 83) apontou, por exemplo, a existência de inúmeros ritmos sociais sobrepostos a experiências de um cosmopolitismo conflituoso na metrópole, e que é necessário perceber as especificidades retóricas dos discursos de modernidade entre o final do século XIX e o começo do XX. Para o autor, subjaziam sob a aparência de

“aburguesamento” da urbe paulistana, ritmos marcados por outras clivagens e outros fluxos que a documentação oficial abafa. Quando usamos conceitos como “europeização” temos que ter em mente que, pautada nos discursos de cronistas e memorialistas, isso não eliminou certos aspectos na cidade que já existiam desde o período escravocrata (Koguruma 1999: 87). As boiadas continuam passando, assim como os leiteiros em domicílio, ainda nos anos 1950 (Gama 1998: 85).

A existência de práticas “ruralizadas” e “urbanas” coexistia na urbe paulistana (Koguruma 1999: 91), conformando experiências vividas por todos os habitantes da cidade, com maior pertencimento nos setores menos favorecidos, mas não só. Estou falando das criações de animais nos palacetes da Avenida Paulista, por exemplo, porcos e galinhas que deixavam vislumbrar um ambiente que, por vezes, sedento por mascarar o que considerava “colonial” montava discursos que não tinham fundamentação no mundo empírico. Se havia um investimento em xícaras para aqueles momentos cerimoniais públicos, a casa de elite poderia, no dia a dia, ainda estar sorvendo caldos em tigelas. O triunfo de uma aparência para a cidade, forjada muitas vezes pelo comércio e pela propaganda (Pinto 1999: 66), faz, por vezes, com que se esqueça da relação entre o que é dito e o que é feito (o exemplo mais clássico em arqueologia histórica que mostra esta intrínseca relação são as pesquisas do *Garbage Project* de William Rathje).

A fotografia abaixo (Fig. 155), capa do livro *Os Italianos*, de Fábio Bertonha (2005), ilustra bem, para além das “margens de manobra”, o papel do *habitus* como senso prático articulado entre os agentes, os “sujeitos” e as estruturas cognitivas duradouras e esquemas de ação (Bourdieu 2008: 42): caminhos alternativos de ação (Said 2005: 35), ideias e valores articulados numa histórica acumulada (Said 2005: 45). Não apenas come-se em pé, mas se segura um prato com uma mão e com a outra se pega o alimento – não existe mesa ou talher, um uso que, com certeza, não foi, de forma alguma, aquele pretendido. Não deixo de pensar em que marcas de uso seriam encontradas neste prato; se não encontrarmos nenhuma, assumiremos que ele imediatamente não foi usado?

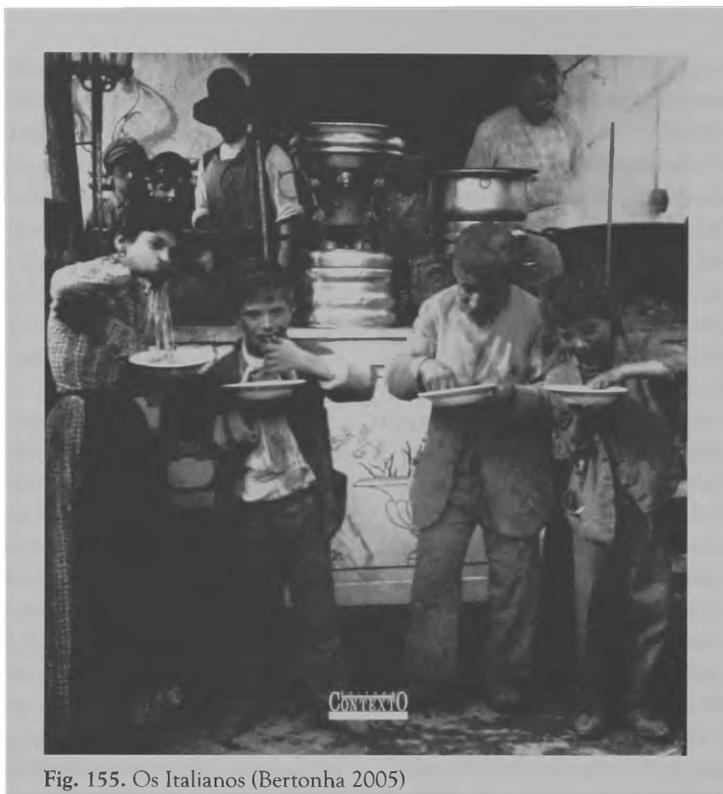


Fig. 155. Os Italianos (Bertonha 2005)

Para Norbert Elias (1994: 133), as problemáticas em torno do uso do garfo vão para muito além da explicação “racional” de que comer com a própria mão, ou tirar do próprio prato o alimento com a mão, é anti-higiênico; segundo o autor, estudando nossos sentimentos em relação ao ritual do garfo, esse tipo de talher nada mais seria que “a corporificação de um padrão específico de emoções e um nível específico de nojo” (Elias 1994: 133). Para a São Paulo da época, comer com os dedos, ainda que praticado pela maior parte da população, deveria “chocar” alguns, devido a uma série de tabus que se foram criando, por uma pequena parte das elites, institucionalizando o desagrado a partir de um dado ritual e normatizando formas de conduta. Associado a formas tradicionais de comer, o hábito foi, e é, cada vez mais, considerado “bizarro”

A fotografia abaixo (Fig. 156), de Vincenzo Pastore, o fotógrafo dos “tipos humanos” da cidade (Rezende 2002: 3), mostra um vendedor de galinhas, na Rua 25 de Março, durante os anos 1920, comendo numa tigela, com forma muitíssimo semelhante à produzida pela Santa Catharina. Nota-se que ele segura algum pedaço



Fig. 156: Vendedor de galinhas no Mercado Municipal da Rua 25 de Março, 1910-1920 (Vincenzo Pastore, acervo Instituto Moreira Salles)

de alimento mais sólido. Inclusive, a maneira com que pega a tigela é semelhante àquela existente na produção e na esmaltação, que deixaria digitais nos lábios e base.

Por fim, a imagem abaixo mostra (Fig. 157), nos anos 1910, nos arredores do centro da cidade, a ainda São Paulo rural com um almoço no campo. O ritual caracterizava-se pelas pessoas dispostas em círculo, agachadas, segurando os pratos com a mão, distante da “moderna etiqueta” ou dos usos pretendidos que se pensava para os pratos. A fotografia, no entanto, mostra mais. Ela mostra como o repouso, enquanto arma contra o cansaço, no período de parada do trabalho, tem dimensões psicológicas, biológicas e sociológicas como afirma Bastide (1983: 88). Mauss chega a distinguir a humanidade entre os sentados (em assentos) e os agachados (Bastide 1983: 100). Se comer em pé ou comer agachado estava sendo visto, em São Paulo, como prática a ser combatida, eminentemente rural ou não “civilizada”, é porque uma prática cultural passou a ser imposta inclusive sobre a fisiologia de certos grupos sociais da cidade, coagindo-os, por todo um aparato disciplinar, a aceitar determinada visão de mundo de um grupo específico (o

discurso modernizador das elites paulistanas), indo fundo numa biopolítica de “domesticação dos corpos”, como disse Foucault (1984).

4.1.1 O ritual do cafezinho: hábito de sociabilidade com xícaras e tigelas

Chá! Que asneira! Chá é água morna!
(Aluísio de Azevedo, *O Cortiço*, 1891)

Afinal... Para que xícaras e tigelas? Que uso ganhariam? O que seria nelas colocado? Há grandes probabilidades, para a República Velha, quando pensamos nele: o café.

O consumo do café como bebida, e o hábito de tomá-lo nas e entre as refeições, está associado, fulcralmente, à expansão ultramarina europeia, uma vez que a prática data do século XV islâmico. O café se propagou do Oriente ao Ocidente prestando-se às demandas mercantilistas do capitalismo e acompanhando revoluções científicas e financeiras que presidiram a sociedade moderna (Martins 2008: 10). Diferente do chá, resultante do fascínio pelo Extremo Oriente, o café é fruto do mundo árabe. Coube à Turquia o pioneirismo do “hábito do café” como bebida popularizada e ritual de



Fig. 156: Almoço na roça, 1910 (Reconstituição da Memória Estatística de São Paulo, 1984)

sociabilidade, com o modelo da primeira cafeteria do mudo (Martins 2008: 21-22). De bebida a lugar, a propagação dos cafés carregava, em si, o caráter “agregador, estimulante à troca de ideias” liberador da “comunicação entre os homens, que passaram a consumi-lo em lugares públicos” (Martins 2008: 28).

A Inglaterra foi o primeiro lugar a cultivar os cafés públicos, ainda no século XVI; no entanto, já no século XVIII, o chá tornara-se forte concorrente, um poderoso instrumento de sociabilidade no país. Avançando mais e mais como demanda do mercado interno inglês, o equipamento que envolvia o consumo do chá foi se especializando na Inglaterra, com a substituição das malgas “por xícaras com asas e seus indissociados pires..., em decorrências das tigelinhas serem consideradas extremamente desconfortáveis” (Lima 1997: 97). Diferente do que ocorreu no Brasil, lá, a partir de 1820, as xícaras com alças substituíram de vez as pequenas malgas que, segundo Lima (1997: 99), deixaram de ser fabricadas, para consumo europeu, em meados do século. Junto do chá foi introduzido, na Inglaterra, todo o equipamento utilizado na China para seu consumo (Lima 1997: 95). Entretanto, devido à existência de outras bebidas quentes, como o café e o chocolate, vindo das Américas, o equipamento de chá chinês, em princípio os bules, as tigelas e as xícaras, se adaptou bem também ao consumo destas últimas, passando a compartilhar, com elas, as mesmas funções. Tem-se aí o crescimento das demandas por faianças finas e porcelanas, à medida que se expandia o consumo dessas bebidas quentes, concomitantes ao florescimento das fábricas de cerâmica branca em toda a Europa no século XVIII.

A parafernália que deu suporte ao hábito de tomar café e ao ritual do cafezinho, composta pelas mesmas formas que as para o chá – quiçá, em tempos remotos, havendo especialidade em termos de tamanho (o que teria originado os já obsoletos termos “xícara de chá” e “xícara de café”) –, teve maior expressividade no Brasil do que, por exemplo, nos locais onde teria primeiramente se estabelecido, como na Europa. Isso mostra que nem sempre a intensidade de um fenômeno é maior em sua área nuclear, tendo visto que o Brasil tornou-se um dos maiores consumidores, e produtores, de café

do mundo. Hoje, no planeta, é a bebida mais consumida depois da água, com 400 bilhões de “xícaras”/ano (Bastos 2009: 24). Foram proliferando novas volumetrias de xícaras e de tigelas, como aquelas do Petybon, e o consumo e uso de práticas relacionadas às louças e às bebidas quentes só fez crescer a demanda por cerâmica branca, acarretando na abertura de tantas outras indústrias de faiança fina na cidade, nesse período, que fabricavam outras tantas formas similares.

O acervo do sítio Petybon mostra, por exemplo, a entrada maciça das canecas na aparelhagem, representadas por seis variantes volumétricas. Data dos tempos da *belle époque*, portanto, o nascimento do costume, hoje já bastante consolidado, de tomar café, e outros estimulantes, também em canecas. Este é um exemplo de que a complexificação de rituais nem sempre está associada à maior variabilidade de formas específicas, mas pode estar associada à maior variabilidade de tipos de formas e de volumes, permitindo maior gama de ações que o consumidor pode efetuar dentro de um ritual. É preciso estar atento a isso no registro arqueológico também das unidades domésticas, ou do contrário, cair-se-á numa simplificação da análise estética e formal do material arqueológico, e da cultura material dos usuários de determinada ocupação, inferindo que uma menor variabilidade de formas “simplificou” o ritual.

O material do sítio Petybon traz, ainda, outra relação percentual no que concerne a essas formas, uma vez que as tigelas são a maioria, seguidas das xícaras, enquanto os pires têm uma expressão bastante módica no registro arqueológico (aproximadamente apenas 2% do total do acervo), sugerindo que não haveria uma relação rígida entre a presença de xícaras e o uso dos pires. Mesmo porque, e até hoje, os pires vão perdendo importância, sendo aquelas formas que ficam guardadas nos armários, pouco frequentes em alguns registros arqueológicos do século XX devido à pouca utilização, diferente das xícaras. Lima (1997: 111) classifica os pires também como formas para sorver, assim como malgas e xícaras. Sua ausência parece indicar, portanto, a pouca expressividade do hábito de usá-los com essa função no período.

Com o crescimento das culturas de chá nas colônias britânicas, o século XIX teria assistido, na Inglaterra, a um declínio das casas de café (*coffee houses*) substituídas pelas casas de chá (*tea gardens*) (Lima 1997: 95). Os britânicos consumiam 700g de chá *per capita* em 1840 e 2,6kg nos anos 1890. “Enquanto os britânicos abandonavam as poucas xícaras de café que bebiam, para encher seus bules com chá da Índia e do Ceilão (Sri Lanka), os americanos e alemães importavam café em quantidades cada vez espetaculares, notadamente da América Latina” (Hobsbawm 2007: 97). Isso não significa o fim da relação dos ingleses com o café, pois cada vez mais, no Brasil, estreitou-se a relação entre a Inglaterra, os banqueiros ingleses, a escravidão, as ferrovias e a cafeicultura; mas coube, desta vez, à França eternizar o modelo com os cafés parisienses que chegaram à casa dos milhares (Martins 2008: 33). Esse crescimento na demanda europeia fez com que o plantio de café fosse desenvolvido em colônias na África, chegando ao Novo Mundo, ainda no século XVIII, no Suriname, Cuba, Santo Domingo, Porto Rico e Guiana (Moreli 2000). Com o século XX e a invenção da cafeteira, o café passou a estar cada vez mais ligado ao mundo da fábrica, do trabalho, da racionalização do tempo; é o mínimo tempo para repor as forças no mundo capitalista que se estabelece tanto nos centros urbanos como no campo. José de Alencar (1998: 172), em *Lucíola*, através da fala de uma de uma moça pobre, dizia: “Já não dormia; sustentava-me com uma xícara de café”

O café entra no Brasil ainda no começo do século XVIII com a introdução das primeiras sementes no Pará; no final do século XIX, era pouco popularizado e comercializado, sendo o hábito de bebê-lo tido como sofisticado, oferecido como droga exótica e de luxo para mesas elegantes (Martins 2008: 44). Mas não é preciso dizer que, a partir de então, o café, bem adaptado ao clima do País, começou a ser plantado em extensas lavouras, especialmente no Rio, pautado num crescente mercado consumidor americano e europeu pelo produto. Associado à mão de obra escravista e aos grandes latifúndios, o café foi centro de um capítulo da história do País bastante importante e conhecido, com inúmeros estudos, sem

necessidade de nos aprofundarmos aqui. Em São Paulo, esse produto entrou timidamente nas práticas de cultivo em meados do século XIX, mas a intensificação do plantio deu-se apenas após a abertura dos portos e o fim do bloqueio continental. No final do século XIX, o Brasil já era conhecido como a “República do Café”

Segundo Martins (2008), nas crônicas sobre São Paulo colonial, o café era ainda referenciado apenas como plantio e não como bebida; com o final do século XIX, o hábito de tomar essa bebida começou a popularizar-se, acompanhado de pinhão, milho verde e quitutes das ruas (Martins 2008: 181). Já no século XX, o café, nos Cafés, fazia parte da “mídia com pão quente” cujo equipamento compunha-se simplesmente de uma xícara, para o café, e um prato de louça, para o pão (Martins 2008: 183). A combinação rendeu o poema *Trem de ferro*, de Manuel Bandeira, de 1936, que chama atenção para o hábito, mas também, pautado na sonoridade, para o ritmo e a velocidade, do trem e do trabalho, que se firmavam na cidade, ao que estavam associados o café e o ato de consumi-lo. Reproduzo um trecho:

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virgem Maria que foi isto maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Café com pão

Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força

Ao que parece, no começo do século XIX, quando a bebida ainda não se tornara hábito, porque o grão era caro, com produção restrita, a elite rural e a elite urbana, que se formava, utilizaram-se do ritual do café, com algumas normas já estipuladas em manuais de civilidade, para o estabelecimento de uma etiqueta social

fundamentada em códigos diferenciadores em termos de *status* social e hierarquia, uma vez que a população ainda dava preferência ao chá, bem mais barato, importado diretamente da Ásia ou produzido nas terras da antiga fazenda de Arouche Toledo Rondon, onde se localiza o Viaduto do Chá (Martins 2008: 181). Segundo Cascudo (1968), o café passou a ser consumido depois das refeições, acompanhado de tortas e bolos. Para Sevckenko (1992: 83), nos anos 1920 a infusão estimulante mais tradicional ainda era o chá, muito associado “ao desjejum e ao relaxamento pós-atividade, segundo cerimônias morosas, típicas de um mundo pré-industrial e de menos densidade urbana” Já o café desde cedo foi associado ao ritmo do trabalho, à vida moderna e à cidade e, para o autor, a associação da São Paulo com o café alcançou amplitude simbólica poderosa. Das últimas décadas do século XIX até os anos 1920, o Estado de São Paulo controlava quase 70% de todo o mercado mundial do grão; e o café tornava-se cada vez mais a bebida republicana por excelência (Sevckenko 2000: 56). O hábito de tomar café conheceu novo impulso quando o ritmo ditado pela produção das fábricas, pelo horário do trem, pela racionalização do tempo, passou a estruturar a sociedade, com função, e sensação, de repor as energias (Martins 2008: 33). O final do século XIX e, em especial, o século XX assistiu à associação do café com um imaginário alimentado em torno do moderno: o cinematógrafo, os teatros, a eletricidade, os bondes, o telefone e o automóvel (Doin, Neto, Paziani & Pacano 2007: 94), opondo o “tomar café”, fruto do progresso, da modernidade, da nova metrópole que se estabelecia e de sua pujança material, ao “tomar chá”, cada vez mais considerado “colonial” e “tradicional” de forma a ser “ultrapassado” pelos novos tempos. Rudyard Kipling (2006: 86) não deixou de perceber a associação do ato de beber café, de aceitar o café como sinal de sociabilização e da velocidade do ritual, na São Paulo de 1927, nota que “não se podia obter muita informação durante uma visita por uma xícara de café”

O café, no entanto, não parece ter feito distinção entre os diferentes grupos sociais da cidade. Joaquim Floriano de Godoy, senador do Império, em 1875, ressaltou “o café no uso doméstico da classe menos abastada e até da proletária; hoje se pode considerar esse gênero

como artigo de alimentação necessário para os habitantes de ambos os hemisférios” (Martins 2008: 79). O suíço Tschudi (1953: 47), em viagem ao Brasil entre 1857 e 1866, dizia que “o consumo do café dentro do próprio país é considerável, pois todo o mundo saboreia várias vezes por dia essa bebida nacional, seja rico ou pobre, moço ou velho, patrão ou empregado” Por fim, Koseritz (1972: 25), em passeio pela Baía de Guanabara, em 1883, registra em seu relato de viagem que “antes de entrar na barca, a audaciosa tentativa de tomar café no botequim do trapiche, o que conseguimos mais ou menos, apesar de que o produto era horrível, para uma região onde mesmo os pobres bebem excelente café”

Para Sevckenko, a industrialização na Europa e nos EUA e a revolução científico-tecnológica, ocorrida nos anos 1870, transformaram o mercado de produtos primários, gerando demanda crescente por estimulantes de origem tropical, “indispensáveis à adaptação das populações urbanas aos novos ritmos mecanizados. Eis como um produto obscuro, de escasso reconhecimento e pouco consumido como o café, de repente se tornou gênero indispensável às condições da vida moderna” (Sevckenko 2000: 77). Não foi sem razão que Joseph Love fez a associação da cidade com a bebida em *A locomotiva*. Ocorreram mudanças nas práticas alimentares afetadas pelas transformações econômicas e populacionais geradas pela cafeicultura e a mais óbvia delas foi a substituição da bebida cotidiana: “iniciava-se o reinado do café nas xícaras, copos, canecas e cuia dos paulistas” (Martins 2004: 133). Na São Paulo que se configurou avessa aos velhos cenários e costumes do Brasil oitocentista e rural (Pinto 1999: 62), o combate e a ênfase no consumo, e nas práticas arraigadas a eles, do café em detrimento do chá teve reflexo nas formas produzidas pelas fábricas de louça em todo o País. A substituição do chá pelo café no Brasil não chegou propriamente a ser uma disputa, visto o café ter ganhado amplitude que o chá nunca alcançou, criando um mercado consumidor e práticas de consumo inimagináveis para uma bebida exótica pouco conhecida até o século XIX. Algumas tensões foram, porém, geradas.

Quando João do Rio (1911: 84) narra o episódio abaixo: “*Vamos tomar café!/? Oh! Filho,*

não é civilizado! Vamos antes ao chá!” referenciava-se a um episódio bastante paradigmático, segundo O’Donnell (2009): a rejeição do café e a sugestão pelo chá, no período no qual o café era o baluarte da economia nacional, “nos remete a uma tentativa de substituição mecânica de uma tradição nativa pela outra alheia ao sistema simbólico nacional, mas em sintonia com a cartilha de civilidade (...) O brasileiro, acostumado à informalidade do café, defrontava-se com a pompa das louças e biscoitos finos que, ..., impunham a criação de um novo espaço social” (O’Donnell 2009). No século XX, os Cafés da Pauliceia tornaram-se os espaços de sociabilidade por excelência, a exemplo do Café Guarany, ponto de encontro da intelectualidade paulistana, de distribuição de periódicos (Martins 2008: 182-183), e mesmo de fechamento de negócios, pois foi nele, devo lembrar, que o contrato entre os Ranzini e os Fagundes foi fechado para inauguração da Fábrica de Louças Santa Catharina em 1913.

Tensões, igualmente, surgiram entre o café e a cachaça, uma vez que o café era encarado como a bebida da sobriedade, que desperta para o trabalho, para o estado de vigília e vence o sono, em contrapartida às bebidas alcoólicas como a aguardente e a própria cachaça (Camargo 2009: 6). As transformações e guinadas de velocidade do século XIX pediam drogas potentes e baratas: se por um lado, a maximização do efeito, a aceleração, o arrebatamento e o preço baixíssimo da cachaça criaram novas qualidades de embriaguez, por outro, o café criou novas formas de sobriedade (Camargo 2009: 7). Daisy Camargo mostra, assim, como na cidade de São Paulo foram configurando-se os lugares de “sociabilidade sóbria”, os Cafés, e os de “sociabilidade efusiva” as Tabernas, seguidas das tentativas variadas de combates a estes estabelecimentos pelo poder público, vistos como locais de “diversões perniciosas” (Ciscati 2001: 52). Consolidava-se cada vez mais a imagem do paulistano ao café e ambos ao trabalho, como característica inata que se opunha ao malandro carioca (Ciscati 2001: 81).

Entre o café e o chocolate, Michel Onfray, no século XIX, afirmou que se o chá e o café exacerbavam as capacidades espirituais e cerebrais, o chocolate avivava o erotismo, por

isso muitas vezes alvo de críticas, especialmente por parte da Igreja (Santos 2009). Câmara Cascudo, por outro lado, afirma que, apesar de sinônimos funcionais em termos de pretextos para recebimento social, no Brasil, o chá não chegou ao uso popular, e quem tomava chá era porque estava doente, “bebida de gente ilustre” (Cascudo 1968: 342). O café, o chá e o chocolate eram recomendados, no Brasil colônia, para o combate à doenças venéreas, e o café, sem açúcar, era dado aos escravos como fortificante (Leal 2005: 45). Em *Atrás da catedral de Ruão*, conto de Mário de Andrade (1993: 50) a personagem Alba “vivía resfriada na exigência das blusas brancas. Chegava afrosa, nariz vermelho, pingando. Lúcia lhe propunha logo um chá, mas com bastante rum ‘pour avoir des rêves’”

No período abordado por este estudo, sem dúvida era o café a bebida de bares, a bebida consumida em casa, em tigelas, xícaras e até pires. Conformava-se como a bebida nacional, por excelência, no âmbito da construção das identidades no Brasil República. A presença do café no cotidiano brasileiro só se tornou mais intensa com o decorrer do século XX, a ponto de, a partir da segunda metade, mesmo o copo de vidro ter entrado como parte da cultura material e dos equipamentos utilizados para o consumo do café, coisa que foi praticamente nula na primeira metade do século. A caneca de louça também adquiriu significado, e sua associação à bebida é tamanha que nos últimos anos do século XX fortaleceram-se termos como “caneca de café”. A utilização da caneca nos rituais e práticas de beber café mostra, na verdade, quase que uma fusão de formas, já que, pautada num movimento que culminou nos anos 1990 com as estratégias das fábricas de louças brasileiras para não sucumbir à (nova) concorrência chinesa, a caneca e a xícara se confundem. Existe um limite tênue rompido entre estas duas formas, que acarretou em *designs* que têm um pouco das duas.

“Tomar um cafezinho” tornou-se frase corriqueira e sinônimo de uma ritualística de sociabilidade que indica um bom anfitrião, no Brasil (Fonseca, Tsai, Ishihara & Honna 2005: 24). Para além do consumo do produto em si, o ritual do cafezinho visa “estabelecer um contato social ou mesmo fazer uma pausa nos afazeres

domésticos, profissionais ou pessoais” (Fonseca, Tsai, Ishihara & Honna 2005: 25). Cada vez mais o hábito de tomar café foi arraigando-se aos costumes nacionais, em geral tomado após as refeições. Debret (1940: 138), na primeira metade do século XIX, registra que “Quanto ao jantar em si, ..., para um homem abastado [...] Os vinhos de Madeira e do Porto são servidos em cálices [...] além disso um enorme copo, que os criados têm o cuidado de manter sempre cheio de água pura e fresca, serve a todos os convivas para beberem à vontade. A refeição termina com o café”

Os manuais de civilidade, veículos de poder e urbanidade, divulgados no universo das elites, desde o século XIX, já trazem preocupações com os modos da beberagem do café. O manual de José Inácio Roquete chama atenção para o ato de beber o café depois do jantar e a realização da cerimônia para seu consumo: “... voltam para a sala do mesmo modo que vieram, onde já está pronto o café e os licores; porque somente se toma café à mesa nos jantares sem cerimônia (Roquete & Schwarcz 1997: 232). Critica também o hábito, de veras popular, de beber o café fervendo, no pires, e ir bebericando aos poucos; o café deveria ser bebido “pela chávena, e ninguém o deita no pires” (Roquete & Schwarcz 1997: 193).

Na literatura, inúmeros são os exemplos da presença do café, em variados contextos, tomado em diversos recipientes. Concordo com Monks (1999) quando diz que a relação entre xícaras e tigelas, no registro arqueológico, não pode ser arbitrária e intrinsecamente associada a um comportamento mais ou menos “burguês”, uma vez que chá, café e chocolate, os alimentos pretextos para recebimento social, como fala Cascudo (1968: 342), seriam consumidos tanto numa como noutra forma. Na cuia, o café, com rapadura, entrava na alimentação escrava como estimulante para o trabalho, substituído pela cachaça em dias frios (Martins 2008: 114).

Júlio Ribeiro, em *A carne*, romance de 1888, ao mesmo tempo que mostra a multifuncionalidade da xícara, mostra que o café estava sendo bebido em uma tigela nos trechos: “Barbosa mandou vir um caldo de frango, suculento, grosso, fê-la tomar uma xícara dele” e “- Comeu ela ou bebeu alguma coisa? - Ela almoçou, há de fazer duas horas. - Não bebeu nada? Bebeu café, uma meia tigela” No conto de Coelho Neto e Olavo Bilac, O

tesouro, “a preta saía com uma grande malga para ordenhar as vacas”

N’A *cidade e as serras*, de Eça de Queiros, de 1901, “a malga de barro, atestada de azeitonas pretas, contentaria Diógenes” e “Ele enrolava numa mortalha tabaco picado, tabaco grosso, guardado numa malga vidrada” N’A *reliquia*, de 1887, “ao lado erguia-se uma tenda, com um tapete na relva coberto de uvas e de malgas de leite”, “bebendo numa malga de ferro, que um negro ia enchendo com o odre suspenso aos ombros”; e em *O primo Basílio*, de 1878, “Sorri com os seus dentes amarelados. O caldo que Joana deitava na malga branca com um vapor cheiroso, cheio de hortaliça dava-lhe uma alegria gulosa”. Atesta-se, na obra do escritor português, a popularidade do termo, pouco usado no Brasil, em especial no século XX, e a associação da palavra com a forma, e não necessariamente com a matéria-prima que a compunha, uma vez que temos malgas de barro, de cerâmica vidrada, de ferro e branca de louça.

Em *O ladrão*, conto de Mário de Andrade publicado nos anos 1940, lê-se o seguinte: “Na porta da casa, a italiana triunfante distribuía o café. Um momento hesitou, olhando o guarda do outro lado da rua. Mas nisto fagulhou uma risadinha em todos lá no grupo, decerto alguma piada sem vergonha, não! Não dava o café ao guarda. Pensou na última xícara, atravessou teatralmente a rua olhando o guarda, ele ainda imaginou que a xícara era para ele...” ([1947] 1993: 37).

Em *A conquista*, de Coelho Neto (1899) “Há esta hora, junto do alpendre da casa, o cavalo de sela, escarvando a terra e eu, com uma malga de café no bucho, o rebenque enfiado no punho, pronto para partir a galope, pelos campos. N’O *missionário*, de Inglês de Souza, 1891, lê-se “Pensei que era o café de João Pinheiro! Exclamou quando a mulata apareceu à porta da sala, trazendo na mão uma grande xícara de louça azul, que saía um fumo tênue e um odor forte a café quente” Também se lê “engolir, a ferver, uma tigela de chá de folhas de cafeeiro adoçado com rapadura” Em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, 1891, “Só com o cheiro! Reforçou a mulata, apresentando o café ao doente. Beba, ande! (...) Piedade chegou-se então para o cavouqueiro, que já tinha sobre as pernas o cobertor oferecido pela Rita, e, ajudando-o a levar a tigela à boca”

Exemplos de como a xícara estava associada também ao café e a tigela também ao chá, no período, como propõe Monks (1999).

Nas propagandas, elaboradas na maior parte das vezes sobre discursos elitistas pautados na construção e na divulgação dos hábitos considerados modernos, pode-se perceber a associação da xícara aos novos comportamentos, ao moderno. O moderno, sendo, em muitos casos, o consumo do café. As publicidades abaixo (Fig. 158 e 159) mostram não apenas xícaras, tradicionalmente classificadas como “xícaras de chá”, contendo café, mas também produtos com novos *designs*, especialmente relacionados à alça. O contraste entre o líquido negro e a peça branca também é ressaltado no detalhe da pequena inclinação no ângulo do observador que consegue, vendo a xícara inteira, vislumbrar o seu conteúdo, bastante escuro. O recurso gráfico das linhas onduladas, partindo perpendicularmente da boca do recipiente, lembra que a bebida é quente, e o desenho das xícaras, em geral, de perfil, ressaltando o contorno da alça, mostra que a forma estava

perfeitamente associada, em termos de *design* e *shape*, ao consumo da bebida.

As transformações pelas quais passou o café e o hábito de tomá-lo, até os dias de hoje, estão também representadas no papel da cultura material na aparelhagem que o acompanha e nos vestígios de louças que localizamos nos sítios arqueológicos. Se, hoje, são as pequenas xícaras de porcelana brasileira, os copos americanos, as canecas e os grandes copos descartáveis de poliestireno, o aparato que acompanha o café, o processo continua a mudar, a se complexificar, dialogando com as conjunturas pelas quais perpassa, sem, no entanto, deixar de ser marcado pelas velhas maneiras, pautadas em toda a carga da tradição que temos em beber um cafezinho, configuradas durante o Brasil República, para isso sendo fundamental a produção brasileira de faianças finas. A Fábrica Santa Catharina nasce no período de transformação do café, para usar a expressão de Giuliana Bastos (2009: 24), de tira-gosto nômade em commodity. Nada como louças nacionais para uma bebida nacional.



Fig. 158. Café Paraventi, O Estado de S.Paulo, 16/12/1937



Fig. 159. Café Metrôpole, O Estado de S.Paulo, 07/11/1935

4.2 Margaridas e “espigas de trigo” nos motivos, técnicas e padrões decorativos das louças em faiança fina da Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo

A cor expressa algo em si, simplesmente porque existe, e deve-se aproveitar isso porque o que é belo é também verdadeiro (Van Gogh)

Como afirmei no capítulo de análise das louças do sítio Petybon, fabricadas pela Santa Catharina e IRFM – São Paulo, tentei escapar, o máximo possível, das classificações de língua inglesa em torno de padrões decorativos para faianças finas. Isso porque adoto o axioma básico, e por vezes demasiado óbvio, de que as louças brasileiras não são inglesas. Não compartilharam do contexto de produção europeu e da conjuntura em que surgiram, sendo fruto de outros aspectos de um decorrer histórico ou, segundo um paradigma deleuziano, de um rizoma temporal. Utilizar nomenclaturas inglesas não só é anacrônico, como desrespeita diferenças espaciais, locais, levando a uma generalização classificatória que camufla qualquer diversidade ou expressão. Com isso não quero dizer que não houve trocas entre a produção brasileira e a louça forânea, mesmo porque todo o imaginário e a visão que se tinha das louças, assim como a criação de um mercado consumidor e uma demanda, ao menos para São Paulo, foram também devedores das toneladas de louças exportadas para o Brasil. Minha intenção é mostrar que essa louça brasileira é um artefato original, que dialoga com a sociedade e as culturas dentre as quais circula, da que é produto e fabricante. Assim, somam-se técnicas e motivos produzindo padrões decorativos específicos, que, destarte algumas semelhanças com as louças estrangeiras encontradas em sítios históricos no País, resguardam diferenças cuja tessitura dialoga com gestos, imaginários e representações figurativas, advindo dos pintores contratados pela fábrica, do pensamento dos produtores e das escolhas do que seria decorado na louça, e de oscilações e dinâmicas da demanda e dos consumidores. Pressuponho que as mudanças ocorridas no estilo de uma louça são entendidas “como mudanças nos significados sociais desses objetos e nos contextos nos quais eles foram produzidos e/ou utilizados” (Lima 1997: 94).

Desse modo, gostaria de focar em como a decoração pode ser usada, em termos de cores, estilos e conteúdo das figurações representadas, enquanto indicador da procedência das louças, a fim de diferenciá-las das louças que não são brasileiras, em sítios arqueológicos, por exemplo, da virada do século XIX para o XX, ou do século XX. Motivos, *designs*, cores e técnicas decorativas também são importantes indicadores cronológicos (Samford 1997: 7). A partir disso, entrarei no universo das técnicas decorativas, da caracterização dos padrões identificados e como esses dialogam com uma conjuntura mais ampla relacionada ao universo das artes plásticas e a uma sociedade pluricultural neste começo de século. Para isso, não trabalharei com especificidades de gestos individualizando as pessoas (microestilos) que estavam decorando e pintando as louças, por mais que isso seja possível. Como minha ideia é mostrar as características que conformam essas louças em faiança fina e como isso é reconhecido como nacional, tentarei demonstrar, numa somatória de elementos gestuais, técnicos, temáticos etc., o que configura esse material em termos de estilo (Dietler & Herbich 1989) ou, resguardando as devidas proporções, como propõe Wiessner (1983: 57), em termos de um estilo emblemático. O estilo como o resultado das alternativas tecnológicas e das escolhas feitas durante operações de *performance* em todas as fases da cadeia produtiva (Dietler & Herbich 1989: 159). Nas louças do sítio Petybon é possível perceber uma maneira de fazer essas cerâmicas, devedoras de sua existência em determinado tempo e lugar (Sackett 1977). Aqui, todavia, darei foco às escolhas no campo decorativo, às *performances* visuais, segundo percepções intrínsecas e extrínsecas a seu fazer (Capelato 2005; Gally 1986).

Como já indiquei anteriormente, para tal, pautei-me na análise das louças em faiança fina decoradas do sítio Petybon representadas por 1.050 peças. Concomitante a isso, darei exemplos, talvez mais paradigmáticos, de louças brasileiras com que tive contato, produzidas por outras fábricas paulistas.

As decorações nas louças do sítio Petybon são compostas, majoritariamente, por superfícies não modificadas (91% do total de peças decoradas), enquanto apenas 9% são moldadas ou em superfície modificada. Quanto

às primeiras, há predominio de decorações aplicadas por pintura à mão livre, seguidas de *transfer-printings*, esponjados e estêncis; apenas um fragmento foi decorado com decalcomania.

Pensando uma planilha de análise, com atributos para técnicas decorativas, em louças de um sítio arqueológico do século XX, a montaria, como já fiz, escolhendo como principais (e certamente prováveis) técnicas de decoração a pintura à mão livre, o *transfer-printing*, a decalcomania e o estêncil (podem existir outras, claro, quantitativamente menos frequentes, como as carimbadas). Enquanto as duas primeiras técnicas vão sendo cada vez menos utilizadas ao longo do século XX, a decalcomania e o estêncil vão ganhando terreno, até este último ser também abandonado, quando a decalcomania passa a prevalecer, quase absoluta. No entanto, como a decalcomania domina as técnicas decorativas pós-Segunda Guerra Mundial, ela é concomitante ao crescimento das porcelanas brasileiras/ironstone nacional, sendo, por isso, muito mais frequentes, em sítios do século XX, nas louças brasileiras com esse tipo de pasta (do que em faiança fina). Isso é parte de um movimento mais amplo no mundo das cerâmicas brancas que assiste a um crescimento na frequência de decorações sobre-esmalte no fim do século XIX e ao longo do século XX, técnicas raramente encontradas em contextos anteriores (Samford 1997: 2). Daí o sítio Petybon apenas conter um fragmento de decalcomania. Por outro lado, o estêncil é bastante característico das produções nacionais, onde se pode notar claramente a carretilha ou a marca do pincel (ou spray, em menor frequência) resultante da aplicação desse molde vazado. Fábricas como a Barros Loureiro utilizaram-se dessa técnica largamente. Acredito que ela está associada, na Santa Catharina, ao período pós-1918, quando a aproximação dos Matarazzo fez com que técnicas mais estandardizadas fossem usadas na produção.

Existe, logo, um descompasso, ou uma não continuidade, entre as técnicas decorativas das faianças finas do sítio Petybon e o que se encontra nas louças estrangeiras nos sítios históricos do século XIX. Para Lima (1995: 166), a segunda metade do século XIX assistiu a uma saturação do mercado de faianças finas com decorações em *transfer* que determinou

um declínio em sua produção, surgindo, em seu lugar, a preferência pelos serviços brancos ou com discretos relevos ou filetes nas bordas. É claro que existe um grande montante de louças totalmente brancas fabricadas pela Santa Catharina que indica, quiçá, uma continuidade, e espraçada popularidade, em termos de gosto, do branco; no entanto, nota-se o predominio de decorações cuja distribuição na peça ocupa quase 50% da superfície do suporte, se não mais, nada discretas. Os florais à mão e os esponjados – que dão às peças um colorido bastante acentuado, marcado por contrastes entre cores primárias e secundárias, são técnicas, não obstante sua alta frequência nessas louças brasileiras, muito comuns nas louças importadas, que decaíram ao longo do século XIX, dando lugar a técnicas mais *standard*. Do mesmo modo, poucas são as peças monocromáticas nas faianças finas nacionais, como os *transfers* azuis ou os borrões (totalmente ausentes até onde sei), bastante presentes nas louças forâneas.

Na coleção do sítio Petybon, a predominância é clara quanto à técnica da pintura à mão livre, representando quase 84% das louças decoradas, dentre as quais destaco o uso do pincel para a produção de florais e faixas e frisos²². Na coleção, portanto, há um predominio de técnicas ainda artesanais, apesar de inseridas num ambiente taylorista, o que soa paradoxal a um olhar impressionista, mas que caracteriza muitas das fábricas do período que, na realidade, foram formadas pelo “encarceramento” de ofícios artesanais pré-existentes, num ambiente, arquitetônico, fabril. Os florais representam 83% do total de peças decoradas em superfície não modificada, enquanto as faixas e frisos compõem apenas 7%.

O padrão que chamei “floral”, na realidade, é representado por uma série de variações de

22 Faixas e frisos dependem muito do uso do torno. A louça é posta sobre a mesa giratória e enquanto o pincel permanece parado, a louça gira 360°, até que a linha feita pelo pincel encontre seu ponto inicial. É preciso, no entanto, firmeza no gesto, o que implica certa experiência, uma vez que, se a mão se mover, o encontro entre o fim e o início da linha não acontecerá – traço que, se continuado, formará uma espiral –, podendo ser considerado defeito por algumas fábricas.

motivos, associados à flora: folhas, frutas, flores, galhos, ramos, gavinhas etc. Para Sousa (1998: 184), a maior parte da literatura sobre louças considerou os florais de forma inadequada, já que o termo engloba ampla gama de variedades de decorações que se verificam dependendo de como, tecnicamente, os motivos são aplicados e dispostos. Mesmo porque, “floral” também pode ser um tema, que englobaria diferentes técnicas. Essas variações devem ser ressaltadas porque correspondem a escolhas, portanto culturais e indicadoras de locais e contextos, socioeconômico-político-ideológicos, de produção. Algumas das variantes diagnosticadas no sítio Petybon ganharam nomes próprios por serem, a meu ver, representações de plantas reconhecíveis: “rosa”, “flor de maracujá” “margarida” “tulipa” “orquídea” “flor de cerejeira”, “lótus”

Para essa classificação, comparei as imagens das decorações a flores do mundo empírico e somei elementos. A “flor do maracujá” por exemplo, é aquela representação de um floral com gavinhas, folhas trilobadas etc., que caracterizam a flor de um maracujá; as “margaridas” são, na verdade, representações

figurativas que se assemelham àquelas flores da família das *Asteraceae*, bem conhecidas por seus mais populares exemplares ornamentais, as margaridas (crisântemos, dâlias, gérberas, girassóis) (Rapini 2009).

O gráfico a seguir (Fig. 160) indica as variações dos motivos florais, percentualmente. Nas barras, o branco indica aquelas produzidas à mão livre, os pretos por *transfer*, verdes por estêncil e o vermelho por decalcomania.

Essa relação entre os florais, a botânica e o universo cerâmico data de muito tempo. Nelson (1980: 109) mostrou que algumas louças inglesas para o mercado estadunidense continham motivos florais que, no século XVIII, faziam parte de um vocabulário comum a muitos pintores e que apenas a partir do final do século, a popularidade dos livros de botânica encorajou adaptações de ilustrações. Woolliscroft (2002) estudou a relação entre o mundo da botânica e as influências nas ilustrações das faianças finas produzidas pelas fábricas de Josiah Spode (mais tarde, a Copeland). Na Inglaterra, as novas descobertas e desenvolvimentos no mundo botânico foram concomitantes ao crescimento das

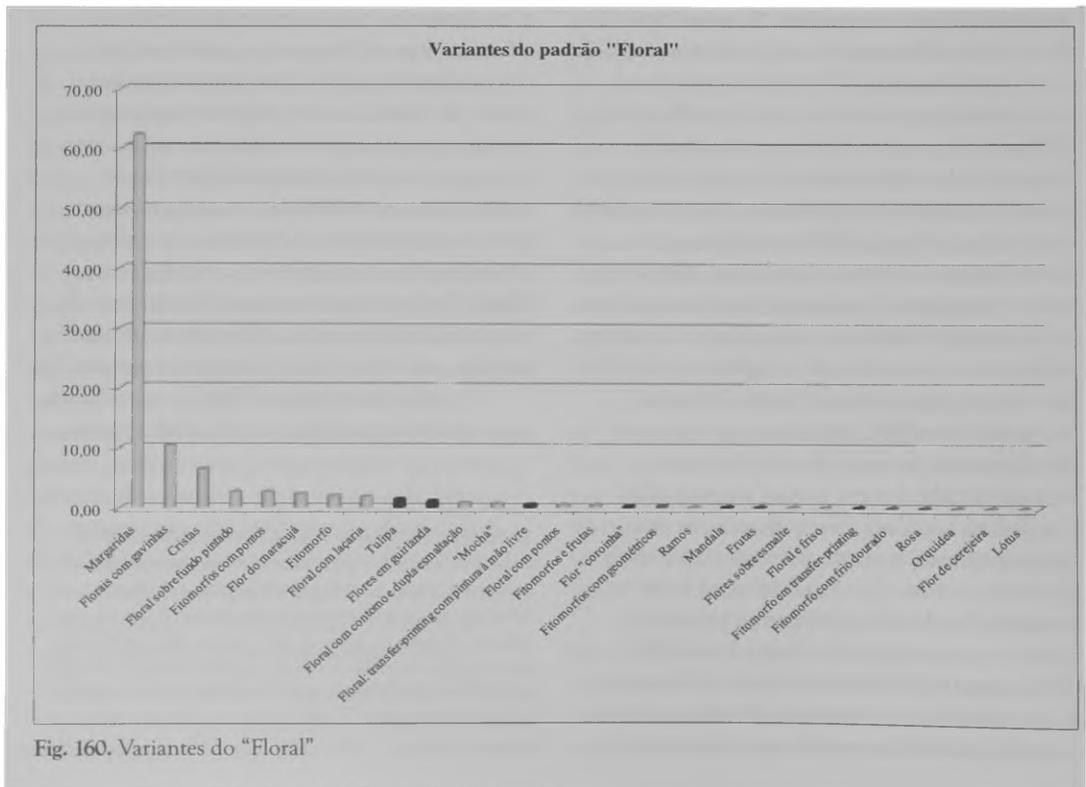


Fig. 160. Variantes do “Floral”

famosas fábricas de Staffordshire e muitos dos industriais ceramistas tinham como *hobbies* as artes, a geologia e a botânica (Woolliscroft 2002: 185). O autor procura mostrar, assim, como a profusão de florais nas louças Spode está relacionada ao *Curtis's Botanical Magazine*, livro do século XIX, que teve muitos dos desenhos de sua flora transferidos para a superfície das louças, especialmente por pinturas à mão e por *transfer-printings*.

Do mesmo modo como foram representadas flores nativas britânicas nas louças Spode (Woolliscroft 2002: 197), a Santa Catharina também representou flores nativas brasileiras – *vide*, por exemplo, as “flores do maracujá” planta natural do Brasil e espontânea em zonas tropicais e subtropicais da América, e as “margaridas” que, apesar de existirem em outros países, têm um apelo nacional bastante forte (penso, talvez, na maneira como representam uma flor na infância). A América Tropical possui mais de 30% dos gêneros de *Asteraceae* do mundo (Rapini 2009: 195). A presença, no entanto, de operários de múltiplas nacionalidades, somada, provavelmente, à aprovação, ou sugestão, dos proprietários, pode ter acarretado o surgimento de motivos mais orientalizados como a “flor de cerejeira” e o “lótus”. Seria possível associar a representação de uma vegetação nativa e a utilização e mistura das cores como enfatizadores ou enaltecedores de uma “tropicalidade brasileira” como historiadores da arte fazem para as artes do modernismo (Contier, Nishitani & Dias 2005: 8)?

A espessura movediça da tinta, a intensidade das cores notados em diversos florais da coleção sugeriria, conforme a expressão de Rodrigo Naves (2001: 135), “uma natureza pujante, que transborda, se exterioriza”. Para o autor, esta é uma das características de uma arte brasileira; seria esta uma característica da louça brasileira? Ressalto que o início do século XX assistiu a um ufanismo pautado nos discursos para a construção da identidade nacional brasileira não como resultado dos regimes políticos, mas como fruto das condições naturais da terra, onde a “natureza prodigiosa e abençoada garantiria um futuro promissor para além e independentemente dos regimes políticos” (Oliveira 1997: 187). A partir de então

a natureza brasileira começou a ganhar aspectos identitários na construção de uma brasilidade, especialmente com o modernismo.

Diferente, entretanto, das louças inglesas, as decorações das louças brasileiras estudadas apontam para uma não necessidade de se pintar o empírico ou ser fidedigno a uma imagem do mundo empírico como, já que existe uma relação mais abstrata entre o que está sendo representado, que não existiria nesse mundo real, e seu imediato reconhecimento como uma forma que existe e é passível de associação com algo que se conhece devido a um esquema iconográfico comum.

As variantes de “floral” nas louças analisadas são representações de flores que faziam parte de um imaginário coletivo, ou seja, uma série de signos e modelos como representações, construções coletivas pelas quais os grupos humanos organizam suas identidades e dão sentido para o mundo em que vivem (Chartier 1991). Esses florais faziam, assim, parte de um campo de representações manifestado por imagens ou discursos que pretendiam dar sentido a uma realidade (Le Goff 1985). Além disso, muitos são representações de flores tipicamente nacionais, como a “flor do maracujá”. Logo, não apenas o que é representado não tem a ver com o que se encontra nas louças estrangeiras, como a forma de representação é diferente.

Nas louças do sítio Petybon, quanto às flores e folhas nas “flores de maracujá” e “margaridas”, por exemplo, percebem-se as espessas pinceladas, carregadas de tinta, de grande cromatismo, de um pintor que, ao exercer seu ofício, não teve preocupação com as reconhecíveis marcas das cerdas do pincel; do mesmo modo, as formas de pétalas e folhas são muito diferentes daquilo classificado como “peasant style” “sheet floral” ou “sprig style” ou outros florais de procedência europeia, uma vez que a terminação dos filamentos é sempre arredondada, diferente da faiança fina inglesa nas quais o floral tem, em geral, terminações em ponta ou afiladas. Outra característica que parece não se verificar nas louças inglesas é a sobreposição das pinceladas e, por conseguinte, dos elementos que compõem a decoração: pétalas e flores, muitas vezes, sobrepõem-se (Fig. 161 a 163).



Fig. 161. Tigela com floral pintado à mão livre, inglês (1830-1840). St Augustin, Florida. (FLMNH 2009)



Fig. 162. Tigela com floral pintado à mão livre, padrão 'margarida' sítio Petybon.

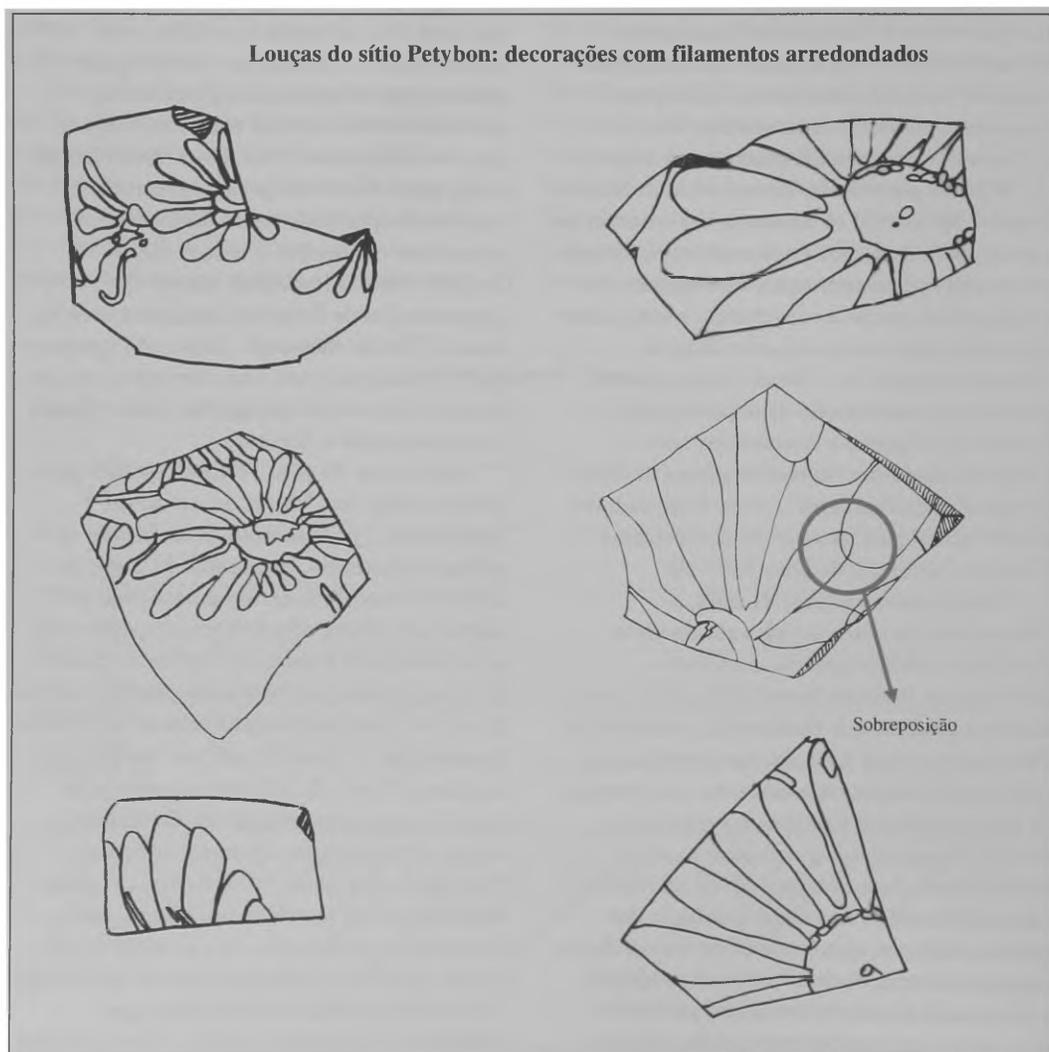


Fig. 163. Decorações com filamentos arredondados

Por outro lado, existe, especialmente no que concerne aos florais com laçaria, flores em guirlanda, fitomorfos e fitomorfos com pontos, além das guirlandas propriamente ditas, dos geométricos, e de alguns *transfers* como o padrões “couraça” um esquema iconográfico, uma forma de distribuição dos elementos que compõem a decoração, em guirlanda. Entendo “esquema iconográfico” como um aspecto relativo à técnica, à ordenação de elementos formais (Bruneau 1986), a forma como a decoração é disposta sobre o plano decorativo. Há preferência em organizar flores, fitomorfos, pontos, e outros elementos, de forma que seguem um *design* de linha com sucessivas meias-luas, com aspecto que remete a um entrelaçamento, delineando um cordão ornamental de flores, folhagens, ramagens etc. – ou seja, uma guirlanda –, disposição que indica ritmos baseados na curva, aspecto comum nesse começo de século, muito usado no *art nouveau*, por exemplo (Argan 2004: 199). Esse esquema iconográfico tende a seguir o lábio das peças, mais frequente em peças com *design* côncavo (as *hollowware*), como tigelas e xícaras.

Levado, de modo mais amplo, à existência de aspectos comuns estruturantes de pensamento, esse esquema iconográfico pode até mesmo ser transportado para as decorações plásticas, moldadas, como no “Trigal”, nas quais existe uma modelagem da caldeira, em forma de “ostra” ou o que em inglês denominar-se-ia *scalloped*, também em guirlanda (Fig. 164 a 170).

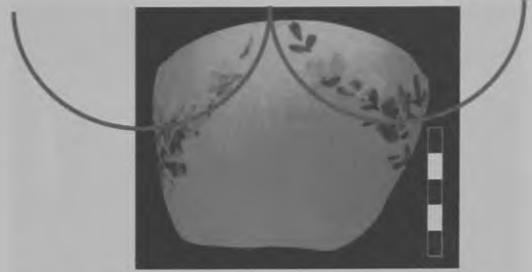


Fig. 165. Tigela com decoração em pintura à mão livre

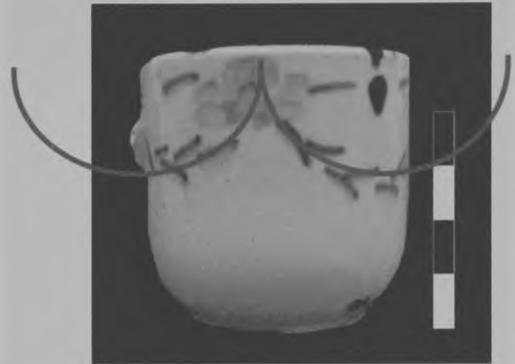


Fig. 166. Xicara com decoração em pintura à mão livre



Fig. 167. Tigela com decoração em transfer-printing



Fig. 164. Tigela com decoração em transfer-printing e pintura a mão livre

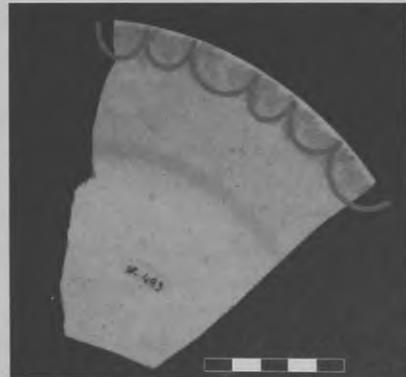


Fig. 168. Prato raso com decoração em transfer-printing

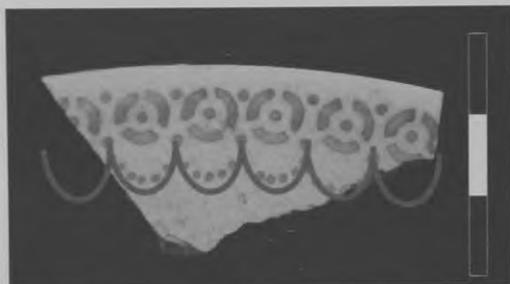


Fig. 169. Prato raso com decoração em estêncil

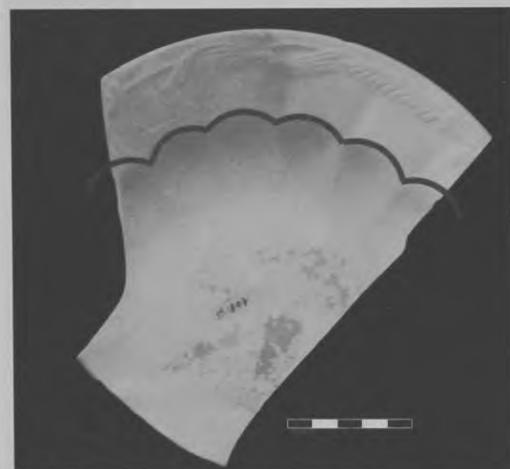


Fig. 170. Prato raso com decoração em estêncil

No mais, as decorações tendem a ser bastante simples, deixando, portanto, a maior parte da peça como branco. Do mesmo modo, quase inexistem peças cuja decoração esteja na parte da peça que conteria o alimento; xícaras, tigelas e canecas sempre têm decoração externa, enquanto pratos, travessas, saladeiras, apesar de possuírem decoração interna, ela quase nunca é pintada, e quando há o uso de pigmentos, estes são frisos ou faixas que seguem a aba e o lábio. A limpeza do campo decorativo no que concerne às partes que conterão alimentos dialoga muito com as teses higienistas e os controles de qualidade da toxicidade das tintas, uma vez que ingeri-las poderia causar danos à saúde. Assim, a decoração vai, aos poucos, saindo da caldeira e das áreas de contato com os alimentos, numa relação na qual a frequência de decorações internas tende a cair.

No que concerne às cores, as louças analisadas são, majoritariamente, policromadas – pouquíssimos são os exemplares, na amostra, monocromáticos. No Petybon, a monocromia

representa apenas 5,15% do total de decorações cromáticas. Isso leva a um silogismo a partir do qual podemos considerar a policromia uma característica estética identitária para essa louça brasileira. Atualmente, por exemplo, o *slogan* da Fábrica de Porcelana Monte Sião chama atenção para a monocromia de sua decoração por ser a única a produzir louça azul e branca no País. Nenhuma outra fábrica de louça, hoje, chama atenção para sua policromia, ou qualquer harmonia de cor, já intrínseca ao fazer e decorar as peças. Isso não acontecia com as fábricas inglesas, por exemplo, mas acredito que o predomínio da monocromia em azul e branco era também intrínseco a suas produções.

A cor das decorações é, portanto, algo bem característico das louças da FSC, sendo sempre muito “vivas” coloridas, com tonalidades bastante acentuadas, especialmente pelo contraste entre as cromias utilizadas, e aquareladas. Para os florais à mão livre, mas não para outros padrões como as cristas, a decoração assemelha-se ao efeito de uma pintura em aquarela, na qual é até possível ver o biscoito e as marcas do acabamento do biscoito através da tinta. Uma análise qualitativa dos elementos formais dos florais mostra o pouco uso de linhas, a cor e a transparência, as pinceladas livres, a admissão de sobreposições e a predominância do uso da tinta (cor) sobre o uso do pincel (traço), características de uma poética da aquarela (Bonnemasou 1995: 33). Limpeza, transparência, suavidade e cores luminosas, como se nota nas faianças finas do sítio Petybon, são aspectos de decorações cuja técnica é a da aquarela (Bonnemasou 1995: 40). Acredito que esse uso das cores na decoração das louças fez parte de um movimento mais amplo que resultou no aprofundamento das pesquisas da cor como linguagem autônoma, desde o início do século XX, quando se abriu caminho para a abstração pictórica, sentida nos mais diferentes ramos das artes industriais, como as artes aplicadas e decorativas (Pedrosa 2004: 91).

Segundo Luciano Guimarães (2004), não obstante o dinamismo das culturas nas variabilidades temporais em relação à cor, o espaço geográfico tem clara influência nessas percepções. No Brasil, por exemplo, estaríamos muito mais aptos a perceber nuances de passagem entre o vermelho e o amarelo, por

termos um repertório mais rico dessas cores, do que alguém da região londrina. Nesses locais, há uma cultura muito mais rica em tons neutros que lhes permitem mais facilmente encontrar e decodificar nuances de azul a violeta (Guimarães 2004: 100), o que indica o repertório que cada sociedade pode adquirir e como isso interfere na codificação de determinada linguagem. Assim como grupos esquimós têm centenas de designações para tons de branco, nós em português possuímos muitas gradações de verde não traduzíveis para o inglês (Guimarães 2004: 100). Flores vermelhas e amarelas, e de cores quentes, contrastantes, são típicas do continente americano por serem as flores polinizadas por beija-flores, pássaro típico da América (Raven, Evert, Eichhorn 2001: 517): o quanto essa paisagem teria influenciado um imaginário em relação às flores e às cores? É patente o colorido das louças da Fábrica Santa Catharina em relação às louças inglesas, em questões de tonalidades e na baixa frequência de tons neutros, o que pode estar associado às concepções de cor que foram delimitadas pela experiência e prática de cada cultura e apropriações de paisagens. Tenho como parâmetro o caráter da linguagem como propiciadora de substitutos da experiência, como propôs Benveniste (1991: 65). Os diários de Romeu Ranzini, no Museu Paulista, indicam dezenas de cores diferentes usadas nas decorações e como prepará-las: “rosa claro quente” “rosa forte”, “rosa brasileiro forte” “rosa violetta forte”, “marão cor talpa” “marão vermelho” “marão escuro”, “preto bellissimo” “verde azuladinho francez”, “verde amazona forte”, “verde amarelo escuro” etc.

No início do século XX, as vanguardas europeias começaram a liberar a cor de sua relação com os objetos representados. Uma flor pode ter a forma de uma margarida, mas pode ser azul. Passa a ser uma flor que não existe no universo empírico, apesar de ser facilmente reconhecida como “margarida”, devido a seu esquema iconográfico e sua lógica gráfica (“o tipo de figura e sua aproximação a outras produções da mesma época” [Francisco 2007: 16-17]). Existe, assim, toda uma organização sequencial dos caracteres gráficos dispostos de tal forma que comunicam algo; a forma intimamente ligada ao conteúdo, portanto

(Francisco 2007: 79). Mas, como apontou Francisco (2007: 80), uma análise gráfica pode mostrar que há descompasso entre essas dimensões, uma vez que a continuidade de um conteúdo pode correr em formas estéticas diferentes (e vice-versa). Por isso a diversidade de representações de flores nas louças estrangeiras e nas brasileiras, ainda reconhecidas como “flores” Se o conteúdo é o floral, sua representação tem variadas formas. É um distanciamento daquilo que Baudelaire (2004: 122) chamou de ilusão do artista positivista que quer “representar as coisas tais como elas são, ou melhor, seriam”, isto é, uma “racionalização ‘naturalista’ das representações visuais” (Francisco 2007: 80). Nas louças da coleção analisada, a intensidade da cor ocorre junto à simplificação do desenho, exigências estéticas comuns a consumidores, produtores e decoradores, típicas deste começo de século (Lichtenstein 2004: 132).

Nos florais à mão livre existe, ainda, um modo específico de arranjar os diversos elementos de que o pintor dispõe para compor a decoração, uma harmonia de conjunto (Matisse 2004: 134) que caracteriza as composições do padrão decorativo: é claro o destaque da flor, em si, perante os demais elementos como folhas e gavinhas. Quando existem associações, como nos fitomorfos com pontos, são os pontos que parecem estar, hierarquicamente, acima dos fitomorfos. Se os pontos são botões, frutos ou meramente pontos, estão em um mesmo patamar, na composição das decorações sem flores, que as pétalas das “margaridas” ou das “flores do maracujá” O desenho das flores tem uma força de expressão que vivifica as coisas que o cercam, como afirmou Matisse (2004: 134), mas que põe em segundo plano as folhas, gavinhas e os pontos quando acompanhados dos florais ou das laçarias. Diferente parece ocorrer nas louças forâneas dos sítios históricos nas quais, apesar da presença de flores, a composição é mais igualitária, em termos de hierarquia dos elementos na cena.

Por outro lado, a flor em si, especialmente nas “margaridas” “flores de maracujá”, mas não só, contém bastante da própria característica da anatomia vegetal das flores nas quais são inspiradas, uma vez que, em especial as “margaridas” apresentam clara actinomorfia.

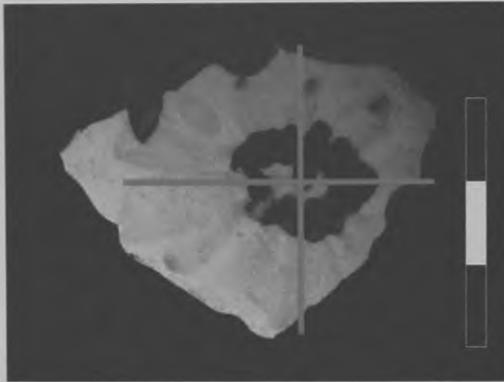


Fig. 171. Fragmento de tigela com padrão "margarida"

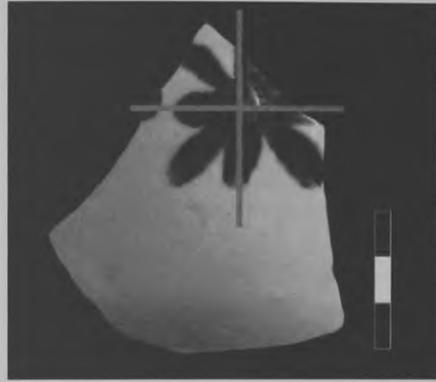


Fig. 172. Fragmento de tigela com decoração floral

Os pintores aproveitaram a natural simetria radial da flor do mundo empírico para compor a representação dos florais nas louças analisadas aqui. O *design* simétrico das flores dialoga com a impossibilidade de maior estandardização das técnicas pintadas à mão em relação à uniformidade acarretada por *transfers*, estênceis e decalcomanias, indicando preocupação com a assimetria das decorações (Fig. 171 e 172).

Nas decorações da Fábrica Santa Catharina, diferente do que parecia ocorrer com as louças europeias do século XIX, o desenho perde o compromisso com a verossimilhança acadêmica clássica, com a "estilização acentuada de formas, linhas, contornos e cores bem definidos e altamente contrastantes, além da forte definição entre tons" e "ganham sentido mais interpretativo, por vezes levemente abstrato, por conta também de sua composição e enquadramento fora dos padrões acadêmicos" (Contier, Nishitani & Dias 2005: 7). A este aspecto dos florais das louças analisadas aqui, denomino "dificuldade da forma" como a concebe Rodrigo Naves (2001), que, de fato, perpassa boa parte das representações pintadas nas louças da fábrica. É o que o autor chamou de "forma difícil" típica de uma arte brasileira, ou seja, não uma relutância formal, mas uma "resistência de entregar as formas a seus próprios limites" (2001: 25), efeito causado, igualmente, pela presença das espessas pinceladas e ao aspecto de aquarela nas "margaridas" por exemplo.

Por outro lado, existem as decorações moldadas ou em superfície modificada, com predominância do "Trigal" mas com outras variantes como lírios (em penicos)

e formas geométricas, como retângulos de arestas arredondadas (em tampas). Na análise, denominei "Trigal" aquelas decorações com motivos trigais, compostas por, pelo menos, duas variantes: uma representando o trigo propriamente dito, predominante em pratos, travessas e saladeiras, e outra que associa o trigo ao lúpulo (*Humulus lupulus L.*), por vezes com alças que imitam galhos, predominante em terrinas (tanto na tampa quanto na terrina). Lembro que quando da criação do *Ceres Shape*, em 1859, havia pelo menos 14 padrões que usavam motivos trigais (Sussman 1985: 7).

Apenas as representações das folhas nos trigais apresentam nervuras (alongadas). No entanto, ressalto que este é um detalhe que os calques talvez tenham dado a ideia de serem bastante claros, mas não são. Como comentei, as decorações moldadas da Santa Catharina são bastante suaves, com relevo pouco espesso, situação agravada quando da aplicação do vidrado, que preenche muito dos detalhes, diminuindo a nitidez do desenho (Fig. 173 a 181).

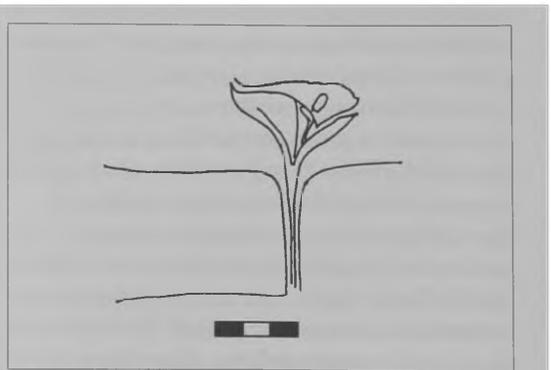


Fig. 173. Lírio

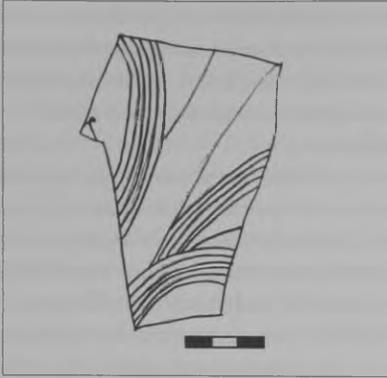


Fig. 174. Trigo em fragmentos de jarra

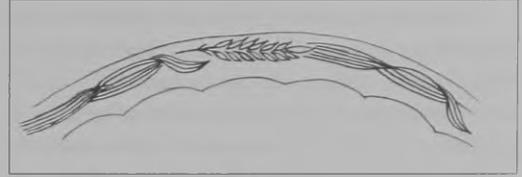


Fig. 178. Trigo em saladeira

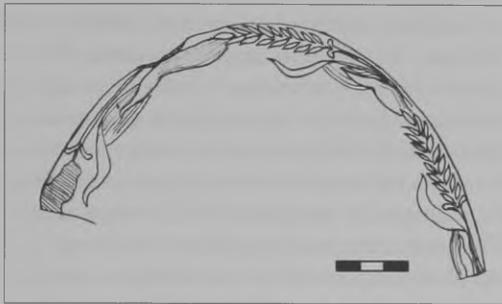


Fig. 175. Trigo em travessa



Fig. 179. Lúpulo em corpo de terrina

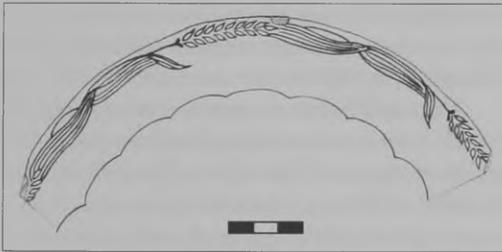


Fig. 176. Trigo em prato fundo



Fig. 180. Trigo e lúpulo em corpo de terrina



Fig. 177. Trigo e lúpulo em tampa de terrina



Fig. 181. Prato raso Trigo

Essas decorações acromáticas compõem a produção de peças brancas na coleção do sítio Petybon. Existe, sim, claro, também uma preferência pelo branco, com superfície modificada ou não. É importante diferenciar o fato de que nas louças em faiança fina não há o acréscimo de pigmento branco, pelo menos não enquanto pigmento como o das tintas usadas para a decoração pintada, os estênceis, os *transfer* e esponjados. O fundo branco das louças brancas é a própria pasta, resultado de elementos específicos em queima controlada e oxidante, daí um vidrado transparente. Apesar de uma estética ou uma *performance* visual bastante semelhante à faiança, a decoração da faiança tem fundo com pigmento branco (espécie de engobo), aspecto inválido para a faiança fina. Enquanto à faiança deveríamos falar em pigmento branco, um pigmento acromático (como o cinza e o preto), à faiança fina usaríamos cor branca, que, enquanto luz, contém todas as cores (Hallawel 2007: 197).

Essa preferência pelas louças brancas, ao longo do século XX, foi bastante alimentada, como já indiquei, pela popularidade das teses higienistas. Este, me parece, é também um movimento mais amplo dentro do qual, nas louças, a decoração sai da caldeira das peças, onde o alimento estaria. O branco, não apenas como ausência de decoração, mas como padrão decorativo *per se*, evidencia que informações cromáticas são linguagem (Guimarães 2004: 61). Lima (1997), por exemplo, mostrou como a relação entre louças pretas e brancas, representadas pelo *black basalt*, por um lado, e porcelanas e faianças finas, por outro, pode estar associada a relações de gênero no universo doméstico das elites cariocas no século XIX, no âmbito do movimento de sua domesticidade.

Importante ressaltar que as decorações moldadas permitem margem ínfima de manobra do pintor ou decorador, em termos identitários e/ou gestuais, que se expresse na *performance* visual da decoração, comparada àquelas aplicadas a mão livre. Apesar de decorações plásticas, as peças que chamo “moldadas” têm seu relevo conformado de uma só vez, com a argila ainda mole, no molde de gesso, não possibilitando exatamente uma escolha dos operários envolvidos sobre como será a decoração. Esse aspecto, na realidade, acaba indo na contramão do que parece ocorrer com a “louça

de barro” paulista estudada por Zanettini (2005) na qual vão permanecendo os motivos plásticos em detrimento dos pintados, estes possibilitando toda uma gama de expressões identitárias e socioculturais.

Não acredito, no entanto, que as fábricas brasileiras estivessem simplesmente “copiando” padrões das louças estrangeiras; deve-se encarar esses trigais mais em termos de continuidade do consumo de padrões produzidos no século XIX e como estratégia de conquista do mercado, que, muito provavelmente, consumia o trigal, uma decoração que já fazia parte do mundo das louças brancas. Mas existem, sim, diferenciações entre um trigal de produção estrangeira e aqueles brasileiros do sítio Petybon. Um primeiro aspecto concerne à altura do relevo, nas louças brasileiras sendo menores e, por isso, menos claros quanto às linhas que delineiam e formam trigos e folhas. Isso seria um aspecto que facilitaria as datações de ocupação, já que, conforme Sussman (1985: 10), como a decoração trigal está, em geral, nas abas, enquanto as marcas de fabricantes, no frete, quando há quebra, é difícil datar o material e relacionar a decoração ao fabricante; nuances no formato, espessura do relevo e execução da decoração podem auxiliar nas cronologias do que a autora chamou “seemingly homogeneous ware” (1985: 10).

Um segundo aspecto está no fato de que “trigal” é uma nomenclatura brasileira para o padrão decorativo “Ceres Shape” ou “Wheat Pattern” resultante, portanto, da leitura arqueológica (ético) e dos produtores de língua inglesa (êmico) sobre a decoração. No Petybon, diferente dos produtos pintados, as louças em relevo da FSC estão representando plantas que nunca foram cultivadas no Brasil, como o lúpulo, uma liana europeia da família das *Cannabaceae*, utilizada para fabricação de cerveja, semelhante ao padrão importado, produzido a partir dos anos 1860, cuja associação com o trigal é conhecida como “Wheat and Hops” (Sussman 1985: 41) – quem decodificaria esse signo? Atualmente, o lúpulo é produzido, em São Paulo, apenas em Barra do Turvo, Hortolândia e Santa Branca (Cati 2009). O Brasil Império recebeu exemplares de lúpulo nas trocas de sementes do Ministério de Negócios Exteriores pautado no discurso de integrar o País ao mundo

de “nações civilizadas” importando tecnologia e espécies que fossem úteis ao desenvolvimento da agricultura nacional (Sant’Anna & Bosisio 2008: 6). Trigais e lúpulos dariam um ar de modernidade e “civilização” às louças brasileiras, segundo o projeto de modernidade dos Fagundes, Ranzini e Matarazzo?

Como os trigais são imagens “móveis”, que figuram sobre um suporte igualmente móvel, as cerâmicas puderam “alcançar distâncias muito grandes, e ser observadas por ‘fruidores’ completamente alheios à sua significação original” (Francisco 2007: 47). Como as pessoas entenderiam essa decoração? Como ela foi traduzida para uma realidade local? De certo, o trigo não tem a mesma carga política, social e simbólica como nos EUA ou na Europa – onde, aliás, o padrão trigal é pouquíssimo conhecido, caracterizando uma produção voltada para a exportação a consumidores na América (Sussman 1985: 7)²³. O lúpulo nem existia no continente. Durante o século XIX, os maiores consumidores de louças decoradas com motivos associados à colheita e ao campo eram a América do Norte, e a produção em Staffordshire estava de olho nessa demanda, que relacionava a crescente popularidade dos trigais ao afluxo de agricultores para o oeste do continente (Sousa 1998: 179). Quando os EUA estavam voltados para a produção de cereais, nos anos 1860, os motivos trigais cresceram em popularidade (Wheterbee 1985: 76) e os oleiros passaram a estabelecer uma identidade com o produto, tornando-se consumidores em potencial (Sousa 1998: 179). Seria possível falar de uma relação entre os motivos decorativos da FSC e o *background* rural da maior parte dos trabalhadores?

A ata de inauguração da nova sede do Sindilouça, dos anos 1930, ao descrever a concorrência da produção brasileira com a louça do Japão e da Inglaterra, chama atenção para uma decoração específica, segundo o documento,

23 Cerâmicas inglesas produzidas para o mercado norte-americano diferiam quanto ao principal tema abordado pelas decorações, entre 1790 e 1825, em relação às louças produzidas para consumo local na Inglaterra, as saber motivos e cenas que giravam em torno do nacionalismo americano, imagens populares no país e mesmo sentimentos antibritânicos, apesar de uma semelhança nas formas e nos motivos florais e pastorais (Nelson 1980: 93).

bastante comum no Rio de Janeiro, chamada “espiga de trigo”, o que acredito ser o arqueológico “Trigal” “Espiga de trigo” é uma clara “adaptação da compreensão das imagens a um conjunto de referências locais” (Francisco 2007: 47) e indica que esquemas classificatórios ênicos e éticos não expressam necessariamente a mesma coisa (Wüst 1999: 315). “Ceres” conota realidades clássicas greco-romanas cujas imagens têm muito mais a ver com um século XVIII europeu do que com uma realidade brasileira do século XX; a espiga, enquanto representação de um alimento, num país eminentemente agrícola como o Brasil, tem relação muito mais intrínseca com o padrão do que a deusa romana da colheita. Além disso, enquanto em português a referência é a da espiga de trigo, não há um correspondente, no universo cerâmico, em inglês, a *wheat ear*, um fruto, portanto, da relação entre oralidade e figuração.

Segundo Braudel, junto do milho e do arroz, o trigo foi uma das plantas que organizaram “a vida material e por vezes psíquica dos homens muito em profundidade, a ponto de se tornarem estruturas mais ou menos irreversíveis” No Brasil, o trigo, *Triticum aestivum*, enfrentou culturas rivais como o milho e a mandioca e se implantou somente com a valorização da alimentação e dos hábitos dos imigrantes que aqui chegavam (Santos 1995: 137). A partir de meados do século XIX houve uma campanha em defesa do trigo, em detrimento do milho, encarado, por vezes, como um “subcereal” seguido do incentivo do governo a atividades industriais, no âmbito dessa produção, com a imposição do estabelecimento de moinhos. O trigo, desde então, esteve no meio dos conflitos em torno das carestias de alimento e do pão. Quando as fábricas brasileiras iniciam a produção de decorações com motivos trigais é o momento em que a produção de trigo passa a ser efetivamente incrementada no País (pós-Primeira Guerra Mundial), com restrição às importações (Silva 1992: 30).

Os motivos das louças encontradas no sítio Petybon, portanto, dialogam com uma conjuntura, nas artes e na sociedade, de mudanças em relação ao campo, pressupondo sempre que todo o estilo tem um referente social e histórico (Wiessner 1991). Fica claro, na soma de motivos e padrões decorativos, associados às técnicas de aplicação, bastante artesanais, que

a temática adotada pela fábrica é a do bucólico e do campestre. Frutos, flores, ramos, gavinhas, guirlandas, lírios, pontos, faixas e frisos, são todas decorações bastante singelas e simples, que caracterizam motivos variados que, agregados, conformam um tema: o bucólico ou “daquilo que se entende por bucólico”, como colocou Raymond Williams (1989: 26).

Essa primeira metade de século XX é um momento de intenso êxodo rural e de migração de camponeses para a cidade. Passa a existir, assim, uma nova relação com o campo, uma vez que o campo vai à cidade. Pergunto-me se não procede o pensamento inverso de que houve uma *ruralização* da cidade e não, necessariamente, uma urbanização do campo ou uma urbanização dos hábitos daquelas pessoas que migraram para a *urbs*. Num país ainda eminentemente rural, qual o papel de todas essas pessoas campesinas na determinação de demandas e produções? Temas associados ao bucólico estariam relacionados a um *background* cultural rural?

Decorar o bucólico nas louças em faiança fina chega a ser paradoxal num mundo onde o conceito de modernidade engendra diversos discursos e pauta variados projetos para a cidade de São Paulo. No mundo das fábricas e da industrialização, qual o espaço para o bucólico? Talvez faça sentido pensar naquilo que De Decca (1999: 308) chamou de “modernização conservadora” na qual, apesar de novas matérias-primas, velhas formas e decorações tradicionais perduraram. Pode-se pensar também que a decoração das louças soa como uma resistência ao mundo moderno de um cosmopolitismo industrializado, ao emparedamento sufocante da cidade. Ou ainda que o tema do bucólico dialoga com a nova relação da cidade com a natureza nesse começo de século XX, utilizada em diversos discursos identitários (ainda mais se considerarmos o uso de plantas nativas nas representações). Talvez os florais das louças não sejam necessariamente paradoxais se pensarmos que a São Paulo da época era esse campo-cidade ou um rururbano-urbano na qual os elementos da vida rural ainda estavam presentes e constituíam e faziam sentido dentro da modernidade que se conformava. Campo e cidade são uma questão de perspectiva (Williams 1989: 21).

O bucólico nas louças da Santa Catharina eclode juntamente com as novas relações com

o campo que, se por um lado é combatido por alguns projetos de modernidade que procura extirpar o arcaico e o tradicional ligado ao campestre, por outro lado ressalta no campo e na natureza bucólica uma identidade nacional. Esse é o momento de conformação do Jeca Tatu, por exemplo, mas também da conformação do Departamento de Cultura de São Paulo, quando Braudel, Lévi-Strauss e Mário de Andrade saem pelo interior do Estado na busca do nacional (Raffaini 1991).

É redundante, no momento, voltar à ideia de que as louças da Fábrica Santa Catharina possuem uma especificidade. Todo o meu discurso está sendo pautado na ideia de mostrar e ressaltar as diferenças e particularidades dessas louças em relação aos produtos estrangeiros que abundam nos sítios arqueológicos históricos. Quando Francisco Salles Vicente de Azevedo, presidente do Sindilouça, em 1947, afirma haver traços semelhantes entre todos os estabelecimentos fabris no Estado de São Paulo, ele quer dizer que foram fundados e orientados, desde seus primeiros anos de existência, por muitos técnicos e operários, procedentes da região milanesa e que sorveram seus conhecimentos numa mesma fonte; isso permitiria uma generalização no sentido sítio Petybon/Fábrica Santa Catharina → louças brasileiras em faiança fina. Se necessário fosse apontar alguma fonte de inspiração, consciente, para a indústria de cerâmica brasileira, nesse começo de século, eu diria que a Itália e sua indústria, muito mais que a Inglaterra, estiveram bastante presentes. Com isso não ignoro o peso das louças inglesas na formação de um imaginário, como já comentei, em torno do que se entendia como louça branca. Mas a nossa louça é mais: é uma soma de conjunturas brasileiras, de lapeanos antigos, de imigrantes dos mais diversos locais, de donos, proprietários e consumidores com gostos diversos que, no final, acabaram colaborando para a conformação de aspectos a partir dos quais foi possível determinar: isto é louça nacional. Afinal, *decorar*, etimologicamente, implica gravar, de alguma forma, uma informação adquirida.

Por isso, dizer que um floral brasileiro “imita” um *peasant style* é limitar demasiadamente o olhar sobre esses artefatos e toda a dinâmica que possibilitou sua existência e o início de

sua produção em São Paulo. Como disse Quatremère de Quincy (2004: 93), em 1823, todo tipo de imitação produz semelhanças, mas “se toda imitação produz semelhança, nem toda semelhança é necessariamente um produto da imitação” Se os florais se assemelham, não quer dizer que foi uma tentativa de cópia ou imitação (ou mesmo emulação). É interessante ressaltar que tudo que aponta para uma imitação da louça brasileira em relação à inglesa é pautado na decoração, muito mais do que no objeto, na forma, em si. Por que produzir louça branca, tigelas, terrinas, xícaras, penicos, também não seria “imitação”? Para Quincy (2004: 94), repetições orgânicas ou mecânicas não despertam em nós a ideia de semelhança ou imitação, justamente porque lhes falta o que constitui a condição primeira da imitação: a imagem. Mas, se pergunta Quincy, a ideia de semelhança implica não haver diferenças? Não, porque se esta fosse a definição de semelhança, só se conseguiria com isso provar que não existe. A semelhança opera sua confusão na desatenção; vistas mais de perto ou examinadas com cuidado, todas as coisas vão apresentar variedades muito grandes – nem as folhas de uma mesma árvore seriam inteiramente semelhantes. Assim, a ideia de uma semelhança total e absoluta passa a ser uma abstração ou uma “quimera da realidade” (Quincy 2004: 98). Com esses pressupostos, analisei as decorações do sítio Petybon e montei uma planilha de análise com atributos que apontassem para este fim.

Tanto é original que a louça brasileira conforma-se em consonância com uma conjuntura nacional específica, especialmente no campo das artes. Refiro-me às expressões *art nouveau* no País e a arte moderna do final do século XIX e principalmente das primeiras décadas do século XX. Por isso, junto dos motivos florais, do tema bucólico e da associação com o campo e o rural, desse diálogo com os projetos de modernidade pensados para a cidade, é relevante abrir um parêntese para discorrer rapidamente sobre a técnica do estêncil, que nos ajuda a pensar a relação entre o estilo que caracteriza a FSC e um referencial social e histórico no qual se insere.

O uso do estêncil vai muito de encontro à sensação de fractais – formas geométricas de dimensão fracionária – bastante usados pelo *art nouveau*. É interessante pensar que o momento

de associação entre o estêncil e a expressão visual fractal é justamente o momento de constituição da teoria da geometria de fractais, no final do século XIX e início do século XX, apesar de o termo ter sido cunhado apenas nos anos 1970. O estêncil e uma nova linguagem geométrica que lembra certa fractalidade são, justamente, fruto de novas relações entre estética e técnica, entre imaginação artística, invenção científica e experimentação tecnológica. No estêncil fractalizado, os fragmentos dão ordem a um caos de formas geometrizadas; a fractalidade repousa justamente num princípio de interação com a repetição de um mesmo motivo em escalas espaciais diferentes (Lins 1999: 266). Claro que o uso de estêncil não implica, necessariamente, a formação de imagens fractalizadas. O estêncil possibilita a aplicação de padrões, de espaços sequenciais, caracterizando-se como um *craft* básico utilizado por qualquer um, mesmo sem saber desenhar ou pintar. A aplicação da técnica também é bastante rápida, sedutora a uma cadeia produtiva fabril. Essa técnica, portanto, implicaria o uso de trabalhadores, na Santa Catharina, muito menos qualificados, em termos de pintura, do que aqueles necessários às decorações pintadas à mão livre.

É interessante perceber também que ao mesmo tempo que as fábricas brasileiras estão utilizando o estêncil em suas decorações, o movimento de arte abstrata do Construtivismo, após a década de 1910, começa a se utilizar de propriedades abstratas de superfícies pictóricas, da construção, da linha e da cor, relacionando arte e produção fabril e industrial, tirando proveito de meios técnicos de reprodução como o estêncil, em tipografias com cores uniformes e formatos simples (Martínez 2005: 4). No século XX é criada a serigrafia, tipo de gravura a cores baseadas no princípio do estêncil e que permite a reprodutibilidade de uma mesma imagem-matriz (Freitas 2005: 95) e depois o muito popular *silkscreen*. O movimento conhecido como *Stencil Art* destaca-se, nos anos 1930, dentre correntes modernistas da École de Paris (Spinelli 2001). O estêncil também está associado ao mundo urbano e à cidade, ao cosmopolitismo e suas tensões sociais, expressas na arte por meio dos *grafitti*, por exemplo.

Exemplos do sítio Petybon seguem abaixo (Fig. 182 a 190):



Fig. 182

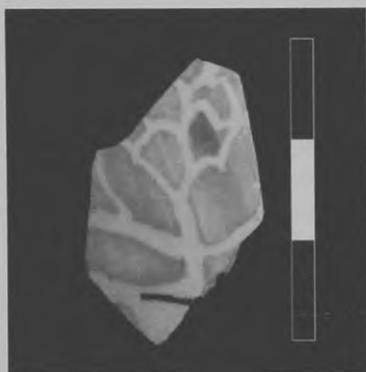


Fig. 183

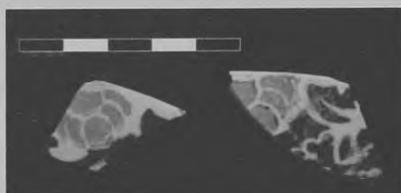


Fig. 184

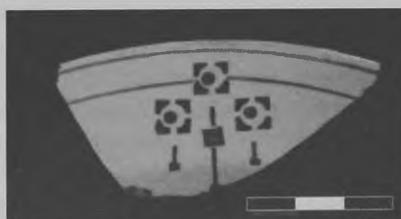


Fig. 185



Fig. 186



Fig. 187

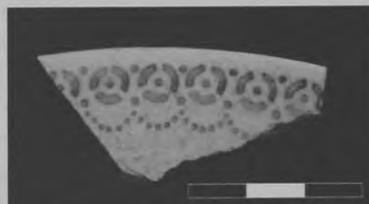


Fig. 188



Fig. 189

Proponho, assim, que exista uma correspondência estética entre as decorações das louças analisadas e a expressão típica do espírito modernista denominado *art nouveau*. Acredito haver dinâmicas entre as artes decorativas e o mundo artístico, e seus movimentos e escolas, assim como seus contextos históricos de inserção. Watney (1972) traçou a relação entre os temas e motivos de gravuras produzidas pelas artes no século XVIII e a origem de alguns *designs* das louças inglesas. O momento de emergência de motivos chineses e do *Chinoiserie*, na louça branca, por exemplo, é, também, o momento no qual o interesse pela China começa a crescer, por volta de 1750 – até ser condenada pelo iluminismo europeu nos anos de 1840 (Bernal 1994: 240) – e da conformação, nas artes, do termo *chinoiserie*, a interpretação europeia de temas chineses (Samford 1997: 7).

Independente das variações de tempo e espaço, o *art nouveau* tem certas características constantes como a temática naturalista (florais e animais), a morfologia de arabescos lineares e cromáticos, a cor e a preferência pelos ritmos

baseados na curva e suas variantes (volutas, espirais) (Argan 2004: 199). Ritmo este composto pela própria fluidez associada a decorações aquareladas, como comentei anteriormente. Existe, assim, um repertório de temas e motivos no começo do século XX que, de modo mais geral, pode ser comparado tanto na arquitetura, como na pintura, e mesmo nas pinturas das louças, que eram comuns às mais variadas pessoas que compartilhavam a dinâmica do cotidiano na cidade. São circulações de ideias e imagens de outros espaços reelaboradas de formas particulares, adaptadas segundo idiosincrasias (Capelato 2005: 252). Por isso há semelhança quando olhamos para alguns aspectos da arquitetura eclética e a decoração das louças, por exemplo. As imagens abaixo (Fig. 191 e 192) mostram a semelhança entre as louças que denominei de “arabescos”, um balaústre de escada típico do *art nouveau*, em Bruxelas, e os

detalhes de uma das escadarias da Estação da Luz, construída no início do século XX, em São Paulo:

Seria interessante pensar, igualmente, que as decorações das louças estariam de acordo com uma ideologia modernista que se opõe “à tétrica desolação das cidades deturpadas pela nascente industrialização” (Argan 2004: 189). Segundo Argan (2004: 202), o uso de temas como os da primavera e da floração explicaria-se pela rápida ascensão da tecnologia industrial, que dialogam com o que o moderno prezava por liberdade expressiva, da criatividade, da poesia e da juventude. Muitos dos arquitetos modernistas consideravam a cidade o local da vida, e à arte caberia torná-la agradável, moderna, alegre. O estilo floreal, do *art nouveau*, objetivava revestir a cidade “com sua ornamentação alastrante como uma trepadeira, convertê-la numa segunda natureza” (Argan 2004: 189). Muitos dos técnicos decoradores italianos da fábrica, por exemplo,

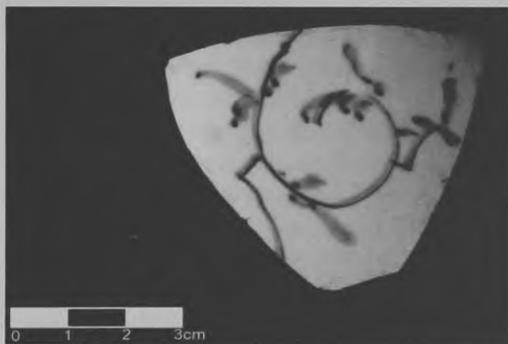


Fig. 190. Fragmento de tigela com decoração em arabescos



Fig. 191. Detalhe de voluta da Estação da Luz, São Paulo (Foto: Ana Laura Azevedo)



Fig. 192. Victor Horta, Balaústre da escada da Casa Solvay (1894-9) em Bruxelas (Argan 2004: 201)

vieram de Laveno-Mombello onde o *Stile Floreale* ficou bastante conhecido. As comunicações e novas tecnologias trouxeram à tona, a partir do final do século XIX, a vida natural de todo o mundo, de modo nunca antes possível (Greenhalgh 2000: 55) e a natureza, aqui lida a partir do bucólico, passou a ser tema de inspiração.

Tudo isso parece ter criado uma demanda pela temática ou por uma estética do bucólico e do campo na *performance* visual das cerâmicas da Santa Catharina. Como lembra Alarcão (1995), a decoração, como forma de linguagem, signo transmissor de mensagens, polissêmico, é suscetível de modulação ou de modular uma reação, não necessariamente intencionais. Essas decorações remetiam a qualquer coisa que não são, também enquanto signo ou sinal (Alarcão 1995): não eram flores empíricas mas remetiam a, remetiam ao campo e ao rural. A partir de um *corpus* de conhecimento relativo à tecnologia de produção de artefatos cerâmicos, oleiros e oleiras criaram decorações adequadas às novas demandas (Zanettini 2005: 318) da sociedade industrial urbana paulistana.

Toda a variabilidade decorativa da coleção associa-se a necessidades de favorecer uma melhor *performance* visual desses artefatos, quando consumidores geraram demandas por vasilhames que tivessem aspectos agradáveis aos padrões da sociedade regional (Zanettini 2005: 337). Por outro lado, fabricantes planejaram, a partir das louças, com base em suas visões de modernidade, mudanças na sociedade pautando-se na produção de decorações que dialogavam com gostos e aspectos da estética das artes plásticas e da arquitetura moderna, em contraposição ao que se considerava colonial e que se deveria extirpar. Segundo provável determinação de técnicos e proprietários da fábrica, decoraram as louças com temas e motivos associados ao campo, aos florais, ao bucólico, ao primaveril etc. Dentro desses limites, existiu uma gama ilimitada de representação de flores e outros elementos, especialmente no que concerne às decorações em superfícies não modificadas, variantes de acordo com padrões mentais estabelecidos criados por efeitos visuais resultantes dos modos como ações foram exercidas sobre instrumentos que alteraram a superfície dos objetos cerâmicos (Scatamacchia 2005: 9).

4.3 As louças na publicidade dos periódicos *O Estado de S.Paulo* e *Correio Paulistano*

Despedindo-se, o velho Albermaz corria aos armazéns, às lojas de louça, comprava mais pratos, mais compoteiras, um centro de mesa, porque a festa devia ser imponente e ter um ar de abundância e riqueza que traduzisse o seu grande contentamento (Lima Barreto, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 1915)

Ao estudar a cultura material no que concerne às louças brancas, não deixei de olhar às demais fontes que giram em torno desse tipo de material, já que o estudo da cultura material não é apenas a análise das fontes materiais, mas igualmente de "todas aquelas que possibilitem a compreensão de universos materiais" (Barbuy 2006: 24). Recorri às publicidades de periódicos que circularam na cidade de São Paulo durante o período de funcionamento da Fábrica Santa Catharina, quando as novas mídias e veículos de comunicação em massa se fizeram cada vez mais presentes: cartazes, revistas ilustradas, periódicos etc. Foi possível realizar, assim, alguns apontamentos em torno de como a louça foi representada pela publicidade, assim como onde estava sendo comercializada e a que valores. Com isso, a publicidade me transportou para outro contexto geográfico: saindo dos subúrbios e da zona rural e periurbana da Água Branca e Vila Romana, fui levado ao centro velho da cidade, ao comércio pulsante que se estabelecia na região do Triângulo. São justamente as lojas da área do Triângulo que passam a investir na publicidade que vai ganhando novas formas por grande número de anúncios em jornais, gradativamente mais ilustrados, reflexo do sistema capitalista de produção/propaganda/consumo que se fez sentir na cidade por volta dos anos 1850 (Barbuy 2006: 77). É na virada do século XIX para o XX que as transformações expressivas no campo econômico em São Paulo foram marcadas pela diversidade de investimentos, ampliação do mercado consumidor e pela popularização do uso de produtos industrializados, principalmente de utilidades domésticas (Petratti-Teixeira 2004: 307).

Por trás das publicidades analisadas, não se pode esquecer da presença de ideologias e posturas da imprensa. Para Maria Helena

Capelato, a imprensa paulista externava com desagrado a consciência do atraso material do nosso país não poupando comparações com as sociedades tidas como mais desenvolvidas, “esforçando-se para compreender a situação do Brasil e sugerir medidas que eliminassem os entraves ao progresso. Porque o progresso material foi sempre interpretado como condições primeiras para superar-se o atraso e elevar o país a grande potência mundial” (Capelato 1989: 29). Aliando-se a um projeto de modernidade, a publicidade, como discurso pretensamente homogeneizador, entrava em confronto com a diversidade das práticas cotidianas (Padilha 2001: 22).

Para Padilha, a publicidade surgia como “experiência forjada”, eficiente diante dos aspectos inusitados do contexto urbano; tornava-se o veículo de uma infinidade de informações que, circulando no espaço público “faziam parte daquilo que consubstanciava a subjetividade do homem urbano, moldada mesmo no afrontamento ininterrupto entre idealizações e a concretude do dia a dia que se destrinchava, finalmente, nos arranjos da vida cotidiana” (Padilha 2001: 25). No contexto de mudanças em padrões de vida, como foi o começo do século, a publicidade, para a autora, desempenhou papel importante na consolidação de *status* e valores de referência ao divulgar e consolidar comportamentos e certa domesticação de gostos e costumes (Padilha 2001: 26), e que foi ao encontro das ganas de legitimação do projeto civilizador das elites paulistanas. Não obstante um discurso homogeneizador, a publicidade teve relevância na urbanização de São Paulo não por uma atuação normativa esmagadora, mas por estabelecer com o público relações circulares, de influência mútua e troca de informações entre a produção e o consumo nos anúncios (Padilha 2001: 28).

Com esses pressupostos, construí um *corpus* de publicidades nas quais se verificassem referências às louças, tentando formular questionamentos sobre como esse produto aparece e é tratado em alguns periódicos do começo do século XX. Ressalto que, para a análise das imagens de louças, utilizo o conceito de representação de Roger Chartier (1991), assim como o pressuposto de Starobinski, segundo o qual, no que concerne a imagens, pinturas e à arte, por longo tempo ainda se

usam “formas herdadas no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo” (1989: 17-18). É lógico, portanto, que uma imagem será resultado de pensamentos anteriores a ela, uma confluência de símbolos e pensamentos pré-estabelecidos. Ela, no entanto, nunca deve ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade (Bhabha 2007: 85); por isso, as imagens de louças são o que Bhabha chama “representações fendidas”, que tornam presente algo ausente – não são as louças, mas suas representações. Por outro lado, muitas das reproduções de louças nas publicidades são devedoras de um imaginário coletivo sobre a louça branca, que ainda circulava, e que tinha muito a ver em como esta foi sendo construída e interpretada, pelo menos durante os últimos anos do século XIX.

Inspiro-me igualmente nas sugestões de abordagens relacionadas a iconografias de Helena Barbuy (2006: 26), para a qual esta pode ser usada como “veículo de representações sociais” Por isso, pressuponho que as publicidades aqui apresentadas possuem um discurso, por vezes bastante claro, outras paradoxal ou truncado, pautado em diversos projetos de modernidade pensados pela elite paulistana e no diálogo com o mundo do consumo e da produção.

Para tal, elenquei dois jornais, com publicação ininterrupta entre 1913 e 1937: *O Estado de S.Paulo* e *Correio Paulistano*. Quando dei início à leitura desses documentos, meu objetivo era encontrar publicidades de louças brasileiras, assim como se tem para louças estrangeiras nos séculos XIX e XX. O resultado foi oposto. Não há propagandas de louças brasileiras (ou pelo menos que denotem ou indiquem uma nacionalidade da produção) nos periódicos em questão, o que me fez ampliar o olhar e tentar pensar no porquê desse vazio e como as louças seriam encaradas por veículos de comunicação sabidamente elitistas, durante o período de funcionamento da Fábrica Santa Catharina.

É comum um clichê de anúncio ser veiculado durante meses, às vezes anos, somente para estar presente na mídia ou fazer mídia com o proprietário do jornal, não raro um conterrâneo político (Cadena 2001: 37). Como uma das características das publicidades em periódicos, nessa época, era, justamente, essa

perenidade e pouca variabilidade, elenquei alguns anos sobre os quais me debrucei para a investigação. Assim, para *O Estado de S.Paulo*, levantei 88 publicidades, lendo os jornais dos anos 1913, 1915, 1918, 1922, 1926, 1933, 1935 e 1937; já para *Correio Paulistano*, levantei 69 publicidades, lendo os anos 1913, 1915, 1918, 1922, 1925, 1928, 1930, 1934 e 1937.

Importante ressaltar que é no final do século XIX que se aprimoram os veículos de comunicação, com a técnica da fotogravura, o boom das revistas ilustradas e o processo de cromotipia (Cadena 2001: 12). Somente no final dos anos 1920 a imagem ganha relevância, ao mesmo tempo que tem início o fim dos anúncios a traço. O período entre os anos 1920 e 1930 é marcado pela afinidade entre anúncios, propagandas e os “ventos reformistas” da Semana de Arte Moderna de 1922, quando o consumidor é estimulado a adquirir produtos importados para seu conforto e decoração do lar (Cadena 2001: 36). Além disso, se desde 1850 a grande maioria dos anúncios provinha da indústria farmacêutica, a partir do começo do século XX os alimentos e as bebidas foram ganhando espaço como grandes novidades, e muito da publicidade em torno da louça insere-se nessa dinâmica. Para a nova “estética cosmopolita” que se introduzia na cidade, a publicidade comercial era um exemplo que se expandia, acompanhando os projetos urbanísticos, a arquitetura dos edifícios, o surgimento e organização das vitrines e as exposições dentro das lojas (Barbuy 2006: 24).

No Brasil, a imprensa conquista as ruas no início do século XX a partir da venda avulsa, já que, no século XIX, sua venda estava veiculada a postos fixos em livrarias ou nas próprias redações (Janovitch 2003: 216). Do mesmo modo, no século XIX poucos eram os assinantes de periódicos fora do centro urbano, aspecto que muda a partir do século seguinte. Soma-se à ampliação do público leitor ou do público atingido pela divulgação de notícias e publicidades da mídia impressa a chegada do trem, dos bondes, as melhorias no correio e a venda dos jornais pelas ruas da cidade.

Por fim, no que concerne a um aspecto metodológico, dois pontos devem ser esclarecidos. O primeiro é que classifiquei a publicidade organizando-a conforme três grandes grupos: 1º) onde existe referência escrita a louças

(ou palavras que denotem louças), 2º) quando há imagem de produto de louça e esta é o foco do anúncio, 3º) quando há uma imagem de louça, mas ela não é o foco do anúncio. Analisei, igualmente, formas e padrões decorativos nas imagens, assim como terminologias e nomes que os objetos em louça branca ganhavam na publicidade. Outro ponto importante é que, enquanto representações das louças, as imagens muitas vezes não são de todo claras. No entanto, após a consulta a diversos jornais, percebi que existe um partido para a representação dos recipientes feitos em cerâmica branca e, em geral, coletei as imagens e anúncios com figuração do que seriam louças por pressupostos negativos, ou seja, daquilo que a louça não era: a) diferente das representações de objetos de vidro, nunca são transparentes; b) ao contrário dos metais, jamais são cinza ou têm reflexo.

4.3.1 O Estado de S.Paulo

O Estado de S.Paulo foi fundado sob os ideais dos grupos republicanos em janeiro de 1875, quando ainda se chamava *A Província de S.Paulo*, nome que conservou até dezembro de 1889. Quando o então redator-chefe, Francisco Rangel Pestana, se afastou para trabalhar no projeto da Constituição, em Petrópolis, Julio Mesquita assumiu efetivamente a direção do Estado e deu início a uma série de inovações. Ao final do século XIX, o jornal já era o maior de São Paulo, superando *Correio Paulistano*. Propriedade exclusiva da família Mesquita a partir de 1902, o Estado apoiou a causa aliada na Primeira Guerra Mundial, sofrendo represália da comunidade alemã na cidade, que retirou todos os anúncios – daí os anúncios da Casa Alemã aparecerem, em minha amostra, somente a partir de 1926. Mesmo assim, Mesquita manteve a posição de seu diário. Em 1930, O Estado, ligado ao Partido Democrático, apoiou a candidatura de Getúlio Vargas pela Aliança Liberal. Vargas foi derrotado nas eleições, mas assumiu o poder com a Revolução de 30, saudada pelo jornal como um marco do fim de um sistema oligárquico. O chamado Grupo do Estado assumiu, em 1932, a liderança da Revolução Constitucionalista e, com sua derrota, boa parte da diretoria foi enviada ao exílio.

A ligação de Júlio de Mesquita com os EUA corresponde à proximidade, cada vez maior,

do Brasil com o mundo anglo-americano, impulsionado por um domínio econômico capitalista, pela circulação de mercadorias e de imagens publicitárias (Barbuy 2006: 24). Julio de Mesquita Filho foi um grande admirador do país, sugerindo identidades de comportamento entre paulistas e saxões, mostrando-se favorável à imitação do modelo norte-americano em varios aspectos (Capelato 1989). Muito da publicidade d'O *Estado de S. Paulo* é devedora dessa postura. O modelo americano de um apelo à vida moderna pautada no consumo é percebido na maior parte das posturas das publicidades analisadas nesta dissertação.

A leitura dos periódicos permitiu sanar algumas lacunas: quem estava ofertando produtos de louça em São Paulo entre os anos de 1910 e 1937? Para a cidade, segundo Carvalho (1999: 96), a primeira referência a uma loja de louça recua a 1822, num armazém em frente à Rua do Colégio, que vendiam pratos e tigelas de pó de pedra. São vários os almanaques em que consta a venda, em armazéns, de louças, nos quais vendiam-se também talheres, brinquedos e objetos de cozinha. Em 1886, por exemplo, o Grande Empório da Luz comercializava máquinas de costura, serviços de metal, arados para lavoura,

bules, açucareiros, pratos, sopeiras, xícaras etc. (Carvalho 1999: 97). Para o autor, até meados do século XIX, os anúncios não faziam nenhuma distinção sobre tipos de louça, citando apenas a venda das peças. Mas com as últimas décadas do século, aparecem as primeiras lojas de “louças finas”, referindo-se, provavelmente, a faianças finas e porcelanas, termo que se contraporia às faianças portuguesas, com menor destreza no acabamento (Carvalho 1999: 99). Desde finais do século XVIII, as lojas de louça passaram a instalar-se na Rua do Comércio, e com a expansão comercial, as ruas do Triângulo passaram a ser ocupadas.

Na cidade de São Paulo, do começo do século XX variados eram os lugares onde a louça era comercializada: joalherias, armazéns, lojas de roupa ou nas chamadas “casas de louça”, mais especializadas. Em *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, de 1922, a personagem Alma relembra os tempos anteriores a Mauro: “Os poucos que a haviam conhecido nos bons tempos, quando o avô Lucas, depois de fechar a sua **casa de louças**, fora cinco anos gerente de uma grande firma, na Ladeira João Alfredo” (1970: 54).

Nesse período de século XX, as lojas que comercializavam louças, cujas informações estão nas publicidades de *O Estado*, eram:

Anunciante	Logradouro
Casa Alemã	Rua Direita, 16-20
Casa Francesa L. Grumbach Ltda	Rua São Bento, 69; Rua Libero Badaró, 5
Casa Michel	Rua 15 de Novembro, 25-27
Casa Hasson	Rua Direita, 39A
Almeida Silva & Cia	Rua General Carneiro, 13-15
O Japão em São Paulo - Fujisaki & Comp.	Rua São Bento, 68A
Casa Carvalho Filho	Rua Direita, 31; Rua São Bento, 23
Casa Edison	Rua 15 de Novembro, 55
Mappin & Webb	Rua 15 de Novembro, 28
Casa Lebre	Rua Direita, 6; Avenida São João, 185
K.I.T.O Importador de Louças	Rua Brigadeiro Tobias, 17A
Casa Brasil	Rua Sebastião Pereira, 36-38
Hachiya, Irmãos & Cia	Rua Brigadeiro Tobias, 684-688
Mappin Stores	
Casa Porcelana	Avenida São João, 304
Casa São João	Rua Libero Badaró, 370

São lojas que se concentram na região do Triângulo, o coração comercial da cidade, delimitado pelas ruas 15 de Novembro, Direita e São Bento. Para Barbuy (2006), o Triângulo paulistano representou o comércio como uma atividade propulsora e dinamizadora dos modos de urbanização levados a cabo na e pela cidade. Até o começo do século XX o comércio paulistano, especialmente o de bens industrializados, concentrou-se no Triângulo, diferente do comércio de víveres e das atividades fabris, empurrados para as áreas mais periféricas. A expansão da área comercial se deu com a propagação do Triângulo e com as reformas urbanas que resultaram na demolição de quarteirões inteiros e em alargamentos de rua (Barbuy 2006: 29).

Para a autora, em São Paulo, “o comércio não constituiu um sistema para circulação e consumo apenas de produtos locais, fossem artesanais ou industriais, mas também ... de produtos estrangeiros” (Barbuy 2006: 28); desse modo, o raciocínio segundo o qual a indústria antecede e impulsiona a expansão do comércio parece não se aplicar em torno de alguns produtos, no caso paulistano, uma vez que seria a presença de variados artigos forâneos oferecidos pelo comércio um dos impulsos ao desenvolvimento de indústrias locais (Barbuy 2006: 28), criando uma demanda para louças brancas, já conhecidas por enorme mercado consumidor e já com público bastante grande no final do século XIX.

As publicidades aqui estudadas referem-se às casas comerciais cuja própria materialidade implicava as noções de circulação e consumo de mercadorias, ideias, valores e padrões a serem apreendidos pela perspectiva da cultura material (Barbuy 2006: 25). Esse comércio dialogava com o que Barbuy chamou de “cidade-exposição” no que as preocupações urbanísticas e arquitetônicas, a exibição e a estética festiva eram parte intrínseca do urbanismo moderno. As ruas do Triângulo, por sua vez, eram “galerias de exposição” com suas vitrines e cartazes, organizados para estimular a apreciação visual e exibir a variedade de coisas; o consumo seria apenas um dos efeitos desencadeados, junto da qual a absorção de uma nova perspectiva de mundo (“modernidade”) passava pelo exercício da observação dos objetos (Barbuy 2006: 78-79).

As imagens de louças na publicidade, para mim, inserem-se nesse contexto e nesse discurso. Basta saber como elas serão apropriadas na prática.

Em 1914, ano seguinte ao início das publicidades aqui selecionadas, delimita-se uma nova configuração do Triângulo, com reformas urbanas resultantes, indícios de verticalização e novos planos arquitetônicos segundo normas que visavam aproximar o centro paulistano de parâmetros europeus, pautados, igualmente, nas teses higienistas de amplitude e circulação, e no combate ao colonial, à taipa e aos resquícios materiais vistos como mais tradicionais. O objetivo seria, com as novas edificações, projetar um modelo de modernidade pautado na imponência de signos que representavam “novos tempos” da cidade, cosmopolita, suprimindo as características provincianas e os vestígios do passado (Barbuy 2006: 101).

As casas comerciais que vendiam louças brancas, cujos nomes obtive por meio da publicidade, localizavam-se nesta região da cidade em edifícios com novos formatos que não aqueles que muitas das casas possuíam na virada do século XIX para o XX. Se, como mostrou Carvalho, poucas eram as lojas especializadas em louças no século XIX, no século seguinte, surgiram comércios focados em louças, como o “K. ITO importador de louças” ou a “Casa Porcelana” (Fig. 193).

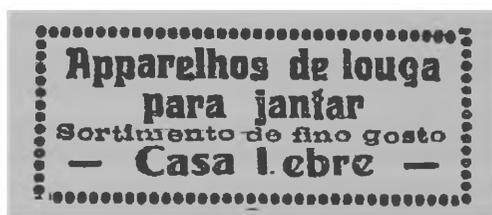


Fig. 193. O Estado de São Paulo, 05/01/1918

A Casa Francesa L. Grumbach, aberta por Lazare Grumbach, correspondia a uma forma corrente para denominar, na França, grandes armazéns (depósitos), onde se estocavam e comercializavam porcelanas e cristais em quantidade (Barbuy 2006: 150). Segundo Barbuy (2006: 151), o produto mais prestigioso da Casa Francesa eram as porcelanas de Limoges, e após período de prosperidade tornou-se “representante das pratas Christofle e dos cristais Baccarat na cidade, além dos bronzes

vidros, louças banais, filtros para água, utensílios domésticos e artigos de fantasia em geral”

A loja conhecida como “O Japão em São Paulo” razão social Casa Fujisaki, foi inaugurada em 1906, na Rua São Bento, nº 58, comercializando produtos de fabricação japonesa como lenços de seda, estampas para bordado, tecidos, chás, cerâmicas, peças em bambu, leques etc. Nos anos seguintes, abriu filiais em Salvador, Recife, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Nos primeiros anos da imigração japonesa no Brasil, as atividades da Casa Fujisaki não se restringiam ao âmbito comercial, estendendo-se a servir, nos mais variados aspectos, aos primeiros imigrantes, tanto que a casa passou a atuar como “consulado informal do Japão” no Brasil. A Casa Fujisaki associa-se a todo um movimento indicativo do estabelecimento das modas orientais na cidade (Barbuy 2006: 172).

É também esta a conjuntura do estabelecimento das lojas de departamentos em São Paulo, que modificaram consideravelmente o cenário urbano, como, por exemplo, a Casa Alemã, a Mappin & Webb e a Mappin Stores. Em 1912, a Mappin & Webb, da Inglaterra, chega a São Paulo, e em novembro de 1913, ano de fundação da Santa Catharina, os irmãos ingleses Walter e Hebert Mappin fundam a Mappin Stores, à Rua XV de Novembro. Em 1919, a loja se mudou para a Praça do Patriarca e, em 1939, foi para a Praça Ramos de Azevedo. Para Cadena (2001: 39), a Mappin Stores, inovando em seu leiaute, no conceito de loja de departamento e, sobretudo, na comunicação, atingiu seu público-alvo, a elite paulistana, graças a uma estratégia de mídia sem precedentes. N’O *Estado de S. Paulo*, por exemplo, o Mappin determinou uma posição fixa no jornal, sempre o canto direito da sétima página, destacando-se como o único estabelecimento de varejo a anunciar todos os dias. A partir de 1924, o Mappin diversificou-se na mídia, e, aos poucos, tornou-se mais popular, o que ocorre após os reflexos da crise de 1929 (Cadena 2001: 40).

N’O *Estado*, localizei um total de 88 anúncios, entre os anos de 1910 e 1937, que, segundo as referências e representações de produtos de louça, distribuem-se da seguinte forma: em 64% há referências escritas sobre produtos de louça; em 24%, a imagem do produto de louça e a louça são o foco do anúncio; e em 12% há imagem do produto de louça, mas a louça não é o foco no

anúncio. Existe, portanto, um claro predomínio de publicidade não figurativa, especificamente oferecendo louças; por outro lado, algumas poucas propagandas contêm louças como parte de cenas representando outro produto, quando a louça não é o foco, mas está representada, o que é bastante interessante, uma vez que são representações que estão no imaginário. Abaixo, exemplifico com as publicidades os três grupos dentro dos quais organizei os dados (Fig. 194 a 198):



Fig. 194. Exemplo de publicidade na qual há imagens de louças representadas, mas o seu foco são os discos vendidos na Casa Edison, e não as louças. O *Estado de S. Paulo*, 22/12/1913



Fig. 195. Detalhe da Figura 194



Fig. 196. Exemplo de publicidade na qual não há imagens de louças representadas, apesar de o foco serem elas. O Estado de S. Paulo, 9/11/1915

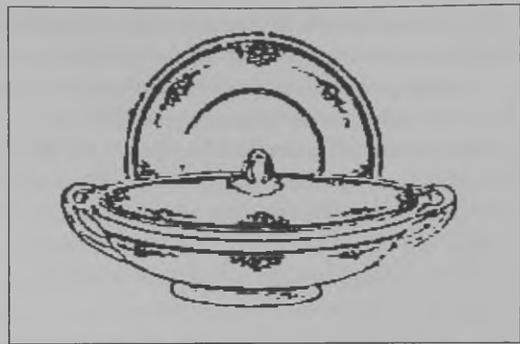


Fig. 198. Detalhe da Figura 197

Quanto aos anúncios que não contêm figuras, foi possível elencar diversos nomes pelos quais a louça branca está sendo chamada no começo do século XX, relevantes se formos pensar universos étnicos de classificação: *porcellana/porcelana* (51%), *louça* (35%), *faiança* (10%), *meia-porcellana* (2%), *finas de pó de pedra* (1%) e *louças grosseiras* (1%).

Quanto a estas denominações, os termos muitas vezes parecem ser ambíguos. Existe um claro predomínio da nomenclatura “porcellana” que, acredito, não está se referindo necessariamente a produtos de porcelana, como o entendemos na classificação arqueológica. Até os dias de hoje, muitas pessoas chamam as louças brancas de porcelanas, independente de serem faianças finas ou porcelanatos, *ironstones* etc. Talvez pelo *status* que isso dava, talvez pelo fato de que faiança fina ou louça pó de pedra eram designação mais conhecidas por fabricantes ou comerciantes do que por consumidores. Por isso pode-se concluir, igualmente, que para o consumidor pouco importa a qualidade ou as características da pasta cerâmica e sim seu apelo visual. Exemplo disso está no próprio nome de algumas fábricas brasileiras de louça branca, como a Porcelana Oxford, que produziu pratos em faiança fina. Aparece algumas vezes o termo “meia-porcellana” ou “1/2 porcellana” que, segundo Brancante (1981: 196), é uma designação “errônea” utilizada, a guisa de publicidades, em geral pelo comércio, para designar a faiança fina (assim como o termo “semiporcelana” ou “louça porcelanizada”).

Muito frequentes são os termos “faiança” e “faience” que podem estar designando faianças ibéricas, mas também faianças finas, já que mesmo atualmente vários ceramistas chamam as faianças finas de faiança, inexistindo a separação

OFFERTA
ESPECIAL PARA ESTA QUINZENA
267 PEÇAS
CONSTITUINDO UM MAGNÍFICO E IMPRESCINDÍVEL CONJUNTO

Um serviço completo para mesa de flintstone crystal LAPIDADO, contendo as seguintes peças:

- 12 copos para água
- 12 copos para vinho tinto
- 12 copos para vinho branco
- 12 pratos para Vinho de Porto
- 12 salteiras para flor
- 12 faças para champagne
- 12 lavandeiros
- 2 composteiras
- 2 garrifas
- 60 peças

Um aparelho de jantar de 12 porcelana inglesa, decorada moderna em lindas cores, com as seguintes peças:

- 24 pratos rasos
- 12 pratos fundos
- 12 pratos risonos
- 1 rabaeteira
- 4 travessas rasas
- 1 travessa funda
- 1 sopaia
- 2 robetas
- 1 saladeira
- 1 composteira
- 1 moçileira
- 60 peças

Um jogo de talheres de “HENTON” o unico metal conhecido à prova de fogo.

- 12 facas de mesa
- 12 garfos de mesa
- 12 colheres de mesa
- 12 colheres de chá
- 12 colheres de café
- 60 peças

Um serviço completo para mesa de flintstone crystal LAPIDADO, contendo as seguintes peças:

- 1 serviço chá e café nickelado, com 8 peças.
- 32 chácaras para chá
- 12 xícaras para café

Um porcellano legitimo de “Limoges” (faiança decorada). Modos modernos.

Uma bateria completa para cozinha, de alumínio superior e reforçado, com todos losolados, acido:

- 1 foveador para leite
- 1 chafariz
- 1 fôrca para dorç
- 3 rarasitas grandes
- 2 rarasitas pequenas
- 2 frigideiras
- 1 racha
- 1 rapanadeira
- 1 rolier para areia
- 1 rolier para tempico
- 1 rabaador com cabo
- 2 rabaos
- 12 fôrmas para compada
- 1 estante grande

60 peças

Um jogo de talheres de “HENTON” o unico metal conhecido à prova de fogo.

12 facas de mesa
12 garfos de mesa
12 colheres de mesa
12 colheres de chá
12 colheres de café

60 peças

267 peças por 1:280\$000

Os pedidos do interior devem trazer um cheque, pagamento de 200\$00 para o encalafamento.

CASA FRANCEZA
L. GRUMBACH & CIA.
N. 69 -- Rua de São Bento -- N. 69

Fig. 197. Exemplo de publicidade na qual há imagens de louças representadas e que elas são o foco (ou um dos focos) da publicidade. O Estado de S. Paulo, 16/10/1928

que fazemos em Arqueologia Histórica. O termo “finas de pó de pedra” aparece apenas uma vez num anúncio de venda do “Manual do Fabricante de Louças” (de 30/11/1926) e é por estar incutido no universo ceramista, um público consumidor especializado, que é utilizado.

Bellingieri (2004) chamou atenção para o fato de que somente a partir do final do século XIX e no decorrer do século XX existe uma gradativa diferenciação entre os termos “cerâmica” “louça” e “porcelana”. Foi possível notar, dentro do *corpus* de publicidades investigado, que é apenas no final dos anos 1920 que as publicidades passam do genérico “louça” para falar em “porcelanas” e “faianças”

O termo “louça” (louça dentro do universo cerâmico, porque eram também chamadas louças as peças de metal esmaltado ou ágata), com base nas publicidades, é um enorme guarda-chuva sob o qual estariam diversos tipos de pastas. No entanto, tenho a impressão que o termo designava muito mais as faianças finas do que as porcelanas, uma vez que existem diversos anúncios cujo enunciado é “Louças e Porcelanas” sugerindo não serem a mesma coisa. Se a faiança fina poderia ser vendida como porcelana, a porcelana e os porcelanatos não passavam como “louça”, ou seja, como faiança fina (Fig. 199).



Fig. 199. O Estado de S. Paulo, 15/11/1935

Dentro desse universo terminológico, são frequentes às referências a “aparelhos de chá” “aparelhos de café” “aparelhos de jantar”, “serviços para chá e café”. Quanto a “serviço”, é um termo, menos usado atualmente, cujo sinônimo é “conjunto de louças”. O termo “aparelho” realmente aponta para a visão do conjunto de louças como uma máquina, conjunto de órgãos com total e intrínseca

coerência interna, cada qual com seu papel para que o todo não seja prejudicado; como se as louças, unidas em conjunto, criassem uma agência cujo papel seria “executar um trabalho ou prestar um serviço”. Segundo Büchler (2004: 7), o aparelho é uma família formal, “composta por vários elementos, todos exibindo traço físico que os une”. Quando se vende um aparelho, no entanto, o preço parece ser algo bastante alto, num primeiro momento, mas isso porque o aparelho é um conjunto de louças, com inúmeras peças. Se o conjunto parece caro, cada peça individualmente passa a ser mais barata do que aquelas no varejo, pelo menos nas publicidades que consultei.

Desse modo, a venda de “aparelhos ingleses” pelo Mappin & Webb era um meio de adquirir quantidade de louças bastante grande, que, apesar do alto valor para o conjunto, diminuiria os gastos futuros com a compra de peças avulsas; mesmo que se adquirissem separadamente, seriam poucas, apenas para repor as que quebraram (em funcionalidade e não necessariamente em decoração), saindo, ainda assim, o aparelho, no final, um bem mais barato. A aquisição de louças brancas por meio de aparelhos é mais uma estratégia, não só de venda, obviamente, mas de compra, alterando os preços pagos e o poder aquisitivo do comprador. Do mesmo modo, nos leva a pensar no que a Arqueologia chama de “formação de conjuntos decorativos” ou “preocupações com harmonia estética”, uma vez que a preferência por jogos de louça azul borão pode não só ser uma preferência de consumo ou uma “preocupação” com a combinação, como tática de aquisição de mercadorias a preços mais módicos.

O termo parece bastante comum: José de Alencar, em *Sonhos D'ouro*, de 1871, retratando a casa de um sítio modesto no Rio de Janeiro diz: “Todos os domingos punha-se invariavelmente no meio da mesa uma grande manteigueira de louça azul, como era o resto do aparelho [...]. Posta no meio da mesa ela não era mais do que um símbolo ou um emblema; atestava a decência do almoço, pois na opinião da dona da casa não havia mesa capaz sem manteiga”

Em *O tronco do Ipê*, Alencar, narrando uma casa-grande de fazenda, diz: “Eram trastes, camas, berços, guarda-roupas, lavatórios, poltronas, aparelhos de louça, talheres...” (1953: 115-116).

Aluizio de Azevedo, em *Casa de Pensão*, referindo-se, em 1884, a uma pensão de melhor categoria dizia que “aparecia um novo **aparelho de porcelana** à mesa do almoço ou do jantar” e “Um guarda-louça expunha, por detrás das vidraças os **aparelhos de porcelana** e os cristais; defronte - um aparador cheio de garrafas, ao lado de outro em que estavam os moringues” (p. 78).

Machado de Assis, no romance *Esauí e Jacó*, referindo-se à casa de um capitalista diz: “A casa dele era um palacete, os móveis feitos na Europa, estilo Império, **aparelhos de Sèvres** e de prata, tapetes de Esmirna, e uma vasta câmara com dois leitos, um de solteiro, outro de casados” (p. 237).

Lima (1997) mostra que, a partir do século XVIII, os equipamentos teoricamente destinados ao consumo de chá foram cada vez mais complexificando-se com a implantação, no conjunto, de peças com funções mais ou menos específicas, variantes em torno de um equipamento básico comum. Dessa maneira, cada peça do aparelho ou equipamento teria uma funcionalidade associada, igualmente, a sua frequência dentro da relação entre as peças: as leiteiras vinham em menor quantidade que as xícaras e malgas, uma vez que estes últimos prestavam-se ao consumo individual enquanto a leiteira ao servir coletivo. Essas práticas dialogam, diretamente, com a formação dos registros arqueológicos, pois as leiteiras seriam menos frequentes que malgas justamente por serem menos manipuladas, com menores possibilidades de quebra e descarte.

Na investigação das publicidades com imagens, fica evidente a representação, no universo alimentar, de xícaras (de diversos tamanhos, bojudas ou com paredes mais planas), bules, pires, leiteiras, travessas, pratos fundos, pratos rasos, pratos de sobremesa, cafeteiras, *bombonnières*, jarras, açucareiros, terrinas e tigelas; no universo decorativo, vasos, bibelôs, cinzeiros, canecas comemorativas e pratos de parede. Existe certa diversidade de formas, mas fica clara a baixa variabilidade, com maior predomínio de xícaras, tigelas, pratos e terrinas (forma bastante interessante, novidade que, por exemplo, chamou atenção de alguns consumidores que viviam próximo à Fábrica Santa Catharina e que nunca haviam visto esse produto. A inovação parecia estar em algo que servisse à mesa sem

queimar a mão, porque tinha alças, mas não era uma panela de barro ou metal²⁴).

Mas se existe um discurso modernizador por trás das publicidades, no qual deve-se extirpar o tradicional e o colonial, fica patente o paradoxo quando confrontamos essa visão de mundo a algumas cenas com presença de louças, a exemplo da representação de algumas tigelas. Associadas a pires ou não, as tigelas ainda parecem fazer parte, se não do cotidiano concreto, de uma representação coletiva associada às louças. Ainda sim, as tigelas são menos representadas na publicidade, em comparação as xícaras. A imagem que se quer passar de uma modernidade não teria espaço para as tigelas? Quem estava consumindo, afinal, as milhares de tigelas produzidas pela Santa Catharina? Se a linguagem simbólica da publicidade de louças não só designa algo, como evoca e tece epifanias, e se a representação de louça como objeto simbólico apenas tem eficácia como símbolo de outra coisa, “associando o real a uma realidade ausente” (Liris 1989: 191), creio que nessas publicidades, as louças estariam dialogando também com um discurso de modernidade de elites controladoras dos meios de comunicação, como os periódicos, pelos quais se queria divulgar a imagem do moderno, do cosmopolita, de uma nova cidade oposta aos valores coloniais e tradicionais. Nisso, a louça poderia, sim, evocar um comportamento específico associado a um discurso particular.

Algumas publicidades trazem a indicação de que estão ofertando louças decoradas. Lê-se, por exemplo, na publicidade da Casa Francesa L. Grumbach, de 09/12/1926, “porcellana finíssima furta cores” (algum tipo de vidrado), e na de 11/09/1928 da mesma loja, “1/2 Porcelana decoração ultramoderna com flores azues de estilo colonial”, “1/2 Porcellana lindamente decorado com barra verde e delicadas florzinhas muito mimosas” e ainda “Meia Porcellana decorado com filete azul muito distinto”. Assim, são destacados florais e faixas e frisos, em um “estilo colonial” que sugere relação a temas do campo, ao bucólico etc., com decorações discretas diferentes daquelas industrializadas como o *transfer* que cobria boa parte da superfície da peça (Fig. 200 e 201).

24 Entrevista à Dona Ignez Cavalheiro, 2006.

OFFERTA ESPECIAL
PARA ESTA QUINZENA



APARELHO JANTAR 118
compreendendo: 12 peças de jantar em Cordeiro Branco de estilo Chippendale, com 12 peças de vidro.

APARELHO 121
compreendendo: 12 peças de jantar em Cordeiro Branco, com 12 peças de vidro.

APARELHO 122
compreendendo: 12 peças de jantar em Cordeiro Branco, com 12 peças de vidro.

60 PEÇAS 2505 60 PEÇAS 2705 60 PEÇAS 1805

SERVIÇO DE MESA de Vidro. Fabricado em vidro de primeira qualidade, com 12 peças de vidro.

12 copos para café
12 copos para chá
12 copos para vinho
12 copos para água
12 copos para leite

60 PEÇAS 78\$500

SERVIÇO DE MESA de Vidro. Fabricado em vidro de primeira qualidade, com 12 peças de vidro.

12 copos para café
12 copos para chá
12 copos para vinho
12 copos para água
12 copos para leite

60 PEÇAS 240\$000

SERVIÇO DE MESA de Vidro. Fabricado em vidro de primeira qualidade, com 12 peças de vidro.

12 copos para café
12 copos para chá
12 copos para vinho
12 copos para água
12 copos para leite

60 PEÇAS 320\$000

CASA FRANCEZA
L. GRUMBACH & CIA.
RUA SÃO BENTO, 89

Fig. 200. Terrinas decoradas para aparelhos de jantar decorados da Casa Franceza L. Grumbach, com florais e frisos, O Estado de S.Paulo, 11/9/1928

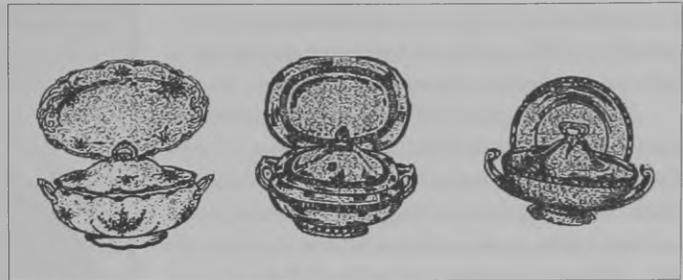


Fig. 201. Detalhe Figura 200



Fig. 202. Decorações identificadas nas representações de louças

Do mesmo modo foi possível perceber alguns padrões e motivos decorativos das representações de louças em publicidades que trazem imagens (Fig. 202).

Existe maior frequência de cenas orientais ou de inspiração oriental (*chinoiseries*), seguido de louças brancas, de padrões de frisos em ondas e dos florais. Dois pontos mostram-se relevantes: o primeiro é que ainda há uma aura oriental na louça, o azul e branco da China, apesar de sua fabricação nacional ou europeia ser mais frequente; por outro lado, cenas orientais eram padrões que podiam ainda estar em voga e que faziam parte do imaginário sobre as louças, visto por esses desenhos. Lembro que nenhuma fábrica brasileira produziu muitas louças com motivos orientais (à exceção dos *Willows*).

Em segundo lugar, apesar de a maior parte das representações ser de motivos orientais, as demais decorações são todas muito simples, ressaltando a superfície branca, coberta apenas por frisos, faixas, frisos em onda, guirlandas, florais, bordas onduladas e outros, decorações

presentes na Santa Catharina e em outras fábricas brasileiras fundadas *a posteriori*. Isso aponta para uma crescente popularidade desses padrões, acompanhada de uma nova concepção do campo decorativo da louça, em que a decoração sai das áreas onde há comida (a caldeira). Essas publicidades apontam para maior popularização do branco, das louças sem decoração ou justamente com decorações que pouco ocupavam o campo decorativo da peça, associadas a um tema do bucólico, do campo, temática que a fábrica adotou para sua produção.

Tendo em vista as faianças finas do século XIX, as imagens na publicidade indicam um caminho inverso àquele que vinha sendo feito pela louça: o de conter decorações mais estandardizadas. Os padrões aqui indicam fabricações ainda manuais, a mão livre com pincéis, para florais e frisos, ou com instrumental bastante simples (como os moldes para o estêncil). Apesar de fazerem parte de um discurso de projeto de modernidade elitista, trazendo novos produtos, como a louça, que deveriam ser consumidos, é possível perceber

a mesma ambiguidade ou característica que percebi na FSC: os florais à mão, artesanais, ao lado de decorações industriais e em série.

Não apenas para a Santa Catharina, mas para outras fábricas de São Paulo, como a Barros Loureiro, muitas de suas faianças finas eram decoradas com formas geométricas ou geometrizadas, como triângulos, setas, pontos etc., utilizando a técnica do estêncil. Esse material torna-se muito popular nessa primeira metade de século XX, decaindo à medida que as decalcomanias vão crescendo. Talvez os motivos geométricos e traços verticais representados nas louças nas publicidades sejam indicador disso.

Todos esses elementos e padrões decorativos, no entanto, convergem para uma volta às temáticas do campo e do bucólico sobre o que estão pautadas, como apontei em capítulos anteriores, os temas da Santa Catharina. Esse bucólico e campesino, na verdade, dialoga com o *art nouveau*, muito em voga no começo de século XX, presente nas louças do sítio Petybon e em demais esferas decorativas dos mais variados objetos. O uso do estêncil associa-se às formas geométricas que dão ideia de fractais, efeitos bastante típicos do *art nouveau* (Fig. 203 a 206).



Fig. 203. Aparelhos com xícaras (provável transfer-printing) com motivos orientais, na publicidade de importador de louças. *O Estado de S. Paulo*, 30/12/1913



Fig. 204. Xícara com decoração com cenas chinesas (provável transfer-printing), na publicidade de importador de louças. *O Estado de S. Paulo*, 1926



Fig. 205. Motivos geométricos na xícara da publicidade do Café Bhering. *O Estado de S. Paulo*, 27/8/1933



Fig. 206. Xícara branca, sem decoração, na publicidade do Café Bhering. *O Estado de S. Paulo*, 30/7/1933

Na leitura dos periódicos, percebi que a maioria das representações de louças com decorações florais estava associada a publicidades que envolviam o consumo no universo doméstico, da casa, do privado, ao

mesmo tempo que faixas e frisos estavam presentes, em sua maioria, nas publicidades que giravam em torno de cafés e bares, ou outros produtos que não fazem parte, ou não induzem a pensar sobre, o universo doméstico. Seria plausível dizer que este pode ser um indicador do que hoje vemos em restaurantes e bares, por exemplo, nos quais é maciça a presença de faixas e frisos? Estariam os florais mais associados à casa e à esfera privada e os frisos à esfera pública? Ficam esses questionamentos e a necessidade de mais pesquisas.

Um último ponto a ser tocado quanto às publicidades e anúncios nos quais é possível perseguir a “louça” na cidade de São Paulo concerne à publicidades de leilões n’O *Estado de S.Paulo*. Do ponto de vista jurídico, o leilão caracteriza-se pela venda pública de objetos a quem oferece maior lance, efetuada sob preção de leiloeiro matriculado. As publicidades de leilões do periódico em apreço podem também estar relacionadas aquilo que se realiza quando vencido o penhor, não tendo sido este resgatado ou prorrogado de acordo com os respectivos prazos constantes da cautela emitida para o devido fim; neste leilão, o objeto penhorado é vendido para pagamento da dívida do mutuário ao estabelecimento, nela se computando os juros até o dia do leilão.

Para Appadurai (2008: 29), existe um contexto mercantil que se refere à variedade de arenas sociais que ajuda a estabelecer o

vínculo entre a candidatura de uma coisa ao estado de mercadoria e à fase mercantil de sua carreira. Desse modo, os leilões acentuariam a dimensão mercantil dos objetos, podendo ser definidos dentro do que o autor chamou “torneios de valor”, “complexos eventos periódicos que, de alguma forma culturalmente bem definida, se afastam das rotinas da vida econômica” (Appadurai 2008: 36). Os participantes desses eventos não são, necessariamente, os mesmos leitores e consumidores das louças das demais publicidades do jornal, uma vez que os leilões são eventos que tendem a ser um privilégio daqueles que estão no poder, ao mesmo tempo que agem como uma disputa de *status* entre eles (Appadurai 2008) (Fig. 207).

É nos anúncios de leilões, e apenas neles, que se chama atenção para o fabricante ou para o país de produção das louças, à exceção da porcelana de Nishiki oferecida pela O Japão em São Paulo e a termos como “aparelhos ingleses” oferecidos pelo Mappin & Webb, designação bastante genérica que pode se referir tanto a procedência como a uma tipologia. Sobre a porcelana Nishiki, oferecida pelo O Japão em São Paulo, conhecida no mundo ceramista como *nishiki-de* ou *nishiki-e*, é um tipo de cerâmica japonesa, em porcelana, com elaborada decoração que pode conjugar azul cobalto baixo-esmalte com desenhos coloridos sobre esmalte (Nagatake 2003: 72). As louças Nishiki são igualmente denominadas *brocade style* ou *brocade pattern*,

SABBADO — Dia 4 - A's 14 horas — SABBADO
GRANDIOSO

LEILÃO

de soberbo mobiliario moderno e renascença, para sala de visitas, hall, escritorio, dormitorios de casal e solteiro, salão de refeições, sala de costura, saleta, etc. Optimo e perfeito piano "Beckstein", Radio Victrola de 7 valvulas, machina de escrever, geladeira electrica, enceradeira e aspirador Electro-Lux, machina de costura, finos tapetes de lã inglesa, destacando-se um de grandes dimensões, cortinados, passadeiras, telas a óleo, gobelains, pratas trabalhadas, finos crystaes, metaes, porcellanas de diversas procedencias, faquelros de metal, jarrões, bronzes, es tatuétas, bibelots, etc., móveis avulsos para dormitorio de hospedes, móveis para copa e tudo o mais que guarnece o grande e confortavel palacete á

699 — RUA TAMANDARÉ — 699
pelo leiloeiro official

ARMANDO FONSECA

Fig. 207. Leilão onde se lê ... porcelanas de diversas procedências” O *Estado de S.Paulo*, 2/12/1937

assim como *polycrome enameled porcelain* pela literatura de língua inglesa.

Os leilões apontam para louças como Sèvres, Sarreguemines e Rosenthal. Mesmo sendo produtos já usados, os anúncios tendem a manter a “pompa” do nome dessas faianças finas francesas e alemãs. Isso porque nesses torneios de valor que são os leilões, o que está em pauta não é apenas o *status*, a posição ou a fama e reputação dos atores envolvidos, mas “a disposição de emblemas de valor da sociedade em questão” (Appadurai 2008: 36) e para esses grupos de elite, eram essas louças, mais francesas e alemãs, e não tanto inglesas ou brasileiras, que carregariam um valor maior.

Para Baudrillard (apud Appadurai 2008), o *ethos* do leilão vai muito além da troca econômica convencional, dizendo respeito a todos os processos de transmutação de valores; para ele, a função essencial do leilão é “a instituição de uma comunidade de privilegiados que se autodefinem como tais por meio da especulação agonística sobre um restrito *corpus* de signo” Assim, para além do valor, em termos de preço, essas louças de leilões, Sèvres, Rosenthal e Sarreguemines, agiam como signos compartilhados por um grupo da elite paulistana e que ao mesmo tempo que nada significava para inúmeros leitores e consumidores, mostra que estes não compartilhavam desse universo semântico. Mesmo porque, o que caracteriza o leilão é realmente a arrematação de bens a quem oferecer o melhor preço; desse modo, o valor de venda que o participante do leilão dá pode variar entre muito aquém do preço original pago pelo comprador ou muito além; pode significar também a estipulação de um preço que nunca existiu, pois o produto foi adquirido por ganho ou herança.

É interessante ressaltar também que a referência a “louça inglesa”, de “produção inglesa” da Inglaterra, ou qualquer nome de fabricante relacionado a isso, nas publicidades, perde, em número, para referências a louças do Japão e da França. Pouco se vê do destaque da procedência de um artefato quando de sua produção inglesa. Proponho que no final do século XIX a louça de produção inglesa já era tão popular e fazia parte do cotidiano de tantas pessoas, dos mais variados segmentos sociais, que, assim como a brasileira, talvez não fosse

relevante, ou se tornasse redundante, chamar atenção para sua procedência. Brancante (1953: 200) nos lembra que a louça inglesa, caracterizada por menor qualidade e menor senso artístico, com motivos que agradavam ao público e métodos de decoração em série, era a louça do meio mercantil, disseminada na população, sendo seu contraponto a louça francesa, circulante no meio cultural social e a preferida das elites. Outro problema é que o termo “louça inglesa”, às vezes, age como um indicador de pasta, a faiança fina, e não de procedência. Nos **Memórias Económicas da Academia Real das Ciências de Lisboa**, de 1789, percebe-se a ambiguidade na nomenclatura das louças em língua portuguesa, quando indica a localização de novas jazidas de argila em Portugal, que possibilitariam “fabricar a louça de Inglaterra, chamada vulgarmente de pó de pedra” (1789: 179). Assim, existiria uma “louça inglesa” inglesa, uma “louça inglesa” francesa e uma “louça inglesa” brasileira.

Elenco aqui os países e as nacionalidades das louças referenciadas nas publicidades e anúncios, e as referências a marcas e fabricantes. São citados o Japão (em 25% das publicidades), França (29%), Inglaterra (18%), Alemanha (11%), Tcheco-Eslováquia (7%), Holanda (3%), China (3%) e demais procedências (4%). Muitos deles correspondem, realmente, a marcas de fabricantes encontradas em vários sítios arqueológicos históricos, especialmente aqueles da virada do século XIX para o século XX ou das primeiras décadas do século XX. A procedência das louças tem muito a ver, também, com a aproximação do Brasil com alguns países; ressalto a forte imigração alemã e japonesa no período. Quanto às marcas e aos fabricantes, temos citados Limoges, Sèvres, Rosenthal, Bohemia, Saksuma Murano, Saxe, Bavaria, Royal Dalton e Sarreguemines (Fig. 208 a 211).

Quanto aos produtores, os anúncios de leilões destacam ora o nome do fabricante, ora a procedência ou cidade famosa por sua produção de louças. Para a França, por exemplo, o século XVIII foi “o século da cerâmica francesa” com o *boom* de sua manufatura (Pileggi 1958: 46). Segundo Brancante (1981: 570), devido à excelência do caulim de Saint-Yrieix, no Limousin, estabeleceu-se neste departamento francês e na cidade de Limoges a maioria das

PRESENTES FINOS AO ALCANCE DE TODOS

Casa Alemã

DIGNO DE NOTA

Para as que oferecem ao povo do São Paulo, de que vendem sempre aos artigos de alta qualidade dentro das possibilidades de todos os classes sociais, a "CASA ALLEMÃ" sempre, e em favor, fez os seus primeiros artigos de louças e de talheres, utilizando processos de primeira ordem de fabrico e oferecendo ainda mais por

Preços acessíveis a todas as bolsas

Uma oportunidade sem igual para a escolha de presentes do mais agradável gosto de sua variedade que não pôde ser superada, artigos de igualdade inecceção de maior actualidade presentada, todos a todas as pessoas, directo expandido aos seus mais nobres sentimentos proporcionando aos artigos de sua vasta variedade, agradável surpresa de NATAL.

CRISTALINA BRANCA Copo... Prato... Tigela...	CRISTALINA DE COLORES Copo... Prato... Tigela...	PORCELANAS Branca... Copo... Prato... Tigela...
---	---	--

AMANHAN MILHARES DE BRINQUEDOS E BONECAS PARA TODOS OS PREÇOS

SCHULZE, OBERT & CIA. RUA BORETTA, 1235

Fig. 208. "Artigo alemão", oferecido pela Casa Alemã, O Estado de S. Paulo, 19/12/1937

LOUÇAS JAPONEZAS

Hachiya, Irmãos & Cia.

Unicos importadores especialistas.

Rua Brig. Tobias, 684 - 688 - Caixa, 2670.

Fig. 211. Importadores de louça japonesa, O Estado de S. Paulo, 3/11/1937

fábricas que exportaram porcelana para o Brasil, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. Seriam, grosso modo, três os centros exportadores de porcelanas que abasteceram o Brasil nesse contexto de virada de século: Sèvres, Paris e Limoges. Segundo a consulta à publicidade, as três marcas de louças francesas oferecidas são Limoges, Sèvres e Sarreguemines.

Limoges, muito conhecida no século XIX, resultou da localização de fontes de caulim na comunidade de Saint-Yrieix-la-Perche, próximo a Limoges, nos anos 1770. Até então, a porcelana francesa era fabricada em menor escala e com maior fragilidade. Com a descoberta das fontes de caulim, a porcelana francesa tornou-se mais alva, com grande brancura, mais resistente, translúcida e leve, características que colabroaram para sua popularidade. Assim, Limoges não se refere a uma única fábrica, mas a um complexo oleiro de indústrias cerâmicas de porcelana na cidade.

No mesmo século XVIII, no afa francês de produzir porcelanas, outro estilo e vertente de produtores foi formado em Sèvres, sob os incentivos do rei Luis XV. A Manufatura Nacional de Sèvres, localizada nas proximidades de Paris, produziu artigos de alto padrão técnico, bastante conhecidas por sua produção de "biscuit" (Pileggi 1958: 104). Segundo Pileggi (1958: 46), quando em 1860 se define em Sèvres "um tipo de arte cerâmica de grande beleza, estilo e bom gosto, adquirem os artigos ali fabricados tal prestígio que se tornariam perene na história da cerâmica". Sèvres ficaria conhecida por seus serviços para jantar e/ou *dejeuner* (chá e café) (Brancante 1981: 570).

Enquanto Sèvres e Limoges produziam porcelanas (*soft-past porcelain*), Sarreguemines, em Lorraine, era centro produtor de faianças

PORCELANAS

Apparehos para jantar, artigo alemão, finissimo.

60 peças 700\$ - 800\$ - 1:050\$

Apparehos para chá

95\$ - 125\$ - 168\$ - 175\$ - 195\$

Apparehos para café, 15 peças 120\$

Fig. 209. Detalhe da Figura 208

APPARELHOS INGLEZES

PARA JANTAR 30 PEÇAS DESDE 140\$

» » 60 » » 300\$

» CHÁ E CAFÉ 42 » » 140\$

Almeida Silva & Cia

IMPORTADORES

13 - RUA GENERAL CARNEIRO - 15

Fig. 210. Aparelhos ingleses, importador Almeida Silva e Cia, O Estado de S. Paulo, 18/12/1937

finas, frequentemente encontradas em sítios arqueológicos históricos em São Paulo, em geral representadas pela marca do escudo com a inscrição “Opaque de Sarreguemines” No século XIX, produziu faianças finas e porcelanas, e já em meados do século era a maior manufatura cerâmica da França (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 214). A produção cerâmica em Sarreguemines teve início em 1790, mas sua grande expansão deu-se em 1800, com nova direção e a introdução de novas técnicas decorativas. Em 1838, estabeleceu aliança com a alemã Villeroy & Boch (cujas faianças finas são encontradas em sítios históricos brasileiros) em um acordo que contribuiu para o crescimento da produção. Em 1870, a parte de Lorraine onde estava Sarreguemines passou para domínio alemão e foram construídas duas novas fábricas na França, em Digoïn e Vitry-le-François. Em 1913, foram divididas em duas empresas, uma responsável por Sarreguemines e outra pelas fábricas francesas. Em 1919, após a Primeira Guerra Mundial, foram unidas sob o nome de Sarreguemines - Digoïn - Vitry-le-François. Durante a Segunda Guerra Mundial, a fábrica esteve sob domínio da Villeroy & Boch, e somente após a devolução de Sarreguemines à França, passou a ser uma companhia francesa independente (Campbell 2006: 315).

No que tange à Holanda, sem dúvida estamos nos referindo a Sociétt Céramique Maastricht, marca típica de ocupações da virada do século XIX para o XX, e que exportou para o Brasil toneladas de faianças finas, provavelmente via porto de Antuérpia (Lima *et alii* 1989: 216). Apesar de muito frequentes em branco, produziu variações de decorações em faixas e frisos bastante coloridas, intercalando rosas e verdes, faixas amarelas e roxas. Originária de pequena olaria, torna-se uma sociedade anônima conhecida como “Sociétt Céramique” em 1863. No século XX, a Sociétt Céramique começou a se focar mais e mais na produção de sanitários. Em 1958, para a surpresa de muitos, a empresa se fundiu com sua concorrente em Maastricht, a Sphinx.

A Alemanha também ficou bastante conhecida por suas louças, uma vez que foi um dos primeiros centros produtores de porcelana na Europa, justamente pela descoberta de jazidas de caulim de boa qualidade. Foi a

pioneira da indústria de porcelanas duras, mas o boom das fábricas ocorreu com a instalação de porcelanas utilitárias e decorativas de alta qualidade durante os séculos XIX e XX, especialmente no centro e leste do país, como o norte da Bavária, Thuringa, Saxônia e Silezia (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 110). As publicidades d’O *Estado de S. Paulo* chamaram atenção para as seguintes marcas de louças alemãs: Rosenthal, Bavária e Saxe.

Sua marca de porcelana mais famosa, a Rosenthal, foi fundada em 1879, em Selb, na Bavária. Porém, apenas a partir de 1891, a Rosenthal começou a manufaturar sua própria porcelana (Campbell 2006: 291). Em 1887, a Rosenthal Porzellan Manufactur tornou-se sociedade anônima e assumiu seu presente nome, Rosenthal Porzellan AG. A fábrica encerrou as atividades apenas em 1998, vendida ao grupo britânico Waterford-Wedgwood, que, ao falir, arrastou a marca alemã. Na primeira década do século XX teve predominância de motivos *art nouveau*, enquanto nos anos 1920 e 1930 a fábrica produziu figuras decoradas e moldadas segundo um estilo *art deco* (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 196).

As porcelanas da Bavária são igualmente conhecidas na Alemanha e no mundo, não tanto por suas decorações, mas por estarem entre as mais caras, tendo início no século XVIII, a citar a Bauscher At Weiden, J. N. Muller, Schuman, Thomas, J. G. Knoller e Zeh, Scherzer & Company (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 26). Na verdade, como Rosenthal fica na Bavária, o termo “Bavária” pode se referir a ela. Já quando os periódicos referem-se à Saxe, acredito estarem remetendo a Meissen, na Saxônia, que, para Pileggi (1958: 37), foi o centro vital, dinâmico e propulsor da cerâmica na Alemanha. Segundo Brancante (1981: 573), a maior concorrente de Sèvres no continente europeu seria a fábrica de Meissen ou “de Saxe” “que integrava de regra o branco na decoração – concebia a pasta como um fundo de palco sobre o qual os personagens e outros motivos coloridos iriam ganhar realce e destaque formando silhueta sobre o fundo claro ou ainda concebia a pasta como uma toalha branca onde ganhavam realce os objetos nela pousados” A fama da porcelana de Meissen é lendária. A manufatura foi fundada em 1710, e, já em

meados do século XVIII, seus produtos podiam ser encontrados em palácios reais e casas aristocráticas em todo o continente. Meissen manteve a liderança mesmo depois que foram fundadas, ainda no mesmo século, sete outras fábricas de porcelana em terras germânicas.

Quanto à porcelana Tcheca, ou da Boêmia, estabelecem-se mais tardiamente que as anteriores, já nos últimos anos do século XVIII, em 1794, na região de Karlovy Vary; outra área que congregou produtores foi Trnovany. A região metropolitana da Boêmia tornou-se, no século XIX, o carro-chefe da produção cerâmica no Império Austro-Húngaro (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 69). A porcelana da Boêmia feita antes de 1918, em geral, era marcada com o país de origem, a Áustria, já que a maior parte das fábricas foi fundada quando a região ainda estava sob domínio austro-húngaro. O mesmo ocorre para o período pós-1938, quando o agora país independente torna-se parte da Alemanha, após a invasão nazista. Em 1918, várias fábricas uniram-se em uma associação denominada OEPIAG (Österreichische Porzellan Industrie AG) que em 1920 alterou o nome para EPIAG (Erste Böhmisches Porzellan Industrie AG) (Henderson 1999).

Por fim, a publicidade dos leilões ainda remete a uma famosa marca inglesa, a Royal Doulton & Co., e a cerâmica japonesa Saksuma Murano. A porcelana Royal foi fundada em 1815, a partir do aprendizado de John Doulton na Fulham Manufacturing Co., conhecida como uma das primeiras produtoras de grès inglês. Embora as operações tivessem começado com outros sócios, a empresa logo assumiu o nome de Doulton, fabricando grande variedade de objetos decorativos. Em breve, a empresa expandiu muito graças a aquisições, como, em 1882, a da Pinder, Bourne & Co. em Burslem, Inglaterra, uma pequena fábrica na região de Staffordshire que era conhecida pela qualidade de sua porcelana (*bone china*) (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 79). Em São Paulo encontram-se manilhas de grès, usadas pela Repartição de Águas e Esgotos, desta marca. No final do século XIX, Doulton ganhou menção honrosa em grandes exposições internacionais. A empresa havia, então, conseguido concepção estética e qualidade suficientes para atender às necessidades da família real inglesa e o rei Edward VII cedeu, em 1901, a honra de a

fábrica passar a usar “Royal” em seu nome. A produção da Royal Doulton foi interrompida durante as duas guerras mundiais, após o que passou a fabricar peças mais simples, em massa, a preços reduzidos (Bagdade, Bagdade & Bagdade 1998: 79).

Diferente do que se esperaria, a louça oriental não está representada nos leilões das publicidades pesquisadas apenas pela porcelana milenar. A chamada cerâmica Satsuma (ou Saksuma) é um tipo de grès japonês, bastante popular a partir dos anos 1870, produzido para o Ocidente. Teve origem no final do século XVI, durante o período Azuchi-Momoyama, e ainda é produzida. O termo, na verdade, engloba todas as cerâmicas manufaturadas no domínio de Satsuma, na ilha de Kyushu (Pollard 2003: 28). Embora possa ser usado para descrever grande variedade de tipos de cerâmica, o mais conhecido tipo de cerâmica Satsuma, a nishikide ou *brocade pattern Satsuma* (justamente a mesma oferecida pelo O Japão em São Paulo) tem cor de marfim, vidro craquelado, pinturas policrômicas sobre esmalte e elementos em ouro acompanhados de flores, pássaros e cenas campestres (Pollard 2003: 28). Somente após a exibição na Exposição Internacional de Paris, em 1867, a Satsuma tornou-se popular e passou a ser exportada para o mundo.

A Satsuma nishikide era o tipo mais procurado pelos colecionadores do Ocidente, mas é importante salientar que ela é apenas uma das espécies de cerâmica Satsuma, e relativamente tardia. Como a Satsuma foi um dos primeiros tipos cerâmicos japoneses a atrair a atenção do Ocidente, logo surgiram “imitações” ou “influências” por todo o Japão, quando as olarias, devido à sua popularidade, passaram a produzir suas próprias versões das decorações policrômicas sobre esmalte, senão em grès, em porcelana (Pollard 2003: 30). Toda essa demanda ocasionou crescimento das fábricas japonesas do período. Apesar de, em geral, esse tipo cerâmico girar em torno de vasos ornamentais, aparentemente, para o Brasil, também vieram aparelhos de chá e café de “porcelana Nishiki”, como na publicidade de O Japão em São Paulo. Podem, entretanto, não ser a cerâmica produzida em Kyushu, de grès, mas as porcelanas, com as mesmas técnicas e temáticas, vindas de outras partes do país.

4.3.2 Correio Paulistano

O *Correio Paulistano* foi um periódico diário publicado no Estado de São Paulo, fundado pelo empresário paulista Joaquim Roberto de Azevedo Marques, circulante entre 1854 e 1963, com sede no centro da cidade, à Rua Libero Badaró, tendo sido, por muitos anos, o órgão oficial do Partido Republicano Paulista.

Localizei, entre 1913 e 1937, 69 propagandas analisadas segundo metodologia explicitada anteriormente. Desse modo, tem-se o seguinte: 51% quando há imagem de produto de louça, mas a louça não é o foco do anúncio; 38% quando há referência escrita sobre produtos de louça; e 9% quando a imagem

do produto de louça e a louça são o foco do anúncio.

Diferente d'O *Estado de S. Paulo*, as publicidades do *Correio Paulistano* têm predomínio de imagens de louça nas quais o foco não é o próprio produto, um predomínio, portanto, de publicidades figurativas. Aquelas que ofertam louças diretamente divulgam poucas imagens vinculadas a elas.

Quais comerciantes estavam comercializando produtos de louça branca na São Paulo entre os anos de 1913 e 1937, segundo a publicidade do *Correio Paulistano*? As lojas que vendiam louças, cujas informações estão nas publicidades do periódico, eram:

Anunciante	Logradouro
Bandeirante	Rua São João, 304
Casa Alemã	Rua Direita, 16-18
Casa Francesa L. Grumbach Ltda	Rua São Bento, 33; Rua Libero Badaró, 34
Casa Michel	Rua 15 de Novembro, 26
Mappin Stores	
Joalheria Worms	Rua Direita, 8
Frederico Witte	Rua do Seminário, 81
Casa Porcelana	Avenida São João, 304
Casa São João	Rua Libero Badaró, 370

Novamente, as lojas que comercializavam louças estavam localizadas no centro da cidade, com especial foco no Triângulo. No entanto, algumas lojas fogem a esse circuito, como as na Av. São João e na Rua do Seminário. Algumas lojas estão ausentes das publicidades d'O *Estado de S. Paulo*, como, por exemplo, a da Joalheria Worms, dos irmãos Worms, ligados também à Casa Michel (Barbuy 2006: 131).

No que concerne às denominações usadas para se referir aos produtos de louça, os termos contêm a mesma ambiguidade dos destacados n'O *Estado de S. Paulo*, apesar da maior variedade. Quanto às denominações temos: 32% *porcellana*, 20% *louça inglesa*, 16% *fayence*, 16% *louça*, 8% *faiança* e 4% *louça fina*.

Não há, no entanto, nenhuma publicidade que oponha os termos louça e porcelana; assim, fica difícil saber exatamente a que se refere a denominação "porcellana". Por outro lado,

acredito que "louça inglesa" "louça fina" e "louça" se refiram, muito provavelmente, às faianças finas. Apesar de "fayence" e "faiança" serem os termos utilizados, arqueologicamente, para o que se entende, eticamente, como uma faiança, o termo é ambíguo, pois, atualmente, como indiquei, muitos produtores, ceramistas e colecionadores chamam a faiança fina apenas de faiança. Já Granito Branco pode se referir àquilo que Miller (1991: 10) denomina *white granit*, um tipo de *ironstone*. No entanto, em Arqueologia, o *ironstone* se aproxima muito da porcelana. Para Pileggi (1958), por exemplo, a louça granito é um tipo de faiança fina, diferente em sua temperatura de queima. Para outros, granito e pó de pedra são a mesma coisa; para Brancante (1981), a Fábrica Colombo, a primeira indústria de louça do Brasil, no Paraná, produzia um "ironstone brasileiro"

No tocante às formas, as imagens das publicidades do *Correio Paulistano* mostram claro

predomínio de louças brancas, com poucas variantes de outras decorações, diferente daquelas representadas nas imagens de louça d'O *Estado de S. Paulo*. Mas aqui predominam as decorações mais simples, que não ocupam todo o campo decorativo da peça. Novamente, acredito que essas decorações dialoguem com o *art nouveau* pela presença de motivos geométricas que envolvem pontos, triângulos etc., formando fractais. Do mesmo modo, faixas, frisos e fitomorfos remetem à temática bucólica e campesina. Assim, no que concerne às decorações identificadas, 87% são brancas, 4% têm frisos, 3% fitomorfos, 3% frisos em onda e 3% motivos geométricos.

Apesar da predominância de formas brancas nas representações de louças, o que se vê escrito chama atenção, paradoxalmente, para o colorido. Assim, alguns anúncios ressaltam a presença de decoração: lê-se, na publicidade da Joalheria Worms, de 21/12/1937, "Bandeijas, louça fina, decorada, estrangeiras"; o Bandeirante, na seção Pequenos Anúncios, publica: "Apparelhos para jantar, 74 peças, com ouro, desenhos bellissimos" (06/12/1913), "Apparelhos para chá e café de cores sortidas" (25/10/1913), "Pratos de granito branco ... idem de cores" (10/03/1915).

Quanto às designações de formas, aos termos êmicos nas publicidades, têm-se apenas as denominações "chícaras", "bandeijas", "travessa" "pratos" e "para sobremesa" Todavia, assim como as publicidades n'O *Estado de S. Paulo*, as louças são oferecidas em conjuntos sob a designação de aparelhos e serviços: "aparelhos para chá e café", "aparelhos para jantar" "serviços para 'sandwichs'" e, ainda, "louças para mesa"

Por fim, poucas são as referências à fabricantes ou procedência das louças nas publicidades do *Correio Paulistano*. São citadas apenas Limoges, e artigos de porcelana alemã.

Há algumas referências, igualmente, às louças inglesas, mas, como já mencionamos, fica a dúvida se é um tipo de pasta ou país de origem dos produtos.

4.3.3 Preços: os valores das louças obtidos nos periódicos

A leitura das publicidades dos periódicos possibilitou, ainda, averiguar alguns dos preços das louças anunciadas. A maior parte delas, no entanto, é apresentada por conjuntos: por exemplo, um aparelho de jantar de 60 peças de "louça inglesa" custa 140\$000. Para refletir um pouco sobre preços e custos de venda, no comércio, das louças brancas do período estudado, calculei um preço hipotético por unidade, dividindo o valor total de um aparelho ou serviço dado pela publicidade pelo número de peças oferecidas; claro que isso oferece margem de erro, uma vez que há diferentes tipos de peças com variados preços num mesmo aparelho. Entretanto, esse cálculo fornece uma média aproximada do preço da peça. As publicidades abaixo mostram como as louças são oferecidas nos periódicos (Fig 212 a 214).



Fig. 212. O Estado de S. Paulo, 16/12/1937

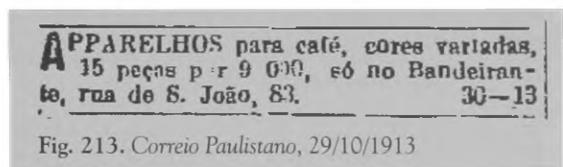


Fig. 213. Correio Paulistano, 29/10/1913

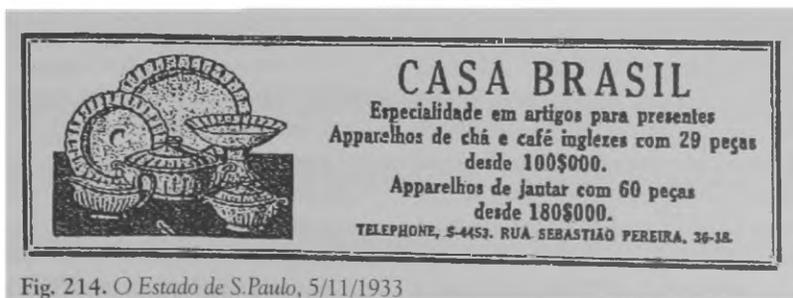


Fig. 214. O Estado de S. Paulo, 5/11/1933

As tabelas abaixo sintetizam os dados obtidos pelo exame das publicidades. Mostram o ano no qual foi observado o preço, a quantidade de peças ofertadas, sua função, a designação do tipo de louça, o fabricante ou procedência, quando existe, o preço, e o que chamei de “valor hipotético por unidade” do conjunto de louças.

O ESTADO DE S.PAULO						
Ano	Quantidade	Função	Designação	Fabricante ou procedência	Preço	Valor hipotético por unidade
1913	8		Porcellana	Nishiki	9\$500	1\$188
1913	9		Porcellana	Nishiki	13\$500	1\$500
1926	1	Bomboneira	Porcellana fina		42\$000	42\$000
1926	8		Porcellana finissima furta-cores		80\$000	10\$000
1928	48		Porcellana		185\$000	3\$854
1928	60	Jantar	1/2 Porcellana com flores azuis estilo colonial		250\$000	4\$167
1928	60		1/2 Porcellana barra verde e delicadas florzinhas		270\$000	4\$500
1928	60		Meia Porcellana com filete azul		198\$000	3\$300
1928	1	vaso	Porcellana fina		8\$500	8\$500
1928	1	vaso	Porcellana fina		14\$000	14\$000
1928	60		1/2 Porcellana inglesa		389\$565	4\$638
1928	24	chá e café	Porcellana	Limoges		
1928	60	mesa	Porcellana	Limoges	520\$000	8\$667
1928	60		Porcellana	Rosenthal	450\$000	7\$500
1928	60		Porcellana	Bohemia	400\$000	6\$667
1928	13	serviço para sobremesa	Limoges e Rosenthal	Limoges e Rosenthal	75\$000	5\$770
1928	34	chá e café	Rosenthal	Rosenthal	195\$000	5\$736
1928	34	chá e café	Limoges	Limoges	280\$000	8\$236
1933	29	chá e café	Inglezes		100\$000	3\$449
1933	60	Jantar	Inglezes		180\$000	3\$000
1937	30	Jantar	Inglezes		140\$000	4\$667
1937	60	Jantar	Inglezes		300\$000	5\$000
1937	42	chá e café	Inglezes		140\$000	3\$334
1937	15	café			120\$000	8\$000
1937	75	Jantar e café	De Louça		5\$000	\$66
1937	75	Jantar e café	De Louça		11\$000	\$146
1937	75	Jantar e café	De Louça		14\$000	\$186
1937	75	Jantar e café	De Louça		18\$000	\$240
1937	75	Jantar e café	De Louça		30\$000	\$400
1937	75	Jantar e café	De Louça		36\$000	\$480
1937	75	Jantar e café	De Louça		40\$000	\$533
1937	75	Jantar e café	De Louça		46\$000	\$613
1937	75	Jantar e café	De Louça		50\$000	\$666
1937	75	Jantar e café	De Louça		55\$000	\$733
1937	75	Jantar e café	De Louça		60\$000	\$800
1937	75	Jantar e café	De Louça		65\$000	\$866
1937	75	Jantar e café	De Louça		70\$000	\$933
1937	75	Jantar e café	De Louça		85\$000	1\$133
1937	75	Jantar e café	De Louça		90\$000	1\$200

O ESTADO DE S. PAULO							
Ano	Quantidade	Função	Designação	Fabricante ou procedência	Preço	Valor hipotético por unidade	
1937	75	Jantar e café	De Louça		100\$000	1\$333	
1937	75	Jantar e café	De Louça		110\$000	1\$466	
1937	75	Jantar e café	De Louça		150\$000	2\$000	
1937	75	Jantar e café	De Louça		250\$000	3\$333	
* Preços em réis							
CORREIO PAULISTANO							
Ano	Quantidade	Função	Designação	Fabricante ou procedência	Preço	Valor hipotético por unidade	
1913	74	Apparehos para jantar com ouro, desenhos belissimos				62\$000	\$838
1913	6	Apparehos para lavatório, decorados		Louça inglesa	13\$000	2\$167	
1913	34	Apparehos para chá e café			18\$000	\$530	
1913	34	Apparehos para café			9\$000	\$265	
1913	34	Apparehos para café e chá, de cores sortidas			20\$000	\$588	
1913	15	Apparehos para café, cores variadas			9\$000	\$600	
1915	32	Apparehos para café e chá decorados		Louça inglesa	28\$000	\$875	
1915	72	Apparehos para jantar		Louça inglesa	70\$000	\$972	
1915	12	Chicaras de porcelana decoradas para chá		Porcellana	12\$000	1\$000	
1915	12	Idem (xícaras) para café, decoradas		Porcellana	6\$000	\$500	
1915	12	Pratos		Porcellana	Limoges	12\$000	1\$000
1915	1	Bandeija		Fayence	10\$000	10\$000	
1915	1	Bandeija		Fayence	12\$000	12\$000	
1915	1	Bandeija		Fayence	15\$000	15\$000	
1915	12	pratos		Granito branco	4\$000	\$333	
1915	12	pratos "de cores"		Granito branco	6\$000	\$500	
1915	12	pratos de sobremesa de cores		Granito branco	4\$500	\$375	
1934	7	6 pratos e 1 travessa, de fina louça decorada		Louça	28\$000	4\$000	
1937	60	Apparehos para jantar		Artigo Alemão, finissimo	Alemanha	700\$000	11\$667
1937	60	Apparehos para jantar		Artigo Alemão, finissimo	Alemanha	800\$000	13\$333
1937	60	Apparehos para jantar		Artigo Alemão, finissimo	Alemanha	1.050\$000	17\$500
1937		Apparehos para chá			95\$000		
1937		Apparehos para chá			125\$000		
1937		Apparehos para chá			168\$000		
1937		Apparehos para chá			175\$000		
1937		Apparehos para chá			195\$000		
1937	15	Apparehos para café			120\$000	8\$000	
* Preços em réis							

Em termos percentuais, pode-se perceber, pelas tabelas acima, que as louças em porcelana são, em geral, mais caras que os demais tipos, assim como os produtos decorados são mais caros que aqueles sem decoração. Existe, ainda, uma relação com a procedência, que acarreta que uma porcelana, por exemplo, branca, alemã, seja mais cara que uma decorada de Limoges.

De todos os valores das publicidades, as louças em "granito branco" as mais baratas, seguidas das faianças finas (louças inglesas). Se o "granito branco" realmente corresponde ao *ironstone* ou ao que hoje se denomina "porcelana brasileira", seria plausível a diferença no preço, uma vez que sua fabricação requer apenas uma queima; a peça é decorada ainda crua e a queima do

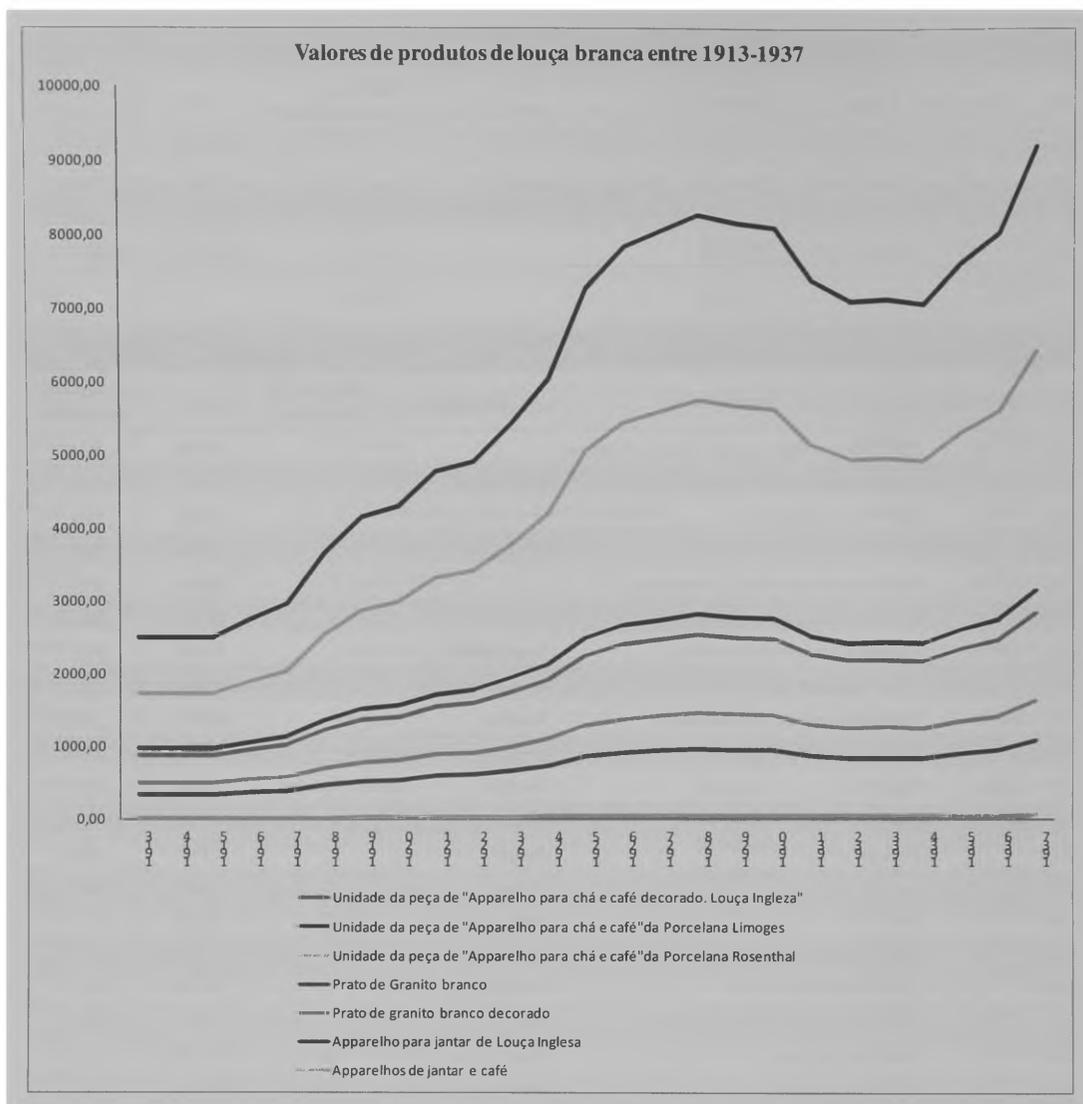


Fig. 215. Valores de produtos de louça branca entre 1913-1937

biscoito, da decoração e do vidrado são uma só, diferente da faiança fina, com duas queimas. A queima, como se sabe, é o processo que mais encarece a louça. Quanto mais queimas, mas alto o custo dos fatores de produção.

A partir dessas informações, montei um gráfico de variações de preço (Fig. 215), por ano, entre 1913 e 1937, a partir do valor dado pela publicidade e do cálculo do preço hipotético de uma peça, pautados nos índices de inflação obtidos utilizando a tabela de inflação anual para o Brasil durante o período entre guerras estabelecida por Earp (1996: 11). Os dados do gráfico são resultado de uma projeção

hipotética, a partir da qual podemos ter uma ideia do preço das louças, especialmente no que concerne à relação percentual de valor entre elas. Há que se ter em mente que, apesar de o gráfico dar uma ideia dos preços, não considere (mesmo porque é difícil mensurar em termos de valor), por exemplo, as influências da demanda, dos custos de produção e a relação disso com o ganho das pessoas.

A queda nos preços a partir do final dos anos 1920 é resultado da grande depressão de 1930.

Segundo o gráfico, em 1913, por exemplo, época da inauguração da Santa Catharina, os pratos em "granito branco" decorados

chegariam a ser 150% mais caros que os pratos em “granito branco” sem decoração; uma unidade de aparelho de jantar de “louça inglesa” chegaria a ser, no mesmo ano, 290% mais caro que os pratos de “granito branco”. O valor mais baixo obtido corresponde, no gráfico, à linha dos “Aparelhos de jantar e café” cujo preço da unidade sairia 66 réis, em 1937; para atingir o valor da unidade do “Aparelho para jantar de Louça inglesa”, no mesmo ano, teria que ser 4.748% mais caro!! Seria esta uma louça brasileira? No tocante às porcelanas, aquela oriunda da França seria mais cara que o produto alemão, ambos mais caros que todas as outras louças representadas.

As relações percentuais que podem ser feitas são infinitas. Mas quero ressaltar que devido à oscilação dos valores, causados pela inflação, por exemplo, nos anos 1920, o preço de um aparelho para jantar de louça inglesa alcançou o preço da porcelana Rosenthal nos anos 1910. Como relacionar isso ao poder aquisitivo dos consumidores, uma vez que num intervalo de menos de 10 anos uma pessoa que não poderia comprar louças alemãs passa a poder fazê-lo? Em 1928, um prato de “granito branco” custava o mesmo que uma peça de “louça inglesa” em 1919. Ao datarmos uma ocupação pelas louças, a partir de períodos de produção, como afirmar algo sobre a posição e o poder econômico desses ocupantes se um comerciante pode comprar, nove anos depois, uma louça que, nove anos antes, apenas um morador de um palacete poderia?

Em termos comparativos com outros produtos, a louça oscila bastante entre o que seria considerado relativamente caro ou barato no período. Peguemos 1925 como exemplo. Para este ano, um produto como o café, em uma saca de 60 kg, custava aproximadamente 2\$900 (Baer 1985: 539-542). Para o mesmo ano, um prato de granito branco custaria 5.787 vezes a menos que a saca, enquanto uma porcelana Rosenthal, de um aparelho de chá ou café, custaria 111% a mais que uma saca de café de 60 kg... Isso nos mostra a enorme oscilação dos preços das louças, acessíveis, pela compra direta, a quase todas as camadas da população, se não a todas, nesse século XX.

O salário de um operário ceramista, numa fábrica no interior de São Paulo, em 1923, segundo o *Boletim do Departamento Estadual do*

Trabalho (1923: 76), variava, por dia, de 8\$ a 10\$ (mil réis). Se trabalhar vinte dias úteis, seu salário estaria entre 160\$000 e 200\$000. No mesmo ano, uma peça do “aparelho de jantar e café” custaria, aproximadamente, \$37, correspondendo a 0,023% do seu salário, algo, portanto, passível de compra... Com esse mesmo salário, seria possível ao operário ceramista comprar muitos outros aparelhos de louça, inclusive fazendo conjuntos. Mesmo com base nos menores salários do mundo operário, como os da indústria têxtil, a louça seria muito barata. O salário de um operário nesse setor fabril, um dos mais baixos no começo do século XX, giraria em torno de 5\$449 por dia (Besse 1999: 166); contando vinte dias úteis, ter-se-iam 108\$980. Desse valor, uma unidade da mesma louça, para o período, equivaleria a 0,034% do salário mensal.

É claro que com isso não estou dizendo que a condição desses operários era ótima, já que havia outros gastos que reduziam, em muito, os salários, mesmo porque esses exemplos caem num reducionismo econômico que ignora preferências e escolhas pautadas em identidades, culturas etc. Como mostra De Decca (1987: 26-27), os salários operários, de modo geral, entre 1927-1934, tinham baixo poder de compra, mesmo para cobrir necessidades básicas como habitação, alimentação e vestuário. Com isso estou dizendo que, para esses orçamentos, a louça não deveria ser um gasto exorbitante, nem para os operários nem para os industriais, nem mesmo, talvez, com os descontos que sofriam. A alimentação levava 50% ou mais do ganho mensal, enquanto o vestuário, de 15 a 16% (De Decca 1987: 33-36). Quanto era o gasto com a cerâmica, que, além de representar, percentualmente, muito menos do total do ganho mensal, tinha maior durabilidade (pode-se comprar um prato e anos depois ele se quebra) do que alimentação e vestuário? Se, como acredito, os jornais traziam a publicidade de lojas e comerciantes que vendiam as louças, talvez, mais caras disponíveis, fico pensando no preço das louças brancas em armarinhos de secos e molhados ou em outras lojas menores, ou ainda, qual o preço de louças em feiras ou compradas em vendedores de rua (Carvalho 1999)?

Com esses questionamentos em mente, busquei outras fontes que me fornecessem mais dados sobre o assunto, e nessa imersão me deparei com os inventários *post mortem*.

4.4 Louça e goiabada: como as louças (des) aparecem nos inventários da grande São Paulo da primeira metade do século XX

3 dúzias de pratos finos da Índia, de diversas cores. 7 charões de louça de Lisboa, ou pratos compridos entre pequenos e grandes. 4 pratos de estanho, grandes. (Inventário de Rev. Vigário Carlos Correia de Toledo e Mello, 1789, Autos da Devassa da Inconfidência Mineira)

A fim de relacionar as questões de análise das louças do sítio Petybon a outras esferas do consumo, este subcapítulo visa realizar alguns apontamentos sobre como estão referenciadas as louças em inventários *post mortem* pertencentes a moradores da cidade de São Paulo e arredores, entre os anos de 1913 e 1937. Tentarei explicitar como as louças aparecem nesses inventários e se aparecem, já que, diferente do século XIX, no século XX, mais pessoas menos abastadas inventariam seus bens. Acredito, como mostrarei, que a louça, tornando-se bastante caro, a se inventariar, categoria substituída, por exemplo, por imóveis e créditos bancários.

É sabido o potencial da análise de testamentos e inventários em Arqueologia Histórica, apesar de sua pouca frequência de utilização em conjugação com os dados arqueológicos, em pesquisas (Symanski 1998: 24). Talvez um dos mais conhecidos usos, para o Brasil, esteja nos trabalhos de Symanski (1997; 1998) sobre o solar Lopo Gonçalves, pelos quais o autor pôde perceber as relações do que estava sendo inventariado com o que se via no registro arqueológico, assim como intervalos cronológicos e aspectos socioeconômicos. O autor buscou, com base nos inventários *post mortem*, esboçar um quadro dos ideais de consumo do segmento social do qual os moradores do solar faziam parte (Symanski 1997), assim como levantou informações sobre o custo relativo das louças recuperadas no contexto arqueológico, que permitiram distinguir quais atributos desses artefatos mais fortemente representavam o *status* socioeconômico dos ocupantes do Solar Lopo Gonçalves (Symanski 1998: 28).

Para São Paulo, as pesquisas de Carvalho (1999) sobre o Beco do Pinto, o Solar da Marquesa de Santos e a Casa nº 1, se utilizaram

igualmente de inventários e testamentos a fim de resgatar a cultura material desses universos, por suas fontes escritas, comparando-as com o registro arqueológico, em termos de valor, disponibilidade, variabilidade etc. Para um contexto histórico anterior, Zanettini (2005) utilizou os inventários e os testamentos não apenas para o aprofundamento da história de cada sítio arqueológico, no caso, a dinâmica das casas bandeiristas, mas também à relação entre os acervos exumados e a cultura material no que concerne aos universos domésticos, ao mobiliário, às cerâmicas e louças, à mudança dos significados sobre a indumentária etc.

Meu olhar sobre os inventários pautou-se na abordagem denominada “arqueologia documental” por Beaudry, Cook e Mrozowski (1996), a partir da qual se buscam informações relacionadas à cultura material que se estuda, sem desconsiderar, claro, que o documento é pautado num discurso e como todo discurso está permeado por regimes de verdades, percepções e visões de mundo. A sistematização de inventários, para a Arqueologia Histórica, possibilita a contraposição do refugio (registro arqueológico) ao valorizado, “transmitido de geração para geração (as coisas herdadas), evidenciando aspectos tanto de caráter eminentemente econômico (valores comparativos, preços de produtos) como percepções da sociedade em relação a eles, visto que a grande maioria dos objetos não está presente ou aparece de forma sutil no contexto arqueológico” (Zanettini & Moraes 2005). Por isso mesmo, a leitura de inventários em Arqueologia não pode ter a ver com o “contar algo que os documentos não contam” mas, sim, com construir uma arqueologia dos documentos (Johnson 1999: 31). Já nos anos 1970, Shrire afirmava que o sucesso para o estudo da Arqueologia Histórica está em nossa habilidade “to dig as deeply into the archives as into the sands of and abandoned settlement by analyzin words and artefacts” (Beaudry, Cook, Mrozowski 1996: 284).

Segundo Abrahão (2008), o caráter massivo dos inventários dá, também, base para incursões de análises históricas sobre o cotidiano de famílias. “As informações sobre os bens móveis e imóveis contidas nessa fonte documental nos indicam os níveis de riqueza, os padrões de

consumo das populações, apontam as atividades desenvolvidas pelos indivíduos e possibilitam capturar as diferenças sociais no seio da sociedade estudada” (Abrahão 2008: 26). Há que se lembrar, no entanto, que os inventários, não obstante esse potencial, descrevem a parte da população que possuía bens a repartir.

Com esses pressupostos, elenquei alguns exemplos de inventários a serem apresentados aqui. São documentos referentes à cidade de São Paulo e regiões adjacentes entre 1913 e 1937, disponíveis no Arquivo do Tribunal de Justiça de São Paulo (ATJSP). Se num primeiro momento, meu objetivo era, seguindo o exemplo de outros trabalhos que investigaram a cultura material nos inventários, localizar referências aos objetos utilizados no dia a dia das pessoas, num segundo momento quis entender, justamente, por que a cultura material móvel parou de aparecer nos inventários do século XX, já que, desde minhas primeiras leituras, logo percebi que não encontraria algo como “12 pratos de louça branca do reino” como se lê no inventário de Baltazar Lopes Fragoso, de 1635, morador da então vila de Piratininga (1920: 145). Assim como Symanski (1998), iniciei a leitura dos inventários também no intuito de encontrar designações êmicas das louças, como “pombinhos” ou “beira azul”, ou “espiga” (como apontei em capítulo anterior), ou, ainda, preços e outras variantes de valor. Nada.

Foi então que percebi a necessidade de calibrar meu olhar para um contexto específico, o do século XX. Diferente do século XIX, no período seguinte há crescente valorização de bens de raiz, como imóveis e créditos bancários, em detrimento daqueles objetos móveis como cadeiras e louças, exemplo, para Oliveira (2005: 81), de grande mudança na composição da riqueza da época. Essa dinâmica refere-se, também, a uma conjuntura maior de mudança no sistema capitalista, com a conformação do que ficou conhecido como “capitalismo financeiro”. caracterizado pelo crescimento da importância dos bancos e das transações financeiras, acompanhados de investimentos em bens de raiz (imóveis), em comparação aos bens móveis ou de consumo.

Como será possível notar, os inventários que consultei sempre apresentam cartas de crédito, dívidas, empréstimos, contas em banco,

pequenas empresas e sociedades, com quase total ausência de bens móveis, semiduráveis ou duráveis. São, majoritariamente, inventariados, portanto, os chamados bens de liquidez imediata, como ações, contas em banco, casas, que passaram a ser mais relevantes nos inventários do que louças, cadeiras, armários etc., os quais, ao que parece, perderam importância no que era listado. Os bens de maior liquidez passaram a ter maior relevância no patrimônio de uma pessoa, em comparação aos bens móveis que, apesar de terem algum valor, eram mais difíceis de ser comercializados. A partir do momento em que alguns bens móveis passaram a ser mais corriqueiros, portanto (como as louças resultantes do movimento de popularização da faiança fina), deixaram de ser inventariados, dando lugar aos imóveis e aos bens de mais alta liquidez (como contas em banco, quase que “dinheiro” propriamente dito).

Como demonstrou Maria Luiza Oliveira, para os inventários da cidade de São Paulo na segunda metade do século XIX, os bens de raiz representavam, para o período 1874-1882, 43% da riqueza inventariada, aumentando para 59,5% do total de bens entre 1894-1901 (Oliveira 2008: 95). Nesse momento, portanto, imóveis e créditos são muito mais acumuladores, e talvez indicadores, de riqueza do que bens móveis, como louças. Nos inventários lidos no ATJSP, existe frequência muitíssimo maior de imóveis, terrenos, casas, hipotecas, dívidas e dinheiros em banco do que de louças e outros artefatos que passaram, em geral, a ser tão mais baratos, com valor tão baixo, que não valia a pena ser inventariados.

É o que se pode afirmar, por exemplo, do inventário do Dr. Miguel de Godoy Moreira e Costa, de 31/1/1920, morador da cidade de São Paulo, falecido em outubro de 1915. O Dr. Miguel deixou a sua esposa, D. Maria Bella Marcondes de Godoy, um pecúlio de 23:220\$000, além de um prédio na Av. Água Branca, 47, um terreno na mesma avenida e um terreno sem número, todos na Freguesia de São Geraldo das Perdizes. Ou, por exemplo, no inventário de Maria da Penha Azevedo, de 11/3/1913, que deixou para sua filha “um sobrado à Avenida Rangel Pestana numero cinquenta e quatro, quatro casas na mesma

Avenida de numeros cinquenta e seis, cinquenta e oito, sessenta e quatro; dês casas na Freguesia do Braz (...), duas casas na rua Carneiro Leão (...), uma casa na rua (*sic*), uma casa a rua do Gasometro (...), uma casa na rua dos Imigrantes (...), cinco casas na rua Glycerio..."

Já no arrolamento dos bens de D. Elysabeth Dyer or Weston, inglesa falecida em 1936, foram apontados uma letra da Câmara Municipal de 1909, nove debêntures da Cia. Campineira de Tracção Luz e Força, 486\$800 em conta corrente no Banco Commercial do Estado de São Paulo e 4:763\$000 em conta a prazo fixo no mesmo banco com vencimento em 21/4. Em adendo ao arrolamento, um documento da justiça determinava a anulação das taxas que seriam cobradas sobre a herança uma vez que, depois do desconto, esta quase desapareceria.

Na verdade, em muitos dos inventários lidos existem dívidas a serem pagas e poucos são os bens a inventariar. Do mesmo modo, as inúmeras taxas e impostos a serem pagos pela família do inventariado eram tão altos que chegavam a reduzir ou consumir toda uma herança, como no caso de D. Elysabeth. No inventário de Orestes Belpiede, de 30/8/1926, consta apenas: "não deixando bens a não ser a quota social na firma Casarine & Belpiede, da qual era sócio..."; no arrolamento dos bens de Accacio Pereira de Andrade, de 6/2/1919, consta: "não havendo bens a inventariar, pois o mesmo só possuía a quantia de Rs 1:650\$000, deposito na Caixa Economica Federal" No caso de D. Maria de Santi, italiana, falecida em 30/1/1924, o processo e as despesas com justiça, funeral e inventários eram tão caros, que os bens a inventariar mal cobriam esses gastos, como foi o caso. Lê-se "o acervo hereditário, em vista de poucos imóveis de que é constituído, segundo consta dos autos, e consequentemente de insignificante valôr, não comporta as despesas conseqüentes de um processo regular!"

Apesar desse desaparecimento dos bens móveis, foi possível inferir dados interessantes em tipos específicos de inventários. Diferente das publicidades dos periódicos, as quais chamam atenção para o comércio do centro da cidade, de cunho um pouco mais elitista, com diálogo bastante acirrado com projetos de modernidade para a *urbs* etc., os inventários chamam atenção para outras instâncias do

comércio, tão frequentes, ou mais, que as lojas do Triângulo: os armazéns de secos e molhados. Entre 1920 e 1921, por exemplo, a cidade de São Paulo contava com 292 casas comerciais de artigos de importação, mas 2.617 armazéns de secos e molhados (Memória Urbana 2001: 86). Desse modo, os li com o propósito de obter algumas informações sobre as louças, tal qual Symanski (1998), mas diferente deste, não busquei uma pessoa em particular e sim tentei refletir sobre como as louças estavam também sendo comercializadas no período. Assim como o autor, encontrei informações "mais detalhadas" (entenda-se, encontrei alguma informação) sobre as louças em inventários de proprietários de lojas, armarinhos e armazéns.

Segundo Oliveira (2008: 32), os armazéns, "no contexto de urbanização repentina e do enorme aumento da população, foram um espaço que se transformou em ponto estratégico de referência e apoio na construção do cotidiano" São vistos pela autora como lugares de sociabilidade do bairro, com "função social de integração múltipla", além de exercerem importante função no cotidiano das famílias de médias posses (mediante créditos e empréstimos) e por ser o tipo de negócio mais acessível aos com poucos meios (Oliveira 2008: 271). Os armazéns marcavam a paisagem paulistana nos mais diversos endereços, mas, diferente das casas comerciais mais conhecidas, concentradas no Triângulo, os armazéns de secos e molhados existiam não apenas no centro, mas nas beiras de caminhos e em bairros mais distantes.

Outro aspecto importante a ressaltar quanto aos armazéns é seu papel como comercializadores de produtos "da terra" ou gêneros nacionais. As análises de Oliveira (2008) mostraram que, nos levantamentos do final do século XIX, os almanaques da Província de São Paulo marcavam presença esmagadora da categoria "Armazéns de molhados e gêneros do País" (2008: 277). No inventário de Dona Leontina Pereira de Moraes, de 19/2/1918, constam as mercadorias inventariadas de uma "casa de negocio de secos e molhados, com uma pequena fabrica de macarrão" na Barra Funda. Nele pode-se notar a presença de centenas de produtos alimentícios nacionais, o "assucar carioca", "o feijão molatinho" "vellas Paulistas" "tijolos de arear nacionaes" "fardos de papel

Cayeiras* os variados tipos de macarrão de produção própria do casal Leontina e José da Ressurreição de Moraes e o “óleo Sol Levante”, produto das Fábricas de Refinaria de Oleo Sol Levante, dos Matarazzo (Carone 2001: 166). Eram neles que se encontravam as diversas categorias de louças ou cerâmicas da terra, aquelas de produção local/regional, torneadas ou não, assim como as cerâmicas vidradas, painéis, louças esmaltadas e as louças brancas, de produção brasileira.

Gostaria, para finalizar, de focar em dois inventários em particular. No inventário de Antônio M. do Amaral, de 20/3/1924, dentre os bens do espólio que recebeu a esposa, Elisa Conceição do Amaral, e seus três filhos, havia um armazém, localizado em Itaquera. Na “importância das mercadorias existentes na casa commercial, sita em Itaquera” constam:

MERCADORIAS EXISTENTES NA CASA COMMERCIAL DO FINADO		
18	saccos de farinha trigo	486 000
1	sacco de feijão	63 000
1	sacco de fubá	12 600
2	saccos de assucar redondo	108 000
2	saccos de assucar de primeira	126 000
4	saccos de arroz	117 000
7	saccos de milho branco	75 000
18	saccos de faselhos	64 800
5	caixas de sabão pequenos	42 000
1	caixa de sabão grandes	27 000
1	arroba de Café	28 000
36	garrafas de agua de Caxambú	23 000
21	garrafas ansiete	23 000
12	garrafas vilho typo Porto	43 200
12	garrafas vinho do Porto	43 200
25	Latas de Goiabada	33 700
25	Latas de marmelada	22 500
25	Latas de leite	23 400
24	Latas de biscoutos Maria	39 280
12	Latas de coco	9 000
10	Potes de barro ordenario	18 000
	Louça de barro	36 000
	Ferragens	31 500
Total		1:496 500

Nesse pequeno armazém de secos e molhados, havia predomínio de bebidas e gêneros alimentícios, mas ressalto a presença das “louças de barro” de produção nacional, às quais, infelizmente, não foram computadas as quantidades para saber ao que equivalia o valor referido. A “louça de barro” produzida em São Paulo, conhecida arqueologicamente como cerâmica de produção local/regional, um mix de “eventual manutenção de tecnologia indígena voltada à produção de artefatos” fabricada segundo demandas por vasilhas com determinados aspectos visuais agradáveis aos padrões dos consumidores paulistas (Zanettini & Moraes 2005), é aquela que mais se encontra nos sítios históricos de São Paulo, declinando em quantidade, no refugio, à medida que nos aproximamos do século XX. Já a partir do início do século XIX, a louça de barro torna-se mais rara, concomitante à transformação que a sociedade paulistana sofreu com a abertura dos portos e a facilidade da importação de produtos forâneos (Zanettini 2005: 339).

A documentação dos portos é bastante indicativa do processo. José Antônio Vieira de Carvalho, dono de um bergantim, no início do século XIX, negociava com quase todos os portos da costa brasileira; em viagem de ida para o Rio de Janeiro, voltou para Santos com “20 gigos de louça” (Putschart 1998: 24). O gigo é uma antiga medida portuguesa equivalente a, aproximadamente, um alqueire; como o alqueire era medida de capacidade utilizada para secos e líquidos, cuja capacidade varia de região para região, oscilando entre 13 e 22 litros, tem-se que as louças vieram transportadas em alguma espécie de baú com capacidade para 260 a 440 litros de louças... Manoel de Alvarenga Braga, dono de uma lancha que circulava principalmente no eixo Santos-Rio e Santos-Iguape, Ubatuba e Bertioga, em 1820, trouxe do Rio de Janeiro, dentre outras coisas, “13.855 dúzias de louça inglesa sortida” (Putschart 1998: 34), ou seja, 166.260 peças em louça derramadas no porto. Imaginam-se quantos milhares de toneladas de louça branca não foram desembarcadas nos portos e redistribuídas para todo o País. De qualquer forma, dialogando com a louça branca em termos de *performance* visual, decorações e funções (presumidas e reais), a louça de barro não desapareceu totalmente,

como vemos no inventário, mas passou a atuar mais nos universos de abastecimento, armazenamento (Bellingieri 2004) e cocção. Lembro que essa “louça de barro” foi amplamente estudada por Zanettini (2005), em tese de doutoramento.

Já o inventário de Dona Soledade Ruiz Poli traz dados mais interessantes. Falecida a 3/2/1920, deixou ao marido, o italiano Nello Poli, e aos filhos “um armazém de seccos e molhados, na Avenida Guarulhos, nº 8, na Villa do mesmo nome”, sob firma Moreira, Rodrigues & Poli. O armazém de Guarulhos caracterizava-se como “commercio de seccos e molhados por atacado e avarejo”, cujo inventário resultou em uma enorme listagem.

Como era de se esperar, o armazém comercializava, majoritariamente, gêneros alimentícios, associados a outras mercadorias. Destaco a grande quantidade de bebidas, além de alguns itens básicos como vassouras, sabão, carvão, sardinhas, escovas, papel, pregos etc. A aguardente e o vinho predominavam na casa, fossem importados, nacionais, em garrafas ou garrafões: “Garrafões c/ vinho”, “Barricas de vinho de fructas” “Grfs. vinho Virgem” “Garfs. Congnac”, “Chambertin”, “Vinho do Porto” “Garfs. de Marsalla” “Litro de Vermouth”. Cinzano, “Vermouth Antartica”, “Litros de aguardente” “Quinado” etc. Eram também comercializadas na casa as “Pedras de tirar fogo” inventariadas em quantidade de 300 unidades, a \$019 (preço bastante baixo), que deve estar se referindo às pederneiras ou binguelas. As pederneiras eram sílex lascados com objetivo de produzir faísca, muito usadas em armas, mas também para produzir fogo para cigarrilhas e fogões.

Gostaria de ressaltar, por fim, com base na listagem do armazém de secos e molhados de D. Soledade, o que se tem, para a época, de louças e cerâmicas e com quem elas estão competindo, em termos de funcionalidade. Nesse inventário, a designação “de barro” não existe, o que me levou a crer que os recipientes designados no inventário se referissem a louças brancas (não por eliminação, mas justamente pelo fato de que já era consagrado o nome “louça de barro” quando se referia a cerâmicas mais grosseiras, que não a louça). É possível perceber alguns dos materiais com quem estavam concorrendo na época. Um tipo de material, em especial, disputava

mercado, competindo ora com cerâmicas ora com as louças: o metal. Em muitos contextos, a adoção de produtos industrializados, sobretudo aqueles de maior durabilidade e utilizados até a sua exaustão (devido ao seu valor como produto adquirido), no âmbito das atividades domésticas de produção e consumo de alimentos (painéis e chaleiras de ferro, bacias de ágata, flandres, canecas de alumínio), provocaram um colapso no consumo de bens de produção local e regional.

Segundo o inventário, tem-se, por um lado, o ferro, representado pela “caçarola de ferro” “Panellas de ferro 100 kls.” e “Panellas de ferro 54 ks” que concorreriam, em termos de forma, com as painéis cerâmicas, coexistindo com estas, no entanto, durante décadas – artefatos que, por sua natureza, não aparecem ou têm baixa frequência no registro arqueológico.

Por outro lado, a presença do ágata, representado pelas “cassarolas esmaltadas” “Caldeirões esmaltados”, “Bules esmaltados”, “Canecas esmaltadas”, pratos nacionais esmaltados e tigelas esmaltadas. Ainda inexistem pesquisas sobre artefatos em ágata no Brasil. Sabe-se que são recipientes de metal, em ferro, esmaltados. Os esmaltes geralmente são grossos em espessura, comparados à porcelana e à faiança fina, e coloridos, mais comumente variando entre as cores branca, vermelha, verde e azul. Formas bastante comuns em ágata são as do universo sanitário e de higiene pessoal, como penicos e bacias, além das canecas, bules, pratos e algumas painéis, dentro do universo da alimentação. O ágata tem alto poder de conservação do calor, mantendo os alimentos quentes por mais tempo e o ferro, quando esmaltado, assume a qualidade do vidro tornando-se mais resistente à corrosão e imune ao odor (Cersa 2004; Souza no prelo).

Para a literatura americana, há a terminologia *agate ware*, que ora se refere à cerâmica com decoração semelhante a ágata (mineral) como um dos tipos das *marble ware*, ora aos recipientes de ferro esmaltado (*enameled iron*). Há registro de seu uso, pelo menos, desde o começo do século XIX (1819), quando Saint-Hilaire (1975: 75), referindo-se a uma casa de fazenda de criação de um capitão-mor, nos arredores de Formiga, em Minas Gerais, diz: “Da varanda, bastante ampla [...] passava-se para uma grande peça coberta de telha

vã e de paredes sem caiação, cuja única mobília consistia em alguns bancos de madeira, tamboretas forradas de couro e uma enorme talha com um caneco de ferro esmaltado para retirar a água” Há também confirmação de sua produção nacional e popularização no início do século XX (podendo, claro, talvez ter havido produção nacional nos séculos anteriores), a exemplo da Fábrica de Ferro Esmaltado Sílex, da Sociedade Anônima Comércio e Indústria “Souza Noschese”, fundada na década de 1920 (Marson & Belanga 2006), e da Cerâmica Paulista de Louça Esmaltada, todas em São Paulo. Por ser um metal, com maior durabilidade, o ágata é um material de baixa recorrência no registro arqueológico, com probabilidade de ser mais antigo do que o restante dos artefatos presentes num mesmo conjunto (Souza no prelo).

O ágata passa, então, a concorrer, em termos de função, com os materiais em louça, por ser fabricado também na forma canecas, pratos, penicos etc. Em *Um Fazendeiro Paulista no Século XIX*, Carlota Pereira de Queiroz biografava o tenente-coronel Manuel Elpidio Pereira de Queiroz que, no inventário, de 1899, da fazenda que possuía nos arredores de Jundiá, constam “6 xícaras de ágata 43 xícaras de louça” e “26 pires de louça 5 pares de ágata” (1965: 200), o que sugere uma equivalência, quanto à forma (e função) dos recipientes em ágata e em faiança fina, apesar de esta última ser mais frequente dentre os bens do coronel.

Existe ainda uma menção ao flandres, como em “caldeirões de folha”. A folha de flandres é um material laminado composto por aço de baixo teor de carbono revestido com estanho, com alta resistência à corrosão. Existe referência a uma indústria próxima a Fábrica Santa Catharina, na Lapa, de materiais de “folha”²⁵. Referindo-se a mascates que atendiam aos moradores de um cortiço, no Rio de Janeiro, em 1890, Aluísio de Azevedo em *O Cortiço* (1974: 46) narra: “Vieram os ruidosos mascates com as suas latas de quinquilharia, com as suas caixas de candeeiros e objetos de vidro e com o seu fornecimento de çarolas e chocolateiras de folhas de flandres”. Artefatos em “folha de flandres” ou simplesmente “flandres” ou

“folha” aparecem em variados inventários desde o século XVI (Bruno 2009). Apenas a partir da segunda metade do século XX, com o avanço dos plásticos, a folha de flandres passou a ser substituída em muitos produtos, em especial devido ao custo mais baixo e a algumas características na performance final dos objetos (como o peso).

Acredito serem louças o que está representado, no inventário, pelos nomes “Pratos ingleses” “Pratos nacionais”, “Prato travessa”, “Tijellas pequenas”, “Tijella nº 8” e “nº 13” O que chama atenção, primeiramente, é a ausência de referências a xícaras (diferentemente do que ocorre na publicidade, portanto); os recipientes em louça comercializados eram apenas tigelas e pratos. Isso apontaria para hábitos culturais e de consumo dos habitantes que compravam? A xícara, a meu ver, fazia parte, e percebe-se isso mais claramente pelas publicidades, de um discurso maior de modernização, pensada por parte das elites, dentro do que, se a tigela passou a estar associada ao “sorver dos caldos” colonial, a xícara talvez estivesse associada, nessa visão, a um comportamento supostamente mais “europeu” ou, pelo menos, encarado como mais “moderno” e não tradicional. A presença das tigelas no armazém de D. Soledade, no entanto, indica que, destarte discursos como esses, a realidade da prática era bem diversa. As tigelas persistiriam pelo século XX, corroborando a alta frequência dessa forma no sítio Petybon. Os diferentes números de tigela indicam, assim como na Fábrica Santa Catharina, as variantes volumétricas de uma forma cujo *design* possibilita milhares de usos.

A riqueza de informações desse inventário vai além. Como existem outros produtos na listagem, é possível estabelecer relações de valor entre eles. Desse modo, conceitos como “caro” ou “barato” deixam de ser meras abstrações, como em geral ocorre, em frases como “louça mais cara” “Caro” e “barato” só denotam relações de valor quando existem comparações: mais caro, ou barato, em relação a o quê? Há que se pressupor que o preço de um bem é expressão do valor de troca desse bem e só tem sentido na dinâmica de troca, que envolve, no mínimo, duas coisas – “se uma maçã vale \$ 500,00 e uma banana \$ 50,00, uma maçã pode

25 Entrevista a Dona Ignez Cavalheiro

ser trocada por 10 bananas” (Vasconcellos 2002: 293). Igualmente, de nada adianta, por exemplo, dizer que uma louça custa x réis, porque não existem, hoje, parâmetros de custos em réis. A moeda serve para comparar e agregar valor de mercadorias diferentes (Vasconcellos 2002: 293); daí dizer que uma faiança fina com *n* características custa tantos réis é quase o mesmo que não dizer nada, uma vez que isso deve ser comparado, para fazer algum sentido, a outros produtos e, quando for possível, a algum salário ou poder aquisitivo (o que, mesmo assim, não impede o consumo de um bem). Por isso, a comparação das louças com demais gêneros inventariados é bastante promissora.

Realizar esse exercício, por exemplo, mostrou que estas, já na década de 1920, eram muito baratas: um prato inglês custava quase duas vezes mais que o similar nacional e quase o mesmo que um prato nacional esmaltado (ágate). Quanto às tigelas, a mais barata delas, de \$ 183, custava 2,46 vezes menos que a “Tijella nº 8” 8,2 vezes menos que a “Tijella” e 10,93 vezes menos que a tigela esmaltada. Um copo de chopp, de

vidro, custava \$ 207, isto é, 1,13 vez mais que a tigela mais barata, por sua vez ainda mais barata que 1 kg de erva-doce; mesmo o prato inglês era quase o preço de um quilo de toucinho e o equivalente, aproximadamente, a 3 kg de cebola. Um quilo de goiabada equivalia a dois pratos ingleses e quatro pratos nacionais! Sabendo que a goiabada nunca foi algo caro, fora do poder aquisitivo da maioria das pessoas, fica mais fácil compreender por que as louças não eram algo absurdamente custoso, muito pelo contrário.

Com base nesses dados, acredito que o preço (custo) de uma louça não se refira, somada a outras justificativas que apresentei em capítulos anteriores, necessariamente a uma posição socioeconômica de seu usuário. Esses diferenciais “econômicos” estariam muito mais relacionados a formas de uso e práticas do que ao preço em si; diferenças entre grupos com diversos poderes aquisitivos estariam muito mais relacionadas às preferências e escolhas de consumo, a identidades e manifestações culturais, do que meramente a um valor monetário ou ao dinheiro gasto na aquisição de um objeto.

Capítulo 5

Considerações finais a um novo paradigma de modernidade para a cidade de São Paulo: episteme da louça branca brasileira

...simplesmente esquecemos que noções como modernidade, iluminismo e democracia não são, de modo algum, conceitos simples e consensuais que se encontram ou não, como ovos de Páscoa, na sala de casa...

(Edward Said, *Orientalismo*, 2007: 15).

Quando Lévi-Strauss escreve suas memórias, em *Saudades de São Paulo*, em 1935, define a cidade como um emaranhado de temporalidades diversas, como se houvesse duas: a Chicago do hemisfério sul (Lévi-Strauss 1996: 23), a Pauliceia moderna

com seus automóveis, prédios, periódicos, cafés, teatros etc., e aquela mais tradicional, formada pelos caipiras e italianos do Brás, pelas lavadeiras da várzea do Carmo, pela clássica fotografia dos bondes ao lado de uma boiada em pleno centro (Fig. 212).

Segundo o antropólogo:

O encanto da cidade, o interesse que ela suscita vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde sucediam sem transição às ricas residências, perspectivas imprevisíveis sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e as defasagens no



Fig. 212. Passagem da São Paulo rural para a urbana registrada por Lévi-Strauss em 1935

tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia espetáculos novos (Lévi-Strauss 1996: 69).

De uma forma ou de outra, essa concepção de modernidade na cidade de São Paulo, seja em memorialistas e jornalistas da época, seja em historiadores, antropólogos e arqueólogos até os dias atuais, perdurou com muita força: a de que a modernidade paulistana é uma modernidade defasada, incipiente, assíncrona e alocrônica, algo que se quis adaptar aos “trópicos”, um discurso que deixa escapar um quê de difusionismo (Ferreira 2007) ao pressupor a expansão de um modelo (modernidade) a partir de um centro (Europa), que, destarte tentativas, não saiu como o original, constituindo uma “cópia mal feita”, para usar a expressão de Roberto Schwarz. Segundo Schwarz (1989), a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado, atemporal ou de múltiplas temporalidades, na vida cultural que se leva na América Latina, e no Brasil, é constantemente lembrada, ressaltada e tida como verdade pelos veículos de comunicação, e acaba sendo vivida. Berman, para São Petersburgo, por exemplo, caracterizou a modernidade russa como bizarra, desequilibrada (2007: 333).

Desde o século XIX até os anos 1960, a intelectualidade, pautada em noções de cópia, buscou diagnosticar no Brasil a existência de culturas alienadas, importadas de países “centrais” (Ortiz 2006: 7). Um exercício de bricolagem torna-se, segundo esses discursos, uma cópia, tendo em vista o conceito ingênuo de “cópia fiel” (Guinzburg 2001: 102). Diversos exemplos são dados pelas fontes escritas dos supostos “paradoxos” da modernidade paulistana, como o da boiada e do bonde. Vários desses exemplos, para Schwarz, são “desencontrados, muito diferentes no calibre, pressupondo modos de ver incompatíveis uns com os outros, mas escolhidos com propósito de indicar a generalidade social de uma certa experiência. Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo” (Schwarz 1989: 30).

Parto do pressuposto de que existe, portanto, um discurso pautado em alguns ideais de modernidade, que não só não condizem com o que se encontra num sítio

arqueológico, mas que procuram opor sempre uma suposta “essência da modernidade” a um “tradicional” ou ao que não se configura como “moderno”, dentro de um *corpus* de comportamentos e hábitos predeterminados. Excluindo o tradicional, exclui pessoas, porém não deixa claro o que, materialmente, seriam artefatos “modernos” estigmatizando os ingredientes negativos tanto da tradição como do comportamento que se queria tradicional (Palacios 1999: 76). É claro que, gerado no âmago de uma parte das elites paulistanas, esse discurso é controlado e selecionado de forma que conjura poderes e domina acontecimentos aleatórios (Foucault 2007: 9). Uma vez que esses discursos de modernidade compartilham “vontades de verdade” dispõem de um poder de coerção sobre os demais discursos criando sistemas de exclusão (Foucault 2007: 21).

Busquei perceber nesta dissertação, por meio de uma reflexão sobre os “limites epistemológicos de ideias etnocêntricas” o que Homi Bhabha chamou de “fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes” (Bhabha 2007: 24), em que, por exemplo, o uso de louças em formas tidas como tradicionais, como as tigelas, ou seus modos de usar, variados, na prática, aponta justamente para características normativas do discurso da modernidade na Pauliceia. Mergulhar nesse universo é perceber como a dominação cultural tem operado (Said 2007: 60) e que existe uma “massa de formação discursiva” (Said 2007) que age de determinada maneira, segundo concepções específicas de modernidade e aspectos a ela relacionados, que corroboram a ideia de discurso também como representação, cuja efetividade política está no fato de manter sempre a América Latina num tempo anacrônico (o tempo colonial) ou num lugar distante (“a sala de espera”), pautado na noção linear de progresso iluminista, em relação a uma Europa que ganha *status* de modelo. É possível, portanto, a construção de discursos alternativos pautados na análise da cultura material, num ambiente capitalista não inexorável, com reflexões sobre a faiança fina nacional. Minhas primeiras indagações ao sítio Petybon e depois às problemáticas surgidas durante a análise da louça brasileira fizeram perceber que a partir delas, e com elas, poderia

tentar produzir uma história multivocal ou uma nova narrativa na tentativa de superar aquilo que Gnecco (2009: 16) chamou de “violência epistêmica” que caracterizou a modernidade, dialógica ao discurso arqueológico latino-americano. Se, como pontuou Orser (1996: 87), uma Arqueologia do mundo moderno é aquela que estuda os efeitos do colonialismo, eurocentrismo, capitalismo e modernidade, juntos, no mundo, é preciso, portanto, entender a historicidade de cada um desses termos.

Apesar de uma abordagem crítica, sabendo que modernidade e colonialismo coproduziram-se (Gnecco 2009), ainda sim utilizei, durante o trabalho, o termo “modernidade” no intuito de explorar as capacidades e limitações de categorias sociais e políticas europeias em contextos não europeus (Said 2004), sem banir esta que é uma categoria das ciências sociais hoje (Chakrabarty 2000: 20), ainda cerne de muitas discussões e debates sobre “teorias da modernização” no chamado “3º mundo” (Wilk 1994: 98).

Os projetos e discursos de modernidade que conjunturaram interpretações sobre a cultura material de sítios históricos, colaboraram para que um conjunto de ideias ganhasse o *status* de “verdade natural” (Said 2007: 433) e que se criasse um regime de verdade como aquele baseado num suposto “centro-periferia”. Características de um arcabouço frequentemente adotado de forma acrítica pela *intelligentsia* latino-americana e que, pautado numa supervalorização do estrangeiro, dirimem o nacional, aspecto que afeta não só a interpretação da cultura material mas também os próprios atributos de análise elencados para o trabalho arqueológico. Esta dissertação procurou mostrar, pautando-se nessas críticas, o que particularizaria a louça em faiança fina brasileira, justamente para não cair em noções simplistas como a de que ela, ou quem pensou sua produção, ou demandou por esses produtos, “copiou” a louça inglesa ou europeia.

Zarankin (1995: 40) lembra que nas análises arqueológicas a escolha de categoria para efetuar classificações é funcional em relação a um problema particular, e que sua escolha depende dos fatores que se consideram relevantes em uma investigação em função de seus objetivos. Toda classificação é arbitrária e a discriminação dos atributos (morfológicos

e decorativos) (Dunnell 2007) que utilizei para analisar as louças foi condicionada pelas problemáticas da pesquisa. Percebendo que o discurso de superioridade ocidental pressuporia uma diferença colonial (Mignolo 2007), notei que a “arma” em prol de outras interpretações da louça branca seria a própria ficha de análise do material arqueológico que refletiria as abordagens que quis focar, questionando o processo de transformação das diferenças em valores (Mignolo 2007: 43), presentes não apenas na relação louça brasileira - louça inglesa, mas também na relação Brasil - Europa.

Reconhecer que imbricadas nas redes da análise da cultura material estão retóricas e representações, que auxiliam um processo histórico de dominação, é reconhecer que a Arqueologia e a cultura material têm papel ativo na construção de identidades culturais e no desafiar de percepções colonizadas de identidade (Funari 2008: 184). Assim, mudar os atributos de análise das louças era também identificar fatores subjetivos que faziam variar as interpretações dos registros arqueológicos (Trigger 1992: 16), mostrando que condições sociais cambiantes modificam não apenas as perguntas que o arqueólogo formula como também as respostas que está disposto a considerar aceitáveis (Trigger 1992: 23). Esta dissertação procurou, assim, apontar que Política e Arqueologia são fenômenos inter-relacionados e que se a Arqueologia foi potencialmente perigosa na política europeia (com o nacionalismo), na América Latina a política pode ser questionada pela Arqueologia, em especial quando pensamos contextos recentes como o desta pesquisa (Kohl 1998: 242). Concepções de modernidade influenciaram na leitura e interpretação das louças brancas.

Pauto-me nos trabalhos de Said para o qual textos, sejam de um acadêmico ou um viajante, podem “criar não só conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever” (Said 2007: 142), até gerarem uma tradição ou discurso que, para São Paulo, remeteria não só à imagem que se formou da cidade pobre, abandonada e isolada no planalto durante a Colônia, ou ao mito da ideologia bandeirante, mas também aquela modernidade à europeia que se quis para a cidade. São

“demandas de poder inerentes aos discursos que suportam práticas sociais” (De Decca 2004: 40).

É importante ressaltar que, para Raymond Williams (2007: 282), a maioria dos sentidos da palavra “moderno”, anteriores ao século XIX, era desfavorável quando num contexto comparativo; apenas ao longo do século XIX, e principalmente no XX, “moderno” fez um movimento na direção contrária, tornando-se quase equivalente a “melhorado” ou “satisfatório”, implicando alguma alteração no que seria um sistema ou instituição antiga.

Para Habermas, o conceito de modernização “refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças de trabalho e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas” (Habermas 2000: 5). A teoria da modernização, no entanto, teria acarretado uma abstração plena, tornando a modernidade um padrão atemporal e a-espacial e um estado final a se atingir, criando-se um conceito acabado, um pacote a ser replicado. Habermas chama ainda atenção para o sentido cronológico que o termo obtém com Hegel, no qual modernidade ganha o sentido de uma época nova e sua necessidade de autoafirmação impinge que não tome modelos de outras épocas, mas “extraia de si mesmo sua normatividade” (Habermas 2000: 12) em prol de uma desvalorização do passado.

Em São Paulo, o discurso de modernidade esteve, além disso, associado à ideia de destruição; Benjamin (2000: 20) nos lembra que as grandes cidades cresceram com os meios que as puderam destruir. O começo do século XX assistiu a intensas obras estéticas e sanitárias, no centro paulistano, levadas a cabo por Antonio da Silva Prado (Kahtouni 2004: 76). As políticas de urbanização, da abertura das grandes avenidas, destruíram bairros inteiros, mesmo em períodos mais recentes como os anos 1950, quando as favelas que ocupavam a área reservada ao parque do Ibirapuera foram banidas (Kahtouni 2004: 140). A “demolição permanente” seria uma das características definidoras da

modernidade (Berman 2007: 338). Os processos de aterramento, reaterramento, preenchimento das crateras de retiradas de argila das várzeas do Tietê com lixo urbano e a urbanização de bairros e várzeas, proliferaram os aterros na cidade, contexto do qual o sítio Petybon é também fruto. Derrubando e aterrando, a cidade se renova, tendo em vista uma paisagem urbana indesejável segundo esta ou aquela ideologia. Abundavam os “aterros de terra ocre” pela urbe paulistana como percebeu Lévi-Strauss nos anos 1930 (1996: 94). Como construções culturais, procurei propor, no Capítulo 1, que os lugares nunca são neutros, e com as mudanças constantes na materialidade (Zarankin 2002: 35) das paisagens urbanas da cidade de São Paulo, as elites e seus projetos de modernidade, como os planos de urbanização, criaram mecanismos e tecnologias (como os aterros) que engendraram discursos de poder que viam nos aterros uma camada divisória entre o passado, sepultado, e o presente.

Para Le Goff (2003: 173), o par antigo/moderno sempre esteve associado à história do Ocidente e teve sua oposicionalidade acentuada com o aparecimento do conceito de modernidade. Esse jogo dialético foi gerado a partir do momento em que a consciência da modernidade nasceu do sentido de ruptura com o passado; mais do que uma ruptura, a modernidade como “novo” passou a promover um esquecimento ou uma ausência de passado (Le Goff 2003: 179). Quando esse discurso entrou em contato com locais como a América Latina, gerou associações entre modernidade e ocidentalização, paralelamente ao problema da identidade nacional. Daí as constantes associações entre São Paulo e Chicago, Liverpool, Milão ou Manchester (Mota 2003: 241).

Marshall Berman ressalta que, endêmico à modernidade, é o movimento de criar ambientes homogêneos, desaparecendo com as marcas e a aparência de um velho mundo sem deixar vestígios (Berman 2007: 86). Aterrar ou derrubar a antiga fábrica de louças para a construção de uma fábrica de biscoitos, ou tentar impor novos hábitos pela produção de faianças finas no País, para Berman (2007: 95), seriam sinais de atos de destruição destinada a não gerar uma utilidade material, “mas assinalar o significado simbólico de que a nova sociedade deve destruir todas as pontes, a fim de que não haja mais volta atrás”

Nesse sentido Levi-Strauss (1996: 91), em *Tristes Trópicos*, diz que as cidades do Novo Mundo, seja Nova York, Chicago ou São Paulo, “são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas”

Na América Latina, a associação da modernidade com uma “ocidentalidade” ou “europeização” criou comparações com um suposto “modelo original” constante em muitos projetos de modernidade em São Paulo e na literatura sobre a história da cidade. Na Arqueologia, por exemplo, fica evidente a afirmação de que alguns hábitos culturais são cópias, especialmente, de “padrões europeus burgueses” de comportamento. É preciso, no entanto, ter cuidado não apenas com termos generalizantes e pouco claros como “burguês”, mas igualmente com a noção de “cópia” que pressupõe um modelo original perfeito e uma cópia, que nunca é o original e, portanto, malfeita. A “cópia é secundária em relação ao original, depende dele, vale menos etc. Essa perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente” (Schwarz 1989: 35). “Burguês” como um fim a se alcançar, e “aburguesamento” como processo, denotam a pouca clareza de uma terminologia que se generalizou “na ótica dos agentes políticos de inúmeros processos históricos” (De Decca 2004: 51) e que hoje demonstra falências em suas interpretações, como mostrou Edgar De Decca para o termo “revolução” “Aburguesar” desse modo, aproxima-se de “aculturar” e implica ideias de perda de cultura ou assimilação, pressupondo a existência de fronteiras culturais nítidas em vez de um *continuum* cultural (Burke 2009: 2), como se a fórmula $A + B = A$ fosse válida em algum sentido prático (De Certeau 1982; Hartog 1999). “Burguesia”, na Europa (um continente) e no Brasil (um país), tem implicações e significados diversos, dada sua historicidade, que podem ser percebidas mesmo em trabalhos mais clássicos como os de Florestan Fernandes (1975). A Arqueologia Histórica brasileira talvez tenha que se afastar um pouco de um crivo mais marxista e do uso de terminologias de classe muito abstratas aplicadas indiscriminadamente a contextos diversos (Heinz 2006: 8). O que, afinal, seria uma cultura material “burguesa”?

Em sua crítica a essas noções, Schwarz aproxima-se das teorias pós-coloniais e se pergunta por que no Brasil existe uma primazia do “anterior” sobre o “posterior”, do “modelo” sobre a “imitação” e do “central” sobre o “periférico” propondo, dessa forma, mudanças de paradigma. Desde o século XIX, existiria entre as pessoas educadas – enquanto categoria social – um sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local (Schwarz 1989). O problema foi que a Arqueologia incorporou essa ideia sem uma crítica maior, sem perceber que isso é uma ilusão, um imaginário criado num determinado espaço-tempo e, portanto, um “regime de verdade” segundo a concepção foucaultiana. A noção de “cópia” enquanto uma verdade não existiria porque é impossível que se “copie” alguma coisa exatamente como ela é, já que existem variantes não apenas no conceito de verdade dessa mesma coisa, mas também na conjuntura cultural do indivíduo que “copia” – a questão teórica ficou clara a partir do *O 18 de Brumário de Luis Bonaparte*. Sempre existe uma resignificação, reestruturação, releitura e invenções do cotidiano (De Certeau 2007).

Desse modo, desde o século XIX, “privados de seu contexto oitocentista europeu e acoplados ao mundo da sociabilidade colonial, os melhoramentos da civilização que importávamos passavam a operar segundo outra regra, diversa da consagrada nos países hegemônicos” (Schwarz 1989: 44). É o que muitos dos estudos sobre a materialização das forças capitalistas segundo esquemas culturais locais vêm mostrando (Sahlins 2004: 448; Zarankin & Sanatore 199, 2005, 2007). A questão da “cópia”, no entanto, não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto estético e político, e liberta da mitológica existência da criação “a partir do nada”, já que a vida cultural tem dinamismos próprios dos quais é elemento uma eventual originalidade (Schwarz 1989: 48). Falar em modernidade “copiada”, por fim, acaba opondo nacional a estrangeiro, como se fossem facilmente dicotomizados, assim como parece pressupor que os indivíduos não têm uma cultura própria particular e identitária, sendo sempre, portanto, cópia ou emulação.

É claro que, como comentei em outros capítulos, a faiança fina brasileira sofreu influências da produção forânea, mas procurei mostrar, pautando-me em Argan (2005: 21), que uma relação de dependência, se existiu, não foi sempre negativa, dado não resultar em nulidade ou perda de valor e que um processo visto como cópia, seja da fabricação de um tragal, seja de um comportamento ou hábito, deve, ao contrário, ser encarado como um processo de aprofundamento ou de desenvolvimento da experiência. Além disso, pedestalizar a louça inglesa ou a modernidade europeia como modelos, é enxergá-las sob o crivo do mito de origem, como se fosse possível descobrir, abaixo deles, “um estágio pré-cultural de uma peculiaridade original” (Argan 2005: 22).

Busquei, desse modo, na interpretação das faianças finas desmistificar esses imaginários tão marcados por ideias colonialistas. Como mostra Chakrabarty (2000), o ex-mundo colonial deve criar novos paradigmas epistemológicos e categorias de análise que não sejam totalmente tributárias do imaginário europeu, ou seja, nos entendermos com nossos próprios olhos. Segundo ele, é necessário repensar conceitos não adequados a nossa realidade social, tal como o de modernidade. A maioria dos projetos de modernidade, e suas interpretações no Brasil e em São Paulo, separa aspectos arcaicos e tradicionais daqueles ditos modernos, como totalmente opostos, mas para Chakrabarty (2000) o tradicional, isto é, aquilo que existia antes das colonizações, se alia às práticas da modernidade, sem que isso signifique um atraso ou arcaísmo. Por que ser moderno precisa ser viver de paradoxo e contradição (Berman 2007: 21)?

Na presente pesquisa tentei, assim, encarar a modernidade em São Paulo por meio de um novo paradigma, o seu próprio, algo característico seu, não como se constituído de diferentes temporalidades ou como uma cópia malfeita. O bonde e a boiada *são* a modernidade paulistana, é isto que ela é, sem compará-la a algum suposto modelo original a ser seguido. Se existem traços que um discurso classifica como tradicional ou que devem ser costumes combatidos pela modernidade, na produção da Fábrica Santa Catharina, é porque mesmo com o fim de uma tradição, por exemplo a de produzir para si mesmo cerâmicas como cuias

ou utilizar os pratos, tigelas e xícaras de certo modo, não implica que “conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre a mente dos homens” como disse Hannah Arendt (1954: 53). Além disso, o processo torna-se mais complexo ao pressupormos que na dinâmica da tradição, as pessoas estão invertendo-a em seus próprios quadros de referência (Arendt 1954: 68), junto daquilo que vem “de fora”, ou inventando-as segundo interesses específicos (Hobsbawm & Ranger 2002). Isso ressalta o dinamismo inerente à tradição (Therrien 2004) e a crítica que vem sendo feita pela Arqueologia colombiana ao trinômio “inovação” “práticas europeias” e “dominação” (Therrien, Jararillo Pacheco & Salamanca 2003: 157).

Maria Paes de Barros, em 1905, chamou atenção para uma São Paulo que ia “perdendo sua aparência de pequena cidade para assumir ares de grande capital” (1998: 136), mas num contraste que ressaltava o paradoxo, segundo ela, entre o lavrador e o “nosso caipira” por um lado, sem “a menor noção de higiene” (1998: 93) e o alargamento de ruas e calçadas, a indústria etc., por outro. A modernidade paulistana, neste sentido, era vista como “o resultado do esforço e dedicação de todos os setores sociais e as elites ainda conservavam um certo compromisso para com o conjunto da sociedade” (De Decca 1999: 303-304). Daí a utilização das louças brancas, no lugar de formas antes fabricadas em cerâmica torneada ou acordelada, e a fundação da fábrica também como parte de um plano de modernização.

Tecendo esse pano de fundo para a pesquisa, tentei trabalhar não apenas com as louças do sítio Petybon como também com a fábrica, enquanto artefato (Pfaffenberger 2002) ou superartefato, cujo sítio é parte. Lembro que o autor de Mogli, o menino lobo, Rudyard Kipling, quando em visita ao Brasil em 1927, descreve São Paulo como “uma cidadezinha a trezentos quilômetros da costa, com novecentas mil pessoas” (2006: 41), ressaltando como símbolos da modernidade a energia elétrica e sua rápida adoção, “como muitas cidades inglesas, pularam direto do óleo e das velas para a eletricidade”, e uma fábrica, “uma fábrica poderosa e eficiente relatada como ‘vale muito a pena ver’” Se a fábrica, ou o que Miceli (1996) chamou de “sistema

de fábrica”, era traço de uma modernidade, cosmopolita, além de um sustentáculo do sistema capitalista (Thiesen 2005: 16) que se estabelecia na cidade, a Fábrica Santa Catharina pode realmente ser vista como um posto avançado de um projeto de modernidade que intencionava introduzir uma nova ordem e mudar tradições herdeiras do antigo regime colonial do País, símbolo de nova era do progresso e bem-estar social (Thiesen 2005: 16).

Aproximo-me do que Therrien e Mejía (2001/2002: 202) notaram para a Fábrica de Loza Bogotana, e estendo isso para a Santa Catharina, onde sua instalação, segundo os projetos elitistas, pretendeu inserir a população local nos adventos da modernidade e sustentar a economia de um Estado em formação baseada na produção e na circulação de mercadorias. Para Monika Therrien (2004: 110), “la fundación de una fábrica de loza se considera como un vehículo de transformación de una buena parte de la sociedad, representada ésta como carente de virtudes morales y sujeto potencial de ser controlado y regulado” Fábrica e louça faziam parte, na Pauliceia das elites, dos “ingredientes da modernização” lembrando a expressão de Warren Dean (1996: 282). Antoine Renard faz questão de ressaltar que, na Europa, São Paulo já era reconhecido como o maior centro industrial da América do Sul e que suas indústrias “alcançaram um assinalado desenvolvimento, em qualidade, com os similares estrangeiros” (1933: 56) e “já os fabrica em grande quantidade e enorme perfeição. A mesma cousa se tem verificado também quanto aos productos de louça, de cerâmica, de vidro” (1933: 57)

A fábrica, nos limiares da fronteira entre o rural e o urbano, do ponto de vista de sua localização geográfica, dialoga com a *urbs* moderna dentro de uma paisagem industrial. Assim como a fábrica bogotana, a Santa Catharina criou uma barreira e demarcou uma fronteira domesticada, em um entorno caracterizado como, se não “criminal e selvagem” sua comparsa colombiana (Therrien 2004: 115), ao menos rural, tradicional, atrasado, arcaico... Deste modo, a fundação de uma fábrica de louças nesse momento da cidade, com resquícios vistos como coloniais,

no bairro da Lapa, um bairro-entroncamento entre o interior e a capital, entre a zona rural e a mancha urbana em expansão, serviria não apenas como disciplinadora dos operários que nela trabalhavam, mas como produtora de um artefato, a louça branca, até então importado, que supriria as demandas da capital e do interior pela teia ferroviária que se ia implantando. Avesa aos velhos hábitos, a São Paulo moderna recusava símbolos não modernos e, nesse diálogo louça e cerâmica fizeram parte de um cosmopolitismo conflituoso (Koguruma 1999: 83). A modernidade estaria sendo bloqueada por certos comportamentos do homem brasileiro (Bosi 2008: 368) e a louça foi encarada, nesse projeto de modernidade, como vetor de comportamento segundo uma ideologia que controlasse o espontâneo (Leone 1984: 34), na prática da ação.

Como afirmou Thiesen (2005), existe forte relação entre a construção do espaço e o estabelecimento de uma unidade fabril, entre concepções de modernidade e construções de identidades. A Fábrica Santa Catharina localizava-se exatamente no ponto que funcionava como “porta do sertão”, entre a cidade, a “cultura urbana”, e a “cultura rural” tradicional, folclórica, de um campo ora visto como estático e atrasado ora visto como estático, mas detentor da “verdadeira” identidade nacional não contaminada por movimentos migratórios excessivos (Raffaini 1991: 87).

A instalação da fábrica num bairro considerado rural, no caminho da histórica estrada para Jundiá, e depois para o sertão e o interior bravo, não civilizado e “caipira”, parece ir além dos aspectos de barateamento dos terrenos de várzea com a especulação imobiliária e o loteamento das chácaras circundantes à cidade. A fábrica aqui, como ícone ou ingrediente de uma modernidade que se queria para São Paulo, foi considerada veículo de transformação de boa parte da sociedade representada como carente de virtudes morais, intervindo nas práticas cotidianas de setores da população, a fim de submerê-los a um novo regime político e social (Therrien 2004: 111).

O intuito, portanto, seria o de não apenas disciplinar os operários e inculcar-lhes novos hábitos ao conviverem com a louça branca, mas

também manufaturar esse produto para um mercado que deveria consumi-lo segundo os usos pensados para ele, inserindo na população brasileira uma modernidade e uma nova ordem que não aquela dos costumes arraigados no antigo sistema colonial (Mejia & Therrien, 2001/2002: 199). A própria Fábrica Santa Catharina aparece na fotografia da Exposição Universal de 1918 (no Capítulo 1), sediada no Palácio das Indústrias, como um gigante da modernidade dominando a selva, no limiar, como aponta a cartografia histórica, entre a zona considerada urbana e o mundo rural.

Por outro lado, é nas formas e nas decorações que vemos a agência da fábrica na contramão de seu papel como “sustentáculo do capitalismo”, uma vez que produziu formas variadas, com inúmeras capacidades volumétricas, algumas já de forte aceitação, amplamente consumidas, cuja tradição de consumo dialogava com hábitos tidos, por discursos de modernidade, como rurais. A agência da fábrica, nesse sentido, atendendo a uma resposta da demanda, negociando com consumidores e produtores, caracteriza o sistema de fábrica não apenas como “camaleão” como o chamou Paulo Miceli, no sentido de que adquiriu diversas roupagens em diferentes cenários mantendo-se “monoliticamente em todas as latitudes” (1996: 63). Para além dos cromatóforos, o sistema de fábrica, ao menos o da Santa Catharina, possuiu uma essência mais plasmática, transmórfica, no sentido de se adaptar ou se modelar segundo um meio, sem deixar de ser fábrica. Devido a esse movimento, chamei, na dissertação, a fábrica também de performativa, um modelo de produção simbólica que criou relações a partir da prática (Sahlins 2003: 47).

Apesar dos mecanismos do poder disciplinar no cotidiano dos operários da fábrica, formas de ação e resistência cultural burlavam o sistema. Se o sistema de fábrica prega um discurso hierarquizante e normativo, se alienava o trabalhador, a realidade da prática era bem diferente. Se considerarmos a modernidade como inexorável, uma espécie de promotora de “aculturação”, condensando e não dando espaço ao tradicional ou a hábitos culturais locais pré-existentes a ela, perderemos importantes detalhes do dia a dia operário que

permite perceber um cotidiano reinventado. É o exemplo das digitais que marcam a presença humana numa cadeia, como a taylorista, que pretende apagar o trabalhador, reduzindo seus gestos e impingindo um ritmo maquinal, ou as inscrições a lápis como lazer no cotidiano fabril. A cultura material do sítio Perybon possibilitou antever alguns traços do que seria o mundo do trabalho na concepção do próprio trabalhador, como fez Randall McGuire (1999) para os mineiros do Colorado, a partir do estudo das particularidades da vida cotidiana na fábrica (Martins 1994: 2).

Contratando oleiros lapeanos e operários imigrantes, muitas vezes ex-camponeses, à fábrica foram vinculadas também técnicas tradicionais de produção e a presença de um tradicionalismo personalista de mestres e ceramistas à racionalidade impessoal e técnica dos engenheiros (Martins 1994: 13). É provável que tenha ocorrido na Santa Catharina e IRFM o mesmo que mostrou para a Cerâmica São Caetano, dos anos 1950, José de Souza Martins (1994), apontando a ocorrência de fenômenos e aspectos tidos como tradicionais e camponeses num ambiente fora do mundo tradicional e rural, que é a fábrica. Quando um demônio apareceu, até os defeitos foram explicados por sua presença.

Como comentei, os projetos de modernidade vigentes no período das primeiras décadas do século XX na cidade, em geral, tiveram um caráter europeizante, disciplinador e normativo, com poucas vozes dissonantes (como Sylvio Floreal e Guilherme de Almeida). Assim, ora seguem a vertente que sugere que a modernidade e a emulação europeizante em São Paulo foram totalmente “completas”, abarcando todos os aspectos da vida, ignorando qualquer existência de outros modos de vida e manifestações culturais, ora ressaltando a existência da modernidade na cidade, e sua necessidade, reconhecendo traços tradicionais, coloniais e arcaicos que devem ser extirpados, destacando sempre esse paradoxo.

A maior parte dos chamados memorialistas, por exemplo, tem um discurso muito pautado na ideia de progresso linear, ressaltando São Paulo como o grande ícone da nação (“a locomotiva” do País), especialmente em seus aspectos “modernos”. Segundo

Brefe (1996), é por meio da delimitação dos contornos da cidade que o memorialista compõe o cenário urbano das memórias e – como resultado – constrói sua identidade. A cidade de São Paulo aparece nas memórias transfigurando-se em ritmo febril, de modo que suas características seculares e traços comuns desaparecem. Antoine Renard, visitando a cidade na década de 1920, relata:

Quando, em 1926, chegamos, pela primeira vez, a São Paulo, vindos da França, nosso paiz natal, maravilhamo-nos deante da magestade e do tamanho da sua capital. Realmente, esta cidade, marulhente de vida e semeada de arranha-céus; verdadeiro escritorio de bellezas architectonicas e esculpturaes, encanta e deslumbra, pelo seu conjuncto artistico e sumptuoso, a todos que a contemplam (Renard 1933: 14).

Já o francês Paul Walle, em 1910, escreve:

São Paulo étant le siège du Gouvernement et lê centre de la vie intellectuelle, sociale et commerciale de l'État, on y trouve tous les établissements dignes d'une cite avancée dont la culture ne reste pas en arriere du développement matériel (Walle 1912: 11).

Nessas memórias fica evidente a imagem do novo sobrepondo-se ao velho. São discursos que inventaram uma cidade de São Paulo (Brefe 1993), gerados com base em relações desiguais de opressão e segundo um olhar estrangeiro – do tipo que o mundo ocidental efetuou sobre espaços coloniais, estando na origem das mais tendenciosas e reducionistas leituras da história (Hering 2004: 8) –, ao mostrarem a modernidade paulistana sempre em déficit, o que serviu de justificativa ao domínio sobre as nações mais pobres na ordem econômica nascida do liberalismo e do progresso tecnológico (Carvalho 1994: 15).

Outros exemplos são vários, a citar os memorialistas e viajantes como Nuto Sant'Anna, Oakenful, Jorge Americano e Jacob Penteadado. Nestes dois últimos, no entanto, encontra-se também “outra” cidade, a São Paulo “profunda”, se quisermos adotar o termo cunhado por Bonfil Batalla (1987). Fazem diversos apontamentos sobre o cotidiano operário, sobre as fábricas, sobre as lavadeiras da Várzea do Carmo etc., não obstante sempre

com a perspectiva de progresso linear e do tom pejorativo dessas presenças quase que “estranhas” à grande metrópole:

O que predominou para a moradia da gente pobre foi sempre, em São Paulo, o cortiço (...) Ou então, os porões habitados (...) homens, carroceiros e operários, e um ou outro vagabundo ou mendigo, cuja renda dava bem para pagar o aluguel... (Americano 1962: 27).

Viajantes e memorialistas liam a cidade à luz de um discurso de modernidade e marcaram impressões positivas em relação a um cosmopolitismo semelhante ao das grandes cidades europeias, mas também negativas em relação a todo o resto, que, usualmente, nem mesmo é referenciado: os bairros mais pobres, operários, a população média etc. Os discursos desses autores é, em geral, de caráter normativo, tentando ligar São Paulo a uma cultura homogênea, supostamente europeia e burguesa, com hábitos “finos” e disciplinados, apagando qualquer outra manifestação cultural ou indivíduos que não se colocassem dentro desse quadro, isto é, a maior parte da população (se não todos!).

Para Maria Inês Pinto (2002), os projetos modernizadores na cidade espalharam-se para campos além do literário, e a autora investiga como esses discursos estiveram presentes nos meios de comunicação em massa ligados às novas tecnologias de comunicação social, como a publicidade, o cinema e as novas linguagens visuais e jornalísticas. Essas novas linguagens teriam reinventado uma ideologia cosmopolita com a propagação de imagens apologéticas da metrópole e influenciado na criação de novas formas de convívio social e urbano via disseminação de ícones de modernidade, por meio da literatura modernista, imprensa ilustrada, cinematógrafos e cartazes publicitários (Pinto 2002: 297). As publicidades de louças analisadas nesta dissertação mostraram, também dessa maneira, que se divulgavam modelos de comportamento, enfatizando a xícara como esse vetor, mas ainda com a presença das tigelas, que encontra respaldo nos registros arqueológicos do período.

Conforme Pinto, os projetos de modernidade intrínsecos ao começo do século XX estavam muito pautados pelas

novas tecnologias de comunicação, em um momento de transformações de padrões de comportamento, com papel importante na afirmação e definição de *status* e valores de referência ao divulgar e consolidar novos comportamentos e hábitos de consumo. Entretanto, tais hábitos de consumo só tiveram essa função porque correspondiam, “ao mesmo tempo, às necessidades do discurso de legitimação do projeto civilizador das elites paulistanas e às necessidades da população, ou seja, todos aqueles ‘personagens desse mundo em ebulição careciam, com urgência, de um eixo de solidez que lhes desse base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsciente” (Pinto 2002: 298).

Por fim, para essa autora, o projeto modernizante contido em linguagens como a cinematográfica apresentava visões otimistas e apologéticas de uma cidade totalmente moderna e sem contradições; por outro lado, ela procurou também descobrir, por meio dos silêncios e aspectos contingenciais dessas linguagens, os conflitos, o lado excludente e inacabado dessa modernidade, o choque entre o ritmo dos maquinismos e o ritmo do ser humano, suas permanências, rupturas e adaptações, um mundo que procura acabar com antigas tradições ao mesmo tempo que produz novas mitologias, “fabricando um imaginário da modernidade, ligado ao esforço de traduzir vivências tecnológicas novas em linguagens que favoreciam o diálogo e as tensões da *intelligentsia* modernista paulista com a gestão cultural” (Pinto 2002: 299).

Caminho semelhante é traçado por Nicolau Sevcenko (1992: 18) que, ao investigar as concepções de modernidade contidas na literatura e nas obras de arte, afere que os projetos modernizadores contidos nos discursos fizeram com que o cosmopolitismo da população assinalasse um nítido recorte de discriminação social, como um estigma a se acrescentar ao da população negra e mestiças, reforçando a disposição de estranhamento intrínseca ao processo de metropolização. A cidade se tornaria um “enigma para seus próprios habitantes” devido à diversidade cultural, e muitos projetos modernizadores pautaram-se em transformar a cidade diversa

em um todo homogêneo, normatizando hábitos. A louça, graças à propaganda e à sua produção, foi também encarada como vetor de comportamento, ignorando o papel da prática nesse esquema. A imprensa repercutia, a todo o tempo, a imagem de uma São Paulo exemplo de grande metrópole do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura (Sevcenko 1992: 36).

Tal qual Maria Inês, para Sevcenko, esse é o período de tomada de consciência para a construção de um sentido de identidade e de uma preocupação com o destino da cidade: “cortada do passado pelo seu modo de desenvolvimento abrupto, São Paulo, tal como figurada pelos seus cronistas, aparecia insistentemente refletida num improvável espelho do futuro” (Sevcenko 1992: 37). Finalmente, para Sevcenko, por trás dos discursos que louvavam a modernidade paulistana, a cidade “se compôs de um modo inverossímil, a partir da soma de circunstâncias imponderáveis que foram confluindo numa sequência contínua de impossibilidades” (Sevcenko 1992: 106), na qual o panorama era muito mais composto por problemas que se multiplicavam descontroladamente do que por soluções originais (Sevcenko 1992: 127). O autor aponta como os jornais e os cronistas, e outras linguagens contidas em fontes documentais, apresentavam os paroxismos de São Paulo, cidade da Avenida Paulista e do Brás, das doenças, dos cortiços, do cinema e das revoluções. Aproximam-se, portanto, dos discursos de modernidade que ressaltam a incongruência da cidade, comparando-a com um modelo original europeu, tornando-se, mais uma vez, a “cópia malfeita” Pressupõem os desdobramentos da modernidade (Domingues 1999: 89), em vez de autêntico, como desvios.

A ideia de um modelo reverbera, desse modo, nas interpretações que giram em torno das manufaturas e das produções nacionais, como a da louça em faiança fina. Tendo como modelo o produto europeu, a louça brasileira passa a ser vista como cópia, também de hábitos, mas malfeita porque não alcança a original, e os atributos de análise ressaltados a partir dessa visão de mundo serão aqueles que mostram essa *des-*

semelhança, esse querer e nunca ser. Isto é incorporar na Arqueologia aquilo que, para a *belle époque*, Oliveira chamou de “vício da imitação” de parte da elite brasileira, que se via sob um signo de exílio, que “gostaria de ser europeia, mas a infelicidade do destino a fez nascer nos trópicos” (Oliveira 1997: 189), e o discurso, êmico, de parte das elites paulistanas que bolaram com essa pauta seus projetos de modernidade. A continuidade de comparação do Brasil com Europa, uma Europa teórica (Chakabarty 2000: 29), e dos artefatos históricos somente em termos de nacional e estrangeiro torna, novamente, e ainda, a origem como única fonte de identificação (Hall 2003: 26) que, no lugar de ressaltar a dialógica da alteridade das experiências diaspóricas culturais, segundo a experiência de Stuart Hall (2003), expressas e expressadas pelos artefatos históricos, como a louça brasileira, congela os dinamismos que a circundam e a compõem, em relações maniqueístas. Schávelzon (2005: 204), por exemplo, mostrou que as louças importadas ganharam outro significado no contexto do movimento de Independência da Argentina, e frente à invasão britânica no começo do século XIX, descartadas num gesto de desprezo. Buscar sempre por categorias de classificação como “nativo” ou “estrangeiro” como rótulos pré-definidos, admite uma irreconciliabilidade nas práticas materiais de expressões culturais diversas (Silliman 2005: 68), como acredito ter sido o caso da busca pela origem da antiga cerâmica neobrasileira, a cerâmica de produção local/regional (Zanettini 2005). Afinal, mesmo a louça estrangeira tornou-se local quando apropriada pela cultura do lugar, aproximando-se, talvez, daquilo que Sérgio Miceli (2003) cunhou como “nacional estrangeiro”

Margareth Rago, investigando os relatos de viajantes e memorialistas, periódicos e documentos associados ao mundo operário e aos discursos higienistas, afirma que a modernidade que se construiu em São Paulo foi uma “modernidade conservadora” que, desde então, “impôs progressivamente a homogeneização de um modo de viver em nome do progresso, da técnica e da razão” (Rago 2004: 381-388). Para a autora, o projeto modernizante das elites pautava-se na

exportação, para toda a cidade, dos padrões considerados civilizados de comportamento e de convívio social, progressivamente adotados no universo patriarcal da elite cafeeicultora e dos industriais, produzindo tensões, conflitos, tumultos e resistências (Rago 2004: 389). O processo de urbanização e modernização pautado na racionalidade “burguesa” acabou por marginalizar e violentamente excluir vários grupos sociais, e as elites dominantes, procurando impor autoritariamente seu novo modo de vida, percebido como “moderno” tentaram eliminar diferenças culturais e erradicar hábitos populares, vistos como atrasados ou perigosos, “seja expulsando os negros e outros ‘indesejáveis’ seja protegendo seus bairros com muralhas invisíveis” (Rago 2004: 389). Ironicamente, ou não, era em bairros operários que se fabricavam os tais ícones materiais de modernidade, como as louças brancas.

Poderia continuar e discorrer longamente sobre os discursos e projetos de modernidade existentes na cidade de São Paulo com razoável bibliografia sobre o assunto. Mas quero chamar atenção para o fato de que a maior parte deles possui em comum estarem pautados numa noção de modernidade “deslocada” que tenta ser, mas não é, o modelo original europeu, reincidindo na noção de cópia aqui vista criticamente, que ignora particularidades locais ao montar paradigmas comparativos. Esses discursos são muito pautados na ideia de normatividade, higienização e disciplinarização, numa época, realmente, em que a sociedade da disciplina começa a penetrar por várias áreas da vida cotidiana das pessoas. No entanto, a esses micropoderes se opõem microrresistências, que permitem inúmeros diálogos entre a norma de comportamento imposta pelas elites por meio de seus discursos e projetos modernizantes e o restante da população e, por que não, a ela mesma.

Poucas vozes dissonantes podem ser ouvidas no mar de projetos de modernidade do começo do século XX. Sylvio Floreal, codinome do jornalista Domingos Alexandre, retrata e dá voz aos habitantes da noite paulistana, as prostitutas, os boêmios e frequentadores de cabarés, assim como criminosos e outros personagens, que ousaram transgredir as regras

da utópica cidade disciplinar, como disse Rago (1997). Como em geral a modernidade tem sido apresentada em seus aspectos positivos, com o crescimento urbano e econômico, as inovações tecnológicas e o transporte, novas normas de lazer e sociabilidade com a modernização de costumes (Rago 2003: 3), *Ronda da meia-noite* inova ao trazer à tona não apenas os excluídos por sua pobreza, mas também por se situarem do outro lado do mundo do trabalho e da razão, vivendo às margens dos benefícios trazidos pelo progresso e pela modernização.

Para Rago (2003: 5), “Floreal desmistifica a visão edulcorada da cidade, construída pelos memorialistas interessados em produzir um discurso laudatório da modernidade paulistana” Em definição sobre o Brás, que poderia ser generalizada para toda a cidade, Sylvio Floreal escreve:

... é um verdadeiro tabuleiro de xadrez, de raças e povos, os mais estranhos pelos sentimentos e os mais diferentes pelas procedências, onde todos, imersos em relativa harmonia, de maravilhosos apetites, jogam e disputam entre si, agressivos e astutos, maneirosos e calculistas, a partida fatal para vencer o rei dinheiro e a torre milhões... (Floreal 2003: 20) (...) O Brás... *é uma pincelada berrante de zarcão, onde as trompas insolentes das chaminés das suas fábricas expelem, numa ejaculação insistente para o alto, mascarando de negro a fisionomia do céu, atropelados rolos de fumaça! Tem o aspecto de um anfiteatro em combustão, fervilhando, gerando em seu seio um monstro apocalíptico!* (Floreal 2003: 23)

Em sua crítica ao processo de modernização e “civilização” da cidade, aponta:

... Os vícios crescem e avolumam-se; dilatam o seu império, na razão direta da civilização.

E São Paulo, tripudiando sobre o cadáver da barbaria – não querendo dar uma rata vergonhosa, pois que virão vê-la sempre turistas ultrarrefinados – trabalha e sua no firme propósito de civilizar-se de afogadilho, aniquilando e soterrando todos os rançosos costumes jecatatuescos, para fazer a sua figurinha e não passar nenhum vexame... (Floreal 2003: 29)

Guilherme de Almeida se refere aos discursos sobre a cidade que procura sempre apagar costumes que não aqueles

escolhidos pelas elites para compor o corpo da modernidade. Apesar de também encarar a modernidade paulistana como algo “mal-encaixado” sempre ressaltando o choque de costumes quase antagônicos presentes nela e como esta quer ser, mas não é, o poeta, por meio de sua coluna de queixas e reclamações no *Diário Nacional*, publica crônicas sobre a cidade explicitando suas críticas ao processo de modernidade que se estabelece, associado a um exagero e uma quase paranoia das elites quanto a apagar o tido como tradicional e popular, e às exageradas práticas ligadas a ideologia higienista, da qual a louça foi alvo.

... A cousa complicadíssima que é uma grande cidade moderna! (...) uma cidade é uma perfeita máquina com engrenagens, êmbolos, pistões, paralelogramos de Watt, apitos e tudo. Por isso, com a maior facilidade se desconcerta, deixando a gente envergonhadíssima, a procurar uma caixa de socorro, um telefone serviçal, um botão de alarme. (14/07/1927. Almeida 2004: 5).

Sim senhores! Como S. Paulo está adiantado. Até parece Europa...

Parece. Parece, porque não é. E não é, porque esse mesmo paulista, ingênuo e viajado, não tem a noção requintada de conforto. Ele é o pobre homem que, no automóvel aberto, no seu living-room gelado, no seu club glacial, nos seus teatros frigidíssimos, é obrigado a se conservar embrulhado nas suas chaviotes, no seu cache-col, nos seus guantes, nas suas polainas, engolindo aspirinas perigosas ou Cognacs suspeitos... (15/07/1927. Almeida 2004: 7)

Não obstante essas visões, a maior parte dos projetos modernizantes ou concepções de modernidade vigentes na cidade proveio de uma elite que ou se enxergava enquanto moderna Europa nos trópicos, ignorando qualquer outra manifestação cultural que não a sua, ou ressaltando o fato de serem essa Europa, mas conviverem com os atrasos de uma cultura tradicional que fazia com que a cidade fosse uma cópia malfeita do original europeu, tal o caso do boi e dos bondes. Ambas as visões têm em comum, todavia, o fato de procurarem eliminar, ou pelo menos não fazerem aparecer nos meios de comunicação, o caldo cultural que era a cidade de São Paulo, com suas várias práticas,

construindo uma cultura urbana moderna devedora de um projeto de modernidade homogeneizante e disciplinador. Essa concepção foi repetida e incorporada por diversas ciências sociais que de forma acrítica realizaram interpretações sobre a cultura material.

A questão, portanto, é pensar se existe uma modernidade paulistana, brasileira, sul-americana ou latino-americana, e, se há, caracterizá-la como tal; por que, ao lermos em Levi-Strauss que,

Pastos de vacas estendem-se ao pé de imóveis em concreto, um bairro surge como uma miragem, avenidas ladeadas de luxuosas residências são interrompidas de um lado e outro por ribanceiras; ali, uma torrente barrenta circula entre as bananeiras, servindo ao mesmo tempo de nascente e esgoto para casebres de taipa sobre estrutura de bambu, onde se encontra a mesma população negra que, no Rio, se instala no alto dos morros. As cabras correm pelas encostas (1996: 95)

não encaramos essas informações como discursos, pautadas numa visão também eurocêntrica de modernidade, que ao ressaltar certos aspectos como contrastantes, pressupõe um modelo que, ao ser comparado, transplantado, fica defasado? Em São Paulo, a modernidade deveria, assim, ser caracterizada pelas diversidades de experiência (Miller 1994: 68), e procuro propor que seja vista a partir de um foco local, no qual “uma massa de elementos compostos – antigos e não antigos – convergiu para uma construção nova”, como disse Guinzburg (2006: 107).

Se, como propõe Daniel Miller (1994: 72), deve-se pressupor a modernidade como experiência, então se deve olhar para a arqueologia da modernidade, ou do mundo moderno, em São Paulo, sobre o ponto de vista das práticas; afinal, como se pergunta o autor (Miller 1994: 75), como decidir quando um traço, aspecto, objeto, é modernidade se o termo é fruto de um discurso criado por nós mesmos? Pressupondo um modelo original de modernidade, parte-se do axioma de que uma modernidade é mais autêntica do que a outra, sem muitos atributos consistentes para a afirmativa (Miller 1994: 76). Parto, assim, da ideia de que a modernidade é heterogênea no mundo e que as condições de modernidade são

variadas segundo os contextos locais, por isso sendo autêntica em cada contexto, mas nem por isso pressupondo uma homogeneidade de expressões no âmbito regional. Não mais uma “modernidade periférica” (Sarlo 1988), já que não existe um centro que emana a modernidade em ondas concêntricas das quais teríamos recebido apenas marolas.

Criticando concepções monolíticas de discursos arqueológicos como o da modernidade (Smith & Wobst 2005: 11) é possível formular narrativas alternativas (Kojan & Angelo 2005) para a história da cidade de São Paulo e para a América Latina, tirando da “sala de espera da modernidade” (Chakrabarty 2000: 8) não só a cidade como também a louça brasileira, mestiça, cópia, inautêntica enquanto expressão cultural. A teoria da “sala de espera” implica a crítica às diversas categorias temporais criadas pelos discursos de modernidade e, como propõe Chatterjee (2004: 74), as ditas “defasagens” ou “desvios” da modernidade no mundo colonial deveriam, em vez de olhadas apenas como a sobrevivência de um passado pré-moderno, encaradas também como novos produtos do encontro com a própria modernidade. Por isso propus a abordagem levi-straussiana de *stimulus diffusion* ao relacionar o encontro entre os hábitos de utilizar tigelas e a fabricação desses produtos pela Fábrica Santa Catharina.

Gilberto Freyre, Raimundo Faoro, Sérgio Buarque e Roberto da Matta, superenfazando a presença luso-ibérica no Brasil, criaram as ideias de peculiaridade brasileira sobre a qual a sombra da inautenticidade se projeta sempre em débito com a cultura e padrão europeus de sociabilidade, não sendo plena e autenticamente modernos (Tavolaro 2005: 6). Estaríamos assim num “limbo semimoderno” (Tavolaro 2005: 10), numa modernidade de periferia que caracterizaria um desvio em relação às sociedades tidas como “centrais” da modernidade. O “first in Europe, then elsewhere” da crítica de Chakrabarty (2000: 7).

Tomando como referência o “centro” a Europa ou a louça inglesa, confirma-se a “margem”, o Brasil ou a faiança fina brasileira, como um desvio do primeiro (Tavolaro 2005: 13). Já que, para o escopo desta dissertação, a Europa não é sempre propagadora e a

América Latina sempre receptora, a louça não é fluida de significados apenas num contexto de implantação e desvio de padrões “europeizantes” (como se “ser moderno” fosse “ser europeu” [Chakrabarty 2000: 33]) ou num devir que nunca se realiza (Ianni 2005: 9). Nesse âmbito, “europeizar” ganha o *status* de “mimese colonial defeituosa” (Bhabha 2007: 132). Se a proliferação de fábricas de louça na Inglaterra marcou a “expressão pioneira e prematura da produção e consumo em massa” (Lima 2002: 122), não foi apenas porque a Inglaterra, então herdeira da tocha da civilização (Bernal 1993: 6), estabelecia sua dominação no mundo por meio de uma ideologia dominante, mas porque a América, ativa no processo de consumo, demandou por determinados produtos que a Europa teve que fabricar. Na louça, um exemplo bastante claro é o consumo do trigo, mais na América Latina do que na Inglaterra, influência do mercado na produção (Miller 1984: 2). Inúmeros são os exemplos de como a América manipulou e modelou a Europa. São os estudos históricos de circularidade cultural que lembro aqui (Guinzburg 2006: 19). As pesquisas de Sahlins (2004: 65) apontam para os processos de “indigenização da modernidade” e Alfredo Bosi (2008: 49) para as possibilidades de “acaipirar” a mesma.

Desse modo, em vez de pensar a modernidade pautando-a em adoção de modelos imaginários europeus e norte-americanos (Ianni 2005: 13), que geram a ideia de anomalias, pensemos em como a América Latina, existindo por si mesma, tem uma modernidade que lhe é própria, na qual tem papel ativo, e que expressa originalidade, autenticidade e particularidade (Chatterjee 2004: 51) nos “modos de ser, sentir, agir, compreender, explicar” (Ianni 2005: 50). Proponho, pautando em Partha Chatterjee, uma leitura da faiança fina brasileira tendo em vista uma narrativa alternativa da modernidade latino-americana que, no lugar de ser aquela adaptação imperfeita do original, não terminada, distorcida e mesmo falsificada, vê, nessas formas supostamente distorcidas, possibilidades inteiramente novas de organização, nunca imaginadas pelas velhas formas da modernidade ocidental (Chatterjee 2004: 42).

Esta dissertação afirma o lugar da faiança fina brasileira como ferramenta para uma

linha alternativa de estudos da cidade de São Paulo e das concepções de modernidade, fazendo perceber o peso da subjetividade do autor ou a partir de onde estamos construindo e interpretando nossa sociedade moderna (Senatore & Zarankin 2002: 10). Quis mostrar, também, que é possível ultrapassar a dicotomia do modelo centro-periferia, muito utilizado na Arqueologia Histórica, ao considerar as expressões culturais locais analisando a cultura material como um dos aspectos particulares de uma cultura, para além de reproduzir sobre os objetos os discursos pautados nas leituras de viajantes e memorialistas. O modelo do centro difusor e das periferias receptoras, gerado no fulcro da relação metrópole-colônia, colonizador-colonizado, é ainda mais questionável no caso brasileiro, no âmbito das relações e heranças coloniais que aqui se formaram, e das quais somos hoje devedores, uma vez que o Brasil foi o único país da América Latina que, durante o século XIX, passou de colônia a metrópole, com a vinda da família real (Slemian & Pimenta 2008). Como exatamente pensar projetos de modernidade ou uma suposta recepção de ondas concêntricas de um centro, sendo que a sede do Império era a/na colônia? Esse processo gerou configurações, práticas e hábitos que com certeza particularizaram as próprias concepções de modernidade e da vida na modernidade nos séculos XIX e XX no País, permitindo a congruência entre o boi e o bonde. Um caráter *sui generis* de nossa formação que busquei considerar ao pensar uma epistemologia da louça branca e sua relação com ideologias e práticas na São Paulo do século XX.

Percebi, lidando com o sítio Petybon e com suas faianças finas, que se este se enquadra nos estudos de Arqueologia do mundo moderno (Orser 1999), é preciso perceber o quanto os projetos de modernidade modelaram as concepções do que é o moderno como um modelo normativo e homogeneizante que às vezes é transplantado para a cultura material (Funari 2002: 109). Produzir tigelas/malgas numa fábrica, tendo em vista as implicações desses artefatos, como chamei atenção, em especial no Capítulo 4, pode parecer decisão contraditória, mas que não se anula (Gruzinki 2001: 27), e que existe um significado numa aparente incoerência. A louça

brasileira não é uma “amálgama de aparência desconcertante” (Gruzinski 28) se deixarmos de pressupor um modelo original de louça.

A análise do material arqueológico do sítio Petybon girou, desse modo, em torno dessas questões de produção, demanda e consumo, já que o sítio é uma fábrica. Por isso difere dos demais sítios arqueológicos que são, em geral, unidades domésticas ou refugos a elas associados, cujas interpretações estão mais pautadas no consumo. No Petybon, o pensamento partiu da produção (daí o Capítulo 3 antes do 4), já que as louças não foram propriamente consumidas. No entanto, isso não quer dizer que não foi possível pensar alguns pontos da esfera do consumo a partir da produção. Consumo, demanda e produção são categorias intrinsecamente ligadas e não podem, e nem devem, ser pensadas separadamente. A produção está conectada à demanda, que, por sua vez, é gerada por um mercado, ao mesmo tempo que o consumo só é possível quando há produção.

Posto isso, é preciso lembrar que a fábrica aqui estudada foi a primeira a produzir a louça branca em faiança fina por moldes industriais e em larga escala. Guardou características bastante artesanais em seu processo, as quais foram dando lugar, gradativamente, a técnicas mais estandardizadas a partir do controle dos Matarazzo. Com a produção nacional, a louça, mais barata, passou a ser consumida por parcelas da população que não tinham acesso a ela, como os grupos médios e baixos da cidade. Além disso, a entrada da louça branca dialoga diretamente com a presença da cerâmica mais “grosseira”, aos poucos substituída.

A análise da louça da fábrica indicou enorme quantidade de malgas, ou seja, tigelas, objetos cujo *design* acomodaria diferentes demandas de uso (Rice 1987: 209). Mais ainda porque dentre as tigelas foram encontrados 13 tipos variando em volume. Essas variações no tamanho de um mesmo tipo de artefato estão relacionadas a diferentes usos e particularidades de comportamentos que fugiriam da “norma” Segundo Worthy (1982: 338), a distinção entre os diferentes tamanhos e formatos de malgas e pratos poderia ser um apontador de comportamentos específicos que passariam despercebidos se apenas formas gerais fossem

consideradas. Formas e funções diferenciadas são fruto de costumes, culturas, hábitos e identidades associadas à resolução de problemas do dia a dia (Schiffer & Skibo 1997: 45).

Logo entendi que, apesar de existir um discurso normativo em torno da modernidade, tentando impor e apagar hábitos que não aqueles ditos “padrões burgueses de comportamento”, o que se encontra são pessoas reinventando essas normas, resistindo ou recriando segundo seu próprio repertório cultural. As tigelas têm muito a ver com identidades culturais de diversos grupos que eram parte da cidade, como mamelucos, caboclos, ex-escravos, caipiras, assim como dos novos migrantes, vindos, em sua maioria, de zonas rurais. Nas primeiras décadas do século XX, um significativo êxodo rural é iniciado em função da constituição das indústrias, além da chegada de milhares de imigrantes, que se envolveram no ambiente urbano, trazendo novos hábitos e adquirindo outros (Francisco 2004: 40).

Será possível, tendo em vista essas evidências, pensar apenas num processo de urbanização do campo ou também no campo influenciando os hábitos da cidade, já que é o campo que entra no urbano, e não o inverso? Será que é a cidade que sempre “dita” os costumes? Segundo Francisco (2004: 43), São Paulo constituiu-se enquanto “metrópole caipira”, pois mantém, até a atualidade, hábitos tradicionais. O período de estudo desta dissertação seria, segundo o autor, o momento da gênese da negação dos hábitos caipiras, com a construção de um discurso de ser moderno pautado na edificação de casas suntuosas e assobradadas, dentro das quais, todavia, não se modificaram tanto os hábitos (Francisco 2004: 39). Lessa (2003: 90) ressalta um processo de *ruralização* da população brasileira no começo do século XX, quando a população rural, que em 1900 era 64% do total, passou para 70% em 1920.

Apesar do discurso dominante sobre grande parcela da população, esta parece ter, claro, mantido seus costumes. E mesmo que a elite industrial, que pensava a produção das louças pautadas em formas e tamanhos determinados (é o que se pode perceber não apenas pela padronização das louças brancas do sítio Petybon, mas também do documento redigido, com o aval de Roberto Simonsen, entre 1935-1936, que determina qual o

tamanho e forma exata de cada peça de louça a ser fabricada), tenha tentado impor “padrões de comportamento” e acabar com outros, os consumidores sempre conseguiram manter suas identidades. Sempre haverá o filtro do lado dos consumidores, mesmo com malgas em louças com formas fixas. Tentei chamar atenção para esses dinamismos discorrendo sucintamente sobre o hábito de tomar café. Se existia um ritual do chá ou do café na Europa, é preciso ter em mente, como disse Marshall Sahlins (2004: 13), que duas *performances* rituais jamais poderiam ser a mesma, resguardando similaridades e diferenças na construção das identidades, mas nem por isso “menores” Quando o McDonald’s chegou à China, nem por isso os chineses tornaram-se menos chineses ou americanizaram-se (Sahlins 2004).

Esse diálogo entre produtores, a elite industrial, e consumidores, a população de diversos grupos sociais de São Paulo, só foi possível porque a fábrica agiu como elemento mediador. Como representante dos produtores e proprietários, teve que se ajustar a ideologias e mecanismos de disciplinarização contidos em suas concepções de modernidade, que objetivavam homogeneizar os costumes de acordo com um padrão imaginado mais “europeu” e “burguês” de comportamento. Por outro lado, regulada pela demanda, que vinha da população consumidora, não poderia deixar de produzir formas de louças que possuíam um enorme mercado (Wilk 2001: 108). Desse modo, produziu tigelas dos mais variados tamanhos que atenderiam a demandas de usos e demandas do pensamento das elites dominantes.

Existe, desse modo, grande diferença entre os “usos pretendidos” dos objetos e os “usos reais”, ou seja, entre aquilo para o qual se pensou aquele objeto, pela parte das elites – o fato de modernizar os costumes com a louça branca fina – e o que aconteceu quando estes

mesmos objetos começaram a fazer parte da dinâmica cotidiana de cada um, pressupondo a existência do *habitus* (Bourdieu 2008) e das práticas na ação (Bourdieu 1994). Os usos das louças produzidas pela fábrica vão variar da interpretação e do conhecimento prévio fornecido pela prática, pela familiaridade com os costumes, hábitos e tradições de determinada cultura ou grupo social: intenções de produção e condições de consumo são fundamentais, segundo Pinto (2002: 12), para a construção de sentidos.

Foi dessa maneira que a presente pesquisa teve como objetivo mostrar como a louça encontrada no sítio arqueológico Petybon dialoga com as concepções de modernidade vigentes na cidade de São Paulo no início do século XX. A fábrica de louça era intermediária entre a intenção de produção das elites, os usos pretendidos dos objetos, e as condições de consumo, os seus usos reais. A permanência das tigelas durante o período parece apontar para a manutenção de identidades culturais de uma população com costumes camponeses na cidade, apontando para a fragilidade da dicotomia campo-cidade. Além disso, procurei mostrar como os discursos normativos e disciplinares de modernidade dialogam com o que a Arqueologia está encontrando na cultura material. Busquei, por fim, apontar para a necessidade de se compreender a modernidade na cidade de São Paulo não em comparação a outros contextos históricos, mas a partir dela mesma, entendendo suas complexidades e originalidade para a construção de um novo paradigma para a compreensão da modernidade na América Latina. Atento a isso, escolhi os atributos para a análise das faianças finas brasileiras. E atentos a essas práticas discursivas e relações de poder temos, enquanto arqueólogos, que pensar nossas fichas e planilhas de análise cerâmica.

Fontes

- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. 1931-1920.
- ALMANAK LAEMMERT, Anno 84, São Paulo, 1928.
- O Estado de S. Paulo**, 1913, 1915, 1918, 1922, 1926, 1933, 1935 e 1937. Arquivo Edgard Leuenroth/ UNICAMP.
- Correio Paulistano**, 1913, 1915, 1918, 1922, 1925, 1928, 1930, 1934 e 1937. Arquivo do Estado de São Paulo.
- Inventários e testamentos** – Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo
- Cel. Manoel de Queiroz Telles, 28/04/1911.
 Maria da Penha Azevedo, 11/03/1913.
 D. Emma Cahen, 20/07/1913.
 D. Maria do Carmo Novvas, 30/01/1915.
 D. Clementina Bertolai Puccetti, 23/11/1915.
 D. Anna Maria das Dores, 29/12/1915.
 D. Maria Stigliaci, 29/12/1915.
 D. Fortunata Pedó Tadiello, 20/03/1916.
 D. Catharina Stein, 07/04/1916.
 D. Maria de Souza Ferreira, 19/10/1916.
 Conde de Moraes Penteadó, 04/12/1916.
 Joaquim José das Chagas, 24/01/1918.
 D. Leontina Pereira de Moraes, 19/02/1918.
 D. Margarida Castellana, 19/02/1918.
 Ilugarelli Tancredo, 14/03/1918.
 Joaquim Maria de Oliveira, 01/08/1918.
 Antonio Augusto de Sampaio, 14/11/1918.
 Accacio Pereira de Andrade, 06/02/1919.
 Salvador Golucci, 08/02/1919.
 Dr. Miguel de Godoy Moreira e Costa, 31/01/1920.
 D. Soledade Ruiz Poli, 20/11/1920.
 Miguel Longo, 26/11/1920.
 Carmelino Leite Alvim, 29/11/1920.
- Raphaela Lafredo, 01/10/1921.
 Felipe de Assumpção Seabra, 06/06/1922.
 Paulino Nunes de Oliveira, 08/06/1922.
 D. Toscana Zalli, 11/07/1922.
 Romulo de Oliveira Algodual, 30/10/1922.
 Manoel Loureiro, 05/12/1922.
 D. Anna Bozio Cavalli, 19/02/1923.
 Salvador Giuliani, 06/08/1923.
 Antonio Fazanella, 07/08/1923.
 Professor Luiz Chiaffarelli, 07/08/1923.
 Major Antônio Benedito Almeida, 22/08/1923.
 D. Cezira Ferrari, 03/09/1923.
 Guido Gallagi, 15/10/1923.
 Bernardo Pereira, 21/01/1924.
 Paschoal Laprano, 01/02/1924.
 D. Maria de Santi, 12/02/1924.
 Antônio M. do Amaral, 20/03/1924.
 José Serrano Cordeiro, 21/03/1924.
 D. Amancia das Neves, 16/06/1924.
 Antonio Zemmella, 29/09/1924.
 Octavio Gori, 20/10/1924.
 Edmundo Braga, 26/02/1925.
 Umberto Fiori, 25/08/1926.
 D. Maria da Encarnação, 30/08/1926.
 Orestes Belpiede, 30/08/1926.
 Max Pontex, 31/08/1926.
 Affonso Natale Brasile, 31/08/1926.
 Antonio Marques, 01/09/1926.
 Oswaldo Rossi, 14/10/1926.
 Antonieta Boccia, 16/10/1926.
 D. Rosa Maria de Moraes, 29/07/1927.
 Francisco Ruggeri, 26/03/1929.
 Angelo Buccini, 24/01/1930.
 Salvador Fiorenzo, 13/08/1930.
 Joaquim Vieira de Souza, 28/09/1936.
 Carmella Caropreso de Lorenzo, 04/02/1937.

- Dr. Benigno Emygdio Ribeiro, 25/02/1937.
D. Elysabeth Dyer or Weston, 05/12/1937.
- ANDRADE, M. O Ladrão. In: ANDRADE, M. *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- ACTA de Instalação do Sindicato Patronal dos Trabalhadores da Louça Pó de Pedra, Porcellana e Louça de Barro do Estado de São Paulo. Dat., 1934. Arquivo do Sindilouça.
- ALENCAR, J. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1988.
----- Til. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- ALMEIDA, G. *Pela cidade: seguido de Meu roteiro sentimental da cidade de S. Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- AMERICANO, J. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho, 2004.
----- *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- ANDRADE, M. *Atrás da Catedral de Ruão*. In: ANDRADE, M. *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, pp. 47-60.
- ANDRADE, O. *Os condenados*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.
- AUTOS da Devassa da Inconfidência Mineira (1789-1791). v. I, Rio de Janeiro, Ministério da Educação/Biblioteca Nacional, 1936.
- AZEVEDO, A. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 1992.
- BILAC, O. & NETO, C. *Contos Pátrios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.
- COLEÇÃO ROMEO RANZINI. Arquivo do Museu Paulista.
- DEBRET, J.-B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1816-1831)*, t. I, vol. I e II, São Paulo: Martins Editora, 1940, p. 138.
- FLOREAL, S. *Ronda da meia-noite. Vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- INVENTÁRIOS e testamentos. Vol. IX (1625-1636), São Paulo, Publicação Oficial do Arquivo do Estado de São Paulo, 1920.
- INVENTÁRIOS e testamentos. Vol. XLIV (1620-1655), São Paulo, Publicação Oficial do Arquivo do Estado de São Paulo, 1977.
- KIPLING, R. *As crônicas do Brasil*. Edição Bilingue. São Paulo: Landmark, 2006.
- MEMORIAL do Sindicato da Indústria da Louça Pós de Pedra, da Porcelana e da Louça de Barro no Estado de São Paulo. Dat., 20/3/1948. Arquivo do Sindilouça.
- MIRANDA, A. M. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NETO, C. *A conquista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- PENTEADO, J. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Carrenho, 2003.
- PICCAROLO, A. & FINOCCHI, L. *O desenvolvimento industrial de S. Paulo atravez da Primeira exposição municipal*. São Paulo: Pocaí, 1918.
- QUEIRÓS, E. *A cidade e as Serras*. São Paulo: Ateliê, 2008.
----- *A relíquia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
----- *O moinho*. In: *Contos Realistas*. São Paulo: Pakatatu,
- QUEIROS, E. *Primo Basílio*. São Paulo: Nobel, 2009.
- RENARD, A. *São Paulo é isto!* São Paulo: s/e, 1933.
- RIBEIRO, J. *A Carne*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- ROQUETE, J. I. & SCHWARCZ, L. M. *Código do bom-tom: ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHMIDT, A. *São Paulo de meus amores*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- TSCHUDI, J. J. *Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e São Paulo (1857-1866)*. São Paulo, Martins Editora, 1953.

Referências bibliográficas

- AB'SÁBER, A. N. *Geomorfologia do sítio urbano de São Paulo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ABRAHÃO, E. M. *Mobiliário e utensílios domésticos dos lares campineiros: (1850-1900)*. Dissertação (mestrado), IFCH/UNICAMP, Campinas, 2008.
- AHEARN, L. M. Language and agency. *Annual Review of Anthropology*, 30, 2001, pp. 109-137.
- ALARCÃO, J. A arqueologia como semiologia da cultura material. *Revista Guimarães*, n. 105, pp. 21-44, 1995.
- ALMEIDA, M. C. *República dos invisíveis: Emílio Ribas, microbiologia e saúde pública em São Paulo (1898-1917)*. Bragança, São Paulo: EDUSF, 2003 .
- ANDRADE, V. & ZEQUINI, A. *Papel de Salto: 110 anos de evolução e tecnologia. 110 years of evolution and technology (1889-1999)*. Salto (SP): Papel de Salto, 1999.
- ANDREATTA, M. D. *Arqueologia Histórica - cidade de São Paulo*. *Arqueologia*, v. 5, Curitiba, 1986, pp. 113-115.
- ANDREWS, G. R. *Negros e brancos em São Paulo (1888 a 1988)*. Florianópolis: Edusc, 1991.
- ANJOS, A.; MACIEL, D. L. C. & ARAÚJO, L. F. R. Trabalho feminino na Fábrica de Louças Santo Eugênio (1921-1939/1960-1973). In: *XI Encontro Latino-Americano de Iniciação Científica, VII Encontro Latino-Americano de Pós-Graduação e I Encontro Latino-Americano de Iniciação Científica do Ensino Médio - UNIVAP*, São José dos Campos, 2007.
- APPADURAI, A. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, A. (org.) *A vida material das coisas*. Niterói: EDUFF, 2008, pp. 15-88.
- ARAÚJO, A. G. M. & CARVALHO, M. R. R. A louça inglesa do século XIX: considerações sobre a terminologia e metodologia utilizadas no sítio Florêncio de Abreu, São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3, 1993, pp. 81-95.
- ARAÚJO, A. G. M. As geociências e suas implicações em teoria e métodos arqueológicos. *Revista de Arqueologia e Etnologia*, Suplemento 3, pp. 35-45, 1999.
- Peças que descem, peças que sobem e o fim de Pompeia: algumas observações sobre a natureza flexível do registro arqueológico. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5, 1995, pp. 3-25.
- *Teoria e Método em Arqueologia Regional: Um Estudo de Caso no Alto Paranapanema*. Tese (doutorado), MAE/USP, São Paulo, 2001.
- ARAÚJO, M. E. C. & PASQUALI, L. *Histórico dos Processos de Identificação*. Brasília: UNB.
- ARENDRT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARNOLD, B. The limits of agency in the analysis of elite Iron Age Celtic Burials. *Journal of Social Archaeology*, v. 1, n.º. 2, pp. 210-224, 2001.
- ASHMORE, W. & KNAPP, A. B. Archaeological landscapes: constructed, conceptualized, ideational. In: ASHMORE, W. & KNAPP, A. B. (Ed.)

- Archaeologies of landscape: contemporary perspectives.** Malden, Mass.: Blackwell, pp.1-32, 1999.
- AUN, C. R. **Proposta de metodologia de projeto para louça utilitária de uso doméstico.** Dissertação (mestrado), FAU/USP, 2000.
- BAER, W. **Industrialização e o desenvolvimento econômico no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV, 1985.
- BAGDADE, S.; BAGDADE, A. & BAGDADE, A. D. **Warman's English & Continental Pottery & Porcelain.** Krause Publication, 1998.
- BALÉE, W. & ERICKSON, C. L. Time, complexity, and historical ecology. In: BALÉE, W. & ERICKSON, C. L. (Org.) **Time and Complexity in Historical Ecology**, 2006, pp. 1-17.
- BARBER, D. M. & HAMELL, G. R. The Redware Pottery Factory of Alvin Wilcox - At Mid-19th Century. **Historical Archaeology**, v. 5, p. 18-37, 1971.
- BARBOSA, L. & CAMPBELL, C. O estudo do consumo nas ciências sociais contemporâneas. In: BARBOSA, L. & CAMPBELL, C. (org.) **Cultural, consumo e identidade.** São Paulo: FGV, 2006, pp. 21-44.
- BARBOSA, L. **Sociedade de consumo.** São Paulo: Zahar, 2004.
- BARBUY, H. **A cidade-exposição. Comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914.** São Paulo: Edusp, 2006.
- BARKER, D. & COLE, S. **Digging for Early Porcelain: The Archaeology of Six 18th-century British Porcelain Factories.** Art Books International, 1998.
- BARKER, D. & HORTON, W. The development of the Coalport Chinaworks: analysis of ceramic finds. **Post-medieval archaeology**, v. 33, 1999.
- BASTIDE, R. Técnicas de repouso e de relaxamento (Estudo Transcultural). In: QUEIROZ, M. I. P. **Sociologia.** São Paulo: Ática, pp. 89-112, 1983.
- BASTOS, G. **Dicionário gastronômico – Café com suas receitas.** São Paulo: Gaia, 2009.
- BATALHA, C. H. M.; SILVA, F. T. & FORTES, A. (Orgs.) **Culturas de classe.** Campinas: UNICAMP, 2004.
- _____. **O movimento operário na primeira República.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BATES, H. W. **O Naturalista no Rio Amazonas (1848-1859).** vol. I, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- BAUDELAIRE, C. **Salão de 1859.** In: LICHTENSTEIN, J. (org.) **A pintura.** V. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp. 1118-123.
- BAVA DE CAMARGO, P. A Arqueologia urbana de São Paulo. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. **Programa de prospecção e resgate arqueológico Quadra 090, setor 008 (Perímetro Nova Luz), Município de São Paulo, São Paulo, 2009, pp. 14-20.**
- _____. **Arqueologia das Fortificações oitocentistas da Planície Costeira de Cananeia/Iguape, São Paulo.** Dissertação (mestrado), MAE/USP, São Paulo, 2002.
- _____. **Arqueologia de uma cidade portuária: Cananeia, século XIX-XX.** Tese (doutorado), MAE/USP, São Paulo, 2009.
- BAVIN, L. Behind the Facade: the expression of status and class in material culture. **Australian Historical Archaeology**, 7, 1989, pp. 16-22.
- BEAUDRY, M. C.; COOK, L. J. & MROZOWSKI, S. A. Artifacts and active voices: material culture as social discourse. In: ORSER, C. (org.) **Images of the recent past: readings in Historical Archaeology.** EUA: Sage, 1996, pp. 272-310.
- BELLINGIERI, J. C. **A indústria cerâmica em São Paulo e a 'invenção' do filtro de água: um estudo sobre a cerâmica Lamparelli - Jaboticabal (1920-1947).** Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de São Paulo, Franca, 2004.
- _____. **Água de beber: a filtração doméstica e a difusão do filtro de água em São Paulo.** **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, 2004, pp. 161-191.
- _____. **As Origens da Indústria Cerâmica em São Paulo.** **Cerâmica Industrial**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 19-23, 2005.
- _____. **Jaboticabal: Evolução Econômica e os impactos da crise do café.** **De Littera et Scientia**, Jaboticabal-SP, v. 6, p. 01-07, 2003.
- BENCHIMOL, J. Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In: FERREIRA, J. & DELGADO, L. A. N. (org.) **O Brasil republicano. O tempo do liberalismo excludente – da proclamação da república à Revolução de 1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 233-278.
- BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral.** Campinas: UNICAMP, 1991.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNAL, M. **Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization**, v. 1. Londres: FAB, 1988.
- BERTONHA, J. F. **Conde Francesco Matarazzo e o ser italiano no Brasil: o enfoque biográfico na pesquisa sobre a colonização italiana em São Paulo.** **Revista Eletrônica de História do Brasil**, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, 2000, pp. 15-27
- _____. **Os italianos.** São Paulo: Contexto, 2005.

- BERTUCCI-MARTINS, L. M. "Conselhos ao povo": educação contra a influência de 1918. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 23, n° 59, 2003, pp. 103-117.
- BESSE, S. K. **Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte/São Paulo: Humanitas/UFMG, 2003.
- BINFORD, L. Dimensional analysis of behavior and site structure: learning from an Eskimo hunting stand. *American Antiquity*, v. 43, n° 3, 1978, pp. 330-361.
- BLAJ, I. **A trama das tensões: O Processo de Mercantilização de São Paulo Colonial (1681-1721)**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- _____. Agricultores e comerciantes em São Paulo nos inícios do século XVIII: o processo de sedimentação da elite paulistana. *Revista Brasileira de História*, v.18, n. 36, 1998.
- _____. Mentalidade e sociedade: revistando a historiografia sobre São Paulo colonial. *Revista de História*, n° 142-143, 2000, pp. 239-259.
- BLAY, E. A. **Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo**. São Paulo: Nobel, 1985.
- BOCKOL, L. **Willow ware. Ceramics in the Chinese tradition**. Atglen, PA: Schiffer Publishing, 1995.
- BOMBONATI, J. **Curso de papiloscopia**. Datilog., 1992.
- BONFIL BATALLA, G. **México Profundo**. México: SEP, 1987.
- BONNEMASOU, V. R. V. **A poética da aquarela**. IA/UNICAMP, 1995.
- BORGES, V. P. & COHEN, I. S. A cidade como palco: os movimentos armados de 1924, 1930 e 1932. In: PRATO, P. (org.) **Histórias da cidade de São Paulo**, v. 3. A cidade na primeira metade do século XX (1890-1954). São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp.291-339.
- BORNAL, W. G. & QUEIRÓS, C. M. **Salvamento Arqueológico do Sítio Engenho do Poço**. Relatório Técnico. Ilha Bela: Impresso, 2006.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, R. (org.) **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 2008.
- BRANCANTE, E. F. A cerâmica na Vila de São Paulo. Seu interesse histórico e sociológico. **São Paulo em quatro séculos**. São Paulo: IHGS, 1953, pp. 195-202.
- _____. Achegas sobre a cerâmica do século XIX no Brasil – a louça mineira. *Revista Paulistana*, n° 79, 1975, pp. 63-83.
- _____. **Litoral norte: Buraco do Bicho – novas abordagens**. Datilog., São Paulo, 1993.
- _____. **O Brasil e a cerâmica antiga**. São Paulo: s/e, 1981.
- BREFFE, A. C. F. A cidade das memórias: São Paulo dos relatos memorialistas. *História*, UNESP, São Paulo, v. 15, 1996, pp. 161-174.
- BRESCIANI, M. S. **Imagens de São Paulo: estética e cidadania**. FERREIRA, A. C.; LUCA, T. R. & IOKOI, Z. G. (org.) **Encontros com a História. Percursos históricos e historiográficos de São Paulo**. São Paulo: UNESP, 1999, pp. 11-45.
- BRICKER, V. R. **Advances in Maya Epigraphy. Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 215-235, 1995.
- BRIDGES, E. M. **Waste materials in urban soils**. BULLOCK, P. & GREGORY, P. I. (ed.) **Soils in the urban environment**. Cambridge: British society for soil science and nature conservative council/Cambridge University Press, 1991, pp. 28-46.
- BRUNEAU, P. De l'Image. *Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale*, n° 4, 1986, pp. 249-295.
- BÜCHLER, D. M. **Louça de mesa da indústria brasileira: produto e produtor**. Tese (doutorado), FAU/USP, 2004.
- BUCKLEY, C. "The Noblesse of the Banks": craft hierarchies, gender divisions, and the roles of women pottresses and designers in the British Pottery Industry, 1890-1939. *Journal of Design History*, v. 2, n° 4, 1989, pp. 257-273.
- _____. Women Designers in the English Pottery Industry, 1919-1939. *Woman's Art Journal*, v. 5, n° 2, 1985, pp. 11-15.
- BUENO, L. M. **As Indústrias Líticas da região do Lajeado e sua inserção no contexto do Brasil Central**. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 15/16, 2005-2006, pp. 37-58.
- _____. **Variabilidade tecnológica nos sítios líticos da região do Lajeado, médio rio Tocantins**. Tese (doutorado), MAE/USP, São Paulo, 2005.
- BUGALHÃO, J.; SOUSA, M. J. & GOMES, A. S. Vestígios de produção oleira islâmica no Mandarim Chinês, Lisboa. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, v.7, n° 1, 2004, pp.575-643.
- BURCKHARDT, J. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: UNB, 1991.
- BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Ática, 1986.

- _____. **Cultural hybridity**. Cambridge: Polity Press, 2009.
- BURSEY, J. A. Aggrandizers vs. Egalitarianism in Agency Theory: understanding the iroquoian economic system, part 2. *North American Archaeologist*, v. 27, n. 2, 2006, pp. 119-148.
- CADENA, N. **100 anos de propaganda no Brasil**. São Paulo: Referência, 2001.
- CALDARELLI, S. (org.) **Arqueologia do vale do Paraíba Paulista. SP-070, Rodovia Carvalho Pinto**. São Paulo: Dersa, 2003.
- CAMARGO, D. Cachaça *versus* café: a guerra das substâncias nos corpos e nas cidades (final do século XIX e começo do XX). **Patrimônio e Memória**, UNESP - FCLAs - CEDAP, v. 5, n.1, 2009, pp. 1-17.
- CAMPBELL, G. **The Grove encyclopedia of decorative arts**, v. 1. USA: Oxford University Press, 2006.
- CANOTILHO, M. H. P. C. **Processos de cozedura em cerâmica**. Bragança, Portugal: Instituto Politécnico de Bragança - Escola Superior de Educação, 2003.
- CAPELATO, M. H. R. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, 153, 2º, 2005, pp. 251-282.
- _____. **Os arautos do liberalismo: imprensa paulista, 1920-1945**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CAPRI, R. **O Estado de S.Paulo na Comemoração do Centenário. MDCCCXXII - MCMXXII**. São Paulo, 1922.
- CARANDINI, A. **Historia de la tierra. Manual de excavación arqueológica**. Barcelona: Critica, 1991.
- CARNEIRO, N. A **Fábrica Colombo e a cerâmica artística no Brasil**. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, s/d.
- CARONE, E. **Evolução industrial de São Paulo (1889-1930)**. São Paulo: Senac, 2001.
- CARROLL, L. Communities and other social actors: rethinking commodities and consumption in Global Historical Archaeology. **International Journal of Historical Archaeology**, v. 3, n° 3, 1999, pp. 131-136.
- _____. Consumer choice. In: ORSER, C. (ed.) **Encyclopedia of Historical Archaeology**. Londres/ Nova York: Routledge, 2002, pp. 126-129.
- CARVALHO, F. **Porcelana Brasil - Guia de Marcas**. Rio de Janeiro: All Print, 2008.
- CARVALHO, M. R. R. **Pratos, xícaras e tigelas: um estudo de Arqueologia Histórica em São Paulo, séculos XVIII e XIX**. Mestrado (dissertação), MAE/USP, 1999.
- _____. Pratos, xícaras e tigelas; um estudo de arqueologia histórica em São Paulo, séculos XVIII e XIX: os sítios solar da Marquesa, Beco do Pinto e Casa nº 1. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 13, 2003, pp. 75-99.
- CARVALHO, V. C. **Gênero e artefato**. São Paulo: Edusp, 2008.
- CASCUDO, L. C. **História da Alimentação no Brasil**, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- CASTILLO, J. J. **Arqueología Industrial: Arqueología del Trabajo en Madrid**. Programa do curso de doutorado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Departamento de Sociología III, Universidad Complutense de Madrid.
- CERÂMICA TAVARES - Parelhas-RN. Vídeo realizado pela NEP Comunicações. Disponível em www.youtube.com, acessado em 18/04/2009.
- CHAKRABARTY, D. **Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.
- _____. **Rethinking working-class history: Bengal, 1890-1940**. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CHALHOUB, S. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Trabalho, Lar e Botequim**. Campinas: UNICAMP, 2001.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, 11(5), 1991.
- CHATTERJEE, P. **Colonialismo, modernidade e política**. Salvador: UFBA, 2004.
- CHAVES, A. P. Técnicas metalúrgicas de elaboração de ligas e fundição. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, Suplemento 2. Análises físicas e químicas no estudo de material arqueológico: atas do Simpósio Internacional Análises Físicas e Químicas no Estudo de Material Arqueológico, São Paulo, 1997.
- CHEEK, C. D. & FRIEDLANDER, A. Pottery and Pig's Feet: Space, Ethnicity and Neighborhood in Washington, D. C., 1880-1940. **Historical Archaeology**, 24(1), pp. 34-60,1990.
- CHEMELLO, E. Ciência Forense: impressões digitais. **Química Virtual**, dezembro de 2006, 11p.
- CHIERA, E. **They Wrote on Clay: The Babylonian Tablets Speak Today**. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
- CHMYZ, I. Terminologia arqueológica para cerâmica. **Cadernos de Arqueologia**. Museu de Arqueologia e Artes Populares, Paranaguá - PR, v. 1, 1976, pp. 119-148 .
- CISCATI, M. R. **Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)**. São Paulo: Annablume, 2000.

- CONSENS, M. Esto no es un artículo sobre teoría arqueológica. In: POLITIS, G. G. & PERETTI, R. (ed.) *Teoría arqueológica en America del Sur*, nº 3. Incuapa, 2004, pp. 141-159.
- CORASSIN, M. L. O uso da escrita na epigrafia latina. *Clássica*, São Paulo, v. 11/12, p. 205-212, 1998/1999.
- CORRIAT, B. *El taller y el cronómetro*. Mexico/Madrid: Siglo Veintiuno, 1994.
- CORREA, D. A. Estilo e escrita: modos de manifestação do conhecimento. *Estudos Linguísticos XXXIII*, p. 707-713, 2004.
- COSTA, D. M. Modos de Viver no Brasil Central da Primeira República. *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, São Paulo, 2003.
- COSTA, E. V. *Da monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Grijalbo, 1977.
- COUNTIER, A. D.; NISHITANI, E. Y. & DIAS, T. H. O "Tropical" de Anita Malfatti e o modernismo brasileiro.
- COUTO, R. C. *Matarazzo: a travessia*, v.1. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- CUNHA, M. C. P. *et alii*. *Santana e Bexiga: cotidiano de trabalhadores urbanos em São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1870 e 1930*. Projeto Temático, CECULT, IFCH/UNICAMP, Campinas, 2001.
- DALRYMPLE, B. & MACKILLICAN, J. Automated Methods, including Criminal Record. Administration, Fingerprints (Dactyloscopy). *Encyclopedia of Forensic Science*, 2000.
- DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DAVID, N. & KRAMER, C. *Ethnoarchaeology in action*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DE CERTEAU, M. *A escrita da História*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- _____. *As revoluções do "crível"*. In: DE CERTEAU, M. *A cultura no plural*. São Paulo: Papius, 2005, pp. 23-40.
- DE DECCA, E. *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Industrialização e mudanças na esfera pública*. In: NODARI, E.; PEDRO, J. M. & IOKOI, Z. M. G. (org.) *História: Fronteiras*, v. II. XX Simpósio Nacional da ANPUH, Florianópolis. São Paulo: Humanitas, pp. 295-307, 1999.
- _____. *1930: O silêncio dos vencidos. Memória, história e revolução*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DE DECCA, E. M. A. G. *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo, 1920-1934*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DE LUCA, T. *Revista do Brasil - um Diagnóstico para a (n) ação*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- DEAGAN, K. *Avenues of Inquiry in Historical Archaeology*. In: ORSER, C. (org.) *Images of recent past: readings in historical archaeology*. Sege, 1996, pp. 16-41.
- DEAN, W. *A Ferro e fogo. A história e a devastação da mata atlântica brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A industrialização em São Paulo, 1880-1945*. São Paulo: Edusp, 1971.
- DEETZ, J. *In small thing forgotten: the archaeology of early American life*. Garden City, N.Y., Anchor Press/Doubleday, 1996.
- DELEUZE, G. *Empirismo e Subjetividade*. DELEUZE, G. *Empirismo e Subjetividade*. São Paulo: Editora 34, 2001, pp. 93-118.
- _____. *Post scriptum: sobre as sociedades de controle*. DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 219-226, 1992.
- DEMARTINI, C. M. C.; BRAGA, G. B. *Arqueologia do Objeto. XIII Congresso da SAB (Sociedade de Arqueologia Brasileira)*, 2005, Campo Grande.
- DIAS, J. F. *Avaliação de resíduos da fabricação de telhas cerâmicas para seu emprego em camadas de pavimento de baixo custo*. Tese (doutorado), POLI/USP, São Paulo, 2004.
- DICIONÁRIO Houaiss de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DIETLER, M. & HERBICH, I. *Tich Matek: the technology of Luo pottery production and the definition of ceramic style*. *World Archaeology*, v. 21, nº 1, 1989, pp. 148-161.
- DOCUMENTO ARQUEOLOGIA E ANTROPOLOGIA. *Diagnósticos Arqueológicos das Linhas 4 (amarela) e 2 (verde) do metrô da Cidade de São Paulo*. São Paulo, 2007.
- DODD, A. & MURFIN, D. (ed.) *Dictionary of Ceramics*. Cambridge: Institute of Materials / Woodhead Publishing Limited, 1994.
- DOIN, J. E. M.; PERINELLI NETO, H.; PAZIANI, R. R. & PACANO, F. A. *A Belle Époque Caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) - a proposta do Cemumc*. *Revista Brasileira de História*, v. 27, p. 25-54, 2007.

- DOUGLAS, M. & ISHERWOOD, B. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- DUKE, H. **Official price guide to pottery and porcelain**. Nova York: House of Collectibles, 1995.
- DUNNEL, R. **Classificação em arqueologia**. São Paulo: Edusp, 2007.
- EARP, F. S. S. Um século de inflação: a evidência empírica. **Análise Econômica**, Porto Alegre, nº 25, pp. 3-16, 1996.
- ELIAS, N. **O processo civilizador, v. 1. Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- EMÍDIO, T. & PASSOS, M. L. P. **Desenhando São Paulo: mapas e literatura, 1877-1954**. São Paulo: IMESP, 2009.
- ÉRNICA, M. Uma metrópole multicultural na terra paulista. In: SETÚBAL, M. A. (org.) **Terra Paulista: história, arte, costumes. A formação do Estado de São Paulo, seus habitantes e os usos da terra, v. 2**. São Paulo: Cenpec, pp. 157-195, 2004.
- FAUSTO, B. **Trabalho Urbano e Conflito Social**. São Paulo, 1986.
- _____. Imigração: cortes e descontinuidades. In: SCHWARCZ, L. M. (org.) **História da Vida privada no Brasil, v. 4**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, pp. 14-61.
- FELDMANN, D. A. **Um sopro de luta: os trabalhadores vidreiros paulistanos (1900-1935)**. Dissertação (mestrado), FFLCH/USP, São Paulo, 2004.
- FERNANDES, F. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Saraiva, 1961.
- FERNANDES, I. M. **Cerâmica Açoriana: Catálogo**. Barcelos, 1993.
- FERNANDEZ, T. H. **Estudo das técnicas de decoração de peças cerâmicas tridimensionais**. Dissertação (mestrado) - UFSC, Florianópolis, 1997.
- FERREIRA, L. M. **Território Primitivo: A Institucionalização da Arqueologia Brasileira (1870-1917)**. Tese (doutorado), IFCH/UNICAMP, 2007.
- FISHER, T. Plásticos: a cultura através das atitudes em relação aos materiais artificiais. In: BARBOSA, L. & CAMPBELL, C. (org.) **Cultural, consumo e identidade**. São Paulo: FGV, pp. 91-106, 2006.
- FOGAÇA, E. O estudo arqueológico da Tecnologia Humana. **Habitus**, v. 1, nº 1, pp. 147-179, 2003.
- FONSECA, M. T.; TSAI, J.; ISHIHARA, K. A. & HONNA, P. E. **Vamos Tomar um Café? Estudo Exploratório sobre as Motivações do Consumo em Cafés. Impulso** (Piracicaba), Piracicaba, v. 39, p. 23-35, 2005.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- _____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FRANCISCO, G. S. **Grafismos Gregos: Escrita e Figuração na cerâmica Ática do Período Arcaico (do século VII - VI a. C.)**. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FRANCISO, L. R. A gente paulista e a vida caipira. In: SETUBAL, M. A. (org.) **Terra Paulista: histórias/ arte/costumes. Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos**. São Paulo: Cenpec, 2004, pp.23-49.
- FREYRE, G. **Sobrados e mucambos, v. 1**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- FRIEDMAN, J. Introduction. In: FRIEDMAN, J. **Consumption and Identity**. Harwood Academic Publishers, 1994, pp. 1-22.
- FUNARI, P. P. A. & CARRERAS, C. **Britannia y el Mediterraneo: estudios sobre el abastecimiento bético y africano a Britannia**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998.
- FUNARI, P. P. A. A Arqueologia Histórica em uma perspectiva mundial. In: ZARANKIN, A. & SENATORE, M. X. (org.) **Arqueologia da Sociedade Moderna na América do Sul: cultura material, discursos e práticas**. Buenos Aires: Del Tiradente, pp. 107-115, 2002.
- _____. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. **As inscrições Dressel 20 provenientes da Bretanha e o consumo de azeite espanhol, com um catálogo de selos**. Tomo I. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- _____. **Cultura popular na Antiguidade Clássica**. São Paulo: Contexto, 1996.
- _____. **Doxa e Episteme: a construção discursiva na narrativa histórica (ou Salústio e a Historiografia)**. LPA: **Revista de História**, (3): 1, 1992, 22-35.
- _____. **Linguística e Arqueologia**. DELTA, v. 15, n. 1, 1999.
- _____. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, C. B. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 81-110.
- FUNARI, P. P. A.; HALL, M. & JONES, S. Introduction: archaeology in history. In: FUNARI, P. P. A.; HALL, M. & JONES, S. **Historical Archaeology: back from de edge**. Londres: Routledge, 1999, p. 1-20.
- FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1986.
- GALLAY, A. **A Arqueologia do Amanhã**. Tradução: E. Fogaça, 2002. Disponível em www.uicg.br/site/docente/igpa/fogaça.
- GAMA, L. H. **Nos bares da vida: a produção cultural e sociabilidade em São Paulo, 1940-1950**. São Paulo: SENAC, 1998.

- GARBIN, L. A revolução que tomou conta da Lapa. O Estado de S.Paulo, São Paulo, 17/10/2003.
- GIARD, L. Cozinhar. In: DE CERTEAU, M. (org.) *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*, v. 2. Petrópolis: Vozes, 1994, pp. 210-332.
- GIBB, J.G.; BERNSTEIN, D.J. & CASSEY, D. F. Making Cheese: Archaeology of a Nineteenth Century Industry. *Historical Archaeology*, 24(1), 1999, pp. 18-33.
- GNECCO, C. Caminos de la Arqueología: de la violencia epistémica a la racionalidad. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 4, nº 1, pp. 15-26, 2009.
- GODOY, J. R. P.; BARROS, J. F.; MOREIRA, D. & SILVA JÚNIOR, W. Força de aperto da prensão palmar com o uso do dinamômetro Jamar: revisão de literatura. *Revista Digital* - Buenos Aires, ano 10, nº 79, dezembro 2004. Disponível em www.efedeportes.com. Acessado em 5/4/2008.
- GOMES, D. M. C. *Análise dos padrões de organização comunitária no baixo tapajós: o desenvolvimento do formativo na área de Santarém, PA*. Tese (doutorado), MAE/USP, São Paulo, 2005.
- GOSDEN, C. What do object want? *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 12, nº 3, pp. 193-211, 2005.
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- GREENHALGH, P. The cult of nature. In: GREENHALGH, P. *Art Nouveau 1890-1914*. NY: Abrams, 2000, pp. 55-71.
- GRIFFITHS, D. M. Use-Marks on Historic Ceramics: a preliminary study. *Historical Archaeology*, v. 12, pp. 68-81, 1978.
- GRUPPI, L. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. São Paulo: Graal, 1980.
- GRUZINSKI, S. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUIMARÃES, L. *A cor como informação - a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GUINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GWILYM, T. *Step by step guide to pottery*. Middlesex: Hamlyn Publishing Group, 1973.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HAGGARTY, G. & McINTERY, A. Excavation and watching brief at Newbegging Pottery Musselburgh, East Lothian. *Proc Society of Antiquaries of Scotland*, 126, pp. 943-962, 1996.
- HALL, M. & SILLIMAN, S. (org.) *Historical Archaeology*. Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub., 2006.
- HALL, M. Subaltern voices? Finding the spaces between things and words. In: FUNARI, P. P. A.; HALL, M. & JONES, S. (org.) *Historical Archaeology: back from the edge*. Londres: Routledge, 1999, pp. 193-203.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALLAWEL, P. *Visagismo: harmonia e estética*. São Paulo: Senac, 2007.
- HARRIS, E. C. *Principles of Archaeological Stratigraphy*. London/Orlando: Academic Press, 1979.
- _____. The laws of archaeological stratigraphy. *World Archaeology*, v. 11, nº 1, 1979a, pp. 111-117.
- _____. The stratigraphic sequence: a question of time. *World Archaeology*, v. 7, nº 1, pp. 109-121, 1975.
- HARTOG, F. *O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- HEGEL, G. *Philosophy of right*. Ontario: Batoche Books, 2001.
- HEGMON, M. & KULOW, S. Painting as agency, style as structure: innovations in Mimbres Pottery design from Southwest New Mexico. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 12, nº 4, 2005, pp. 313-334.
- HENDERSON, J. D. *Bohemian Decorated Porcelain*. Schiffer Publishing, 1999.
- HENRY, S. L. Factors influencing consumer behavior in turn-of-the-century Phoenix, Arizona. In: ORSER, C. (org.) *Images of recent past: readings in historical archaeology*. Sege, 1996, pp. 235-259.
- HERING, F. A. O Texto de Heródoto e seus Desdobramentos Modernos: uma questão imperialista (o caso britânico). *Mneme (Caicó)*, v. 5, n. 10, 2004.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (org.) *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- HOBBSAWM, E. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A Era dos Impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- HODDER, I. Communicating present pasts. In: PREUCEL, R. & HODDER, I. (org.) *Contemporary Archaeology in Theory*. Malden: Blackwell, 1999, pp. 3-20.
- _____. *Interpretación en Arqueología. Corrientes Actuales*. Barcelona: Critica, 1994.
- HOLANDA, S. B. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- HORTA, A. I. *Lapa, parede, painel: distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do rio Peruauçu e suas relações diacrônicas (Alto-Médio São Francisco, Norte de Minas Gerais)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- HUDDLESTON, C. M. & POPLIN, C. J. Comparing pearlware teacups to shell edge plates: examining foodways based on ceramic assemblages. 36th Annual Conference on Historical and Underwater Archaeology Providence, Rhode Island, 2003.
- HUME, I. N. Material culture with the dirt on it: a Virginia perspective. In: QUIMBY, I. M. G. (org.) *Material culture and the study of American Life*. Nova York: Winterthur, 1978, pp. 26-37.
- IANNI, O. *Enigmas do pensamento latino-americano*. Campinas: Unicamp, 2005.
- JANOVITCH, P. A mecanização da imprensa através dos seminários paulistanos de narrativa irreverente (1900-1911). *Revista de História*, 149, 2^o, 2003, pp. 211-233.
- JARDIM, E. C.; MUSA, J. L. & MENDES, R. *São Paulo anos 20: andar, vagar, perder-se*. São Paulo: Melhoramentos, 2003.
- JOHNSON, M. H. Historical, Archaeology, Capitalism. In: LEONE, M. & POTTER JR., P. B. *Historical Archaeologies of Capitalism*. Nova York: Plenum, 1999, p. 219-232.
- _____. Rethinking historical archaeology. In: FUNARI, P. P. A.; HALL, M. & JONES, S. (org.) *Historical archaeology: back from the edge*. Londres: Routledge, 1999, pp. 23-36.
- JONES, S. Categorias históricas e a práxis da identidade: a interpretação da etnicidade na Arqueologia Histórica. In: FUNARI, P. P. A.; ORSER, C. & SCHIAVETTO, S. N. O. (org.) *Identidade, discurso e poder: estudos de arqueologia contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005, pp. 27-43.
- JORGE, J. *Tietê, o rio que a cidade perdeu: o Tietê em São Paulo (1880-1940)*. São Paulo: Alameda, 2006.
- JØRGENSEN, K. F. Kant and the natural numbers. In: ANDERSEN, H.B.; CHISTIANSEN, F. V.; JØRGENSEN, K. F. & HENDRICKS, V. F. *The Way through Science and Philosophy: Essays in Honour of Stig Andur Pedersen*. London: College Publications, 2006, p. 65-86.
- JOYCE, R. & LOPIPARO, J. PostScript: doing agency in Archaeology. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 12, n^o 4, 2005, pp. 365-374.
- JULIANI, L. J. C. O. O zoneamento arqueológico como instrumento de gestão do patrimônio cultural do município de São Paulo. *Revista de Arqueologia*, São Paulo, 8 (2), 1994-1995, pp. 351-361.
- _____. A Arqueologia na metrópole. In: *Expedição São Paulo 450 anos: uma viagem por dentro da metrópole*. São Paulo: Museu da Cidade, 2004, pp. 180-184.
- _____. *Gestão arqueológica em metrópoles: uma proposta para São Paulo*. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *O potencial arqueológico da Fábrica de Louças Santa Catharina*. Documento do sítio Petybon. Datilog, fls. 25 a 29.
- KAMP, K. A. Where have all children gone? The Archaeology of Childhood. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 8, n^o 1, 2001, pp. 1-34.
- KAMP, K. A.; TIMMERMAN, N.; LIND, G.; GRAYBILL, J.; NATOWSKY, I. Discovering childhood: using fingerprints to find children in the Archaeological record. *American Antiquity*, v. 64, n. 2, 1999, pp. 309-315.
- KEHDY, C. *Manual para classificação e subclassificação de impressões digitais*. Brasília: Serviço Gráfico da SSP, 1965.
- KHOURY, Y. A. *As Greves de 1917 em São Paulo*. São Paulo: Cortez, 1981.
- KHOUTANI, S. *Cidade das águas*. São Carlos: RiMa, 2004.
- KINGERY, W. D. Technological systems and some implications with regard to continuity and change. In: LUBAR, S. & KINGERY, W. D. (org.) *History from things: essays on material culture*. Washington e Londres: Smithsonian Institution, 1993, pp. 160-181.
- KINGERY, W. D.; VANDIVER, P. *Ceramic masterpieces: art, structure, technology*. New York, London: Free Press, Collier Macmillan, 1986.
- KOGURUMA, P. A saracura: ritmos sociais e temporalidades da metrópole do café (1890-1920). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n^o 38, pp. 81-99, 1999.
- KOJAN, D. & ANGELO, D. Dominant narratives, social violence and the practice of Bolivian archaeology. *Journal of Social Archaeology*, v. 5, n^o 3, pp. 383-408.
- KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (org.) *A vida material das coisas*. Niterói: Eduff, 2008, pp. 89-121.
- KOSERITZ, C. *Imagens do Brasil (1883)*. São Paulo, Martins Editora, 1972.
- LANDSMANN, L. *Aprendizagem da Linguagem Escrita*. São Paulo: Ática, 1995.
- LAYTON, J. Como funcionam as investigações da cena do crime. In: <http://ciencia.hsw.uol.com.br/>

- investigacoes-da-cena-do-crime4.htm, acessado em 15/07/2007.
- LAZAGNA, A. **Lênin, as forças produtivas e o Taylorismo**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 2006.
- LEAL, M. L. M. S. **A história da gastronomia**. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- LEHMANN, A. & STAHR, K. Nature and significance of anthropogenic urban soils. *Journal of Soils Sediments*, 7 (4), 2007, pp. 247-260.
- LEMONNIER, P. (Ed) **Technological choices: transformation in material cultures since the neolithic**. London: Routledge, 1993.
- LEONE, M. & DALGLISH, C. Archaeology and democracy: an interview with Mark. P. Leone. *Archaeological Dialogues*, v. 14, n. 1, pp. 39-59, 2007.
- LEONE, M. & HURRY, S. D. Seeing: The power of Town Planning in the Chesapeake. *Historical Archaeology*, v. 32, n. 4, pp. 34-62, 1998.
- LEONE, M. & LITTLE, B. J. Artifacts as expression of society and culture: subversive genealogy and the value of History. In: LUBAR, S. & KINGERY, W. D. **History from Things: Essays on Material Culture**. Washington e London: Smithsonian Institution, 1993, pp. 160-181.
- LEONE, M. A Historical Archaeology of Capitalism. *American Anthropologist*, v. 97, n. 2, pp. 251-268, 1995
- _____. Interpreting ideology in historical archaeology: using the rules of perspective in William Paca Garden in Annapolis, Maryland. MILLER, D. & TILLEY, C. (eds.) **Ideology, Power and Prehistory**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 25-35, 1984.
- _____. Setting some terms for historical archaeologies of capitalism. In: LEONE, M. & POTTER Jr., P. B. (org.) **Historical Archaeologies of Capitalism**. Nova York: Plenum, 1999, pp. 4-20.
- _____. The New Mormon Temple in Washington, D. C. In: FERGUSON, L. **Historical Archaeology and the Importance of Material Things**. Special Publication Series, n. 2, 1971, pp. 43-61.
- LEROI-GOURHAN, A. **O gesto e a palavra. 2 - memória e ritmos**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LESSA, R. As cidades e as oligarquias do antiurbanismo da elite política da Primeira República brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n° 59, 2003, pp. 86-95.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O suplício do Papai Noel**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- _____. **Saudades de São Paulo**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LICHTENSTEIN, J. (org.) **A pintura**. V. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIMA, T. A. Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista. *Anais do museu paulista, história e cultura material (Nova Série)*. São Paulo, v. 5, pp. 93-129, 1997.
- _____. El huevo de la serpiente: una Arqueología del Capitalismo embrionario en el Rio de Janeiro del siglo XIX. In: ZARANKIN, A. & ACUTO, F. **Sed Non Satiata: Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea**. Buenos Aires: Tiradente, 1999, pp. 189-238.
- LIMA, T. A. Humores e odores: ordem corporal e ordem social no Rio de Janeiro, século XIX. *Manguinhos - Histórica, Ciência, Saúde*, v. II, n° 3, 1995/1996, pp. 44-94.
- _____. O papel da Arqueologia Histórica no mundo globalizado. In: ZARANKIN, A. & SENATORE, M. X. (org.) **Arqueologia da Sociedade Moderna na América do Sul: cultura material, discursos e práticas**. Buenos Aires: Del Tiradente, pp. 117-127, 2002.
- _____. Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX. *Anais do museu paulista, história e cultura material (Nova Série)*, São Paulo, v. 3, pp. 129-191, 1997.
- LINHARES, M. Y. L. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil séculos XVIII e XIX. *Revista Tempo*, UFF/Relume Dumará, v. 1, n. 2, pp. 132-150, 1996.
- LINS, D. S. **O dedo no olho: micropolíticas do cotidiano**. São Paulo: Annablume, 1999.
- LITTLE, B. People with History: an update on Historical Archaeology in the United States. In: ORSER, C. (org.) **Images of recent past: readings in historical archaeology**. Sege, 1996, pp. 43-68.
- LOVE, J. **A locomotiva: São Paulo na federação brasileira (1889-1937)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LUCAS, M. T. & SHACKEL, P. A. Changing Social and Material Routine in Nineteenth-Century Harper's Ferry. *Historical Archaeology*, 28 (4), 1994, pp. 27-36.
- LUCENA, V. Estratigrafia arqueológica: processo de constituição e interpretação. *Cléo Arqueológica*, Recife, v. 1, n° 8, 1992, pp. 68-88.
- LUZ, N. V. As tentativas de industrialização no Brasil. In: HOLANDA, S. B. & CAMPOS, P. M. (org.) **História da civilização brasileira**, t. 2, v. 4. São Paulo: Difel, 1974, pp. 28-41.

- MACHADO, J. O potencial interpretativo das análises tecnológicas: um exemplo amazônico. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16, 2005/2006, pp. 87-111.
- MACHADO, N. T. G. *Entre guardas e casarões: um pouco da história do interior do RS – uma perspectiva arqueológica*. Doutorado (tese), MAE/USP, São Paulo, 2004.
- MAESIMA, H. H. *Tijolos do sítio Bairro da Fundação, São Caetano do Sul/São Paulo. Análise e identificação*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- MAGNANI, S. I. L. *O movimento anarquista em São Paulo (1906-1917)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MAJEWSKI, T. & O'BRIEN, M. The use and misuse of nineteenth-century English and American ceramics in archaeological analysis. *Advances in Archaeological Method and Theory*, 11, 1987, pp. 97-209.
- MARANHÃO, R. (coord.) *Um retrato no jornal – a história de São Paulo na Imprensa Oficial (1891-1994)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1994.
- MARSON, M. D. & BELANGA, T. P. C. *Indústria mineira e paulista na década de 1930: concentração com integração*. 2006. Disponível em www.cedeplar.ufmg.br, acessado em 18/9/2007.
- MARTÍNEZ, J. M. A. B.; RODRIGUEZ, J. R. & ALMEIDA, E. R. *Excavaciones arqueológicas en el Monte Testaccio (Roma)*. Memória campaña 1989. Madrid: Ministério de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1994.
- MARTÍNEZ, N. F. *A tipografia como imagem*. Dissertação (mestrado), UNB, Brasília, 2005.
- MARTINS, A. L. *História do café*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, J. S. A aparição do demônio na fábrica, no meio da produção. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 5 (1-2), pp. 1-29, 1994.
- MARTINS, P. C. G. A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária. *Terra Paulista: história, arte, costumes. A formação do Estado de São Paulo, seus habitantes e os usos da terra*, v. 2. São Paulo: Cenpec, pp.89-190.
- MARTINS, W. *A palavra escrita. História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Ática, 1996.
- MARX, K. *A mercadoria*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Para a crítica da economia política do Capital*. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- MATISSE, H. Escritos e conversas sobre a arte. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. V. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp. 131-137.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- McCONNELL, K. *Spongeware and Spatterware*. Pennsylvania: Fisher Publishing, 1990.
- McGUIRE, R. A. Arqueologia como ação política: o Projeto Guerra do Carvão do Colorado. *Revista de Arqueologia e Etnologia*, USP, Suplemento 3, 1999, pp. 387-397.
- MEJÍA, M. C. L. & THERRIEN, M. Loza fina para Bogotá: una fábrica de loza del siglo XIX. *Revista de Antropología y Arqueología*, v. 13, pp. 199-228, 2001/2002.
- MEMORIA Urbana. *A Grande São Paulo até 1940*, v. 2. Arquivo do Estado/Emplasa/Imprensa Oficial, 2001.
- MENDES, R. S. Os bairros da Zona Norte e os bairros orientais. In: PETRONE, P. *A cidade de São Paulo*, v. 3. São Paulo: Nacional, 1958.
- MENESES, R. R.; CAMPOS, L. F.; NEVES, G. A. & FERREIRA, H. C. Aspectos Fundamentais de Expansão por Umidade: uma Revisão Parte I: aspectos históricos, causa e correlações. *Cerâmica*, São Paulo, v. 52, n. 321, 2006, pp. 1-14.
- MENESES, U. B. Patrimônio Industrial e Política Cultural. *Anais do 1º Seminário Nacional de História e Energia*, v. 2. São Paulo: Eletropaulo/DPH, 1988, pp. 68-73.
- MEYERHOF, P. G. O desenvolvimento normal da preensão. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*, 4 (2), 1994, pp. 25-29.
- MICELI, P. *Além da Fábrica: o projeto industrialista em São Paulo, 1928-1948*. São Paulo: FIESP, 1992.
- MICELI, P. *História, histórias. O jogo dos jogos*. Campinas: IFCH, 1996.
- MIGNOLO, W. *La Idea de America Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- MILLER, D. Coca-Cola: a black sweet drink from Trinidad. BUCHLI, V. (ed.) *The material culture reader*. Berg: Oxford, 2002, pp. 245-263.
- _____. Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, ano 13, nº 28, 2007, pp. 33-63.
- _____. *Material culture and mass consumption*. Oxford, OX, UK; New York, NY, USA : B. Blackwell, 1987.
- _____. *Modernity, an Ethnographic approach*. Nova York/Oxford: Berg, 1994.
- MILLER, G. L. A revised set of CC Index values for classification and economic scaling of English ceramics from 1787 to 1880. *Historical Archaeology*, v. 25, 1991, pp. 1-25.
- _____. Classification and economic scaling of 19th century ceramics. *Historical Archaeology*, v. 14, pp. 1-14.

- _____. Marketing ceramics in North America: an introduction. *Wintherthur Portfolio*, v. 19, nº 1, pp.1-5, 1984.
- MIZIARA, R. Por uma história do lixo. *Interfacets - Revista de Gestão Integrada em Saúde do trabalho e Meio Ambiente*, v. 3, nº 1, 2008, 17 p.
- MOBERG, C. A. *Introdução à Arqueologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MONKS, G. G. On rejecting the concept of socio-economic status in historical archaeology. In: FUNARI, P. P. A.; HALL, M. & JONES, S. (org.) *Historical Archaeology: back from the edge*. Londres: Routledge, 1999, pp. 204-216.
- MORAES, C. A. *Arqueologia Tupi no nordeste de São Paulo: um estudo de variabilidade artefactual*. Dissertação (mestrado), MAE/USP, São Paulo, 2007.
- MORALES, M. H. L. B. Cultura material e discursos de identidade: contribuições teórico-metodológicas da Arqueologia para o estudo histórico da Fábrica de Louças Colombo. *Anais do IX Encontro Estadual de História*, ANPUH-RS, 2008a.
- _____. Proposta teórico-metodológica para o estudo de caso da fábrica de louças Colombo (1897-1926). *Historia e-Historia*, NEE/IFCH/UNICAMP, 2008b.
- MORALES, W. F. A cerâmica "neobrasileira" nas terras paulistas: um estudo sobre as possibilidades de identificação cultural através dos vestígios materiais na vila de Jundiá do século XVIII. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 11, 2001, pp. 165-187.
- MOREIRA, S. *São Paulo na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MOTA, C. G. São Paulo: exercício de memória. *Estudos Avançados*, 17 (48), pp. 241-263.
- MOTTA, J. F. M.; TANNO, L. C. & CABRAL JÚNIOR, M. Argilas plásticas para a cerâmica branca no estado de São Paulo – potencialidade geológica. *Revista Brasileira de Geociências*, 23 (2), pp. 158-173, 1993.
- MOURA, D. S. *Sociedade movediça: economia, cultura e relações sociais em São Paulo (1808-1850)*. São Paulo: Unesp, 2005.
- NAGATAKE, T. *Classic Japanese Porcelain: Imari and Kakiemon*. Kondasha International, 2003.
- NAGEM, D. A. P.; MOREIRA, M. A. G.; PEREIRA, G. A. S.; TIERRA-CRIOLLO, C. J. & PINOTTI, M. B. Desenvolvimento das relações interfalangeanas e metacarpofalangeanas para os dedos durante movimentos de pinças. *Matéria*, Rio de Janeiro, v. 12, nº 1, 2007.
- NASCIMENTO, C. B. *Múltiplos olhares sobre a presença negra na Lapa - Paraná: história e arqueologia (séculos XIX e XX)*. Dissertação (mestrado), PUC-RS, Porto Alegre, 2009.
- NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NEALE, G. *Blue and White pottery: a collector's guide*. Londres: Octopus, 2000.
- NEGRO, A. L. & GOMES, F. Além de senzalas e fábricas: uma história social do trabalho. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 18, nº 1, pp. 217-240, 2006.
- NELSON, C. H. Transfer-printed creamware and pearlware for the American Market. *Wintherthur Portfolio*, v. 15, nº 2, 1980, pp. 93-115.
- NORTON, F. H. *Cerâmica Fina. Tecnologia y aplicaciones*. Barcelona: Omega, 1975.
- NOVAIS, F. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- O'DONNELL, J. G. Os sentidos do moderno: sensibilidade e sensorialidade na obra de João do Rio. In: 33ª reunião da ANPOCS, 2009, Caxambu, pp. 224-244.
- OLIVEIRA, A. T. D. *Um estudo em arqueologia urbana: a carta de potencial arqueológico do centro histórico de Porto Alegre*. Dissertação (mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 2005.
- OLIVEIRA, L. L. *Questão nacional na primeira República*. LORENZO, H. C.; COSTA, W. P. (org.) *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 185-193.
- OLIVEIRA, M. L. F. *Entre a casa e o armazém: relações sociais e experiência da urbanização, São Paulo, 1850-1900*. São Paulo: Alameda, 2008.
- OOSTERBEEK, L. M. *Continuidade e descontinuidade na pré-história: estatuto epistemológico da Arqueologia e da Pré-História*. Instituto Politécnico Tomar, Datilog, 1999.
- ORSER, C. *A Historical Archaeology of the Modern World*. Nova York: Plenum Press, 1996.
- _____. *Introdução à Arqueologia Histórica*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- _____. O desafio da raça para a arqueologia histórica Americana. In: FUNARI, P. P. A.; ORSER, C. & SCHIAVETTO, S. N. O. (org.) *Identidade, discurso e poder: estudos de arqueologia contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005, pp. 59-76.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OTTE, M. *La Préhistoire*. Paris: De Boeck Université, 1999.
- OWEN, J. V. & HILLIS, M. From London to Liverpool: evidence for a Limehouse-Reid porcelain connection based on the analysis of sherds from the Brownlow Hill (ca. 1775-1767) Factory site. *Geoarchaeology: An International Journal*, v. 18, nº 8, pp. 851-882, 2003.

- PADILHA, M. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.
- PAIVA, C. L. Raridade epigráfica: tijolo com símbolo maçônico. [artigo científico]. Disponível em: <www.geocities.com/lagopaiva/epigafi.htm>. Acesso em: 4 mar 2001.
- PAIXÃO, A. E. *A subjetividade no “novo” tempo do trabalho: um estudo sobre a flexibilidade*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- PALACIOS, G. *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*. México: El Colegio de México, 1999.
- PALLARES-BURKE, M. L. G. Gilberto Freyre e a Inglaterra: uma história de amor. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 9 (2), pp. 13-38, 1997.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PASSOS, M. L. P. O poder dos mapas e os mapas do poder. In: EMÍDIO, T. & PASSOS, M. L. P. *Desenhando São Paulo: mapas e literatura, 1877-1954*. São Paulo: IMESP, 2009, pp. 19-21.
- PEDROSA, I. *O universo da cor*. São Paulo: SENAC, 2003.
- PÉLBART, P. P. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PEREIRA, J. H. M. *A implantação da indústria de louça em São Paulo, 1912-1937 (estudo de História na perspectiva da cultura material)*. Relatório final à FAPESP, MP/USP, São Paulo, 2002.
- _____. *As fábricas paulistas de louça: estudos de tipologias arquitetônicas na área de Patrimônio Industrial*. Dissertação (mestrado), FAU/USP, São Paulo, 2007.
- PETRATTI-TEIXEIRA, P. Empreendedores na cidade de São Paulo: dos primórdios aos grandes empresários. In: PORTA, P. (org.). *História da cidade de São Paulo*. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 1, pp. 271-331.
- PPAFFENBERGER, B. The factory as artefact. In: LEMONNIER, P. (Ed.). *Technological choices: transformation in material cultures since the Neolithic*. London: Routledge, 1993, pp. 338-371.
- PILEGGI, A. *A cerâmica no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.
- PINA-CABRAL, J. *Tamed Violence: Genital Symbolism in Portuguese Popular Culture*. *Man*, 28, pp. 101-120, 1993.
- PINTO, M. I. M. B. *Encantos e dissonâncias da modernidade: urbanização, cinema e literatura em São Paulo, 1920-1930*. Tese (livre-docência), FFLCH/USP, São Paulo, 2002.
- _____. *Flashes do cotidiano: modernidade postíca e provincianismo na urbes da belle époque, São Paulo nos anos 20*. In: NODARI, E.; PEDRO, J. M. & IOKOI, Z. M. G. (org.) *História: Fronteiras*, v. II. XX Simpósio Nacional da ANPUH, Florianópolis. São Paulo: Humanitas, pp. 883-897, 1999.
- _____. *Mitologias da civilização industrial, cosmopolitismo excludente e a improvisação da sobrevivência - São Paulo 1910-1930*. *Revista de História*, 140, pp. 61-73, 1999.
- _____. *Urbes industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone de brasilidade*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n° 42, pp. 435-455, 2001.
- POLÍCIA CIVIL DE SÃO PAULO. *Manual prático de dactiloscopia*. São Paulo: Serviço Gráfico da SSP, 1979.
- POLLARD, C. *Masterpieces of Japanese Printing in the Chester Beatty Library*. Dublin: TownHouse, 2003.
- PRADO, C. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1953.
- PRADO, E. S. *Formação de preços como processo complexo*. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 37, n° 4, pp. 745-769, 2007.
- PURSER, M. *Ex occident lux? An archaeology of later capitalism in the nineteenth-century west*. In: LEONE, M. & POTTER Jr., P. B. (org.) *Historical Archaeologies of Capitalism*. Nova York: Plenum, 1999, pp. 115-141.
- PUTSCHART, W. *Negócios e negociantes paulistas: 1808-1822*. Tese (Doutorado), FFLCH/USP, São Paulo, 1998.
- PYE, A. J. *“Wanted - Blue Willow in any color”. Blue and white, blue willow, flow blue and Asiatic pheasants china*. Disponível em www.blueandwhite.com
- QUEIRÓS, C. P. *Um fazendeiro paulista no século XIX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1965.
- RAFFAINI, P. T. *Esculpindo a cultura na forma Brasil. O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas, 1991.
- RAGO, M. & MOREIRA, E. F. B. *O que é Taylorismo?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RAGO, M. *A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950*. In: PRATO, P. (org.) *História da Cidade de São Paulo*, v. 3. *A Cidade na primeira metade do século XX, 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 387-435.
- _____. *Do Cabaré ao Lar: a Utopia da Cidade Disciplinar, Brasil 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Foucault, História e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

- _____. O historiador e o tempo. In: ROSSI, V. L. & ZAMBONI, E. **Quanto tempo o tempo tem!** Campinas: Alinea, 2003, pp. 25-48.
- RAMOS, A. W. **Fragmentação do espaço da/na cidade de São Paulo: espacialidades diversas do bairro da Água Branca em questão.** Dissertação (mestrado) - FFLCH/USP, São Paulo, 2001.
- RATHJE, W. L. Once and future landfills. **National Geographic**, 1991, pp. 117-134.
- RATHJE, W.; HUGHES, W.M.; WILSON, D.C.; TANI, M. K.; ARCHER, G. H.; HUNT, R. G. & JONES, T. W. The archaeology of contemporary landfills. **American Antiquity**, v. 57, nº 3, 1992, pp. 437-447.
- RAVEN, P. H.; EVERT, R. F.; & EICHHORN, S. E. **Biologia Vegetal.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2001.
- RECONSTITUIÇÃO da memória estatística da Grande São Paulo, v. 3. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria dos Negócios Metropolitanos, EMPLASA, Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo S.A. São Paulo: EMPLASA, 1983.
- REIS, J. J. **Não pensa muito que dói - um palimpsesto sobre teoria na arqueologia brasileira.** Tese (Doutorado), UNICAMP, Campinas, 2003.
- RENFREW, C. & BAHN, P. **Arqueologia: teoria, métodos y prácticas.** Madrid: Akal, 1998.
- RESEGUE, R.; WECHSLER, R.; HARADA, J. Desenvolvimento da Criança. In: CARVALHO, E. S.; CARVALHO, W. B. (org.) **Terapêutica e Prática Pediátrica.** 2 ed. São Paulo, SP: Atheneu, 2003.
- Review: Brighter than Gold - A Japanese Ceramic Tradition Formed by Foreign Aesthetics <http://blogcritics.org/culture/article/review-brighter-than-gold-a-japanese/>
- REZENDE, E. A. S. **Imagens da cidade: clichês em foco... São Paulo e Lisboa (1900-1928).** Tese (doutorado), UNICAMP, Campinas, 2002.
- RIBEIRO, F. B. **Uma Fábrica no mato: políticas de produção e mudança técnica na indústria do caju em Moçambique,** 2006. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Disponível em <http://www.adelinotorres.com/africa>, acessado em 11/10/2006.
- RIBEIRO, M. A. R. **Fábrica e Cidade.** In: **Trabalhadores**, n. 4, 1989, pp. 2-22.
- RICE, P. M. **Pottery Analysis: A Sourcebook.** Chicago: University Chicago Press, 1987.
- _____. The archaeology study of specialized pottery production: some aspects of method and theory. In: RICE, P. (org.) **Pots and potters. Current approaches in Ceramic Archaeology.** Los Angeles, pp. 45-54, 1988.
- ROBERTS, E. S. **Digging through discarded identity: archaeological investigations around the kitchen and the overseer's house at Whitney plantation, Louisiana.** Tese (doutorado), Louisiana State University, Louisiana, 2005.
- ROCKWELL, J. O. Fingerprints on Earthenware Sherds: Uses and Implications for the Historical Archaeologist. **Historical Archaeology**, 4, 1970, pp. 76-82.
- RODRIGUES, J. C. **Imagens do tempo.** ALCEU, v. 2, n. 4, p. 15-35, 2002.
- ROSSI, P. M. A. **Barbotina.** Disponível em www.portorossi.art.br, acessado em 10/2/2007.
- RYE, O. S. **Pottery function: principles and reconstruction.** Washington, 1981.
- SÁ, G. F. C. **Melhorias no reconhecimento de impressões digitais baseado no método FingerCode.** Dissertação (mestrado), FEEC/UNICAMP, Campinas, 2006.
- SACKETT, J. R. The Meaning of Style in Archaeology: A General Model. **American Antiquity**, 42, pp. 369-80, 1977.
- SAHLINS, M. **Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do Sistema Mundial.** SAHLINS, M. **Cultura na Prática.** Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2004, pp. 445-501.
- _____. **Cultura e Razão Prática.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. **Esperando Foucault, ainda.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Ilhas de História.** São Paulo: Zahar, 2003.
- SAID, E. **Freud e os não europeus.** São Paulo: Boitempo, 2004.
- SAID, E. W. & BARSAMIAN, D. **Cultura e Resistência.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- SAID, E. W. **Orientalismo.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. **Representações do Intelectual. As Conferências Reith de 1993.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALIBA, E. **As Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALWEN, B. Archaeology in Megalopolis: Updated Assessment. **Journal of Field Archaeology**, 5, 1978, pp. 453-459.
- SAMFORD, P. Response to a market: dating English underglaze transfer-printed wares. **Historical Archaeology**, 31 (2), pp. 1-30, 1997.
- SANT'ANNA, D. B. **Cidade das águas: usos de rios, córregos, bicas e chafarizes em São Paulo (1822-1901).** São Paulo: Senac, 2007.

- SANTOS, C. J. F. **Nem tudo era italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)**. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANTOS, C. R. A. *A concórdia e a discórdia: a guerra culinária*.
_____. **História da alimentação no Paraná**. Curitiba: Juruá, 2007.
- SANTOS, F. M. **Louça e porcelana**. As artes plásticas no Brasil, v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 1952.
- SANTOS, W. **Lapa**. História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: DPH, 1980.
- SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SASSAMAN, K. E. Poverty point as structure, event, process. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 12, nº 4, 2005, pp. 335-361.
- SCARLETT, T. J. Consumption. In: ORSER, C. (ed.) *Encyclopedia of Historical Archaeology*. Londres/ Nova York: Routledge, 2002, pp. 129-132.
- SCATAMACCHIA, M. C. O. Proposta de terminologia para descrição e classificação da cerâmica arqueológica dos grupos pertencentes à família linguística Tupi-guarani. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 14, pp. 291-307, 2004.
- SCHÁVELZON, D. *De Platos Rotos y Objetos Eróticos: cuantificando el descarte en Buenos Aires (Siglo XIX)*. Disponível em: <<http://members.tripod.com/guamini/ponencias/5.html>>. Acesso em: 12 mai 2004.
_____. *When the revolution reached the countryside: use and destruction of imported wares in Alta García, Cordoba, 1810*. *International Journal of Historical Archaeology*, v. 9, nº 3, 2005, pp. 195-207.
- SCHAWRZ, R. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHIFFER, M. B. & SKIBO, J. The explanation of artifact variability. *American Antiquity*, v. 62, nº 1, 1997, pp. 27-50.
- SCHIFFER, M. B. Archaeological context and systemic context. *American Antiquity*, v. 37, nº 2, 1972, pp. 156-165.
_____. *Behavioral Archaeology*. London: Academic Press, 1976.
_____. *Toward the identification of formation processes*. *American Antiquity*, v. 48, nº 4, 1983, pp. 675-706.
- SCHMIDT, V. H. Múltiplas modernidades ou variedades da modernidade? *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, 28, pp. 147-160, 2007.
- SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA. **Manual de classificação e subclassificação de impressões dactiloscópicas**. São Paulo: Serviço Gráfico da SSP, 1975.
- SEGATTO, J. A. (coord.) **Lapa - Evolução Histórica**. São Paulo: DPH, 1988.
- SENATORE, M. X. & ZARANKIN, A. Leituras da sociedade moderna: cultura material, discursos e práticas. In: ZARANKIN, A. & SENATORE, M. X. (org.) **Arqueologia da Sociedade Moderna na América do Sul: cultura material, discursos e práticas**. Buenos Aires: Del Tiradente, pp. 5-18, 2002.
- SEVCENKO, N. **Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
_____. **Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada**. São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, 2000.
- SHACKEL, P. **Culture Change and the New Technology: An Archaeology of the Early American Industrial Era**. Nova York: Plenum Publishing Corp, 1996.
_____. **Personal Discipline and Material Culture: An Archaeology of Annapolis, Maryland, 1695-1870**. Knoxville, Tennessee: University of Tennessee Press, 1993.
- SHANKS, M.; PLATT, D. & RATHJE, W. L. The perfume of garbage: modernity and the archaeology. *Modernism/modernity*, v. 11, nº 1, 2004, pp. 61-83.
- SHEPARD, A. **Ceramics for the Archaeologist**. Washington DC: Carnegie Institution of Washington, 1985.
- SILLIMAN, S. W. Culture contact or colonialism? Challenges in the archaeology of native north America. *American Antiquity*, 70 (1), pp. 55-74, 2005.
- SILVA, F. A. As Tecnologias e seus Significados. *Canindé - Revista do Museu de Arqueologia de Xingó, Sergipe*, v. 2, 2002, pp. 119-138.
- SILVA, F. A. **As Tecnologias e seus significados: um estudo etnoarqueológico da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin do Catete**. Tese (Doutorado), FFLCH/USP, São Paulo, 2000.
- SILVA, H. C.; SOUZA, F. A. C.; SILVA, N. S. & HOTZA, D. Otimização de fórmulas de massas cerâmicas de faiança. *Cerâmica Industrial*, 14 (1), 2009, pp. 27-32.
- SILVA, V. M. A. **A regulação do mercado brasileiro de trigo**. São Paulo: Edusp, 1992.
- SILVA, W. R. **Estudo da impressão digital**. Curso Atualização p/ OPTEL. Datilog., 3 folhas, s/d.
- SINOPOLI, C. **Approaches to Archaeological Ceramics**. Kleuwe Academic / Plenum Publishing, 1992.

- SKIBO, J. *Pottery function. A use-alteration perspective*. Nova York: Plenum Press, 1992.
- SLEMIAN, A. & PIMENTA, J. P. G. *A corte e o mundo: uma história do ano em que a família real portuguesa chegou ao Brasil*. São Paulo: Alameda, 2008.
- SMITH, C. & WOBST, H. M. Decolonizing archaeology theory and practice. In: SMITH, C. & WOBST, H. M. (ed.) *Indigenous archaeologies. Decolonizing theory and practice*. Londres e Nova York: Routledge, pp. 3-16, 2005.
- SOUZA, A. C. *Fábrica de Pólvora e Vila Inhomirim: aspectos de dominação e resistência na paisagem e em espaços domésticos (século XIX)*. Dissertação (mestrado), FFLCH/USP, São Paulo, 1998.
- SOUTH, S. Historic site, content, structure, and function. *American Antiquity*, v. 44, n° 2, 1979, pp. 213-237.
- SOUTH, S. Method and theory in Historical Archaeology. *Historical Archaeology of Latin America*, 2, 1994, pp. 79-84.
- SOUZA, I. *O Missionário*. São Paulo: Ática, 1992.
- SOUZA, R. A. Da cerâmica ao plástico: arqueologia histórica das populações pescadoras do norte da Bahia. *No prelo*.
- SOUZA, S. F. *A indústria cerâmica de Pedreira e seus impactos ambientais: subsídios para uma gestão ambiental pública*. Dissertação (mestrado) - IG/UNICAMP, Campinas, 2003.
- SPOONER, B. Tecelões e negociantes: a autenticidade de um tapete oriental. In: APPADURAI, A. (org.) *A vida material das coisas*. Niterói: Eduff, 2008, pp. 247-298.
- STANISLAWSKI, M. B. What good is a broken pot? An experiment in Hopi-Tewa Ethno-Archaeology. *Southwestern Lore*, Colorado Archaeological Society, v. 35, n° 1, 1969, pp. 11-18.
- STAROBINSKI, J. *1789: Os Emblemas da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- STASKI, E. Living in cities: an introduction. *Historical Archaeology*, special publication, n° 5, 1999, pp. ix-xi.
- STELLE, L. J. *An archaeological guide to historic artifacts of the Upper Sangamon Basin, Central Illinois, USA*, 2001. Center for Social Research, Parkland College, Illinois, Chicago. Disponível em <http://virtual.parkland.edu/stelle1/len/archguide/documents/archguide.htm>, acessado em 5/8/2006.
- STRATTON, H. J. Technological development of the American Pottery Industry. *The Journal of Political Economy*, v. 40, n° 5, 1932, pp. 661-667.
- SULIVANN III, A. P. The Technology of Ceramic Reuse: Formation Processes and Archaeological Evidence. *World Archaeology*, v. 21, n° 1, Ceramic Technology, 1989, pp. 101-114.
- SUSSMAN, L. Changes in Pearlware Dinnerware, 1780-1830. *Historical Archaeology*, 11, 1977, pp. 105-111.
- SYMANSKI, L. C. P. *Espaço privado e vida material em Porto Alegre*. Porto Alegre: Edipucrs, 1998.
- _____. Exposição e Isolamento: Práticas de Descarte de Refugio e Mudanças de Visão de Mundo em um Ambiente Rural - o Sítio Fazenda Camurugi (BA). *Revista de Divulgação Científica, Goiânia*, v. 4, pp. 113-138, 2001.
- _____. A Louça na Pesquisa Arqueológica: Possibilidades Analíticas e Interpretativas. In: TOCCHETTO, F. B.; SYMANSKI, L. C. P.; OZÓRIO, S. R.; OLIVEIRA, A. T. D.; CAPPELLETI, A. M. *A faiança fina em Porto Alegre: vestígios arqueológicos de uma cidade*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2001, pp. 135-160.
- _____. Alocronismo y cultura material: Discursos de dominación y la utilización de los bienes materiales en la sociedad brasileira del siglo XIX. In: ZARANKIN, A. & ACUTO, F. (org.) *Sed Non Satiata II - acercamientos sociales en la arqueología latinoamericana*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, 2009, pp. 255-275.
- _____. Grupos Domésticos, Comportamento de Consumo e Louças: o Caso do Solar Lopo Gonçalves. *Revista de História Regional, Ponta Grossa*, v. 2, n. 2, pp. 81-120, 1997.
- _____. Louças e Autoexpressão em Regiões Centrais, Adjacentes e Periféricas do Brasil. In: ZARANKIN, A. & SENATORE, M. X. (Org.) *Arqueologia da Sociedade Moderna na América do Sul*. 1 ed. Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 2002, v. 1, pp. 31-62.
- _____. Práticas econômicas e sociais no sertão cearense no século XIX: um olhar sobre a cultura material de grupos domésticos sertanejos. *Revista de Arqueologia*, 21, n° 2, pp. 73-96, 2008.
- TARLOW, S. Excavating Utopia: Why Archaeologists should study "ideal" communities of the nineteenth Century. *International Journal of Historical Archaeology*, v. 16, n. 4, pp. 299-323, 2002.
- TAVOLARO, S. B. F. Existe uma modernidade brasileira? Reflexões em torno de um dilema sociológico brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n° 59, pp. 5-22.
- THERRIEN, M. Contextos de reflexión sobre las cerámicas arqueológicas de periodos históricos. *Arqueologia Histórica*, n° 4. Disponível em <http://swadesh.iiia.unam.mx>, acessado em 18/6/2006.
- _____. Dandies en Bogotá: Industrias para la civilización y el Cambio, siglo XIX-XX. In: FUNARI, P. P. A & ZARANKIN, A. (org.) *Arqueologia histórica en America del Sur: los desafíos del siglo XXI*. Bogotá: Uniandes, 2004, pp. 105-129.

- _____. **De fábrica a bairro. Urbanización y urbanidad en la Fábrica de Loza Bogotana**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- THERRIEN, M. Introducción. In: THERRIEN, M. *et alii*. **Catálogo de cerâmica colonial y republican de la Nueva Granada: producción local y materiales foráneos**. Bogotá: Fundación de Investigación Arqueológicas Nacionales, Banco de La República Bogotá, 2002, pp. 12-18.
- THERRIEN, M.; JARAMILLO PACHECO, L. & SALAMANCA, M. F. Política cultural en la significación de la casa: contextos de reflexión sobre las cerámicas arqueológicas. **Revista de Arqueología Americana**, nº 22, 2003
- THIESEN, B. **Fábrica, Identidade e Paisagem urbana: Arqueologia da Bopp Irmãos (1906-1924)**. Tese (Doutorado) - Pontificia Universidade Católica, Porto Alegre, 2005.
- THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**, v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. **Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial**. In: THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, pp. 267-304.
- TIMELINI, T. & CARANI, G. Limpabilidade e Higiene das Superfícies de Pavimentos e Revestimentos Cerâmicos. **Cerâmica Industrial**, 2 (5/6) setembro/ dezembro, 1997, pp. 16-28.
- TOCCHETTO, F. B.; SYMANSKI, L. C. P.; OZÓRIO, S. R.; OLIVEIRA, A. T. D.; CAPPELLETI, A. M. **A faiança fina em Porto Alegre: vestígios arqueológicos de uma cidade**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.
- TOPIN, A. J. Bow Porcelain: some recent excavations on the site of the Factory. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, v. 40, nº 230, pp. 224+228-230+233, 1922.
- VAN DER LEEUW, S. Giving the potter a choice. In: LEMONNIER, P. (Ed.). **Technological choices: transformation in material cultures since the Neolithic**. London: Routledge, 1993, pp. 238-288.
- VARGAS, M. **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1994.
- VASCONCELLOS, M. A. S. **Economia: micro e macro**. São Paulo: Atlas, 2002.
- VIALOU, D. Territoires et cultures préhistoriques: fonction identitaire de l'art rupestre. In: KERN, A. A. **Sociedades ibero-americanas: reflexões e pesquisas recentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, pp. 381-396.
- VIANA, S. A. A cerâmica de Varginha (MT): aspectos tecnomorfológicos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 2003, pp. 175-205.
- VICHNEWSKI, H. T. **As Indústrias Matarazzo no interior paulista: Arquitetura Fabril e Patrimônio Industrial (1920-1960)**. Dissertação (Mestrado), UNICAMP, Campinas, 2004.
- VILAR, D. D. **Água aos cântaros - os reservatórios da Cantareira: um estudo de Arqueologia Industrial**. Tese (Doutorado), MAE-USP, 2007.
- VILLAGRÁN, X. S. **Análise de arqueofácies na camada preta do Sambaqui Jaboticabeiro II**. Dissertação (mestrado), MAE/USP, São Paulo, 2008.
- WALLE, P. **État de São Paulo**. Paris: Guilmo, 1912.
- WARNIER, J.-P. **Construir a cultura material. O homem que pensava com seus dedos**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- WATNEY, B. M. Excavations at the Longton Hall porcelain manufactory. Part III: the porcelain and other ceramic finds. **Post-Medieval Archaeology**, 27, pp. 57-109, 1993.
- WEBB, J. M. & FRANKEL, D. Characterizing the Philia facies. Material culture, chronology and the origin of the Bronze Age in Cyprus. **American Journal of Archaeology**, 103:3-43, 1999
- WEINSTEIN, B. (Re) **Formação da classe trabalhadora no Brasil (1920-1964)**. São Paulo: Cortez, 2000.
- WHETERBEE, J. **A Second Look at White Ironstone**. Iowa: Wallace-Homestead Book Co., 1985.
- WHITE, H. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, nº 13, 1991, pp. 21-48.
- WIESSNER, P. Is there a unity to style? In the uses of style in Archaeology. CONKEY, M. W. & HASTORF, C. A. (ed.) **The uses of style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 105-112, 1990.
- _____. The vines of complexity: egalitarian structures and the institucionalization of inequality among the Enga. **Current Anthropology**, v. 43, nº 2, pp. 233-270, 2002.
- WILK, R. Consumer goods as dialog about development: colonial time and television time in Belize. In: FRIEDMAN, J. (org.) **Consumption and Identity**. Singapore: Harwood Academic Publishers, 1994, pp. 98-118.
- WILK, R. R. Toward an Archaeology of needs. In: SCHIFFER, M. B. (org.) **Anthropological Perspectives on Technology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001, pp. 105-122.
- WILLIAMS, R. **Campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WISSENBAACH, M. C. C. A mercantilização da magia na urbanização de São Paulo. **Revista de História**, USP, São Paulo, nº 150, 2004

- WOOLF, V. **Objetos sólidos**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- WOOLLISCROFT, P. Flora Ceramica. Botanical and floral designs on Spode ceramics up to 1833 which take inspiration from illustration in Curr's Botanical Magazine. *Royal Botanic Gardens, Kew*, 2002, pp. 183-213.
- WORTHY, L. H. Classification and interpretation of late nineteenth - and early twentieth-century ceramics. In: DICKENS Jr., R. S. (Ed.) **Archaeology of Urban America: the search for pattern and process**. Nova York: Academic Press, pp. 329-360, 1982.
- WURST, L. & McGUIRE, R. H. Immaculate consumption: a critique of "shop till you drop" school of human behavior. *International Journal of Historical Archaeology*, v. 3, nº 3, pp. 191-199, 1999.
- WÜST, I. Etnicidade e tradições ceramistas: algumas reflexões a partir das antigas aldeias Bororo do Mato Grosso. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, pp. 303-317, 1999.
- ZANETTINI ARQUEOLOGIA. **Prospecções e resgate arqueológico do sítio Petybon - Relatório Final**. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2003.
- _____. **Oficina de Capacitação em Arqueologia. Lapa-PR**. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2008.
- _____. **Programa de prospecção e resgate arqueológico Quadra 090, setor 008 (Perímetro Nova Luz), Município de São Paulo, SP**. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2009.
- _____. **Termo de conclusão das atividades de Campo. Programa de Prospecções Arqueológicas: terreno do Instituto Bom Pastor, Bairro do Ipiranga, Município de São Paulo**. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2005.
- ZANETTINI, P. E. & MORAES, C. A. Contribuição Para a Discussão em Torno da Cerâmica Neobrasileira: algumas reflexões sobre a louça produzida na Capitania de São Paulo entre os séculos XVII e XIX. **XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Campo Grande, 2005.
- ZANETTINI, P. E. **Maloqueiros e seus palácios de barro: o cotidiano doméstico da Casa Bandeirista**. Tese (doutorado), MAE/USP, São Paulo, 2005.
- _____. **O arqueólogo na cidade. Expedição São Paulo 450 anos: uma viagem por dentro da metrópole**. São Paulo: Museu da Cidade, 2004, pp. 151-154.
- _____. Pequeno roteiro para a classificação de louças obtidas em pesquisas arqueológicas de sítios históricos. *Arqueologia*, v. 5, Curitiba, pp. 117-130, 1986.
- ZARANKIN & SENATORE, M. X. **Historias de un pasado en blanco: arqueologia histórica antártica**. Belo Horizonte: Argumentum, 2007.
- ZARANKIN, A. & SENATORE, M. X. Archaeology in Antarctica: nineteenth-century capitalism expansion strategies. *International Journal of Historical Archaeology*, 2005, pp. 43-56.
- _____. Arqueología Histórica y expansion capitalista. Prácticas cotidianas y grupos operários en la península Byers, Isla Livingston, Shetland del sur. In: ZARANKIN, A. & ACUTO, F. **Sed Non Satiata: Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea**. Buenos Aires: Tiradente, 1999, pp. 141-188.
- ZARANKIN, A. Arqueología Histórica Urbana em Santa Fe la Vieja: el final del principio. *Historical Archaeology of Latin America*, 10, 1995.
- _____. Arqueología Urbana: hacia el desarrollo de una nueva especialidad. *Historical Archaeology of Latin America*, 2, 1994, pp. 31-40.
- _____. **Paredes que domesticam: arqueologia da arquitetura escolar capitalista**. Campinas: Unicamp, 2002.

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor Prof. Dr. Helio Nogueira da Cruz

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Pró-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitoria de Graduação

Pró-Reitora: Profa. Dra. Telma Maria Tenorio Zorn

Pró-Reitoria de Pesquisa

Pró-Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Pró-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Diretora: Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano

Vice-Diretora: Profa. Dra. Marisa Coutinho Afonso

Conselho Deliberativo: Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano
 Profa. Dra. Marisa Coutinho Afonso
 Profa. Dra. Fabíola Andréa Silva
 Prof. Dr. Astolfo Gomes de Mello Araujo
 Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming
 Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos
 Prof. Dr. José Luiz de Moraes
 Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata
 Profa. Dra. Veronica Wesolowski de Aguiar e Santos
 Dra. Carla Gibertoni Carneiro
 Dra. Célia Maria Cristina Demartini
 Ms. Regina Helena Rezende Bechelli



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

PPGA – Programa de Pós-Graduação em Arqueologia

