

# Muxarabis para a metrópole: imaginando passados nos postais de José Wasth Rodrigues para o IV Centenário de São Paulo

*Mashrabiya for the metropolis: imagining pasts in the postcards of José Wasth Rodrigues for the IV Centenary of São Paulo*

**PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS**

<https://orcid.org/0000-0001-8776-5708>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

MARINS, Paulo César Garcez. Muxarabis para a metrópole: imaginando passados nos postais de José Wasth Rodrigues para o IV Centenário de São Paulo. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 33, p. 1-47, 2025.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672025v33e3>

RESUMO: O artigo aborda como algumas representações visuais do passado da cidade de São Paulo realizadas para as comemorações IV Centenário, em 1954, estiveram associadas às práticas de valorização memorial de janelas e balcões de treliças de madeira, elementos tratados como evidência de identidade nacional e de um comportamento social regrado advindo do passado colonial. O texto tem por foco um grupo de postais com representações de casas que existiram no centro paulistano em meados do século XIX e que reproduziam aquarelas realizadas por José Wash Rodrigues, baseadas sobretudo em fotografias de Militão Augusto de Azevedo, tomadas na década de 1860. Algumas delas representam casas com balcões fechados — total ou parcialmente — por rótulas, treliças que vedavam costumeiramente as construções urbanas brasileiras até o século XIX. Os postais — adquiridos pela comissão organizadora dos festejos do IV Centenário — são aqui compreendidos como um instrumento preceptivo e instituidor de uma concepção oficializada do passado, que integravam a cidade de São Paulo num circuito de valorização desse elemento arquitetônico, que fora praticado tanto pelo movimento neocolonial quanto pelos modernistas do Sphan e também pelo Museu Paulista. Tal concepção tomava os balcões, herdados das tradições mouras na península Ibérica, como sinal de uma ordem comportamental rígida e estável que cindia casas e ruas. Essa visão normativa é algo paradoxal, ao menos no que se refere às casas com “muxarabis” fotografadas por Militão de Azevedo, todas elas marcadas pela deterioração material ou por práticas sociais muito distantes do recato doméstico a que esses balcões eram associados pelas interpretações históricas correntes no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Cartões-postais. José Wash Rodrigues. IV Centenário de São Paulo. Rótulas. Muxarabis.

ABSTRACT: The article discusses how some visual representations of the city of São Paulo's past made for the commemorations of its 4th centenary, in 1954, were associated with the practices of memorial valuing of wooden lattice windows and balconies; elements that were treated as evidence of national identity and of a regulated social behavior arising from the colonial past. The text focuses on a group of postcards with representations of houses that existed in the center of São Paulo in the mid-19th century and that reproduced watercolors made by José Wash Rodrigues. The watercolors were mainly based on photographs by Militão Augusto de Azevedo, taken in the 1860s. Several of them represent houses with balconies closed – entirely or partially – by hinges, trusses that customarily closed off Brazilian urban constructions until the course of the 19th century. Those postcards – acquired by the organization commission of the IV Centenary celebration – were understood as a preceptive instrument and as instituting an official vision of the past, integrating the city of São Paulo into a circuit of valorization of this architectural element, practiced both by the neocolonial movement and by the modernists of *Sphan* and by the *Museu Paulista*; who took over these balconies inherited from Moorish traditions in the Iberian Peninsula as a sign of a rigid and stable behavioral order that divided houses and streets. This normative view is somewhat paradoxical, at least when it comes to the houses with *mashrabiya* photographed by Militão de Azevedo, all of them marked by material deterioration or by social practices very far from the domestic modesty to which these balconies were associated by historical interpretations current in the 20th century.

KEYWORDS: Postcards. José Wash Rodrigues. IV Centenary of São Paulo. Latticework. *Mashrabiya*.

## INTRODUÇÃO

Muito já se escreveu sobre o papel dos modernistas em estabelecer conexões entre a morfologia da arquitetura colonial luso-brasileira e a hipotética identidade nacional que nela se expressava. As formas do maneirismo, do barroco e do rococó foram exaustivamente examinadas desde a década de 1930, o que teria permitido a compreensão do quanto elas se aproximavam ou se afastavam dos referenciais metropolitanos; esforço que em geral redundou em localizar nas igrejas mineiras da segunda metade do século XVIII, especialmente nas obras do Aleijadinho, o surgimento de uma expressão nacional.<sup>1</sup> O barroco arquitetônico, a literatura árcade, a narrativa da integração geográfica pelo comércio interno e as expectativas dos inconfidentes associavam-se na construção desse berço nacional mineiro, canonizado pelos intelectuais e sobretudo pelo Estado Novo e pelas lideranças mineiras do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan).

Mas uma outra narrativa nacional, contemporânea a essa citada, voltava sua prospecção para a arquitetura civil, especialmente a arquitetura doméstica, vertente na qual Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala* e *Sobrados e mucambos*, desempenhou papel central. O pensador pernambucano pouco se interessou pela perspectiva estética que seduzia o Sphan. As casas eram o vetor privilegiado para compreender os contornos do comportamento social e cultural dos brasileiros, num arco de tempo que partia dos séculos coloniais e chegava às turbulências motivadas pela presença de estrangeiros ao universo luso-colonial. Tanto em *Sobrados e mucambos*<sup>2</sup> quanto em *Ingleses no Brasil*,<sup>3</sup> Freyre deteve-se nas transformações que as novas sociabilidades urbanas oitocentistas impunham aos comportamentos antigos, especialmente nas rígidas relações entre casas e ruas herdadas da Ibéria e do passado mouro.

Foi também Freyre quem destacou, pela primeira vez, no âmbito do pensamento social brasileiro da década de 1930, as dimensões sociais e comportamentais associadas às rótulas, um elemento arquitetônico comum na arquitetura civil colonial. Treliças de madeira que recobriam janelas e portas de habitações urbanas, essas grades haviam sido promovidas desde a década de 1910 pelo movimento neocolonial como evidência da sagacidade de nossas populações coloniais em utilizá-las para filtrar o excesso de sol e permitir a circulação de brisas no interior das casas. Foi também Freyre quem frisou, amplamente apoiado nos relatos de viajantes ou estrangeiros residentes no Brasil, que tais grades também serviam como meio de repressão às mulheres, confinando-as ao interior das casas, privando-as do contato social.<sup>4</sup> Segundo esses relatos, que percebiam esses resíduos da tradição moura sob um olhar “orientalista”, na acepção de Edward Said, as mulheres, oprimidas pelo poder patriarcal, só se liberariam paulatinamente após a chegada da família real por-

1. Cf. Fonseca (1997); Veloso (2018); Rubino (1992); Chuva (2009); Grammont (2008).

2. Freyre (1936).

3. Freyre (1948).

4. Marins (1997).

5. Em *Através da rótula*, abordo detidamente a impossibilidade de tal regramento social devido às múltiplas instabilidades sociais que marcavam os espaços urbanos coloniais e imperiais. Nesse trabalho, também aponto como as rótulas, ao contrário do que declaram os viajantes do século XIX, garantiam a comunicação entre casas e ruas, viabilizando o controle dessa possibilidade, por quem estava no espaço doméstico, devido tanto à visibilidade garantida pela visão frontal quanto à invisibilidade que as fasquias de madeira permitiam à aproximação externa oblíqua, permitindo o afastamento que se quisesse em momento estratégico. Inúmeros viajantes iconógrafos deixaram também imagens que representam o deslocamento das folhas de rótula para frente, o que também permitia uma comunicação controlada e também furtiva a olhares indesejados (MARINS, 2001).

tuguesa. Tal presença obrigou — ou tentou obrigar — a remoção desses artefatos no Rio de Janeiro para modernizar a paisagem urbana da nova metrópole, renovar os costumes ou atender às pressões britânicas para desovar vidro e ferro retidos pelo Bloqueio Continental. As grades nas janelas (chamadas de gelosias) e os balcões de rótulas (que na primeira metade do século XX passaram a receber o nome de “muxarabi”, termo que não se encontra em nenhum documento escrito no Brasil entre os séculos XVI e XIX ainda existente) cairiam lentamente em desuso.

Tais artefatos eram associados pelos viajantes do século XIX e pelo próprio Freyre à evidência material de uma sociedade regrada, fortemente hierarquizada entre homens e mulheres, que cindia casas e ruas. Os olhares estrangeiros, de passagem rápida pelas vilas e cidades brasileiras, os compreendiam a partir de uma ordem urbana, social e comportamental de inspiração orientalista, os associando à opressão das mulheres. Já os olhares dos intelectuais do século XX somavam a essa concepção uma expectativa de encontrarem na sociedade brasileira uma rígida disciplina espacial, burguesa *avant la lettre*, em que público e privado já existiriam desde os tempos coloniais, uma ambição anacrônica e dificilmente praticável em vilas e cidades marcadas também por populações femininas solteiras ou viúvas, ou pela impossibilidade de se ter escravos para manter o isolamento de inspiração aristocrática.<sup>5</sup>

Este artigo volta-se à compreensão de como os “muxarabis” tornaram-se, ao longo da primeira metade do século XX, um tópos explicativo da identidade brasileira engendrada no período colonial sob estímulo de agentes diversos, como os integrantes do movimento neocolonial, os modernistas do Sphan e o Museu Paulista. Foi nessa última instituição que começou a se formar, ainda na década de 1910, um corpus visual que dava à cidade de São Paulo e aos sobrados com balcões fechados por rótulas um estatuto de compreensão de uma vida urbana idealizada, em que os traços coloniais se justapunham sem conflito à modernização de caráter burguês que ocorria na capital paulista em meados do século XIX, referenciada na Europa e na Corte.

Focaliza mais especificamente como um conjunto de cartões postais que reproduziam aquarelas de José Wash Rodrigues, editados por ocasião do IV Centenário de São Paulo, em 1954, integraram a cidade nessas dimensões imaginárias do passado brasileiro, constituindo-se como um inusitado instrumento de oficialização do passado material e comportamental da capital. Na metrópole já marcada, em meados do século XX, pela quase completa eliminação das construções advindas dos séculos coloniais e do Império, tais cartões possibilitavam à cidade e a seus cidadãos reintegrarem-se no passado colonial brasileiro consagrado pelo Sphan desde os anos 1930, algo que se estenderia também a todos os que recebessem os cartões postais pelos correios. Veículo privilegiado de difusão de uma cultura visual que instituía o emblemático, o icônico e

o recorrente, os cartões postais de Wash Rodrigues permitiam imaginar a vida paulistana progressiva pautada pela gramática comportamental determinada pelas grades de madeira, que, apesar de viabilizarem e mediarem a comunicação entre casas e ruas, eram paradoxalmente sempre associadas à obstrução desses espaços, a um decantado — e idealizado — “ver sem ser visto”.

## GRADES DE MADEIRA COMO EXPRESSÃO NACIONAL

A década de 1910 marcou o início de um processo de posituação da arquitetura urbana erguida no Brasil durante o período de dominação portuguesa. Compreendida ao longo do século XIX como sinal de atraso, de insalubridade e de obstáculo à disseminação das correntes historicistas e ecléticas provenientes da Europa, a herança arquitetônica luso-brasileira passou a ser ressignificada a partir de releituras intelectuais e materiais que ora enfatizavam sua adequação ao clima, ora a constituição das bases de uma manifestação cultural nacional. Telhas de cerâmica capa e canal, beirais largos, paredes brancas, painéis de azulejos e ornamentos setecentistas como volutas, óculos, cartelas, vergas e sobrevergas em arco abatido foram alguns dos elementos que compunham um vocabulário arquitetural lentamente retomado, relido ou adaptado a novas demandas urbanas do século XX. A hoje chamada “arquitetura neocolonial” — apelidada de “arte tradicional” ou “arquitetura tradicional” por Ricardo Severo, fundador desse movimento — era postulada como uma resposta nacionalista aos historicismos e ao ecletismo de referência europeia, desencadeando a busca por uma expressão arquitetônica que se julgava como essencialmente nacional, ligada não apenas às tradições do povo herdadas de Portugal, mas às relações com o clima da terra brasileira.<sup>6</sup>

Somados aos elementos arquitetônicos acima mencionados, estavam também as treliças de madeira, chamadas costumeiramente de “rótulas” até o século XIX. Esse fechamento gradeado fora utilizado em janelas e portas (com folhas de treliças ali denominadas “gelosias”), em guarda-corpos de balcões instalados nas fachadas das edificações ou em balcões completamente fechados por folhas de rótulas, elemento arquitetônico que, no Brasil, passaria a ser denominado ao longo do século XX de “muxarabi”, um neologismo inspirado no termo árabe *mashrabiya*,<sup>7</sup> que designava balcões semelhantes aos encontrados em cidades da África setentrional e do Oriente Médio. Nas atas de câmaras de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, o termo balcão, ou balcão de rótulas, era o utilizado, mas nunca o neologismo muxarabi, que também não consta nos dicionários de Raphael Bluteau (1712-1728), de Antônio de Moraes Silva (1789) e de Luís Maria da Silva Pinto (1832). Sua adoção no Brasil se deve provavelmente ao interesse por esses balcões na iconografia orientalista e também pela difusão internacional desse termo em decorrência da Exposição Universal de Paris de 1889.

6. Cf. Mello (2007); Silva (2019); Pinheiro (2011).

7. Entre outras transcrições aceitáveis do termo em árabe *مَشْرَابِيَّة* estão *masbrebeeyab*, *musbrabiyab*, *mesbrebeeyeb*. Em inglês, a tradução é também *moucharaby* e, em francês, *moucharabieh* ou *moucharabie*. Etmologicamente, o termo designa a estrutura de madeira projetada para fora das paredes da casa para refrescar as moringas d'água, e, por extensão, os balcões nas fachadas externas e internas. Sobre esse desdobramento, ver Özsava? Akçay e Alotman (2017).

8. Cf. Volait (2013).

9. “(...) les moucharabiehs et leurs crosses, ainsi que les boiseries des portes, sont toutes anciennes et authentiques, venues telles que du Caire avec leur poussière séculaire, et seulement mises en places”. De Gléon (1889, p. 11).

10. La rue du Caire s’étend sur une longueur de cent quarant mètres environ, bordée des deux cotés par les constructions les plus variées et les plus pittoresques. L’illusion est complète: des maisons avançant leurs pignons et leurs moucharabiehs misterieux (...). L’Univers illustré (1889, p. 371); “(...) Lá, pas de symétrie, pas des réglemens de police pour imposer les monotones régularités de l’alignement. Chacune de ces maisons s’oriente à sa guise, avec ses fenêtre en saillie, ses moucharabiés, qui protègent le passant contre les ardeurs d’un soleil de plomb. (...)” L’Exposition de Paris de 1889 (1889, p. 74).

11. Cf. Bourde (1889, p. 73-74) apud Depaule e Arnaud (1985, p. 19), tradução nossa.

Os muxarabis haviam sido intensamente figurados em pinturas e gravuras oitocentistas realizadas por pintores acadêmicos ou artistas viajantes europeus para caracterizar o “Oriente”, bem como em incontáveis fotografias e impressos relativos a cidades mediterrâneas, entre as quais o Cairo é bastante exemplar.<sup>8</sup>

Essa presença recorrente dos balcões fechados por grades na cultura visual do oitocentos relativa ao mundo árabe certamente colaborou para a presença enfática de diversos muxarabis na chamada “rua do Cairo”, erguida em Paris num dos recintos da Exposição Universal de 1889, que foi extensamente reproduzida em diferentes tipos de imagens. (Figuras 1 a 4). O responsável pela construção da rua, Delort de Gléon, chegou ao requinte de trazer muxarabiehs antigos do Cairo, que foram instalados nos edifícios erguidos em pleno Champ de Mars.<sup>9</sup>

A presença desses balcões foi mencionada com frequência nas descrições publicadas sobre a *rue du Caire*<sup>10</sup> e um comentarista formulou uma síntese dos preconceitos normativos atribuídos pelo olhar ocidental a tais elementos, vindos dos relatos de viagens de europeus escritos desde princípios do século XIX: “E esses muxarabis, impenetráveis ao olhar exterior, explicam a vida das mulheres, cativas e entediadas, às quais se deve deixar algumas distrações, entre elas se imaginou essas grades, que lhes permitem ver as ruas sem delas serem vistas”.<sup>11</sup>

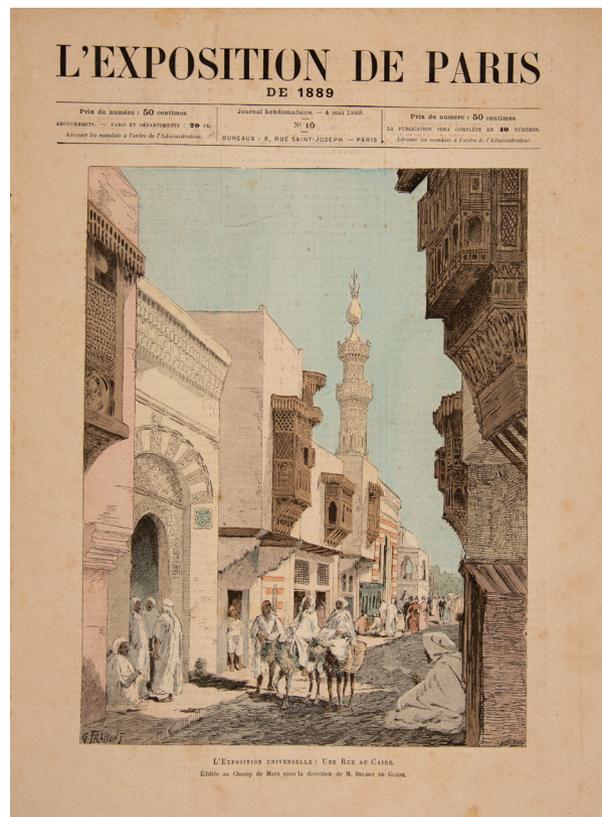


Figura 1 – Autor não identificado. *L’Exposition universelle: Une rue au Caire*. L’Exposition de Paris de 1889 (1889). Fonte: arquivo do autor, São Paulo.

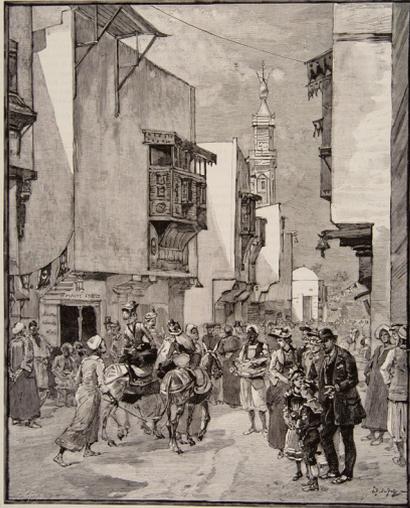
# L'Univers illustré

JOURNAL HEBDOMADAIRE

REDICTION ET ADMINISTRATION N° 1786  
Tous les numéros et Abonnements :  
Rue Auber, n° 3, place de l'Opéra  
40 centimes le numéro.

22<sup>e</sup> Année. — 15 Juin 1889.  
Le Journal paraît tous les samedis

PREMIER PRIX DE L'ABONNEMENT:  
Paris, ..... 12 fr. 50  
COUR POSTALES. — 25 fr. — 22 fr. — 6 fr. 50  
DÉPOSÉ ET TOUT POSTÉ, le jour de sa sortie de presse.



PARIS. — EXPOSITION UNIVERSELLE ; LA RUE DU CAIRE. — (D'après l'aquarelle, de M. L. du Paty.) — Voir page 271.

Figura 2 – M.L. du Paty. Paris – Exposition universelle : la rue du Caire. L'Univers illustré (1889). Fonte: arquivo do autor, São Paulo.



UNE RUE AU CAIRE

LITH. H. SICARD - PARIS.

Figura 3 – H. Sicard. Une rue au Caire, cartão publicitário da Maison de la Belle Jardinière. Paris, c. 1889. Fonte: arquivo do autor, São Paulo.

12. Cf. Depaule e Arnaud, *op. cit.*, p. 30-31, tradução nossa.

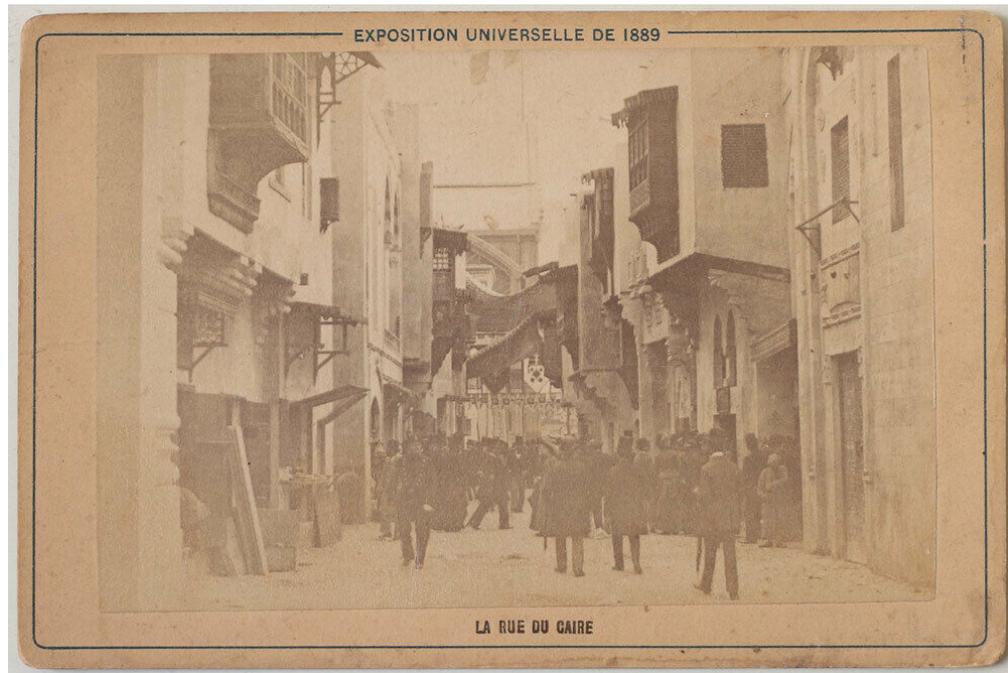


Figura 4 – Exposition Universelle de Paris. *La rue du Caire*. Fotografia. c. 1889. Fonte: arquivo do autor, São Paulo.

Os livros de viagem e a literatura do século XIX associaram esses balcões cobertos de rótulas necessariamente à reclusão feminina estimulada pelo islã e ao mistério a ela associada, gerando o que Jean-Charles Depaule e Jean-Luc Arnaud denominaram de “estereótipo do muxarabi”, que, “de livro em livro, de um autor a outro (que frequentemente copiam seus predecessores), de repetições a variações, torna-se um tema obrigatório” na descrição das cidades islâmicas do Mediterrâneo. Mais do que um simples elemento arquitetônico, para esses autores o muxarabi “pertence a uma representação mais alargada da cidade, de sua arquitetura e de seus costumes”, que ecoa uma visão simplificadora da sociedade difundida no século XIX, marcada pela hipotética ruptura entre ruas e casas, afeita mais ao olhar externo do que aos observados, dado que “ver sem ser visto é um tema constantemente repetido, indicando mais a obsessão do viajante de ser visto sem ver”.<sup>12</sup>

A mencionada revalorização das rótulas no Brasil como um sinal de identidade desencadeada pelo movimento neocolonial desdobrava-se em duas frentes semânticas, que dialogavam em parte com o “estereótipo do muxarabi” emanado da Europa oitocentista. Por um lado, as rótulas eram assumidas como expressão do caráter nacional, como parte de si, invertendo a tradicional categorização como um distintivo do outro, do oriental. Por esse viés, elas eram compreendidas como um elemento de origem árabe aqui praticado em decorrência da herança portuguesa

— e por isso europeia —, que se adequara perfeitamente ao clima tropical por permitir a passagem de correntes de ar e produzir o sombreamento dos interiores das construções diante dos excessos de radiação solar.

Por outro lado, as treliças também foram associadas por Ricardo Severo, desde sua conferência de 1914 — considerado o marco inaugural do movimento neocolonial —, ao caráter segregador do artefato, alinhado à visão estereotipada das gelosias e muxarabis:

A “gelosia” ou “rotula”, chamada também adufa em Portugal, é summariamente o modelo que os romanos empregaram com a designação de “transenna”, em tudo semelhante as “ad-dafas” arabes e aos “moucharabiehs” do Cairo. É o anteparo, vasado como um crivo de madeira, collocado na face das portas e janellas, com o fim de resguardar a casa do sol, e para vêr de dentro, sem ser visto de fora. Provém de paizes quentes e luminosos, como vedo contra os raios de sol; a sua acção é semelhante à da folhagem das árvores, por cuja enredada treliça se cõa a luz, cuja intensidade se acalma, produzindo ao mesmo tempo uma sombra fresca e um arejamento natural e perfeito. Pelo que tem de maliciosa a sua applicação, justifica-se o seu successo velando os gynezeus romanos e árabes, e os conventos de monjas.

Como parte da habitação brasileira, a par das “venezianas” e “persianas”, não pode haver nada mais pratico e logico; e como motivo ornamental, presta-se aos mais pittorescos effeitos empregado em anteparos, em miradores ou balcões salientes [...]<sup>13</sup>

Nessa mesma conferência, Severo apoiou-se em imagens que representavam os velhos usos das treliças, como uma fotografia de janela de rótulas em Sorocaba e outra de Militão Augusto de Azevedo em que aparece um sobrado com quatro balcões fechados por folhas de gelosias.<sup>14</sup> Também fez referência ao álbum de imagens do viajante inglês Henry Chamberlain, a quem subscreve, sintetizando mais uma vez os dois sentidos que revestirão esses artefatos ao longo da primeira metade do século XX: “Considera [Chamberlain] esse anteparo conveniente para interceptar os raios de luz, tornando assaz frescos os apartamentos, ao mesmo tempo em que os habitantes vêem, sem serem vistos, tudo o que passa na rua. (...) Davam-se muitas vezes deste modo entrevistas amorosas. Ao aproximar-se o viandante, a rotula cae e a senhora desaparece até que haja passado o perigo de ser vista pelo estranho.”<sup>15</sup>

Gelosias e muxarabis foram adotados em incontáveis residências neocoloniais, incluindo-se a casa de praia de Severo, no Guarujá (SP), a casa de Numa de Oliveira, na avenida Paulista, e o célebre Solar Monjope, a morada carioca de José Mariano Carneiro da Cunha Filho, na rua do Jardim Botânico, considerado o exemplo doméstico de maior expressão erguido por essa corrente arquitetônica na então capital nacional.<sup>16</sup> A adequação climática gerada pela proteção dos raios solares e permeabilidade às brisas frescas foram as razões mais correntes para sua adoção, pelo que se celebrava a sabedoria dos velhos brasileiros em adequar as moradias aos extremos do clima tropical, aspecto “mesológico” que foi intensa-

13. Severo (1914).

14. Trata-se da imagem que é apresentada a partir do original na Figura 21 deste artigo.

15. Tradução adaptada de Ricardo Severo. No texto original: “*The generality of Houses, more particularly those in the Outskirts of the City, are of one Story, with Doors and Windows of Lattice Work, called Rotolan, very convenient for the admission of Air and Dust, and for intercepting a great proportion of the Rays of Light, which tends unquestionably to keep the Apartments cool, whilst the Inhabitants can see all that is passing in the Street — no small gratification to Brazilians. The Visits of Male Friends within-doors, whilst the Master of the House is absent, is considered indecorous by the Ladies of Rio; wherefore it is not uncommon for them to receive Visits, as it were, in the Street, in the manner represented in this Plate. Interviews of a tender nature are frequently carried on in this manner. Upon the near approach of a Passenger the Rotola drops, and the Female disappears until the risk of being seen by a Stranger no longer exists.*” VIEWS..., 1822,

16. Cf. Mello (2007); Pinheiro (2011); Atique (2019).

17. Cf. Mindlin (1956).

mente destacado por José Mariano Filho em sua obra *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*, publicada em 1943, em que constava um foto de sua residência com diversos balcões de rótulas (Figura 5).

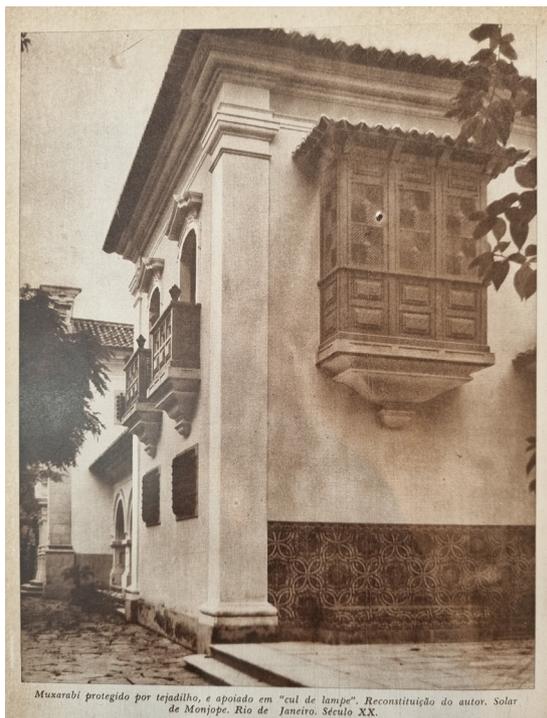


Figura 5 – Autor não identificado. Fotografia do exterior do Solar Monjope com muxarabi e balcões com guarda-corpos com rótulas, Rio de Janeiro, c. 1943. Fonte: Marianno Filho (1943).

Tal papel emblemático de um caráter nacional atribuídos às treliças de madeira foi também partilhado pelos modernistas da chamada “escola carioca” de arquitetura moderna, fervorosos oponentes dos arquitetos neocoloniais e de sua ânsia por retomar elementos do passado colonial num léxico de revival historicista. Tanto o uso de chapas basculantes de anteparo solar (os *brises-soleil*) presentes, por exemplo, nos edifícios sedes do Ministério de Educação e Saúde Pública e do Instituto de Resseguros do Brasil, quanto a utilização de elementos vazados de cerâmica ou cimento (os cobogós), marcantes em edifícios, como os projetados por Lucio Costa no parque Guinle, ou na caixa d’água de Olinda, de Luís Nunes, foram apontados como uma analogia modernista e uma releitura das antigas gelosias e balcões cerrados por rótulas.<sup>17</sup> Essa reelaboração formal reforçou mais uma vez o sentido de que tais artefatos eram revestidos desde o movimento neocolonial, isto é, a ideia de que a prática de uso desses anteparos era um sinal de tradição e indicador de um traço na arquitetura a ser não apenas retomado, mas também preservado. Nesse estrito sentido valorativo, José Mariano Filho e Lucio Costa, já em campos políticos e arquitetônicos opostos nas décadas de 1930 e 1940, eram bastante afins.

O reforço modernista ao sentido nacional conferido ao uso tradicional de treliças foi intensificado pelas ações de preservação patrimonial realizadas pelos ar-

quitetos modernistas no âmbito do Sphan, criado em 1937. Imóveis que guardavam gelosias e balcões de rótulas foram preservados tanto no âmbito de conjuntos urbanos quanto por meio de tombamentos de bens isolados. Já em 1938, o órgão tombou a construção que chamou de “Casa com muxarabi”, no largo de São Pedro, nº 7, em Olinda, embora essa construção só mantivesse os guarda-corpos e a estrutura lateral que outrora sustentara as folhas superiores de rótulas que faziam desse balcão um espaço completamente gradeado. No ano seguinte, foi tombada na mesma cidade outra “Casa com muxarabi”, à rua do Amparo, nº 28, embora dele tivesse apenas os mesmos restos existentes na casa tombada no ano anterior, estando igualmente despojada dos postigos superiores que vedavam o balcão.<sup>18</sup>

O número 7 da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Rphan)*, de 1943, publicou um artigo que materializava mais um passo na consagração das treliças de madeira como emblema arquitetônico da nacionalidade. Trata-se do artigo “Muxarabis e balcões”, de Estevão Pinto,<sup>19</sup> em que o autor frisava as matrizes mouriscas do artefato e sua função de proteção das residências, tanto no que toca aos rigores do calor e da luz solar quanto à sua dimensão socio-cultural, a associação ao recato doméstico a que estavam submetidas as mulheres. Lançando mão de fragmentos de textos de viajantes ou residentes estrangeiros, Estevão Pinto trazia para as narrativas patrimoniais a associação entre as treliças e a mediação da vida social, pautada sobretudo pela cisão entre casas e ruas. Essa oposição binária era cara também a Gilberto Freyre, que, desde a década anterior, narrava a ordem social colonial a partir de uma estabilidade e de uma dicotomia que só eram aplicáveis — e se tanto — à vida senhorial mais abastada.

As casas de Olinda tombadas pelo Sphan em 1938 e 1939 foram aquelas que tiveram destaque específico no artigo de Estevão Pinto, que ilustrou o texto com as plantas baixas dessas residências, publicadas anteriormente no *Guia de Olinda*, de Gilberto Freyre, editado em 1939. Essa sintonia entre Freyre e Pinto no que toca aos sentidos sociais e de identidade associados às treliças e balcões de rótulas se apresentou mais uma vez no número 7 da *Rphan*, em que Freyre também publicou um estudo introdutório às cartas de Louis Léger Vauthier a César Daly publicadas na *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* em 1853, e traduzidas na *Rphan* sob o título “Casas de residência do Brasil”. Essa coincidência editorial dos estudos de Pinto e Freyre potencializava a consagração das treliças como emblema da sociedade colonial ordenada e segregadora, visto que, nessas cartas, Vauthier apresentava uma síntese do entendimento das rótulas como o instrumento do isolamento das senhoras, exclusão herdada de ocupação moura da Península e potencializada pelas assimetrias da sociedade escravista:

As curiosas filhas de Eva podiam, assim, pelos interstícios da treliça, ou entreabrindo ligeiramente uma das folhas, examinar o transeunte, sem que este pudesse, através da estreita abertura, admirar, senão em imaginação, os belos olhos negros atentamente

18. Ambos inscritos no *Livro de Belas Artes*, nº 238, em 27 de abril de 1939, processo 0191-T-39; nº 237, em 27 de abril de 1939, processo 0192-T-38. Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>.

19. Estevão Pinto foi membro do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, diretor do Instituto de Educação do Recife e da Faculdade Estadual de Filosofia, e manteve estreita relação com Gilberto Freyre. Foi autor de diversos livros voltados à antropologia, entre eles *Indígenas no Nordeste* (1935-1938), *Etnologia brasileira: fulniô, os últimos tapuias* (1956), e *Muxarabis e balcões e outros ensaios* (1958), prefaciado por Freyre, em que republicou o artigo de 1943 na *Rphan*; todos eles integrantes da Coleção Brasileira, da Companhia Editora Nacional (ROCHA, 1992).

20. Vauthier (1943, p. 173).

21. *Ibid.*, p. 137.

22. *Ibid.*, p. 173-174.

23. *Ibid.*, p. 174.

24. Chuva, *op.cit.*

25. Pinto (1943, p. 324, 340).

fixados sobre ele e as esplêndidas espaduas, cuja rica carnação ousadamente decotada expandir-se ao ar<sup>20</sup>

O Brasil herdou seus costumes de Portugal, do qual descende. Toda a Península conservou, em grau maior ou menor, a marca do gênio árabe. A mulher, no Brasil, é mantida sob uma reserva extrema, em uma clausura que era outrora quase absoluta [...]. A família tem ali um asilo sagrado, um pequeno mundo à parte, e a escravatura veio ainda acrescentar sua influência a essa tendência primitiva<sup>21</sup>

Rememorando o dismantelamento dos balcões fechados por postigos de treliças impostos pela Câmara do Rio já sob o Segundo Reinado<sup>22</sup> — tendo em vista que tais elementos resistiam à erradicação apesar da primeira norma que os proibia de ter sido editada, em 1809, pela Intendência Geral de Polícia — Vauthier realiza uma descrição daquilo que era possível ver com exatidão, um século à frente, nas duas construções tombadas pelo Sphan em Olinda: “As varandas não conservaram mais senão um painel inteiriço à altura do parapeito e, às vezes, os marcos e as peças transversais que emolduravam os caixilhos gradeados”.<sup>23</sup>

O caráter testemunhal que os balcões dismantelados tombados sugeriam sobre uma ordem social extremamente regrada — numa oposição especializada entre casa e rua que era quase uma ansiedade republicana e burguesa projetada para os fluidos e instáveis contextos sociourbanos dos períodos Colonial e Imperial — ressoava e ganhava sentido nas palavras de Estevão Pinto. Como indica Márcia Chuva, a *Rspan* funcionava como um *lieu de mémoire*, na acepção de Pierre Nora, complementar àquele constituído pelo bem tombado.<sup>24</sup> Textos de especialistas emprestavam sentido à arquitetura, que lhes garantia rigor testemunhal e veracidade sobre o passado. Assim, além do paralelismo entre as descrições dos balcões despedaçados de Vauthier e os remanescentes encontráveis em Olinda, Estevão Pinto, apoiando-se nas palavras de Walsh e Luccock, repetia, nesse mesmo número 7 da publicação, as ideias de recato que Vauthier também dava em depoimento:

O muxarabí, entretanto, desperta ainda uma ideia, que não é precisamente nem a de bem-estar, nem a de segurança. Quem está por trás das varinhas em xadrez pode ver e não ser visto. Não deve mesmo ser visto. Em suma, o muxarabí traz a ideia de *zele* ou *ciúme*. [...] O muxarabí era um complexo cultural, a quem estavam relacionados numerosos costumes sociais de formação mourisca, logo absorvidos no Brasil com maior ou menor intensidade, — o hábito de a mulher não aparecer aos estranhos, de sair à rua com o rosto coberto, de viver com as pernas cruzadas no tapete, de não frequentar certos lugares tabus da casa [...]”<sup>25</sup>

Em 1945, o Sphan publicou, no número 9 da *Revista*, o artigo “Documentos baianos”, do historiador da arte estadunidense Robert Chester Smith,

em que as rótulas e os balcões cerrados também foram abordados como reguladores da vida social. Ao abordar a normalização arquitetônica de Salvador entre a segunda metade do Setecentos e a primeira década do século XIX, Smith deu grande destaque às repercussões do edital de 1809 no Rio de Janeiro e as tentativas de erradicar os balcões na cidade. Utilizou-se, para compreender as razões de seu uso, das palavras do desembargador João Rodrigues de Brito por meio de um trecho de suas *Cartas econômico-políticas*:

As gelosias também obstam à civilização, escondendo o belo sexo ao masculino, para aparecer a furto sempre envergonhado. A destruição deste esconderijo mourisco poria as senhoras na posição de vestir-se melhor para chegarem às janelas, a satisfazerem a natural curiosidade de verem, e serem vistas, e assim familiarizando-se com o sexo masculino, não olhariam como virtude o insocial recolhimento, que as faz excitar os homens, como a excomungados.<sup>26</sup>

Outros tombamentos de edifícios isolados que mantinham rótulas e balcões foram realizados pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan) visando preservar os últimos remanescentes dos elementos que deveriam documentar a rígida e regrada sociabilidade senhorial e feminina da colônia, como os mencionados artigos da *Revista* indicavam ao leitor do século XX. Em 1950, ocorreu o tombamento do sobrado de Diamantina, situado à rua da Quitanda, nº 46, apelidado pelo Dphan de “casa do muxarabi” por ainda apresentar um balcão fechado por rótulas em uma de suas sacadas, o mesmo a que Estevão Pinto mencionara como sendo o último remanescente dessa tipologia de balcão no Brasil.<sup>27</sup> No mesmo ano e na mesma cidade, foi também preservada a casa de Chica da Silva, que apresenta um longo balcão lateral totalmente treliçado.<sup>28</sup> Também em 1950, o Dphan tombou em Mariana (MG) a casa térrea à rua do Rosário, no distrito de Santa Rita Durão, que foi denominada “casa com rótulas”<sup>29</sup>, apelido também utilizado para designar uma casa homóloga em Pilar de Goiás, à rua da Cadeia, nº 270, tombada em 1954<sup>30</sup>.

## WASTH RODRIGUES E A MEMÓRIA DAS TRELIÇAS

A exceção dessa casa goiana, todas as demais tombadas pelo Sphan foram representadas num dos grandes vulgarizadores do termo muxarabi (ou muxarabiê) no Brasil: a obra *Documentário arquitetônico*, de José Wash Rodrigues, editado entre 1944 e 1951.<sup>31</sup> Rodrigues realizou essa publicação após um longo percurso como artista plástico e pesquisador voltado à história do Brasil, em que se destacam suas parcerias com Afonso Taunay, diretor do Museu Paulista entre 1917

26. Brito *apud* Smith (1945, p. 99).

27. Pinto, *op.cit.*, p. 317.

28. Ambos inscritos no *Livro de Belas Artes*, nº 382, em 28. de junho de 1950, processo 0429-T; nº 355, em 4 de abril de 1950, processo 0412-T. Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>.

29. Inscrito no *Livro de Belas Artes*, nº 389, em 2 em dezembro de 1950, processo 0438-T. Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>.

30. Inscrito no *Livro de Belas Artes*, nº 413, em 20 de março de 1954, processo 0427-T-50. Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>.

31. Rodrigues (1944-1951). A obra foi editada aos poucos, com a seguinte sequência: volumes 1 e 2 (1944), volume 3 (1945) e volumes 4 a 8 (1951).

32. Cf. Marins (2020) e Nascimento (2019).

33. Cf. Magalhães (2017).

34. Fotógrafo carioca atuante em São Paulo desde 1862, Militão de Azevedo é célebre pelos álbuns fotográficos contendo vistas de São Paulo e de Santos, incluindo os célebres álbuns comparativos de São Paulo com imagens de 1862 e 1887. Sua coleção de retratos é igualmente notória, composta de cerca de 12 mil imagens, pertencentes ao acervo do Museu Paulista da USP.

35. Cf. Rodrigues (1944-1951, v. 1).

e 1945, e com Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional entre 1922 e 1930 e entre 1932 e 1957. Em São Paulo, Wash Rodrigues integrou o grupo de pintores contratados por Taunay para a decoração do edifício e para a produção de itens iconográficos a serem mobilizados nas exposições, uma parceria que se estenderia pelas décadas de 1910, 1920 e 1930. Entre suas obras presentes no acervo, estão pinturas representando ruas da cidade no século XIX, brasões municipais e também retratos de personagens do início da colonização colocados logo ao lado das portas de acesso ao Museu.<sup>32</sup>

Já com Barroso, o artista realizou o álbum ricamente ilustrado denominado *Uniformes do Exército brasileiro: 1730-1922*, patrocinado pelo Ministério da Guerra e publicado em Paris, em 1922. Essa outra parceria se desdobraria em encomendas para o Museu Histórico Nacional, em cuja direção Barroso foi empossado em 1922, entidade que englobava as ações da Inspetoria de Monumentos Nacionais, o primeiro órgão a se dedicar a preservação do patrimônio brasileiro e que seria substituído nessa missão pelo rival Sphan. Sob demanda de Barroso, Wash Rodrigues realizou imagens pictóricas retratando monumentos de Minas Gerais, bem como grades e bancos para a restauração que a Inspetoria realizou na igreja do Rosário de Outro Preto.<sup>33</sup> Tanto na parceria com Barroso quanto na que estabeleceu com Taunay, fica evidente a atenção do pintor pela arquitetura colonial, que lhe interessaria ainda mais nos anos 1940 e 1950.

Composto de pranchas com representações de edifícios e sobretudo de detalhes arquitetônicos, o *Documentário arquitetônico* foi o primeiro repertório descritivo extenso da arquitetura brasileira dos séculos coloniais e imperial a chegar a público. Nele, Wash Rodrigues deu grande destaque às rótulas em gelosias, guarda-corpos ou balcões cerrados, chegando a figurar duas vezes o muxarabi de Diamantina, além de numerosas ocorrências em Ouro Preto, Tiradentes, Rio de Janeiro e São Luís (Figuras 6 e 7).

A obra inicia-se com representações da arquitetura colonial e imperial paulista, protagonismo que talvez se relacione com uma opção da casa que a publicou — a Livraria Martins Editora —, sediada em São Paulo. Baseando-se em construções remanescentes, no caso de Santana do Parnaíba e, para a cidade de São Paulo, em antigas fotografias de Militão Augusto de Azevedo<sup>34</sup> realizadas na década de 1860, Wash Rodrigues concedeu um evidente destaque às janelas de rótulas e balcões fechados por rótulas, representados com ênfase na estampa 1 (Figura 8). O destaque a esses elementos foi justificado pelo artista no texto que acompanha essa prancha, em que declara serem os balcões cerrados um traço identitário da capital paulista: “O muxarabiê, proteção de rótulas sobreposta e apoiada ao balcão, também de rótulas, deve ter sido muito comum em São Paulo, devendo mesmo ser considerado um elemento característico dessa cidade”.<sup>35</sup>

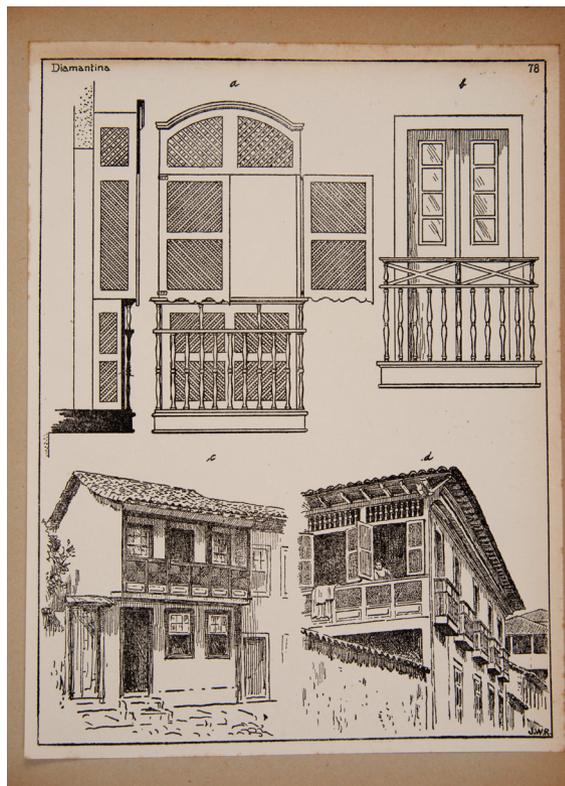


Figura 6 – Na letra “a”, vê-se o desenho esquemático realizado por José Wash Rodrigues do balcão de rótulas (“muxarabi”) de Diamantina, existente no sobrado tombado individualmente pelo Sphan em 1950; na letra “d”, figurou o balcão corrido treliçado da casa de Chica da Silva, tombada nesse mesmo ano pelo órgão federal. *Estampa 78 – Diamantina*. Fonte: Rodrigues (1951).

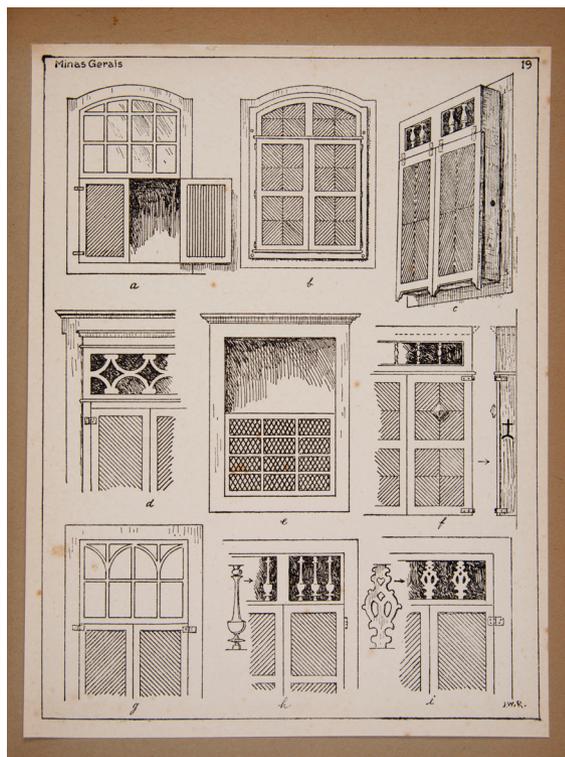


Figura 7 – Na letra “f”, José Wash Rodrigues figurou uma das janelas da casa de Santa Rita Durão, tombada pelo Sphan em 1950, mesmo ano dos tombamentos individuais de Diamantina. *Estampa 19 – Minas Gerais. Diversas janelas antigas guarnecidas de rótulas vulgares, em Minas Gerais*. Fonte: Rodrigues (1951; 1944).

36. Inscrito no *Livro de Belas Artes*, nº 443, em 8 de agosto de 1958, processo 0520-T. Informações disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>.



Figura 8 – Sobrados e casas térreas de São Paulo com janelas e balcões de rótulas, à exceção da figura “a”, que representa um imóvel localizado na cidade de Santana de Parnaíba (SP). *Estampa 1 – São Paulo. Casas antigas*. Fonte: Rodrigues (1944).

Wasth Rodrigues representou, na estampa 1, um sobrado ainda hoje existente no largo da Matriz de Santana de Parnaíba, bem como casas térreas paulistas já demolidas em que as rótulas guarneciam janelas, abrindo tanto por dobradiças superiores quanto laterais. Além disso, figurou no centro da prancha três sobrados da rua da Imperatriz (antiga rua do Rosário) e um sobrado ao lado da igreja de São Pedro dos Clérigos, com balcões de guarda corpo em treliças.

O mesmo destaque aos balcões de rótulas paulistas foi dado nas estampas 6 e 5 (Figura 9 e 10). Na primeira, Wasth Rodrigues representou em detalhe os balcões da Casa do Bispo (item “c”), os balcões cerrado e aberto do sobrado da rua do Rosário, que aparecera na estampa 1 como item “c”, e de um sobrado da rua da Quitanda com a rua do Comércio. Na estampa 5, representou, no item “a”, o balcão que guarnecia o sobrado de Parnaíba, que constava da estampa 1. Já no item “b”, o artista figurou um dos balcões que existiam em um outro sobrado situado no mesmo largo da Matriz de Parnaíba, contíguo à residência térrea chamada Casa do Anhanuera, construções que viriam a ser tombadas pelo Dphan em 1958.<sup>36</sup>



Figura 9 – Wasth Rodrigues figurou nesta estampa balcões de três sobrados que viria a representar também em cartões postais editados em 1954. *Estampa 6 – São Paulo. Janelas, rótulas e muxarabiês de São Paulo antigo.* Fonte: Rodrigues (1944).

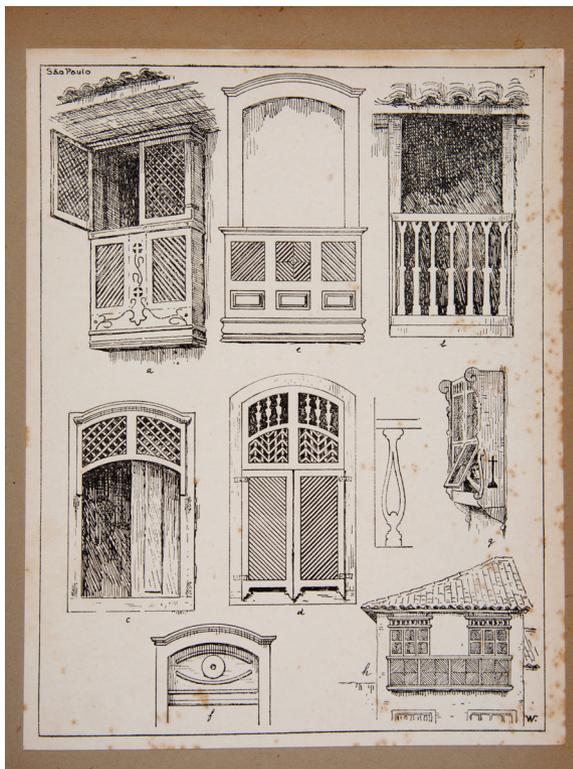


Figura 10 – Nos desenhos de “a” a “f”, José Wasth Rodrigues figurou janelas de Santana de Parnaíba (SP), várias delas com rótulas. *Estampa 5 – São Paulo.* Fonte: Rodrigues (1944).



Wasth Rodrigues dispensou a mesma atenção nas descrições dessas ocorrências,<sup>37</sup> concedendo destaque específico aos muxarabis, pelos quais devotava grande interesse:

Nos sobrados, numa ou mais janelas, era aplicado o muxarabiê: caixa de rótulas, com as folhas móveis, geralmente abrindo de baixo para cima, à moda árabe, como proteção contra olhares indiscretos. Havia grande variedade destes resguardos, geralmente usados em janelas de quartos de dormir que davam para a rua.

Diamantina possui ainda um belo exemplar deles, provavelmente o último de quantos existiram no Brasil. Em S. Paulo, no ano de 1860, somente à rua do Rosário, atual Quinze de Novembro, ainda existiam oito; à rua do Cotovelo, atual Quitanda, viam-se dois, tal como o testemunham fotografias da época.<sup>38</sup>

Foi, aliás, com base nessas fotografias realizadas por Militão de Azevedo que Wasth Rodrigues produzira suas primeiras imagens sobre muxarabis de São Paulo, feitas ainda na década de 1910, sob encomenda de Afonso Taunay para o Museu Paulista. Pode-se dizer que a revalorização do passado colonial empreendido pelo movimento neocolonial ganhava um paralelo no empenho de Taunay em enaltecer o passado imperial da cidade de São Paulo, ainda muito marcado pela materialidade dos séculos coloniais. Como parte dos esforços de constituir salas de exposição para as comemorações do Centenário da Independência, em 1922, Taunay iniciou uma extensa vivificação da paisagem da capital paulista sob o Império por meio da encomenda de pinturas e de uma imensa maquete, que a representavam como fora — ou deveria ter sido — em meados do século XIX.

A maquete foi encomendada ao escultor Hendrik Backenist, que representou as freguesias centrais da cidade na década de 1840. Ainda longe da riqueza do café, a paisagem reconstruída em gesso apresentava um mar de sobrados e casas térreas com janelas e portas de arcos abatidos, pontuado pelas torres sineiras da Sé e das igrejas das ordens religiosas e das irmandades. Realizada ao mesmo tempo em que várias dessas mesmas construções eram demolidas na área central, a maquete reconciliava, sob o desejo de Taunay, o antigo e o novo, ainda que o pretérito restasse apenas em miniatura e sem a paisagem humana composta de negros de ganho, livres pobres e ambulantes característicos da cidade àquele tempo, paisagem essa que, certamente, não lhe interessava.

Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima<sup>39</sup> apontaram como as pinturas a óleo realizadas por solicitação de Taunay para representar aspectos da cidade oitocentista devem ser lidas não como uma nostalgia do passado colonial, mas como uma “encomenda da modernidade”. Excluindo as fotografias da condição de documentos sobre o passado da cidade a serem

37. “A rótula ou adufa (grade feita de reixas ou tiras paralelas de madeira, em duas ordens, sendo geralmente a da face interna em vertical e a do exterior em diagonal formando espinha, ou simplesmente cruzadas em aspa) era aplicada em sacadas, varandas, portas, postigos e também como divisão interna. Nas sacadas, dois tipos se apresentavam mais generalizados: o dos painéis de reixas, acompanhados de almofadas na parte inferior, e outro, mais simples, sem almofadas. Era também costume protegê-las exteriormente com uma alta e mais cheia que a de cima. Esta sacada de torneados, sem a rótula interna, é também muito comum” (RODRIGUES, 1945, p. 178).

38. *Ibid.*, p. 178-179.

39. Lima e Carvalho (1993).

40. São elas, *Antiga rua do Rosário* (1918), *Pátio da Sé, 1862* (1918), *Largo e mosteiro de São Bento, 1830* (1918), *Pátio do Colégio, 1858* (1918), *Trecho final da antiga rua do Rosário, 1858* (1919), *Pátio da Sé e igreja de São Pedro, 1858* (1919), *Paço Municipal, 1628* (1920), *Largo do Rosário, 1880* (1920), *Rua do Rosário em 1858* (1920), *Rua do Rosário* (1920), *Rua Direita e largo de São Pedro no Pátio da Sé, 1858* (1922), *Igreja e pátio da Misericórdia* (1922), *Pátio e igreja da Sé e São Pedro, 1840* (s.d.) e *Rua da Glória e Largo de São Paulo* (s.d.).

expostos nas salas do Museu, Taunay, paradoxalmente, tomou os registros de Militão Augusto de Azevedo como fonte documental privilegiada para pinturas que encomendou, um suporte considerado mais digno e compatível com a tradição de exibir pinturas em museus e com o consumo de paisagens. As autoras indicam como, na “transcodificação” operada entre fotografias e telas, os pintores realizaram uma releitura da cidade registrada nas fotografias, adequando as cenas pintadas às expectativas de Taunay em celebrar tanto os legados antigos quanto a adequação dos costumes e da paisagem material da cidade. A precariedade exibida em numerosas fotografias de Militão foi assim corrigida, ao mesmo tempo em que as telas encomendadas se tornavam instrumento de figurar uma cidade adequada e disciplinada já no passado. Assim, as autoras indicam como as pinturas realizadas por Benedito Calixto, Jonas de Barros, Henrique Manzo, Berthe Worms, Nicola Petrilli e por José Wash Rodrigues subtraíram ou acrescentaram diversos elementos em relação às fotografias, sempre de maneira a acentuar sua missão teleológica de dar a ver as permanências e continuidades de uma ordem urbana e um dinamismo econômico pré-existentes, uma antevisão da cidade moderna do século XX.

José Wash Rodrigues realizou catorze dessas encomendas em telas a óleo,<sup>40</sup> sendo uma delas dedicada ao Paço Municipal, que apresenta uma releitura livre do edifício que representava a vila, presente no mapa de Céspedes Xeria, localizado no Arquivo das Índias, em Sevilha. Todas as demais são inspiradas em fotografias de Militão de Azevedo, sendo a maior delas denominada *Rua do Rosário em 1858*, que foi realizada em 1920 (Figura 12).

Para realizar essa pintura, Wash Rodrigues utilizou como referência uma fotografia de Militão de 1862 (Figura 13). A confrontação entre essas duas imagens permite constatar as muitas subtrações e acréscimos que caracterizavam a “transcodificação” apontada por Lima e Carvalho. Diversos personagens que não estavam presentes na fotografia são acrescentados à tela, compondo uma síntese da sociedade regrada que realçava uma ordem urbana materialmente disciplinada, denunciada pela distinção entre calçadas, sarjetas e leito carroçável — sinais de urbanidade trazidos das cidades europeias que já estavam na fotografia de Militão. Na visão das sociabilidades urbanas idealizada por Wash Rodrigues, uma senhora caminha acompanhada de uma menina com trajés de passeio inspirados na moda europeia de meados do oitocentos, um militar empunhando uma espada conversa serenamente com um homem de casaca e cartola, um escravo descalço caminha carregando sua tarefa, um cavaleiro com o poncho típico dos tropeiros descobre a cabeça para saudar uma pessoa que trafega no banguê. Assim, a civilidade manifesta-se não apenas pelas calçadas e postes de iluminação pública, mas pela cortesia e pelo regramento dos ordeiros súditos do Império ali inseridos.



Figura 12 – José Wasth Rodrigues. *Rua do Rosário em 1858*. Óleo sobre tela. 1920. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Figura 13 – Militão Augusto de Azevedo. *Rua do Rosário*. Albumina. 1862. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Essa mesma pintura apresenta também a arquitetura civil que contornava a rua, na qual se destacam diversos sobrados, em que também se situavam estabelecimentos comerciais sofisticados. Um deles, em que funcionava uma loja com grande letreiro na fachada, era provido de extenso balcão com grade de ferro, em que se vê uma mulher exposta, observando a rua e os passantes.

À direita desse sobrado, um outro ostenta um balcão de rótulas cerrado, entrevedo-se mais um a seu lado, que mantém apenas o guarda-corpo de treliças. Ninguém é representado neles. O muxarabi figurado por Wash Rodrigues está em perfeito estado, portando três postigos de gelosias, todo o conjunto pintado de marrom. Esse sobrado com balcões de rótulas é o mesmo que o pintor fizera constar na prancha 1 do *Documentário arquitetônico*, sob a letra “c”, representado a partir de fotografia tomada de outro ângulo da mesma rua, também realizada por Militão de Azevedo.

Nessas fotografias, contudo, os balcões estão em um sobrado em péssimo estado, o que não ocorre na pintura de Wash Rodrigues, que os “restaura”. Solange Lima e Vânia Carvalho já assinalaram que o realce desse balcão cerrado de rótulas estava entre as operações de “transcodificação” durante a transposição da fotografia para a tela. De fato, como essas autoras apontaram, a ênfase de elementos vinculados à arquitetura do período colonial — como os beirais largos, grandes janelas e os próprios balcões de rótulas — associava-se à sua celebração do caráter identitário nacional de tais elementos,<sup>41</sup> promovida pelo movimento neocolonial, ao qual Wash Rodrigues esteve ligado de diversas formas. Taunay, por caminhos diversos àqueles propostos pela “arquitetura tradicional” de Ricardo Severo, também promovia a revalorização da arquitetura vinda do período colonial, por meio da reconstrução visual do passado da São Paulo, cada vez mais perdido para o adensamento e verticalização do Centro da cidade.

É possível acrescentar ainda que, para além do realce apontado por Lima e Carvalho, a própria “restauração” do sobrado com balcões integra a releitura corretiva do pintor e do diretor do Museu Paulista. A visão da rua do Rosário pintada por Wash Rodrigues associava diversas expectativas de Taunay para o ordenamento da paisagem de uma das principais vias da cidade, entre as quais estava a eliminação do estado de ruína do sobrado que chegara a meados do século XIX com os balcões de treliças deteriorados. Essa “restauração” garantia que a paisagem socialmente heterogênea da cidade, e da rua do Rosário, fossem corrigidas nas pinturas encomendadas por Taunay, sem lugar para habitações que denunciasses a decadência e a pobreza que resistia nas ruas mais centrais da cidade durante a década de 1860. A sobreposição de temporalidades que marcava uma capital que permanecera na retaguarda da cafeicultura, e que dela se beneficiaria econômica e materialmente apenas com a chegada da ferrovia, deveria ser eliminada da visão idealizada de Wash Rodrigues e de Taunay.

Essa ressurreição artística da paisagem arquitetônica e das práticas sociais a ela associadas também configurou uma interpretação sobre os costumes e os comportamentos supostamente ordenados. A cidade pintada a óleo podia acolher tanto a senhora que passeava nas calçadas acompanhada apenas de sua filha quanto uma que se mostrava no balcão gradeado de ferro ou outras sugeridas pela presença do balcão cerrado por rótulas. Todas elas estariam alinhadas a padrões de comportamento que indicavam dignidade, que incluía tanto a remota reclusão aludida pelos viajantes e cronistas coloniais e imperiais quanto a exposição pública dentro dos padrões de comportamento burguês, em que público e privado poderiam ser fruídos dentro de uma codificação específica e igualmente regrada. O balcão de rótulas não deveria demonstrar, portanto, o declínio de uma relação tradicional entre em casa e a rua, mas indicar que, em pleno século XIX paulistano, mantinham-se sempre os padrões de regramento social, os quais, mesmo nos tempos coloniais, já revelavam uma cidade e uma sociedade disciplinadas, prontas para receber novos costumes burgueses, igualmente regrados.

A ênfase dispensada por Wash Rodrigues aos balcões de rótulas — tanto nas telas encomendadas por Taunay na década de 1910 quanto em seu *Documentário arquitetônico*, publicado em 1944, ou no artigo *A casa de moradia do Brasil antigo*, editado em 1945 — associa-se assim não apenas à evocação do passado arquitetônico, mas ao enaltecimento de uma sociabilidade protocolar, regrada pelas noções de recato que advinham do longínquo passado mouro de submissão das mulheres e do resguardo doméstico que deveriam indicar a condição senhorial na ordem escravista. Essa dupla dimensão discursiva reaparecerá na série de cartões postais editados no IV Centenário de São Paulo, ilustrados com reproduções de aquarelas em que o mesmo artista representou ruas e construções da cidade no século XIX. Balcões de rótulas — fechados ou não por postigos — estão presentes em todas as aquarelas nas quais Wash Rodrigues figurou individualmente residências paulistanas, uma exclusividade que confirma mais uma vez sua concepção, muito idealizada, de que tais elementos eram um distintivo da cidade e de suas práticas comportamentais. Esses cartões serão aqui também compreendidos como uma forma de reconexão entre São Paulo e a identidade brasileira chancelada pelo Sphan, bem como com a compreensão da sociedade colonial atrelada a esse discurso identitário.

## UMA SÃO PAULO TRADICIONAL NA METRÓPOLE VERTICAL

As comemorações do IV Centenário de São Paulo, realizadas em 1954, vêm sendo objeto de trabalhos que destacam não apenas o caráter indutor de um imaginário de modernidade relacionado à cidade, mas também de uma pos-

42. Cf. Arruda (2001) e Lofego (2004).

43. Marins (2003).

44. Cury (2017).

45. Ribeiro (2018).

46. Cf. Lofego, *op. cit.* e Arruda, *op. cit.*

47. Lofego, *op. cit.*, Moura (1994), Quarenta (2009).

48. Carvalho (1995) e Carvalho e Lima (1997).

49. Queiroz (1992).

50. Canado Junior (2014).

tura de conciliação das projeções de futuro com o passado paulistano, que deveriam integrar velhos paulistas em descenso e novos paulistas em ascensão.<sup>42</sup> O parque Ibirapuera pode ser considerado uma síntese dessas expectativas, uma vez que o caráter inovador da arquitetura modernista de Oscar Niemeyer e de sua equipe foi faceada a evocações dos antigos bandeirantes, presentes nos monumentos concebidos por Victor Brecheret e Galileu Emendabili.<sup>43</sup> A construção e a circulação das imagens fotográficas dos pavilhões de Niemeyer no Parque também sinalizavam as articulações entre passado e futuro,<sup>44</sup> consenso que se manifestava também na ocupação dos pavilhões. As exposições neles instaladas ladeavam o triunfo econômico paulista contemporâneo a um passado igualmente vultoso, evidenciando tanto a pujança da produção fabril — exibida, por exemplo, no Pavilhão das Indústrias — quanto a vasta *Exposição de história de São Paulo no quadro da história do Brasil*, realizada sob direção do historiador português Jaime Cortesão e abrigada sob a ousadíssima cúpula parabólica do Palácio das Exposições, na qual se destacava a ação dos paulistas em meio à formação nacional.<sup>45</sup> Essa equação que articulava passado, presente e futuro — presente também na “aspiral”, símbolo helicoidal do IV Centenário — foi rerepresentada em diversas ocorrências iconográficas associadas à comemoração.<sup>46</sup>

Bandeirantes e jesuítas foram figurados à exaustão nas propagandas comerciais veiculadas em jornais e revistas, ao lado de chaminés fabris fumegantes, de avenidas, de automóveis e dos arranha-céus, que então se concentravam no centro da cidade.<sup>47</sup> Tais edifícios, que foram largamente reproduzidos em álbuns fotográficos e postais desde a década anterior, tornavam-se uma evidência da pujança da metrópole, cujos agentes públicos e empreendedores abandonavam os padrões urbanos parisienses em prol da verticalização que emulava as maiores cidades dos Estados Unidos e Buenos Aires.<sup>48</sup>

Em meio à imagem consolidada de metrópole moderna, as referências coloniais não eram, portanto, de pouca relevância. O passado bandeirante era tomado como a base mitificada do progresso e da autoconfiança paulistanas, um processo de positivação que ganhara força, como sinalizou Maria Isaura Pereira de Queiroz,<sup>49</sup> durante a Revolução de 1932. Antes relativo apenas aos paulistas “quatrocentões”, descendentes dos velhos sertanistas e dos cafeicultores, o mito passara a aglutinar os que partilhavam os “valores” das bandeiras, pelo que imigrantes e migrantes podiam nele passar a se espelhar.

A reconstrução do conjunto jesuítico do Pátio do Colégio, decidida em 1954, sinalizava que mesmo a arquitetura de taipas do período colonial já podia ser evocada e dada a ver. Esse passado rústico passava a ser considerado um testemunho honroso da missão transformadora da catequese jesuítica e não mais um motivo de vergonha para as elites que procuravam italianizar e afrancesar a cidade desde a década de 1880.<sup>50</sup> O próprio Sphan, ao tempo do IV Centenário, já tombara na cidade alguns remanescentes do passado taipei-

ro, como a capela de São Miguel (1938), o mosteiro da Luz (1943), a casa do Sítio Morrinhos (1948) e a Casa do Tatuapé (1951). Luís Saia, que dirigia a representação do Sphan em São Paulo, também assessorara as obras de restauro da antiga sede do Sítio Butantã, no qual a prefeitura inauguraria o museu denominado Casa do Bandeirante, voltado a representar — e edulcorar — a vida doméstica de uma moradia rural da cidade colonial.<sup>51</sup>

A prefeitura da cidade estabeleceu uma autarquia para centralizar as decisões relativas aos festejos, denominada Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Entre suas atribuições, estavam a implantação do parque Ibirapuera, a organização das exposições que ocorreriam ali, os festejos no Centro, a edição de publicações oficiais e estímulo a outras iniciativas particulares, bem como a chancela a inúmeros produtos que seriam considerados de interesse público.<sup>52</sup> Entre as propostas que a Comissão recebeu para patrocínio, estava uma relativa ao conjunto de 25 postais que reproduziam aquarelas de José Wash Rodrigues, com imagens relativas a São Paulo oitocentista. Realizada por Rui Arruda, dono das Edições Marfim, a proposta obteve o aceite da Comissão em 1º de setembro de 1954, quando já havia passado mais de sete meses do aniversário da cidade, o que pode ser considerada uma decisão quase extemporânea. A proposta fora direcionada a Guilherme de Almeida, segundo presidente da Comissão, de perfil mais conservador do que o presidente anterior, Ciccilo Matarazzo, menos afeito a propostas de cunho passadista e que havia renunciado em 4 de março por desavenças com o novo prefeito da capital, Jânio Quadros. A Comissão deliberou pela aquisição de 3 mil coleções, que poderiam ser comercializadas no recinto do Ibirapuera, decisão posteriormente alterada para permitir a consignação a estabelecimentos comerciais.<sup>53</sup> Tal decisão permitiu a impressão de um total de 75 mil cartões, que passaram a circular ainda em 1954.

A maior parte das aquarelas que foram reproduzidas no conjunto de 25 cartões postais pertencia à Prefeitura de São Paulo, que adquirira um lote de sete obras pintadas por José Wash Rodrigues em 1951 e encomendara outras dezenove em 1953.<sup>54</sup> Esses lotes foram reproduzidos apenas em parte no estojo de cartões das Edições Marfim, que agregou duas então pertencentes a Octalles Marcondes Ferreira, dono da Companhia Editora Nacional e da Editora Civilização Brasileira, a outras 23 oriundas da coleção municipal.

O conjunto de aquarelas repisava alguns enquadramentos de ruas já adotados nas encomendas de Afonso Taunay para o Museu Paulista nas décadas de 1910 e 1920, pois, seguindo o procedimento que o diretor adotara nas encomendas para o Museu, Wash Rodrigues também se baseou em fotografias de Militão de Azevedo. Ainda de forma análoga a Taunay, as aquarelas que deram base aos cartões postais não privilegiavam aspectos urbanos ou construções presentes nas fotografias que destacavam as inovações do século XIX,

51. Santos (2016).

52. Lofego, *op. cit.*

53. Processo 4290/1954, fundo Comissão do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo / Tesouraria e Contabilidade / Despesa (caixa 349), Arquivo Municipal de São Paulo, São Paulo.

54. Nesse primeiro lote comprado pela Prefeitura por 20 mil cruzeiros estão as aquarelas que representam a igreja do Rosário, a várzea e igreja de São Bento, igreja do Bom Jesus do Brás, igreja de Santa Ifigênia, igreja do Colégio e duas representando a rua do Rosário (uma delas não reproduzida nos postais); cf. Processo 34.083/1951, Arquivo Geral de Processos, Prefeitura do Município de São Paulo. No segundo lote, de dezenove aquarelas encomendadas pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura, estão as que figuram o chafariz do Piques, chafariz da Misericórdia, portais das igrejas da Sé e de São Bento (não reproduzidas nos postais), igreja de Santa Teresa, igreja da Consolação, igreja da Misericórdia, igreja de Santo Antônio, igrejas do Carmo, igreja de São Bento, igreja dos Remédios, Casa do Bispo, rua Direita, pátio da Academia, Academia de Direito e igrejas franciscanas, rua do Comércio, rua do Cotovelo (como consta na documentação, mas que deve ser a rua da Quitanda), casa com mucharabiê (pintada em amarelo), igreja da Sé; cf. Processo 14.596/1953, Arquivo Geral de Processos, Prefeitura do Município de São Paulo. As aquarelas permaneceram sob guarda do Arquivo Histórico Municipal até 1999, quando foram transferidas para a Pinacoteca Municipal/Centro Cultural São Paulo e hoje integradas à Coleção de Arte da Cidade (CCSP). Agradeço a Vera Porto de

Toledo Piza (CCSP) pela gentileza de ceder-me as indicações documentais desta nota.

55. Nora (1984).

56. Alfredo Norfini fez apenas duas vistas de ruas para o Museu Paulista: esta da rua do Rosário e outra da rua Alegre (atual Brigadeiro Tobias). Em ambas, transpõe com muito rigor a aparência precária da cidade constante nas fotografias de Militão de Azevedo, o que o colocou em contraste — e possivelmente em desvantagem — com as muitas pinturas encomendadas a Wash Rodrigues e a Benedito Calixto, pintores mais sensíveis às demandas corretivas de Taunay, apontadas por Lima e Carvalho (*op. cit.*).

como as diversas edificações neoclássicas então presentes na cidade. Seguindo o cânon de valorização colonial para o qual convergiam — de maneiras diversas — tanto o movimento neocolonial quanto os modernistas e Afonso Taunay, as aquarelas e os postais que as reproduziam valorizavam os traços da arquitetura colonial, com evidente destaque das construções religiosas presentes em quinze delas, 60% do total.

Apesar de serem representações baseadas em fotografias da década de 1860, a quase totalidade dos cartões postais indica no verso a datação “S. XVIII”, evidenciando sua inserção nos esforços de celebração do período colonial, visto que, em tese, essas imagens permitiriam aos habitantes da cidade, ou de fora dela, o reencontro com uma paisagem urbana e arquitetônica perdida. Se as cidades mineiras e tantas outras do país viam grandes conjuntos urbanos e construções coloniais serem tombados pelo Sphan, Wash Rodrigues e a Comissão do IV Centenário ressuscitavam e monumentalizavam a velha São Paulo no conjunto de postais que se tornava um inusitado “lugar de memória”, nos termos consagrados por Pierre Nora.<sup>55</sup>

Além do destaque às construções religiosas, o conjunto de postais apresenta cinco representações em que figuram com destaque os muxarabis e balcões com guarda-corpos de rótulas, tão bem conhecidos pelo pintor. Um destes cartões representa a rua Rosário, em direção à Sé, no ponto em que a rua se tornava muito estreita, uma possível consequência da porta do muro que um dia contornou o núcleo mais central da vila (Figura 14). A sua confrontação entre a fotografia de Militão de Azevedo (Figura 15) e a aquarela reproduzida nesse postal, traz outra vez à tona as operações corretivas que Wash Rodrigues já realizara na tela *Rua do Rosário em 1858*, produzida para o Museu Paulista em 1920 e em que a perspectiva se volta à igreja do Rosário. A mesma casa com muxarabi que fora representada à direita nessa pintura é novamente figurada à esquerda na aquarela, mas em ângulo oposto, voltado não para o Rosário, mas para a Sé. Desta feita vê-se três balcões, dos quatro que possuía, sendo apresentado um segundo muxarabi, que a tela de 1920 não continha.

O péssimo estado de conservação da casa foi mais uma vez atenuado por Wash Rodrigues, como fizera na pintura de 1920. A oscilação do beiral e o estado precário das paredes externas e portas visíveis na fotografia de Militão denunciavam que o sobrado longe estava de seus tempos senhoriais. Um dos postigos do balcão cerrado está inclusive desalinhado, acentuando a aparência de decadência do imóvel. A tela que Alfredo Norfini fez em 1918 sob encomenda de Afonso Taunay para o Museu Paulista, baseado na mesma fotografia de Militão, diferia dessa postura corretiva radical de Wash Rodrigues, pois apresentava paredes frontais muito manchadas, portas pela metade e rótulas com sua cor verde desgastada em vários pontos, soluções mais próximas ao que era visto na fotografia de Militão (Figura 16).<sup>56</sup>



Figura 14 – José Wash Rodrigues. *Rua do Rosário (R. 15 de Novembro) (S. XIX)*. Cartão postal. Parte do conjunto *Documentário nº 1 – São Paulo Antigo*. Fonte: arquivo do autor.



Figura 15 – Militão Augusto de Azevedo. *Rua do Rosário*. 1862. Fotografia. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1-16550-0008-0043

57. Inv. Maria Miquelina Fortes Leite, 1º Ofício de Família e Sucessões, n. 203, 1857, fl. 106. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.



Figura 16 – Alfredo Norfini. *Rua do Rosário*. 1858. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

A consulta aos inventários arquivados pelo Poder Judiciário paulista relativos à comarca da capital permite confirmar o que a fotografia de Militão de Azevedo indica quanto à precariedade desse sobrado com muxarabis. Em 1863, foi ele assim descrito:

Huma dita morada de Casas de sobrado, velhas e bastante estragadas, situada a antiga ru [sic] do Rozario, hoje denominadas da Imperatriz, com huns quartos terreos unidos a caza, com quinta que vae ate a rua Municipal, com cerca de madeira dos lados, dividindo por um lado com cazas de Joaquim Joze Teixeira Landim [...] e por outro com humas casas terrêas em que rezide hum Relojueiro [sic] [...] 8:5000\$000.<sup>57</sup>

Até 1857, o sobrado pertencera à finada Maria Miquelina Fortes Leite, herdeira das chamadas “mocinhas da casa verde”, as sete irmãs solteiras do General José Arouche de Toledo Rendom, que residiam em um sobrado na travessa do Colégio. Dali administravam um amplo patrimônio imobiliário na cidade,

que alugavam para obterem rendas. O sobrado decadente, herdado por Maria Miquelina, assim como os quartos térreos anexos, situados à direita do sobrado, eram, na fotografia de Militão de Azevedo, um claro contraste aos que lhe faceavam no outro lado da rua, ornados com gradis de ferro corridos ou segmentados em balcões, com vidraças e uma modenatura marcada pela predominância de portas e janelas sobre as paredes externas, sendo esses vãos em rigorosa simetria, de acordo com o gosto clássico que se generalizava em Portugal e no Brasil desde fins do século XVIII. Nesse sobrado, instalava-se em 1862 um fabricante de chapéus, Carlos Schumacker, e, nas casas térreas, o açougue de João Antônio de Borba Cujo,<sup>58</sup> ambos muito distantes de qualquer evocação senhorial que a pintura em aquarela de Wash Rodrigues indicava para o sobrado.

Outro postal da coleção figura uma esquina que em tudo representava as sobreposições temporais da cidade, visíveis no canto constituído pelas ruas da Quitanda e do Comércio (Figura 17), fotografada por Militão de Azevedo em 1862 (Figura 18). À esquerda, vê-se uma casa térrea ainda com os antigos arcos em canga-de-boi (abatidos), mas com o canto do imóvel arredondado, uma grande inovação para a época, como apontou Eudes Campos.<sup>59</sup> Outras inovações assinaladas por esse autor são platibanda escondendo o beiral, sustentada por uma cimalha que percorre toda a fachada, bem como a pintura marmorizada que tenta enobrecer a construção. Ali funcionava a Confeitaria do Leão, estabelecimento impensável duas décadas antes em função da rusticidade da capital, mas que, na década de 1860, já dava os primeiros sinais de incorporação das novas práticas comerciais e de sociabilidade emanadas da Europa e da Corte.

Em frente à Confeitaria do Leão, erguia-se um vasto sobrado com enorme beiral, portando seis balcões no piso superior. Quatro deles apresentam guarda-corpos em rótulas com vidraças superiores e dois deles portam os balcões cerrados, os muxarabis. O faceamento desse sobrado com seu vizinho reforça de modo exemplar o contraste de *modus vivendi* da cidade em meados do século XIX, e essa assimetria arquitetônica — que é também uma simetria temporal — não escapara a Militão de Azevedo quando a fotografara, e também não a Wash Rodrigues. Entre tantas vistas fotográficas das ruas da cidade nessa década, o pintor a escolheu para figurar em uma de suas aquarelas, reforçando a assimetria presente na paisagem arquitetônica em outras que posicionou no próprio leito da rua, por meio da inclusão de mulas tropeiras em contraste com o estabelecimento comercial marmorizado e com homens em trajes europeus, um deles portando um guarda-chuva.

58. Marins (1999, p. 240).

59. Campos (2007, p. 69-70).

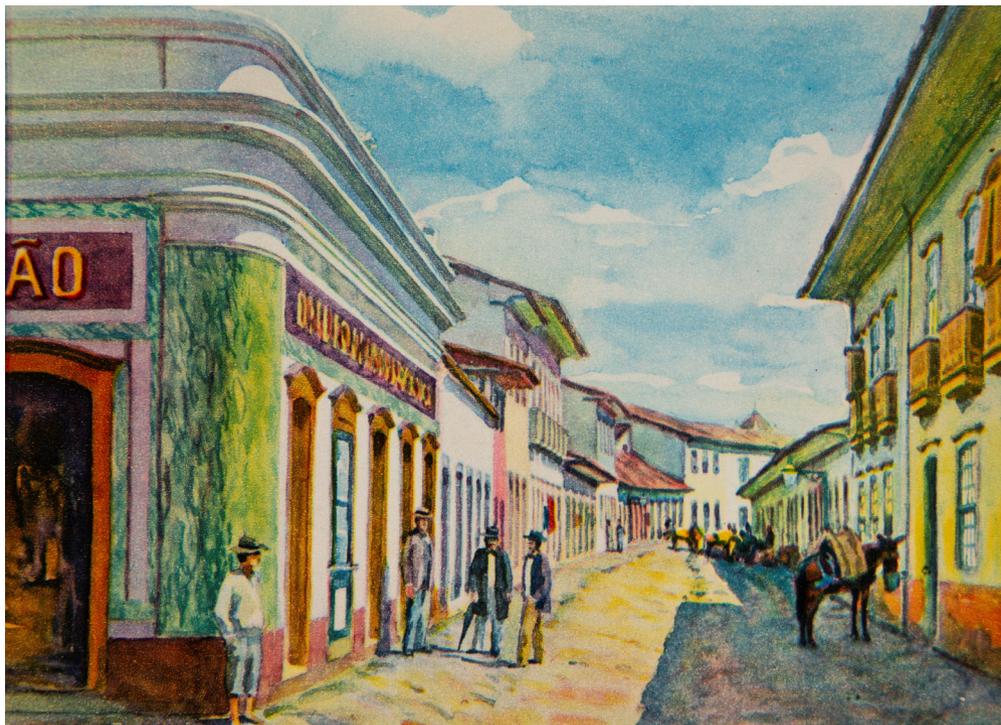


Figura 17 – José Wasth Rodrigues. *Rua da Quitanda, esq. da Rua do Comércio (S. XIX)*. Cartão postal. Parte do conjunto *Documentário n. 1 – São Paulo Antigo*. Fonte: arquivo do autor.



Figura 18 – Militão Augusto de Azevedo. *Rua da Quitanda*. 1862. Fotografia. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Os outros três postais da coleção retratam sobrados específicos, enquadrados de maneira individual nas aquarelas e, por extensão, nos postais. Todos eles apresentam balcões de rótulas — coincidência que indica um interesse específico de Wash Rodrigues em enfatizar sua presença no passado da cidade. É imprescindível frisar que tal destaque é de todo desproporcional ao que ocorria em São Paulo no século XIX ao tempo das fotografias de Militão, visto que nelas é possível localizar apenas catorze construções que dispunham deles,<sup>60</sup> em um contraste evidente às muitas dezenas de outros sobrados portando grades de ferro e vidraças nos balcões. Estando a cidade de São Paulo despida de quaisquer desses remanescentes na década de 1950, a escolha do pintor operava uma hipérbole discursiva que os consumidores dos postais poderiam não se dar conta, imaginando que a velha São Paulo era pontuada de sobrados com balcões e rótulas, íntegros nos postais porque íntegra era sua função na cidade de então.

Um desses postais (Figura 19) representa um sobrado que Militão não fotografara diretamente, mas que é perceptível nas tomadas que fez da rua e do largo do Carmo. No entanto, pois que sempre atento à fotografia como fonte desde as encomendas de Taunay para o Museu Paulista, Wash Rodrigues inspirou sua aquarela em uma fotografia já do começo do século XX, que representara o sobrado com sua função comercial (Figura 20).

Esse mesmo sobrado constara no álbum *São Paulo antigo, São Paulo moderno, 1554-1904*, uma das primeiras edições comerciais para o grande público que meditava sobre a passagem do tempo na cidade que começava a se tornar uma metrópole, e que ali era descrito como um resistente tradicional:

E, por em quanto, lá está, em frente à praça, o velho sobrado de rotulas, ocupado por uma padaria, outr'ora residência de D. Matheus de Abreu Pereira, 4º bispo de São Paulo, falecido a 5 de maio de 1824 e depois do Conego arcepreste — Anselmo José de Oliveira, a desafiar o alvião [sic] demolidor que o há de transformar em um grande prédio de moderno stylo, onde nada se encontre dos seculares elementos de hoje<sup>61</sup>

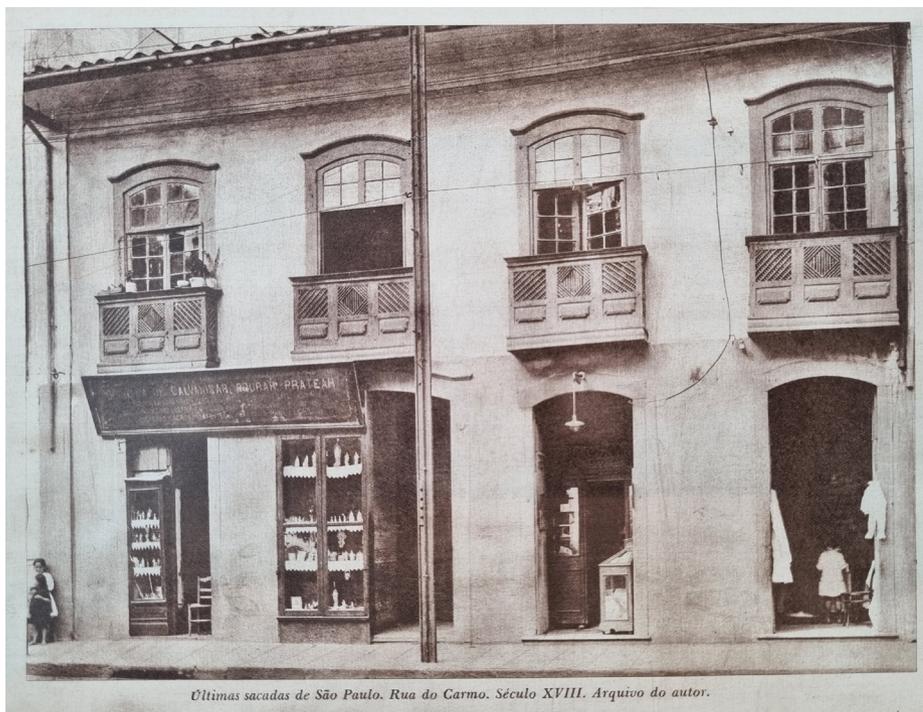
No entanto, não foi na imagem do sobrado veiculado nesse álbum que Wash Rodrigues se inspirou para realizar sua aquarela, mas em uma outra fotografia, que fora amplamente divulgada por ter sido reproduzida no livro *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*, de José Mariano Filho, publicado em 1943 (Figura 20).

60. Estavam localizados no largo da Sé (dois), rua Direita (três), rua do Imperador (um), rua da Esperança (um), rua do Rosário (quatro), rua da Quitanda (um), rua do Carmo (um) e rua da Esperança (um).

61. *São Paulo...* ([1905], p. 104).



Figura 19 – José Wasth Rodrigues. *Antigo Palácio do Bispo (rua do Carmo) (S. XVIII)*. Cartão postal. Parte do conjunto *Documentário nº 1 – São Paulo Antigo*. Fonte: arquivo do autor.



*Últimas sacadas de São Paulo. Rua do Carmo. Século XVIII. Arquivo do autor.*

Figura 20 – Autoria desconhecida. Fotografia do antigo Palácio do Bispo. Fonte: Marianno Filho ([1943]).

Esse sobrado chegara ao século XX como o único remanescente dentre todos os demais que Militão de Azevedo fotografara, já convertido em estabelecimento comercial, com vitrines e vidraças. Mas Wash Rodrigues o representou tendo uma mulher em um dos balcões de rótulas do piso superior. Essa associação era, assim, arrastada dos tempos coloniais e de meados do século XIX para a cidade já intensamente aburguesada, com milhares de imigrantes italianos instalados na capital e com os primeiros carros circulando nas ruas centrais.

A mesma associação entre mulheres e balcões se manifesta em um outro postal que reproduz a aquarela em que Wash Rodrigues representou um sobrado que estivera situado na rua do Rosário (Figura 21), ao tempo das fotografias de Militão. Esse é um dos três sobrados que, embora não tenham sido fotografados individualmente por Militão Augusto de Azevedo, ganharam essa condição especial por meio da vontade de Wash Rodrigues, que decidiu retratá-los em destaque em meio aos postais da coleção. Tal decisão é, portanto, uma ênfase discursiva, que deu a esses sobrados um papel específico na rememoração da cidade por meio dos cartões postais.

A aquarela o representa perfeitamente conservado, portando dois balcões apenas com guarda-corpos de rótulas verdes e outros totalmente cerrados, um deles com o postigo afastado para frente, de onde se entrevê uma figura incerta, que se pode supor ser uma mulher. A aquarela apresenta ainda vários personagens que configuram uma coleção de tipos humanos que deveriam revelar aos olhos de 1954 os comportamentos da São Paulo antiga, semelhante à operação que o pintor representara na tela *Rua do Rosário em 1858*, que Wash Rodrigues realizou por encomenda de Afonso Taunay (Figura 12). Vê-se um tropeiro com poncho e chapéu na porta do sobrado, cujo térreo abrigava uma loja, uma quitandeira passando com seu tabuleiro e guarda-chuva, auxiliada por um menino que carrega as peças de madeira para sustentar seu comércio, além de um padre e um homem de casaca e cartola, que conversam na calçada. A senhora branca entrevista no muxarabi compõe essa galeria de personagens urbanos, representada pelo pintor não em um dos balcões descobertos, mas em escolha proposital, semivisível atrás do postigo, numa releitura de imagens semelhantes realizadas no século XIX por Debret, Chamberlain e Theremin para casas térreas.<sup>62</sup>

A fotografia de Militão de Azevedo, se ampliada em detalhe, não mostra uma construção em condições tão excelentes. Os balcões apresentam evidente desalinho, indicado oscilação nas taipas que os sustentam, instabilidade que também se manifesta no beiral, igualmente desalinhado (Figura 22).

62. Marins (2001, p. 304, 307 e 311). Essas imagens já eram bem conhecidas à época da edição dos postais, sendo que diversas outras de Debret, Richard Bate e Von Löwenstern, publicadas posteriormente, reforçam a figuração de mulheres à janela, em rótulas entreabertas.



Figura 21 – José Wash Rodrigues. *Sobrado com Mucharabiê (Rua 15 de Novembro) (S.XIX)*. Cartão postal. Parte do conjunto *Documentário nº 1 – São Paulo Antigo*. Fonte: arquivo do autor.



Figura 22 – No centro do grupo de casas à esquerda, localizava-se o que portava quatro balcões, dos quais quatro eram cerrados. Militão Augusto de Azevedo. *Rua do Rosário*. 1862. Fotografia (detalhe). Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

A consulta à documentação cartorária judicial corrobora o que a fotografia representa. O sobrado pertencera a Maria Thereza de Araújo, que o herdara de seu padrasto, o capitão João Lopes França. Sendo viúva e declarada “demente”, seus bens eram gerenciados por seu irmão e curador, o tenente-coronel Francisco Antônio de Araújo, que conseguiu vendê-la em 1855, após 23 tentativas fracassadas de venda em hasta pública pois “ella no estado em que se acha nenhum rendimento pode dar; o que se prova por estar ella fechada a muitos mezes, e ninguém a procura”, um desprezo que certamente derivava de seu estado pouco atraente:

Que a dita caza se achava muito deteriorada e tanto para o seu concerto, como devia ser feito não se despendia menos de quatro contos de reis, acrescentando que para ser completo devis tocar-se na caza vizinha numero vinte de outro Proprietario por ter sido esta e aquella caza em um tempo antigo partes de huma só caza, depois dividida<sup>63</sup>

O novo proprietário, o dr. Manoel Dias de Toledo,<sup>64</sup> já proprietário do sobrado germano vizinho, pouco investiu na casa, visto o estado em que ela se encontrava quando Militão de Azevedo a fotografou em 1862, ano em que estava alugada pelo ourives francês Pedro Chiquet, que certamente não devia estar afeito a costume de recato luso-brasileiro reputados às elites.<sup>65</sup>

Mas se a hipérbole gerada pelos cartões postais que representavam esses sobrados — sempre bem conservados — já poderia suscitar uma distorção da efetiva presença dos balcões de rótulas na cidade no século XIX, outra distorção poderia redundar na crença de generalização de uma suposta ordem comportamental, que as rótulas garantiam por cindir casas e ruas. Pela ênfase com que apareciam nos postais, indicavam que as mulheres paulistanas estariam isoladas do convívio social, opondo espaços públicos e privados muito antes dessas dimensões estarem efetivamente disseminadas em São Paulo, sob impacto das mentalidades burguesas da segunda metade do século XIX.

Essa concepção binária e oposta dos espaços das casas e ruas era alimentado na cidade de São Paulo durante a década de 1950 de diferentes maneiras. Por certo, as publicações do Sphan e do próprio Wash Rodrigues ali estavam presentes, mas atingindo um círculo de leitores muito restrito, afeito a uma história da arquitetura nascente, descritiva e erudita. Já a literatura tinha certamente um alcance maior em difundir os velhos preconceitos ligados à sociedade colonial idealizada e regrada pela opressão patriarcal e masculina. Um veículo importante dessa reativação das palavras dos viajantes oitocentistas foi o livro *Rótulas e mantilhas: evocações do passado paulista*, publicado em 1931 e escrito por Edmundo Amaral, autor ligado à Ação Integralista Brasileira, fundada no ano seguinte à publicação desse seu livro, em cujas páginas já re-

63. Inv. Maria Thereza de Araújo, 2º Ofício de Família e Sucessões, n. 234, 1853, ff.5-6 (em anexo final “autuação de huma petição do Tenente Coronel Francisco Antonio de Araujo...”, com numeração independente).

64. Idem, ff. 1, 28, 11v-17, 19v21.

65. *Memorial paulistano para 1863*, p. 84. Agradeço a Ana Maria de Almeida Camargo (*in memoriam*), pela generosidade de permitir a mim a consulta e reprodução de seu exemplar dessa obra.

velava sua inclinação por enaltecer explicitamente Mussolini e Hitler em sua “contra-revolução” em meio à “luta das raças”, ao mesmo tempo em que acusa judeus, asiáticos e comunistas por ameaçar a “civilização cristã ariana”. Composto por ensaios diversos, o livro dedicava-se à celebração do passado, um antídoto eficaz contra o que considerava serem ameaças, pois, só nele, “nos é grato repousar com segurança como sob de sombra certa e acolhedora de uma velha árvore”. Amaral exalta os bandeirantes e a nobreza da terra, os personagens e costumes urbanos, como as quitandeiras, o tempo regrado pelo toque dos sinos, a vida nos chafarizes e o uso de baetas e mantilhas, que em tese serviam também ao recato feminino protegido pelos rebuços.

No capítulo dedicado às rótulas, Edmundo Amaral renova a associação das grades de madeira com o ideal de recato feminino e a ideia de reclusão, que manteria as mulheres dentro das casas, alheias às sociabilidades urbanas:

Durante mais de três séculos, a timidez paulista se escondeu atrás do gradeado árabe-peninsular das rótulas. [...] onde houvesse dois olhos a espreitar e uma timidez a se esgueirar, lá estavam as rótulas: esse gradeado de madeira, última recordação dos mucharabiehs árabes, que nos veio do Reino para velar de mistério e encher de penumbra a alma beata e arisca de S. Paulo antigo. [...] com o seu postigo de taramela e a sua rodela de couro, lá estavam elas, ocultando uma timidez de rapariga, escondendo uma curiosidade de mulher, tapando uma bisbilhotice de velha.

As grades teriam mesmo moldado o que Amaral acreditava ser o caráter arredio da cidade e de seus habitantes, uma construção de sentido que dava à arquitetura foro de indutor e revelador de identidade:

Os olhares estavam por detrás das rótulas. Esse costume vincou o caráter paulista. O nosso acanhamento tem ainda como causa, além do sangue bugre, arisco e desconfiado, que ainda corre mais ou menos adelgado em nossas veias, o crivo claro-escuro das janelinhas e dos balcões de rótulas. A nossa timidez ainda se enrosca entre a sua peneira, a nossa proverbial desconfiança ainda espreita através do seu ralo.

A imagem de Belmonte que ilustra o capítulo (Figura 23) consolidava essa função obstruidora das rótulas e dos balcões cerrados, que, para Amaral, evidenciava a moral regrada mesmo dos jovens. Segundo ele, “muita curiosidade de rapariga de saia-balão, coriscou e espreitou, entre o seu rendado, num pasmo dengue, para uma calça branca de estudante, ‘faceira e bem posta’”<sup>66</sup>. Homens em seu meio, à rua, enquanto as mulheres escondiam-se na casa, espreitando pretendentes.



Figura 23 – Belmonte. *Rótulas*. Fonte: Amaral (1931).

Essa cidade imaginada encontrava pouco eco na documentação oficial arquivada pela cidade e pelo estado. São Paulo tinha, na primeira metade do século XIX, cerca de 40% das residências chefiadas por mulheres sós, que não tinham homens para lhes oprimir em casa e que certamente não podiam sustentar o que Maria Odila Leite da Silva Dias<sup>67</sup> denominou ser o “o mito da dona ausente”. E a própria submissão radical das casadas ou amancebadas encontra também pouco respaldo nos pedidos de divórcio, nas disputas judiciais e nas longas ausências dos maridos ou companheiros, atrelados às tropas, à vida rural e, no caso dos mais ricos, à supervisão de fazendas de cana ou café no interior paulista.

O quinto e último postal de Wash Rodrigues figurando muxarabis apresenta, no entanto, o que poderia ser a quintessência dessa propalada gramática comportamental obstruída pela arquitetura, em que as mulheres permaneciam ausentes da vida social e da própria vida urbana. Trata-se da reprodução da aquarela que representa um sobrado com quatro balcões cerrados em sua fachada, ocupando todos os vãos do frontispício do sobrado em seu piso superior (Figura 24). Localizado na rua do Rosário, o sobrado fora representado em ao menos três fotografias de Militão de Azevedo, uma delas o figurando com grande destaque (Figura 25).



Figura 24 – José Wasth Rodrigues. *Sobrado com Mucharabiê (Rua 15 de Novembro) (S.XIX)*. Cartão postal. Parte do conjunto *Documentário nº 1 – São Paulo Antigo*. Fonte: arquivo do autor.



Figura 25 – À esquerda, o sobrado com quatro balcões cerrados por rótulas. Militão Augusto de Azevedo. *Rua do Rosário*. c. 1862. Fotografia. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Assim como nos outros postais impressos em 1954 já examinados, esse com um “sobrado com mucharabiê” o representa também em perfeitas condições, vizinho a um outro com um gradil correção nos quatro vãos superiores. A composição, como ocorre nas outras imagens, representa tipos diversos, alguns deles inspirados diretamente naqueles presentes na já mencionada tela *Rua do Rosário em 1858*, do Museu Paulista, com a senhora caminhando na calçada com sua filha, o homem de casaca e cartola a conversar ou o escravo em sua faina. Na porta da casa, Washt Rodrigues figurou um homem e uma criança sentada.

O estado de conservação com que o sobrado é representado nesse postal indica sua plena integração e adequação à cidade em que se encontrava, à semelhança do que se daria com o sobrado que lhe era quase fronteiro, que pertencera à Maria Thereza de Araújo (Figura 20). Mas se este último, ao que indicam as fontes de meados dos oitocentos, era marcado pela decadência e pelo arruinamento, aquele, ao contrário, era realmente uma rica morada. Nesse sobrado com quatro muxarabis moraram a mencionada Maria Thereza de Araújo, seu marido, o comendador José Manoel de França e o irmão dele, capitão Manoel José de França, sendo a última moradora Ana Rosa de Araújo, irmã de Maria Thereza e herdeira direta e indireta de todos os demais mencionados, além da própria mãe, Ana Joaquina de Andrade, proprietária da casa com seu terceiro marido, o já mencionado capitão João Lopes França.<sup>68</sup>

Dona Ana Rosa viveu na casa representada por Washt Rodrigues até 1872, quando faleceu na condição de divorciada, sem filhos. Vivera ela abrigada na casa em que viviam sua irmã e os parentes de seu ex-marido, o capitão Ignacio Corrêa Galvão Freire, de quem se separara em 1816, após um ano de casamento. Na sentença de seu divórcio, foi proferido um vaticínio que o sobrado de muxarabis parece materializar: “Seja a justificante depositada em hua caza grave, e decente”. Apesar dessa restrição e da opção de manter-se com a aparência ostensivamente ligada a resguardo social, ao recato, a vida de dona Ana Rosa revelada por seu inventário era bastante contrastante à ideia de sua exclusão do cotidiano da capital paulista.

Proprietária de apenas três imóveis (entre os quais o sobrado em que morava), nenhum escravo, poucos móveis e pratarias e apenas duas joias, ela deixou 210:195\$831 réis em dívidas ativas, soma que chegava a 90% de seus bens. Dona Ana Rosa era uma capitalista, emprestando dinheiro a juros a numerosos cidadãos, atividade que certamente a obrigava a transações frequentes, incompatíveis com uma vida reclusa. A aparência de resguardo era, portanto, uma forma de inserção protocolar na cidade, e, embora habitando uma casa “grave e decente”, era ela uma importante agente financeira da capital. Além disso, foi ela testadora do que viria a ser a primeira instituição beneficente da cidade, o Instituto Ana Rosa, que se situou nas proximidades da atual estação do metrô paulistano, cujo nome lhe faz menção e à antiga moradora do sobrado da rua do Rosário.

A aquarela — e o postal — da casa de Ana Rosa de Araújo não apresenta nenhuma mulher nos postigos, nem mesmo nos que estão entreabertos. Ao decidir representá-la assim, Wash Rodrigues tornou radical a mensagem dessa casa abalcoada, indicando que ali a vida devia ser de tal maneira reclusa que ninguém foi ou podia ser representado por entre as rótulas. O “ver sem ser visto”, aos olhos do artista e aos que adquirissem o conjunto de seus postais, deveria, nesse sobrado esquisito, ser a regra. Sua moradora, entretanto, fugia imensamente dessa expectativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de postais que reproduziam as 25 aquarelas de José Wash Rodrigues impressas pelas Edições Marfim em 1954 davam a ver uma cidade já quase totalmente extinta. À exceção das igrejas franciscanas, da capela da Ordem Terceira do Carmo e do obelisco da Memória no Piques, todo o resto fora demolido nos cerca de cem anos transcorridos desde a década de 1860, quando Militão de Azevedo fotografara a cidade pela primeira vez. Os postais permitiam aos visitantes ou aos habitantes da cidade que se verticalizava — e que se tornara a maior do país nesse mesmo ano de seu IV Centenário — uma visão de seu passado ordenado, marcado pela religiosidade de suas numerosas igrejas, pelas formas barrocas de sua origem portuguesa, pelo comportamento regrado de seus homens livres e escravos, de suas mulheres a trabalhar na rua ou a preservar sua condição senhorial e sua distinção a partir de seu recato doméstico.

Ernani da Silva Bruno, em sua trilogia de livros publicada também por estímulo da Comissão do IV Centenário, chamara a cidade de “arraial de sertanistas”, “burgo dos estudantes”, “metrópole do café”. Os muito mais numerosos índios, negros e imigrantes foram por ele eclipsados nesses títulos, uma construção narrativa excludente que, ainda por cima, omitia completamente as mulheres. Já José Wash Rodrigues, ao dar destaque, em meio às 25 imagens que selecionara, aos sobrados paulistanos guarnecidos por balcões de rótulas, indicava, aos que os vissem, que a pujante metrópole do IV Centenário tinha um passado senhorial correto, em que a presença das mulheres era apenas insinuada, com exceção daquelas escravizadas a quem às ruas eram permitidas. Imaginadas fechadas atrás dos balcões, elas estavam presentes nos postais por sua quase ausência, submetidas ao recato ditado pela ordem patriarcal que excluía as senhoras da vida urbana.

Essas mensagens visuais passaram a circular em uma década em que as ruas da capital eram tomadas por milhares de mulheres que trabalhavam, que mantinham suas casas sem maridos, que estudavam para se capacitar e competir com os homens por postos e salários. A metrópole podia ser tomada por avenidas e arranha-céus, por milhares de imigrantes e de migrantes nacionais,

por mares de novas casas e de edifícios, por novos comportamentos já nem mais tão marcados pelo afrancesamento, mas pelo triunfo da cultura massificada emanada dos Estados Unidos triunfantes do Pós-Guerra. É praticamente impossível saber qual foi a reação social na recepção desses postais, quando passaram a circular na década de 1950, mas é indispensável atentar para seu caráter pedagógico, que ensinava que São Paulo era partícipe de uma identidade nacional defendida pelo Sphan, tanto no que toca às formas de seu passado arquitetônico, quanto nas práticas sociais a ele relacionados.

Plínio Salgado, expoente do pensamento e da política conservadora, originando também do modernismo, lançou-se candidato à eleição presidencial de 1955, que foi vencida por Juscelino Kubitschek. Nesse pleito, o antigo líder integralista somou apenas 8% dos votos, para os quais seus correligionários empenharam-se de formas diferentes. Numa delas, sua candidatura foi defendida e exaltada no verso de um dos postais de José Wash Rodrigues, aquele que representava idealizadamente o sobrado que pertencera a Maria Thereza de Araújo, na rua do Rosário (Figura 26).

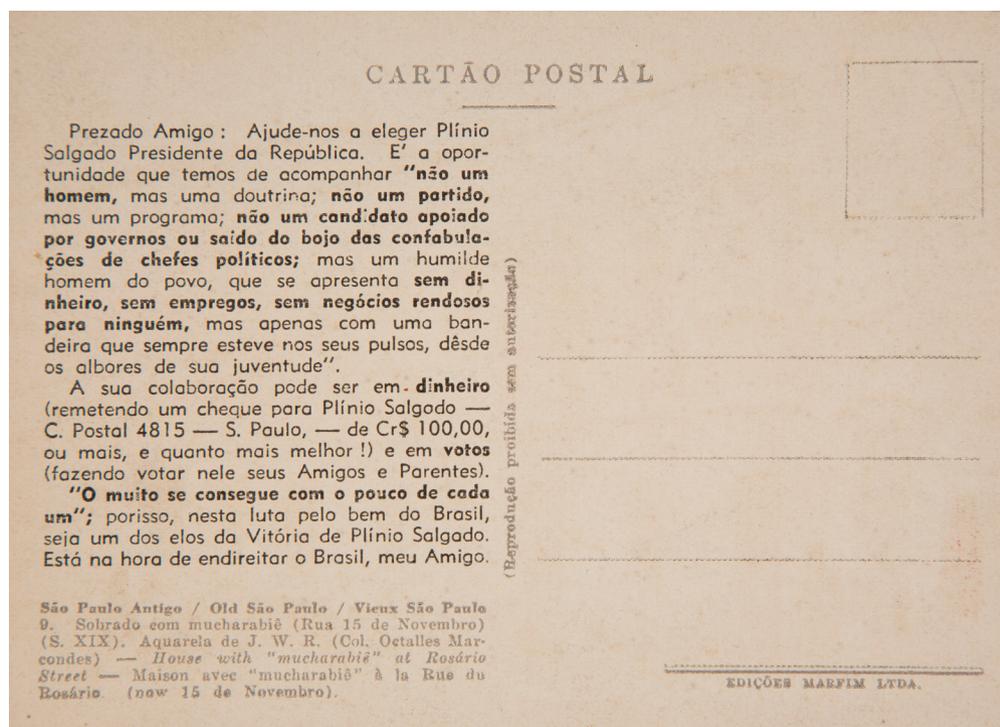


Figura 26 – Verso do postal *Sobrado com muxarabiê (Rua 15 de Novembro) (S. XIX)*, com sobreimpressão da campanha de Plínio Salgado à eleição presidencial de 1955. Fonte: arquivo do autor.

No sobrado “restaurado”, o pintor figurou seus dois balcões cerrados por postigos de rótulas, um deles entreaberto pela mulher que buscava manter seu recato. Após uma contundente digressão sobre a retidão do candidato “sem dinheiro, sem empregos, sem negócios rendosos para ninguém”, da candidatura “não de um

homem, mas de uma doutrina”, e de um inescapável pedido de auxílio financeiro aos que liam o postal, o possível eleitor da metrópole paulista, ou de qualquer brasileiro que o recebesse, é brindado com um desfecho que ecoava a mensagem ilustrada por Wash Rodrigues e que expressava a síntese imaginária de uma velha ordem social e material vinda dos tempos da colônia, e que, para o antigo integralista, deveria iluminar o futuro nacional: “Está na hora de endireitar o Brasil, meu Amigo”.

Lembrar da velha São Paulo e das suas práticas comportamentais era, para os que pediam por Salgado, um contraponto indispensável ao presente radicalmente moderno da cidade. da sociedade e do próprio país. Lembrar era ligar os novos paulistanos ao tempo dos bandeirantes, à identidade nacional baseada numa rígida hierarquia entre homens e mulheres, uma ordem imaginária que se esfarelava cada vez mais na metrópole industrial e no Brasil da década de 1950. Na nova paisagem material e humana que se tornaria preponderante na capital paulista, restava aos correligionários de Salgado o encantamento conservador, que fascinava os que insistiam em olhar, pelas tintas de Wash Rodrigues, para o passado idealizado da cidade e do país.

## **SOBRE O AUTOR**

Historiador, Doutor e Livre-docente pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Museu Paulista da USP, instituição em que exerce atualmente a função de Diretor (gestão 2024-2028). Docente dos Programas de Pós-Graduação em Museologia da USP, em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP e em História Social da FFLCH/USP. E-mail: pcgm@usp.br.

## **REFERÊNCIAS**

### **Fontes manuscritas**

Inventário de Maria Miquelina Fortes Leite, 1º Ofício de Família e Sucessões, n. 203, 1857. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, São Paulo.

Inventário de Maria Thereza de Araújo, 2º Ofício de Família e Sucessões, 1853, n. 234. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, São Paulo.

Processo 4290/1954, fundo Comissão do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo / Tesouraria e Contabilidade / Despesa (caixa 349), Arquivo Municipal de São Paulo, São Paulo.

Processo 34.083/1951, Arquivo Geral de Processos, Prefeitura do município de São Paulo, São Paulo.

Processo 14.596/1953, Arquivo Geral de Processos, Prefeitura do Município de São Paulo, São Paulo.

## Livros, artigos e teses

AMARAL, Edmundo. *Rótulas e mantilhas* – evocações do passado paulista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

ATTIQUE, Fernando. *Arquitetura evanescente: o desaparecimento de edifícios cariocas em perspectiva histórica*. São Paulo: Edusp, 2019.

BOURDE, P. La rue du Caire. *Revue de l'Exposition*, v. 1. Paris: Ludovic Baschet, 1889.

CANADO JUNIOR, Roberto dos Santos. *Embates pela memória: a reconstrução do conjunto jesuítico do Pátio do Colégio (1941-1979)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CAMPOS, Eudes. A cidade de São Paulo e a era dos melhoramentos materiais: obras públicas e arquitetura vistas por meio de fotografias de autoria de Militão Augusto de Azevedo, datadas do período 1862-1863. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 11-114, jan./jun. 2007. DOI: 10.1590/S0101-47142007000100002.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Do indivíduo ao tipo: as imagens da (des)igualdade nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo na década de 1950*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

CURY, Laura de Souza. Imagens do parque Ibirapuera: materialização do futuro. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, Campinas, v. 9, n. 2, p. 390-419, 2017. DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570.

CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DE GLÉON, Delort. *L'Architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889: la rue du Caire*. Paris: Plon, 1889. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6532412f/f7.planchecontact>. Acesso em: 09 abr 2023.

DEPAULE, Jean-Charles; ARNAUD, Jean-Luc. *À Travers le mur*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX: Ana Gertrudes de Jesus*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Inglêses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcho rural no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

*L'Univers illustré*, Paris, n. 1786, 15 jun. 1889.

*L'Exposition de Paris* de 1889, Paris, n. 10, 4 mai. 1889.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 147-178, 1993. DOI: 10.1590/S0101-47141993000100012.

LOFEGO, Silvio Luiz. *IV Centenário da cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro*. São Paulo: Annablume, 2004.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. A Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 233-290, 2017. DOI: 10.1590/1982-02672017v25n0308.

MARIANO FILHO, José. *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, [1943].

MARINS, Paulo César Garcez. Através da rótula: sobre mediações entre casas e ruas. *Cadernos Ceru (USP)*, São Paulo, v. 8, p. 51-57, 1997. DOI: 10.11606/issn.2595-2536.v8i0p51-57.

MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001.

MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura urbana no Brasil, sécs. XVII-XX*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MARINS, Paulo César Garcez. O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6-7, p. 9-36, 1999. DOI: 10.1590/S0101-47141999000100002.

MARINS, Paulo César Garcez. Um sobrado como mediação: Ana Rosa de Araújo entre a reclusão e a vida social (São Paulo, século XIX). In: NASCIMENTO, Flavia Brito do *et al.* (org). *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: Edusp, 2017. p. 53-73.

MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. *Tempo*, Niterói, v. 26, p. 404-429, 2020. DOI: 10.1590/tem-1980-542x2020v260207.

MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Anablume, 2007.

MEMORIAL *paulistano para 1863*. São Paulo: Typografia Imparcial, 1863.

MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MOURA, Esmeralda Bolsonaro Blanco de. Bandeirantes do progresso: imagens do trabalho e do trabalhador na cidade em festa. São Paulo, 25 de janeiro de 1954. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 231-246, 1994.

NASCIMENTO, Ana Paula. Entre a fricção e a serenidade, a caminho do interior: os painéis de Wash Rodrigues no peristilo do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 27, p. 1-58, 2019. DOI: 10.1590/1982-02672019v27e21d2.

NORA, Pierre. Mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: NORA, Pierre (org). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. t. 1, p. xv-xlii.

ÖZSAVA? AKÇAY, Ayten; ALOTMAN, Hiba. A Theoretical Framework for the Evaluation from the Traditional Mashrabiya to Modern Mashrabiya. *Jornal of History Culture and Art Research*, Karabuk, v. 6, n. 3, p. 107-121, 2017. DOI: 10.7596/taksad.v6i3.962.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011.

PINTO, Estevão. Muxarabis e balcões. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 309-340, 1943.

QUARENTA, Ednilson Aparecido. *O apóstolo progresso e as alegorias da fundação: Anchieta, um mito fundador no IV centenário da Cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista USP*, São Paulo, v. 13, p. 78-87, 1992. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i13p78-87.

RIBEIRO, David William Aparecido. “São Paulo, capital geográfica do Brasil”: a exposição do IV Centenário de São Paulo e a formação do território brasileiro na escrita histórica de Jaime Cortesão (1940-1960). São Paulo: Intermeios, 2018.

ROCHA, José Maria Tenório. *O silêncio conivente: Estevão Pinto, etnólogo: trajetória intelectual e opções teóricas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1992.

RODRIGUES, José Wash. *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil do Brasil*. São Paulo: Martins, 1944-1951. 8 v.

RODRIGUES, José Wash. A casa de moradia no Brasil antigo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 159-197, 1945.

RUBINO, Silva Barbosa. *As fachadas da história: as origens, a criação e os trabalhos do Sphan, 1936-1967*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Andréa Maria Zabrieszach Afonso dos. *A Casa do Bandeirante como espaço museológico (1954-1964)*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SÃO PAULO antigo, São Paulo moderno: 1554-1904. São Paulo: Vanorden, [1905].

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional do Brasil: a casa e o templo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 3-4, 26 jul. 1914.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. A construção do nacional: Ricardo Severo e a Campanha de Arte Tradicional no Brasil (1910-1930). *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 35, n. 68, p. 597-629, 2019. DOI: 10.1590/0104-87752019000200009.

SMITH, Robert C. Documentos baianos. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 85-133, 1945.

VAUTHIER, L. L. [Louis Léger]. Casas de residência no Brasil (organização de Gilberto Freyre). *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 98-209, 1943.

VELOSO, Mariza. *O tecido do tempo: o patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan: a relação entre o modernismo e o barroco*. Brasília, DF: Editora UnB, 2018.

VIEWS and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery, during the years 1819 and 1820, with descriptive explanations. London: Columbian, 1822.

VOLAIT, Mercedes (dir.). *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Institut national d'histoire de l'art; Picard, 2013. DOI: 10.4000/books.inha.4853.

Artigo apresentado em: 19/04/2021. Aprovado em: 20/03/2023.

Editores Responsáveis: Maria Aparecida de Menezes Borrego e David Ribeiro.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License