

Série
TICCIH
Novas perspectivas

3

Cristina Meneguello (org.)

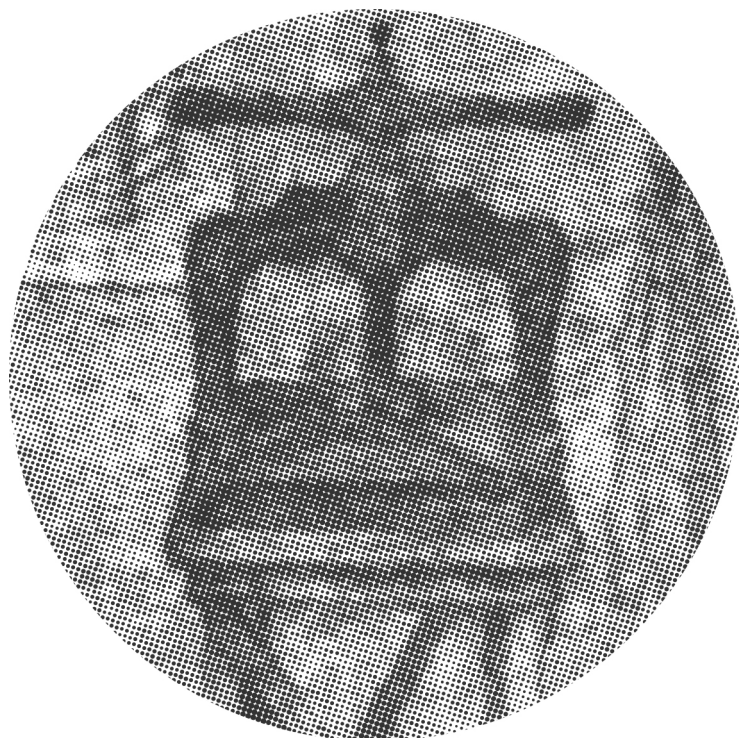


Arte e Patrimônio Industrial

CULTURA
ACADÊMICA
Editora

Série
TICCIH Brasil
Novas perspectivas
3

Cristina Meneguello (org.)



Arte e Patrimônio Industrial

**CULTURA
ACADÊMICA**
Editona

2021

©2021, Cristina Meneguello

Cultura Acadêmica
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (11) 3242-7171

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Projeto gráfico da Série TICCIH
Brasil – Novas perspectivas: Paulo Zilberman

Diagramação: Erika Woelke

Imagem da capa: George Rembrandt Gutlich, prensa de xilogravura, 2018, gravura em metal, 60x40cm. Foto do artista

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor(es) e não necessariamente refletem a visão da entidade.

A786 Arte e patrimônio industrial / Cristina Meneguello
 (org.). - São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021
 368 p. : il. - (Série TICCIH-Brasil ; Novas
 perspectivas ; v. 3)

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5954-062-4 (e-book)
ISBN 978-65-5954-061-7 (impresso)

1. Patrimônio cultural. 2. Desenho Industrial
3. Arte. 4. Trabalho. 5. Arquitetura industrial.
I. Meneguello, Cristina. III. Série.

CDD 363.69

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca da Unesp – Campus de Rosana
Bibliotecário: Allan Christyan de Moura Dias – CRB-8/6999

Série TICCIH - Brasil

Volume 3

Publicação em série do Comitê Brasileiro
para Conservação do Patrimônio Industrial

**The International Committee for the
Conservation of Industrial Heritage**

Presidente: Dr. Miles Oglethorpe

**Comitê Brasileiro para a Conservação
do Patrimônio Industrial**

Presidente: Dr. Eduardo Romero de Oliveira
Vice-Presidente: Dra. Cristina Meneguello

Organização do volume:

Cristina Meneguello

Comitê Editorial:

José Manuel Lopes Cordeiro

Marcus Granato

Mónica Ferrari



Sumário

Prefácio	11
Eduardo Romero de Oliveira	
Por uma cultura visual do trabalho: dimensões da relação arte e patrimônio industrial	13
Cristina Meneguello	
Patrimônio industrial: diálogos entre disciplinas e desafios do restauro	31
Beatriz Mugayar Kühl	
Arte de viver, Arte de fabricar: sobre inventariar e preservar paisagens fabris em transformação	59
Manoela Rossinetti Rufinoni	
Vicente Branco: desenho, canteiro e sindicato	77
Lindener Pareto Jr.	
<i>Dos Traité des chemins de fer</i> às Oficinas Companhia Mogyana: patrimônio industrial e questões de método	91
Rita de Cássia Francisco	
Reflexões sobre a sacralização do patrimônio: o religioso e o industrial	115
Ana Carolina Perina de Oliveira	
Peregrinações na “planitude”: as exposições universais do século XIX e o “achatamento” do mundo	135
Marcos Olender	

<i>A Revista Industrial: os industriais e os homens de negócio do estado de São Paulo na virada do século</i>	165
Elisa Paletti Pomari	
Virtude e ofícioApontamentos de conduta nos manuais de gravura em metal	189
George Rembrandt Gutlich	
Repercussões do <i>Arts and Crafts</i> no Brasil: o encontro entre Raul Lino e Lucio Costa, 1935	225
Maria Lucia Bressan Pinheiro	
Bruxelas: questão urbana e o art nouveau	247
Bárbara Marie Van Sebroeck Lutiis Silveira Martins	
Fábrica de Louças Santa Catharina, seus azulejos e elementos decorativos cerâmicos	263
Renata Poliana Cezar Monezzi	
<i>Do itálico berço à nova pátria brasileira: trabalho e indústria na obra de Aldo Locatelli</i>	279
Daniela Pistorello	
O artista como trabalhador: O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista	301
Patricia Martins Santos Freitas	
Ir às massas: trabalho, visualidade e engajamento social no modernismo brasileiro	327
Tiago da Silva Coelho	
Diálogos possíveis: intervenções artísticas e remanescentes industriais	351
Maria Beatriz Andreotti	



Autores

Eduardo Romero de Oliveira

Presidente do Comitê Brasileiro para Conservação do Patrimônio Industrial, representação nacional do *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*. Livre-docente em Patrimônio Cultural (2019), doutor em filosofia (USP, 2003) e mestre em História (USP, 1995). Desde 2004 atuante como professor na UNESP, na graduação de Turismo (UNESP, campus de Rosana), nos Programas de Pós-Graduação de História (UNESP/FCL, campus de Assis) e de Arquitetura e Urbanismo (UNESP/FAAC, campus de Bauru).

Cristina Meneguello

Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas (1988), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1992), realizou doutorado-sanduíche na Universidade de Manchester (Reino Unido) obtendo o título de doutora na Universidade Estadual de Campinas (2000). Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade de Veneza (IUAV), Itália, em 2005, e na Universidade de Coimbra, Portugal, em 2008. É docente em regime de dedicação exclusiva do departamento de História da Universidade Estadual de Campinas desde 1998, atuando nos cursos de História e de Arquitetura e Urbanismo.

Beatriz Mugayar Kühl

É doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), com especialização e mestrado em preservação de bens culturais pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica, e pós-doutorado na “Sapienza” Università di Roma. Desde 1998 é professora FAUUSP, onde se dedica a disciplinas relacionadas à preservação de bens culturais; suas pesquisas e publicações são centradas em temas de preservação com ênfase nas questões de patrimônio industrial.

Manoela Rossinetti Rufinoni

Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo; professora do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

Lindener Pareto Jr.

Doutor em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP); historiador pela FFLCH-USP, é professor da Faculdade de História da PUC-Campinas. Foi Pesquisador de Pós-doutorado, PNPd/CAPES no programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), exercendo atividades de ensino, pesquisa e extensão na área de História da Arquitetura, Urbanismo e Patrimônio (2018-2019). É membro do Grupo de Pesquisa “Políticas de Memória, Arte e Patrimônio”, UNICAMP.

Rita de Cássia Francisco

Arquiteta e urbanista, mestre e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP); servidora pública da Prefeitura Municipal de Campinas, onde atua como Especialista na Coordenadoria Setorial de Arquivo Municipal, desenvolvendo pesquisas e propostas de políticas públicas para a área, além de atividades de difusão cultural, de formação, com a realização de cursos e eventos científicos, e de ação educativa.

Ana Carolina Perina de Oliveira

Mestranda em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Arquiteta e Urbanista pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com intercâmbio de um ano na Sheffield Hallam University em Sheffield, Reino Unido, no curso BSc Architecture and Environmental Design pelo Ciência Sem Fronteiras de setembro/2014 a julho/2015.

Marcos Olender

Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ; Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFRJ); Professor do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF.

Elisa Paletti Pomari

Doutoranda em história na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investiga de forma comparativa as imagens produzidas pelos principais atores políticos

envolvidos no processo de industrialização de São Paulo – os trabalhadores, o poder público e os industriais; mestra em história pela mesma universidade na linha de cultura visual, história intelectual e patrimônios em 2018.

George Rembrandt Gutlich

Artista-gravador e Professor adjunto de Gravura em Metal no Departamento de artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG, doutor em Artes e pós doutor em Arquitetura.

Maria Lucia Bressan Pinheiro

Livre-Docente da FAU-USP e bolsista produtividade CNPq. Diretora do Centro de Preservação Cultural-CPC da USP no período 2006-2010. Pesquisadora Associada do Núcleo de Apoio à Pesquisa - São Paulo: Cidade, Espaço e Memória da USP (NAP-SP) entre 2012-2016 e Coordenadora Geral do projeto “Plano de Conservação Preventiva para o Edifício Vilanova Artigas, sede da FAUUSP” (2015-2018), apoiado pelo programa *Keeping it Modern*, da *Getty Foundation*.

Bárbara Marie Van Sebroeck Lutiis Silveira Martins

Arquiteta e Urbanista pela FAUUSP (2015), em fase de conclusão do bacharel em Turismo (ECAUSP) e do Mestrado em História no (IFCH-Unicamp) sobre os Engenhos de Ilhabela-SP. Desenvolve pesquisas no âmbito do Patrimônio Cultural desde 2011 (IC/FAPESP), teve bolsa CNPq/CSF para estudar na Bélgica em 2012. Colabora na gestão do Engenho da Toca desde 2015, quando elaborou um Plano de Conservação para o edifício e maquinário de produção de cachaça.

Renata Poliana Cezar Monezzi

Graduação em arquitetura e urbanista (Unicamp), mestre pelo programa Erasmus Mundus Techniques, Patrimoine et territoires de l'industrie (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne na França, Universidade de Évora, Università Degli Studi di Padova na Itália), doutoramento em História (Unicamp). Professora no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade São Francisco.

Daniela Pistorello

Doutora em História pela Unicamp; bolsista PNPd/CAPES na Universidade de Joinville (Univille); membro do Comitê Brasileiro para a Conservação do Patrimônio

Industrial (TICCIH) - Brasil. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Santa Maria (1998), mestrado na Pontífice Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e realizou doutorado-sanduíche na Universidade Politécnica da Catalunha (Espanha).

Patrícia Martins Santos Freitas

Pós-doutora em Arte, Teoria e Crítica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). Mestre e Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com ênfase nas áreas de arte e indústria, artes aplicadas e decorativas, muralismo e modernismo da primeira metade do século XX. Foi pesquisadora visitante no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University (EUA). Atuou como pesquisadora do Centro de História da Arte e Arqueologia (Unicamp), do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade (Unicamp) e do Comitê Brasileiro de Preservação do Patrimônio Industrial (TICCIH - Brasil).

Tiago da Silva Coelho

Doutorando no Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; Mestre em História pela Pontífice Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS; professor do Curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc; professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, Campus Araranguá.

Maria Beatriz Andreotti

Arquiteta e Urbanista (Unicamp, 2008); mestra em História (Unicamp, 2015); doutoranda em Arquitetura e Urbanismo no IAU-USP; pesquisadora do Laboratório de Estudos do Ambiente Contemporâneo LEAUC USP; professora convidada do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Francisco USF; coordenadora do Centro de Estudos Urbanos CeUr USF; colaboradora INEP-ENADE.



Prefácio

Eduardo Romero de Oliveira

Desde seu aparecimento, o tema do patrimônio industrial foi considerado muito do ponto de vista tecnológico e social, enquanto o aspecto estético do bem industrial era mais contemplado quando se tratava da obra arquitetônica – mesmo assim, não era consensual. Como reconhecimento da memória do trabalho, igualmente os aspectos econômicos e sociais, tinham maior destaque tanto na gestão patrimonial quanto nas reflexões acadêmicas. Do trabalho industrial e artístico às representações artísticas da industrialização, apenas nas últimas décadas isso foi considerado. Não que a arte não tenha tomado a indústria como seu tema - como o L. S. Lowry (1887-1976) – ou como objeto - vide o movimento *Arts and Craft*, em meados do século XIX. O movimento de preservação do patrimônio industrial dos anos 1960 é que não se deu conta da relação entre arte e industrial no seu início; mais preocupados que estavam em resguardar os vestígios de atividades industriais em desaparecimento. Apenas na medida em que se realiza o entendimento mais amplo das atividades industriais pretéritas (das diferentes cronologias, dos tipos e classificações, dos processos industriais encerradas, das primeiras incursões de atividades ainda vigentes, da arte industrial e seus conhecimentos), apenas então os exemplares de criação artística na e por meio da indústria começam a ser reconhecidos e protegidos.

A coletânea é uma feliz seleção de notórios estudiosos em patrimônio industrial e outros jovens pesquisadores brasileiros que consagram a pertinência desta linha investigativa sobre a arte e o patrimônio industrial; cuja organizadora, Cristina Meneguello, é uma das primeiras promotoras. Dos movimentos artísticos até trabalho do artífice; da produção iconográfica impressa, passando pelos manuais técnicos, até a representação pictórica; das exposições as paisagens fabris: a arte e a indústria tornam-se uma relação problematizada nos diferentes capítulos. A erudição dos textos de Beatriz Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro é seguida por vários textos preciosos de jovens historiadores e arquitetos, inclusive do professor e gravurista George Gutlich. Esta coletânea é um convite à leitura e a novas investigações, dentro do propósito desta série de livros publicados pelo TICCIIH-Brasil e conjunto com a Cultura Acadêmica / Editora da UNESP.



Por uma cultura visual do trabalho: dimensões da relação arte e patrimônio industrial

Cristina Meneguello

*Arte é aquela em que mão,
mente e coração do homem
vão juntos*

John Ruskin, 1870

O campo do patrimônio industrial é um campo de investigação vivo. Refere-se a um conjunto de bens arquitetônicos ou sítios que guardam relação com as lógicas de produção e com a elucidação da transmissão do saber técnico. Abrange, também, todo o universo da memória do trabalho e dos trabalhadores, suas práticas e modos de fazer, sua cultura material e visual. Os vestígios industriais, materiais ou imateriais, permitem estabelecer o elo entre as formas de produzir e a cultura.

A fruição e o entendimento do patrimônio industrial, bem como as possibilidades para sua conservação e transmissão, fundamentam-se num tripé que une a história, a arquitetura e as artes. Se as duas primeiras, há algum tempo, dedicam-se a lidar com os temas do patrimônio industrial, menos comuns são os estudos que fazem a interface entre as memórias do trabalho, as artes e o design industriais, a partir das premissas da cultura visual. As páginas que seguem convidam a diálogos possíveis entre a arte e o patrimônio industrial, por meio de pesquisas alentadas e outras em desenvolvimento, e estão imbricadas em diferentes linhas de força, que interceptam umas às outras nesse processo.

Uma primeira linha de força refere-se às representações - em especial nas artes plásticas - dos processos de industrialização, da transformação urbana trazida pela lógica das fábricas e ferrovias e, em especial, pelas figurações sobre o corpo do trabalhador. A esse eixo, que pode ser denominado de *representações do trabalho*, pertencem as gravuras sobre o trabalho já presentes ao final do século XVIII, as representações de minas e fábricas por diferentes artistas ao longo do século XIX, as fotografias oficiais realizadas pelas empresas para a exibição de sua força de trabalho (as célebres fotos da mão de obra operária enfileirada à frente de fábricas ou minas de exploração); o trabalho filmado nos documentários

e filmes, e até mesmo a literatura realista, de bases sociais ou de denúncia. O trabalho e a lógica das máquinas, tema que os artistas ou observadores sociais tomam para si, constituem assim quase que uma nova pintura de gênero, dessa vez industrial. As cenas domésticas e os afazeres e ofícios são, nesse novo *genre*, substituídas pelas forjas, linhas de produção e massivas saídas dos trabalhadores das fábricas, ao fim do expediente.

Um segundo eixo presente nessas percepções nos convida a redimensionar a importância dos movimentos de *artes e ofícios*, contemporâneos à Revolução industrial, em especial ao longo do século XIX com o estabelecimento do movimento *Arts and Crafts*. As revoluções tecnológicas irromperam em meio a um impulso medievalizado de celebração estética do passado, na celebração do trabalho das guildas e de recuperação do artesanato. O impulso inicial do movimento artes e ofícios, em suas diversas manifestações, reverbera no *Art Nouveau*, parcialmente no *Art Deco*, na Secessão Vienense, na *Wiener Werkstätte*, no construtivismo russo e na Bauhaus. No Brasil, ocorreram processos similares, em que o conhecimento informal e anônimo dos ofícios mesclou-se à produção industrial em larga escala, criando as tensões entre as artes decorativas – artes aplicadas – reduzidas pelos cânones a artes menores dentro da crescente profissionalização do mercado de belas artes e das exigências do consumo. Essas percepções embaralham os limites entre a arte autoral e a obra assinada e apontam para a necessidade de recuperar a atuação anônima dos artífices e operários e percepção da beleza e da inteligência do design contido nas máquinas, nas ferramentas, na distribuição da linha de produção e na lógica que reina nos edifícios industriais. O olhar da *beleza maquina* celebra a arquitetura industrial, a escolha dos materiais e estruturas e a inteligência das ferramentas ensinada e nos manuais e nas escolas industriais. Nessa segunda natureza, artificializada, irrompe a estética da máquina e de suas lógicas inumanas de funcionamento, da repetibilidade e do padrão, presente também na arquitetura industrial com suas inéditas exigências de projeto e de restauro, com o objetivo de sua preservação.

Uma terceira e última linha de força presente nos próximos capítulos nos leva exatamente à indústria transformada em patrimônio (ou em ruína) em sua presença no tecido urbano contemporâneo. A obsolescência dos processos de produção e o abandono das estruturas levaram, a partir dos anos 1960 e 1970, a uma relação de exploração e registro dos espaços industriais. Espaços para as experimentações da *arte urbana*, em especial o grafite, mas também a exploração

urbana (*urbex*) e, ainda diferentes restauros ou intervenções que permitam novos usos, fábricas e galpões abandonados tornam-se cenários de filmes e *videoclips*, *canvases* para intervenções urbanas conduzidas por artistas independentes ou iniciativas institucionais de regeneração urbana.

Por uma cultura visual do trabalho

Ainda que não seja possível determinar em que exato momento, na era contemporânea, o trabalho passou a ser metodicamente retratado, é possível traçar as origens dos estudos sobre o tema do trabalho e dos trabalhadores como um novo objeto pictórico, estudado, de forma pioneira, por Francis Donald Klingender (1907-1955), na obra ainda paradoxal *Art and Industrial Revolution*. Esse autor estabeleceu como marco inicial as obras de fim do século XVIII de Joseph Wright of Derby (1734-1797), que haviam registrado a novidade da paisagem industrial e do trabalho noturno em desacordo com os ritmos da natureza.

Figura 1. Joseph Wright. *An Iron Forge*. 1772. Tate Gallery, Londres, Reino Unido



Em *Uma Forja de Ferro*, de 1772, o espaço de trabalho em penumbra tem seus detalhes revelados pelos tons dourados que emanam do lingote incandescente, em torno do qual reúne-se um grupo de pessoas. A visão romântica da família reunida em um casebre em torno de um fogão aceso transmuta-se para uma família dentro do mundo do trabalho, numa visão talvez impossível na prática - pois o calor seria, a essa distância, insuportável. A dramaticidade dos contrastes claro e escuro, a partir de então, tornar-se-ia uma linguagem comum ao retratar os ambientes pré-fabris e fabris. Obras como essa, listadas de modo exaustivo em seu livro, indicam que Klingender elegeu o trabalho como um tema viável, artística e politicamente. Conforme observou Ulpiano Meneses, Klingender produziu um estudo incomparável, mobilizando fontes visuais para um quadro notável do impacto da Revolução Industrial na paisagem material, mental, visual e social da Inglaterra do século XIX, desse modo produzindo conhecimento histórico de qualidade ainda que “sem a pretensão de fazer História Social da Arte ou coisa similar” (2003, p. 14).

A obra *Art and Industrial Revolution* surgiu de modo peculiar: no ano de 1945, o Sindicato dos Operários Técnicos (*Amalgamated Engineering*) do Reino Unido pediu à Associação Internacional dos Artistas (*Artists International Association*) que organizasse, para comemorar seu jubileu de prata, uma exposição com o tema amplo de “A engenharia e a vida britânicas”. O processo da preparação desta exposição levou Klingender a pensar, ao longo dos anos da Segunda Guerra, sobre o impacto que a Revolução Industrial tivera sobre as artes de maneira geral a partir do século XVIII. A partir desta experiência, surgiu um dos livros mais influentes no assunto, datado de 1947, jamais traduzido para o português e ainda não superado em muitos aspectos.

No ano de 1968, mais de uma década após a precoce morte de Klingender, o historiador Arthur Elton reeditou sua obra, trazendo alterações ao argumento tradicional, fortemente marxista, buscando “suavizar” a obra para os leitores, tornando-a simultaneamente menos densa e mais palatável ao grande público. As alterações trazidas revelam com clareza a opinião do próprio Elton de que, se Klingender fosse vivo, poderia ter revisto sua opinião sobre o que considerava como o péssimo gosto da arte vitoriana. Nesta nova versão, Elton retirou a grande quantidade de citações, nomes de artistas, de industriais e de locais e findou por ocultar o enorme esforço de pesquisa e documentação por parte de Klingender, que gerou um acervo documental visual único para as relações entre as artes e a revolução industrial.

No entanto, *Art and Industrial Revolution* não se limitou a identificar apenas a ocorrência do tema da indústria e do trabalho nas artes, mas também a própria transformação da linguagem das artes pela entrada da produção mecânica das imagens, pela expansão técnica da gravura e de sua reprodutibilidade, permitindo a circulação visual destes novos objetos industriais (minas, forjas, moinhos de fiação), retratados como aparições sublimes em meio a paisagens e cenários antes aprazíveis. Estas gravuras pedagógicas, de um gosto quase arqueológico, buscavam indicar com exatidão os instrumentos utilizados, as indumentárias ou os gestos da realização do trabalho. Mesmo as gravuras técnicas que ilustravam enciclopédias ou manuais vieram a ganhar, posteriormente, a categoria de arte. Para Klingender, artistas como o já mencionado Joseph Wright (1734-1797), mas também como o sueco Pehr Hilleström (1732-1816), e o francês Léonard Defrance (1735-1805) realizaram uma reflexão pioneira sobre a imagem do trabalho, das artes técnicas e do trabalhador dentro do primeiro contexto das transformações industriais contemporâneas.

Nathalie Heinich, em *A sociologia da arte*, também ressaltou que os historiadores da arte ingleses (Frederick Antal, Arnold Hauser e o próprio Klingender) melhor expressaram a crítica marxista da arte, sendo que Klingender considerou as obras menos como reflexos do que como participantes da revolução industrial, e seus artistas como protagonistas no processo (2008, p.32-33). Diferente dos colegas citados, e dos que se sucederiam na crítica às obras de cunho marxista (como Gombrich, por exemplo), possivelmente a enorme dificuldade de leitura trazida pela obra de Klingender foi um entrave para a sua circulação. Ele, no momento em que produziu seu *Art and Industrial Revolution*, já havia escrito *Marxism and Modern Art: an approach to social realism* em 1943 e, como há poucos anos se soube, por arquivos liberados pelo MI-5, foi vigiado pelo serviço secreto inglês por “atuação suspeita” desde sua atuação em cineclubismo promovendo a exibição de filmes soviéticos. Nascido na Alemanha e saído numa primeira onda de imigrantes de Weimar, chegou a Londres ente 1926 e 1927, formou-se em economia e sociologia na London School of Economics em 1934, tendo sido um membro ativo do Partido Comunista britânico nos anos 1930 e 1940. É possível também que sua morte parcialmente inexplicada, que encerrou prematuramente sua carreira, tenham contribuído para o apagamento de sua contribuição.

Entretanto, em continuação a essa tradição por ele marcada, seguiram-se, em 1955, o *The Making of the English Landscape*, de W. G. Hoskins, libelo com amargas

críticas à civilização industrial e, mais recentemente, os trabalhos da historiadora inglesa Marilyn Palmer (*Approaches to industrial landscapes, methods and synthesis as seen from the UK*) e do alemão H. Albrecht (*Industrial Landscapes in Germany*). Ainda, Barry Trinder transformou o título de Hoskins para *The Making of the Industrial Landscape*, em 1982, enquanto Peter Neaverson e a já mencionada Marilyn Palmer produziram em 1994, *Industry in the Landscape, 1700-1900*. A paisagem industrial retratada pela arte atesta que, após a revolução industrial, tampouco haveria sentido em se falar de paisagem natural, uma vez que predominavam as formas pelas quais o homem alterou a natureza nas suas estratégias de exploração de matéria prima, produção e transporte. Se a paisagem industrial é um fato cultural de enorme alcance, também é uma categoria *per se*.

A cultura visual associada ao trabalho não retratou somente os espaços de produção ou a paisagem industrial, mas, em especial, o trabalhador (ou trabalhadora), herói subjugado ou não pelo cansaço ou pela tarefa, mas, não obstante, um herói. As escolhas pictóricas de grandes mãos e pés, as torções do corpo no esforço da labuta, a dimensão desproporcional entre homem e máquina, o retrato arqueológico do local do trabalho - seja a forja, a mina, o moinho, todos alçam para o primeiro plano o operário como um sujeito nobre. A pintura realista do corpo do trabalhador dialoga com a geração de naturalistas da literatura, como Emile Zola ou Joris-Karel Huysmans. Na mesma chave, a pintura realista do trabalho ganha força entre a última década do século XIX e as primeiras do XX, como com os pintores franceses Fernand Pelez (1843-1913) e Jules Adler (1865-1952), mais conhecido pelas obras "Exhausted People" (1897), "Strike in Le Creusot" (1900) e "Soup for the Poor" (1906); o pintor inglês Stanhope Alexander Forbes (1857-1947), o artista alemão Max Liebermann (1847-1835) e os italianos Angelo Morbelli (1853-1919) e Giuseppe Pelizza (1868-1907) que, respectivamente, retrataram o trabalho feminino e as demonstrações de operários em "Il quarto stato".

Não cabe aqui listar as inúmeras produções com o tema do trabalho, que incluem as fotografias de Lewis Hine (1874-1940), as esculturas de mineiros de Constantin Meunier (1831-1905), os murais de Diego Rivera (1886-1957) para os jardins do museu de arte de Detroit ou as telas de realismo socialista de Aleksandr Deineka (1899-1969). Essa listagem, formal e baseada no tema, deve apenas alertar o olhar para a relevância da representação das dimensões do trabalho, independente de escolhas técnicas e estilísticas. Nesse sentido, fazem-se necessárias duas menções especiais. A primeira, às artistas mulheres que também

buscaram retratar o trabalho, como Käthe Kollwitz (1867-1945), autora do ciclo de litografias “Revolta dos Tecelões”, suas obras mais conhecidas em vida e Cecile Douart (1866-1941), que retratou o trabalho das mulheres nas minas da Bélgica.

Figuras 2 e 3. Kathe Kollwitz, “March of the Weavers”, folha 4 do ciclo “A Weavers’ Revolt” (1893-1897), Museu Kathe Kollwitz, Colônia, Alemanha e Cecile Douart, “La hiercheuse” (1896), coleção da província de Hainaut, Bélgica



A segunda menção refere-se ao mesmo tema dentro das artes plásticas no Brasil. Em outro texto, examinei a contribuição de Eugênio Proença Sigaud, alcunhado de “pintor de operários” pois, arquiteto, retratou o trabalho na construção civil (2014); outros artistas, denominados por Mário de Andrade de “pintores operários”, por sua formação inicial na Escola Masculina do Brás (o Grupo Santa Helena), como Alfredo Volpi, Fúlvio Penacchi, Aldo Bonadei, Mario Zanini, Clóvis Graciano, Alfredo Rizzotti, Humberto Rosa, Manuel Martins e Francisco Rebolo, tem recebido monografias e análises sistemáticas, ainda que não sob a tônica do “artista trabalhador”. Nesse aspecto, toda a representação de ofícios e profissões empreendida no campo da artesanaria de barro, por exemplo, do mestre Vitalino, possivelmente podem vir a ser entendidos nesse rol. Em outras palavras, essas experiências de visualidade ainda não foram, em boa parte, sistematizadas. Parte das obras dos artistas considerados menores ou colaterais repousa nas

reservas técnicas, nas coleções particulares ou vai sendo lentamente dispersada em revendas e duvidosos leilões de arte. O acervo da cultura visual do trabalho no Brasil, campo fértil para novas pesquisas, compilações e investigações, ainda está por ser feito.

Arts and crafts e a valorização do artífice e do trabalhador

Figura 4. Walter Crane. Bilhete para a Exposição da Sociedade Arts and Crafts de 1890. Victoria & Albert Museum, Londres, Reino Unido.



Na imagem acima, concebida por Walter Crane (1845-1915) para decorar o bilhete de ingresso para a Exposição da Sociedade de Artes e Ofícios, fundada em 1887 para a exibição de artes decorativas e *design*, salta aos olhos a união entre o trabalho fabril e o artístico, concretizada no aperto de mão entre o artista e o operário, entre o medieval e o século XIX. A imagem sumariza a proposta de recuperação do trabalho artesanal em meio à lógica industrial, e o conseqüente desejo de reabilitação do valor do trabalho e do trabalhador na sociedade. A Sociedade conduziu exposições de forma irregular, e a de 1890, comparada com as duas anteriores, foi um fiasco em termos de retorno financeiro. Ainda assim, a Sociedade, primeiro presidida por Crane e depois por William Morris (1834-1896) publicou, em 1893, os fundamentais *Arts and Crafts Essays*, uma influente coleção de ensaios escritos pelo próprio Crane, por Morris, por T.J. Cobden-Sanderson,

Ford Madox-Brown e May Morris. Em seu livro de 1905, *Of the Arts and Crafts Movement*, Crane declarou: “Desejávamos, antes de mais nada, dar oportunidade ao designer e ao artífice de exibirem seu trabalho para o público(...) e afirmar que a arte decorativa e o artesanato recebam atenção igual à do pintor de cavelete, esse sim exclusivamente associado à palavra arte na mente do público. Ao ignorarmos a distinção artificial entre arte e arte decorativa, sentimos que a distinção real a ser concebida era entre boa arte e má arte, entre gosto verdadeiro e falso (...) concedendo ao trabalhador o título de artista por sua empatia no trato dos materiais, pelo reconhecimento de sua capacidade (...) e pela reação do trabalho com a utilidade e a vida” (1905, s.p., tradução livre)

Essa percepção da arte e do design como inseparáveis vai se manifestar de distintas formas por movimentos ou grupos artísticos ao longo do século XX, culminando no *design* industrial tornado acessível proposto pela Bauhaus. Logo, não se concebia a industrialização como a que superara ou substituiu o trabalho manual ou artesanal, mas antes como a que impulsionou o nascimento das propostas artísticas e educativas embasadas nas artes e ofícios. A industrialização pode ser re-narrada a partir do olhar da transformação dos liceus de artes e ofícios em escolas técnicas, e de como as assim entendidas artes menores (*lesser arts*) como a carpintaria, a marcenaria, a decoração de interiores ou pintura mural vicejaram por décadas de aprendizagem, nas quais a aprendizagem do desenho foi fundamental, até cederem espaço para a formação de mão de obra, igualmente qualificada, para atuar na crescente indústria brasileiras das décadas de 1940 e 50. Essa motivação política presente no movimento *Arts and Crafts* de na valorização do trabalhador, embasa o socialismo cristão mas também a crítica social, e tinha suas raízes mais profundas nos autores que, ao longo do século XIX, criticaram a desvalorização do trabalhador.

Para Augustus Pugin, John Ruskin e William Morris, o abandono das tradições cobrara um preço alto demais, como a falta de sensibilidade ao ritual, a perda da capacidade artesanal, o egoísmo da vida moderna e a exploração do outro em nome do *laissez-faire*. Para eles, o mundo medieval parecia dotado de tudo o que se havia perdido: uma sociedade plena em fé e caridade, em que o bom artesão tinha seu trabalho recompensado de forma justa e na qual as lideranças eram capazes de atos de heroísmo. Nesse sentido, os símbolos do passado medieval reinterpretado surgiam como contraponto ao moderno: a era dos cavaleiros e seu código de conduta, o trabalho artesanal e as guildas. Os esforços de William

Morris para produzir no sistema de guilda nas décadas finais do século XIX são um exemplo evidente. Foi nesse mesmo sentido que a firma de Morris, fundada em 1861 em conjunto com o arquiteto Philip Webb e os pintores pré-rafaelistas Ford Madox Brown, Rossetti e Burne-Jones, insurgiu-se em defesa da capacidade “industrial” do artesanato. As idéias de Morris de que o trabalhador da Idade Média era um homem comum, que trabalhava na bigorna e na madeira com um sorriso nos lábios (*apud* Pevsner, 1994: 20), eram uma derivação das que Ruskin defendera. Também Morris via uma grande desonestidade e falta de simplicidade no que era produzido em massa, sendo a honestidade e a simplicidade suas grandes soluções para a vida moderna. Pela mesma razão afirmou que os únicos utensílios que obedeciam a essas características podiam ser encontradas nas cozinhas das casas.

A influência do pensamento de Ruskin sobre Morris é flagrante: *“Foi através de Ruskin que aprendi a dar forma a meu mal-estar... À parte o desejo de produzir coisas belas, a principal paixão de minha vida foi, e continua sendo, o ódio à civilização moderna”* (*apud* Löwy, 1997, p.216). A firma de Morris e sua experimentação pessoal como artesão, gravador, marceneiro, produzindo papel de parede, mobília, tecidos e louças deram a justa dimensão para o que defendia, assim como Ruskin – a recuperação do artesanato. Para Morris, restabelecer o valor das coisas cotidianas era uma questão de consciência social; e suas críticas aos arquitetos de seu tempo eram exatamente por não estarem projetando as casas do homem comum, e sim grandes edifícios públicos e igrejas. Por essa razão, o pensamento de Morris inspira o *English Domestic Revival* (a busca pelos detalhes e pela sinceridade arquitetural no campo da construção doméstica, na qual atuaram arquitetos como Philip Webb e Richard Norman Shaw), e que seria o estilo adotado nas cidades-jardim inglesas, por exemplo.

Assim, é na valorização do artífice que o movimento de *Arts and Crafts* revela suas profundas relações com o trabalho. Conforme a palestra que Morris apresentou na Arts and Crafts Exhibition Society em Londres em 1889, intitulada *“Gothic Architecture”* (publicada pela Kelmscott Press em 1893), chamava a atenção para o fato de que uma obra de arquitetura só poderia ser uma harmoniosa obra de arte quando fruto de um trabalho de cooperação (Morris, 1993, p. 331). Só esse espírito poderia combater a glorificação do artista autoral, nascida com o Renascimento a partir de quando *“os artistas não eram mais os mestres de sua arte, porque o povo deixara de ser artista; e seus novos mestres eram pedantes (...). A*

Europa começara a transformar o grande exército de artistas-artesãos, que haviam produzido a beleza de suas cidades, igrejas, mansões e casebres, em um imenso estoque de máquinas humanas, que não possuíam nenhuma chance de ganhar seu sustento se se demorassem sobre suas ferramentas para pensar sobre o que estavam fazendo, que não eram ordenados a pensar, não eram pagos para pensar e nem deveriam fazê-lo". (1993, p. 345).

A celebração do artífice e do trabalhador, de seu corpo, de seu saber e experiência podem ser, assim, o motor para uma concepção ampliada de patrimônio industrial, em benefício das memórias de trabalho. Quais os lugares para essa valorização, porém, quando, como já afirmado, a preservação material dos acervos ligados à cultura visual do trabalho dá-se de forma errática e parcial, e os vestígios dos remanescentes industriais encontram-se em estado de abandono?

Últimas considerações

Uma última dimensão das relações entre as artes e o patrimônio industrial se realiza em sua valorização (ou predação) pela arte contemporânea. Festivais de grafite, intervenções escultóricas, passeios guiados em edifícios industriais, todos nascem da constatação dos espaços industriais abandonados e das *brownfields* nas cidades como novas ruínas industriais. O geógrafo britânico Tim Edensor, em *Industrial ruins: space, aesthetics and materiality*, faz uma colagem de fotos que, propositadamente, não identifica, criando uma sensação de que todos os lugares podem ser todos os outros lugares. Edensor classificou, para o norte da Inglaterra, a década de 1980 como "a década de ouro do arruinamento industrial" (2005, p. 4). Para Huyssen (2004), os monumentos da arquitetura industrial evocam uma cultura pública que unia trabalho e organização político. Resta questionar se é possível compreender, apenas contemplando as ruínas, esse passado; ou se, inversamente, é sua ininteligibilidade o que fascina. O encanto com o arruinamento nasce das evidências de que o progresso se deteve a natureza reassumiu o controle? Também a fotografia e o cinema buscaram, no tempo presente, investir no fenômeno do imaginário das ruínas. Nesse esforço, ressignificam as ruínas industriais, os canteiros de obras e as áreas urbanas abandonadas como lugares carregados de afetos e emoções. Pois diante das ruínas, estamos perante o tempo, ou o signo do tempo que se reafirma na degradação compreendida pela natureza ou pela mão do homem.

Em que consiste a necessidade pelas ruínas industriais? De um lado, a visualização deste passado industrial torna-se fundamental para permitir que as compreendam as formas de produção, saberes e ofícios extintos. Impossível não associar as ruínas industriais à desaparecimento da figura do trabalhador fabril em si, numa era de trabalho desregulamentado e informal. Também os objetos e maquinários abandonados nas ruínas industriais são prova do caráter transiente da civilização industrial. Foram, em seu tempo, o que havia de mais moderno em termos de tecnologia; agora silenciam, obsoletos. A reaparição súbita destes objetos ante nossos olhos revela o envelhecimento da tecnologia, e nessa descoberta, permite vislumbrar todas as energias gastas e utilizadas em seu fabrico e todas as atividades que envolviam a sua produção.

Indignos o suficiente para serem musealizados ou observados como obras de arte de beleza técnica em si, os vestígios do patrimônio industrial tornam-se “suporte” para exercícios artísticos que vão ora ressaltar a desmesura das estruturas, ora seu caráter urbex de estrutura sublime. Na sequência ritual apontada por Tornatore (2004) que toda atividade industrial descontinuada enfrenta – fechamento-morte-estetização –, os objetos industriais patrimonializados seriam objetos-limite, nos quais o regime de historicidade se transforma num regime de patrimonialidade, resolvendo de forma não-binária a relação entre local e global, ou entre a sociedade civil organizada e o Estado. A partir do momento em que esses “pequenos espaços de nada”, tornados artísticos pelo grafite ou transformados em cenário perturbador que se vale da impressão de medo e abandono, tais locais podem gerar, talvez inadvertidamente, para que esses espaços sejam novamente “enxergados” nas cidades. Nesse processo de neutralização que a nova condição de patrimônio traz ao objeto industrial é percebida pelos que o protegem que devem, no entanto, conjecturar que esse seria um “preço” a ser pago para que se evite a completa destruição do bem.

Estrutura da obra

Os eixos aqui propostos para compreender a cultura visual do trabalho não se desenvolvem autonomamente. Edifícios industriais são decorados com murais e vitrais, ao mesmo tempo em que o design em larga escala está presente na produção fabril. Se os álbuns de empresa foram imaginados para retratar a ascensão e o poder dos proprietários de empresa, também os operários criaram suas narrativas em imagens sobre suas realidades, nas quais interferiram

como referentes ou, mais raramente, como fotógrafos. Por fim, os vestígios industriais abrem campo para usos que vão do restauro à destruição, à uma *imagerie* do decadentismo à interação com a arte contemporânea. Os capítulos são contribuições de autores consagrados e experts no tema, mas também de jovens pesquisadores, no processo de obtenção de seus mestrados ou doutorados, cujos temas centrais de suas pesquisas refletem sobre diferentes aspectos das manifestações artísticas, das práticas dos ofícios e do trabalho e do patrimônio industrial.

Grande parte dos capítulos teve origem em evento organizado em dezembro de 2019 na Universidade Estadual de Campinas, com apoio do TICIH-Brasil, o *Encontro Nacional de Arte e Patrimônio Industrial*. Os autores foram convidados, a partir de suas exposições nas conferências e mesas redondas, ou a partir de suas pesquisas, a pensarem sobre as linhas temáticas do evento, que incluíram a arquitetura industrial e suas especificidades (aí inclusos os edifícios do universo fabril; painéis, murais, vitrais decorativos dentro de espaços industriais; impasses do restauro e dos usos da arquitetura industrial); as representações do trabalho e do trabalhador nas artes plásticas, fotografia, cinema, artes gráficas, literatura; considerações sobre as dimensões estéticas dos equipamentos e objetos industriais, na produção industrial de objetos de consumo e na reinterpretação artística das ferramentas e máquinas; e, por fim, a produção do saber técnico e artístico relacionado à produção industrial, consideradas as escolas de artes e ofícios, liceus, escolas técnicas, livros e manuais técnicos.

As contribuições seguem uma sequência temática e não cronológica, iniciando em textos que versam sobre os temas da arquitetura e da paisagem industrial; prosseguindo para o imaginário estético industrial, com as percepções sobre as reverberações do *arts and crafts* e dos ofícios; e finaliza com análises da percepção de uma cultura visual do trabalho.

O volume é aberto pelo texto de Beatriz Mugayar Kühl, que apresenta a relação entre diferentes disciplinas e o campo do patrimônio industrial, conceito que diferencia da arqueologia industrial e para o qual define um campo metodológico e de questões. Em *Patrimônio industrial: diálogos entre disciplinas e desafios do restauro* a autora nos adverte sobre as soluções pouco refletidas de conservação, restauro e reforma comumente aplicadas aos bens industriais no Brasil, que não refletem o vasto instrumental dos problemas teóricos da restauração quando aplicados aos bens do patrimônio industrial e suas necessidades de projeto.

O capítulo seguinte, de Manoela Rossinetti Rufinoni, *Arte de viver, Arte de fabricar: sobre inventariar e preservar paisagens fabris em transformação*, o conceito de paisagem industrial é mobilizado para compreender as necessidades de salvaguarda do espaço edificado quando o foco central são os processos de industrialização e das memórias associadas ao trabalho e às regiões fabris e industriais da cidade de São Paulo. Considerando a amplitude das definições relacionadas ao patrimônio industrial, a autora nos aponta a necessidade – e os entraves de ordem prática – da constituição de registros e inventários do passado associado à produção industrial e ao trabalho.

O terceiro capítulo, *Vicente Branco: desenho, canteiro e sindicato* de Lindener Pareto Jr. discute a regulamentação da profissão de engenheiro e arquiteto a partir do construtor Vicente Branco, cuja biografia revela a convivência dialética entre diplomados e não diplomados na formação dos campos profissionais de engenharia e da arquitetura em São Paulo e no Brasil. A atuação massiva desses personagens, muito mais do que a de poucos arquitetos consagrados com obras isoladas, é responsável pelas feições urbanas das cidades brasileiras no século XX, bem como na consolidação da cidade eclética, na mobilização de um repertório floreal e *art nouveau* nos bairros centrais de São Paulo a partir de década de 1910.

O capítulo que segue recupera essa mesma dimensão, agora para o caso de Campinas. Rita de Cássio Francisco, em *Dos Traité des chemins de fer à Oficinas Companhia Mogyana: patrimônio industrial e questões de método*, toma como estudo de caso as “Oficinas Companhia Mogyana”, da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e Navegação, estabelecidas em Campinas, São Paulo, no início do século XX. Na elaboração de um pátio ferroviário que se comporta como um verdadeiro complexo industrial, é estudada a atuação do engenheiro Carlos Stevenson e as formas pelas quais suas escolhas projetuais seguiram modelos da arquitetura corrente, na fusão entre o ecletismo e a racionalidade técnica.

O quinto capítulo do livro traz um estudo de caso ainda em desenvolvimento, de Ana Carolina Perina de Oliveira, *Reflexões sobre a sacralização do patrimônio: o religioso e o industrial*. Com foco nos vestígios industriais da cerâmica Martini, na cidade de Mogi-Guaçu, descreve como os mesmos processos que permitiram o desaparecimento da cerâmica Martini e de seus edifícios principais, na cidade de Mogi-Guaçu, permitiram que se preservasse a antiga capela da indústria, edifício não-industrial que sobreviveu à demolição de barracões e linhas de produção.

O capítulo *Peregrinações na “planitude”: as exposições universais do século XIX e o “achatamento” do mundo*, de Marcos Olender, faz a transição entre os capítulos anteriores e os próximos capítulos ao indicar a relevância das Exposições Universais ao longo do século XIX e início do século XX como vitrines de produção de sentido da produção arquitetônica, urbanística e artística de um mundo capitalista e industrial tornado visualizável. Os “novos peregrinos” das exposições, voltados a sorver espetáculos pedagógicos da modernidade, testemunhavam os objetos e técnicas de uma nascente civilização definida pela indústria.

Dentro dos mesmos princípios de visualização dos progressos do comércio e da indústria, o sétimo capítulo, *A Revista Industrial: os industriais e os homens de negócio do estado de São Paulo na virada do século*, de Elisa Paletti Pomari, analisa o álbum “Revista Industrial”, cujo único exemplar existente encontra-se no acervo do Museu Paulista. Produzido entre 1899 e 1900 com o fito de representar o estado na Exposição Universal de Paris de 1900, idealizado por Ramon Alarcon e realizado com o auxílio de Jules Martin, a Revista Industrial permite criar hipóteses sobre a organização econômica de São Paulo. Sua narrativa visual, a presença massiva de anúncios e a sua distribuição gráfica interna buscam projetar um desenvolvimento econômico e um desejo de pujança em diálogo com a lógica das exposições universais e industriais.

No capítulo oitavo, *Virtude e ofício: apontamentos de conduta nos manuais de gravura em metal*, George Rembrandt Gutlich aproxima-nos das reflexões sobre os saberes artísticos e a transmissão das técnicas, em especial no que tange as gravuras em metal. A memória é um lume pelo qual se pode observar o ritual nos ofícios, sobretudo a manutenção de valores. A gravura em metal, que se iniciou no âmbito da ourivesaria, deve à esta atividade a origem de seu cabedal de procedimentos e que, portanto, compreende princípios de engenhosidade guiados por uma ética específica. Numa situação muito particular dentre as artes visuais, a literatura técnica da gravura revela orientações associadas à conduta e a modelos, por onde a finalidade excede a mera instrução técnica. Entre os séculos XII e XX, destacam-se virtudes e paradigmas distintos ao longo do desenvolvimento deste gênero. O presente estudo busca especular sobre esta fonte de instrução e, por meio desta prerrogativa, compreender seu desenvolvimento até o contexto brasileiro do século XX. Como resultado deste esforço, obteve-se um quadro panorâmico da orientação, por onde foi possível estabelecer uma análise comparativa de sua relação com a gênese desta tipologia. Num limiar entre o

pragmatismo industrial e a expressão artística, os diferentes tratados e manuais de gravura atestam a transmissibilidade de saberes, a repetição de exemplos, a substituição de técnicas e, mas claramente, a sobrevivência de saberes até atingirmos a gravura moderna e suas expressões em meados do século XX em que a situação do gravador-artífice, também no Brasil, é analisada.

O capítulo nove, a cargo de Maria Lucia Bressan Pinheiro, *Repercussões do Arts and Crafts no Brasil: o encontro entre Raul Lino e Lucio Costa, 1935*, traz reflexões a partir do encontro entre o arquiteto português Raul Lino e Lucio Costa, ocorrido em 1935, em que suas diferenças são evidenciadas. Ao abordar a repercussão das ideias e projetos do arquiteto português Raul Lino, perpassados pelo ideário *Arts & Crafts*, no complexo ambiente cultural brasileiro das décadas de 1920 e 1930, no qual impunha-se a problemática da identidade nacional, Bressan Pinheiro redimensiona os debates sobre a importância do ornamento e sua convivência com os princípios de uma arquitetura moderna.

O décimo capítulo elege a cidade de Bruxelas, Bélgica, como paradigma das questões arquitetônicas e urbanas da modernidade, definidas por reformas urbanas que, “retificando” o traçado medieval da cidade, permite a emergência do *art nouveau* como linguagem moderna. Em Bruxelas: questão urbana e o *art nouveau*, Bárbara Marie Van Sebroeck Lutiis Silveira Martins também centra o olhar na obra de Henry Van de Velde, arquiteto atuante e que participou desse processo.

O décimo primeiro capítulo, *Fábrica de Louças Santa Catharina, seus azulejos e elementos Decorativos*, de Renata Poliana Cezar Monezzi, traz um estudo de caso sobre as indústrias de cerâmicas finas, em especial a Santa Catharina (a primeira a se instalar em São Paulo em 1913), do italiano Romeo Ranzini associado aos irmãos Fagundes. Esse estudo de caso permite uma maior compreensão sobre a fabricação de azulejos e peças decorativas no país, desvendando trocas técnicas e escolhas estéticas entre o Brasil e a Itália, possivelmente impulsionadas pelas exposições industriais e que se fizeram presentes na produção e nos espaços arquitetônicos em finais do século XIX e começo do século XX.

O último conjunto de textos que compõem essa obra mergulha claramente na investigação que, nessa apresentação, denominamos de *Representações do Trabalho*, todos no contexto das artes plásticas no Brasil. O capítulo onze, *Do itálico berço à nova pátria brasileira: trabalho e indústria na obra de Aldo Locatelli* dedica-se ao trabalho desse pintor italiano, radicado no Brasil. A autora, Daniela

Pistorello, traz a hipótese de que Locatelli mesclou a percepção das identidades regionais e de trabalho às suas pinturas murais históricas, o que permite observar os processos de imigração e modernização retratados no mural que dá título ao capítulo, mas igualmente em outras produções de arte pública do pintor, em sua celebração do corpo do trabalhador.

O décimo terceiro capítulo, *O artista como trabalhador: O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista*, de Patricia Martins Santos Freitas, baseia-se no novo status do artista como um trabalhador comum no quadro do modernismo brasileiro, para estudar o fundamental Grupo Santa Helena, ativo nos anos 1930 e 1940 em São Paulo, que compartilhava um ateliê no Palacete Santa Helena, no centro de São Paulo. Projetados pela crítica de Mário de Andrade, estes artistas passaram a ser identificados com uma forma proletária de pintura, demonstrada, segundo os textos críticos, pela predileção de determinados temas e técnicas.

Segue-se o capítulo *Ir às massas: trabalho, visualidade e engajamento social no modernismo brasileiro*, de Tiago da Silva Coelho, onde se recupera a dimensão engajada e a militância política dos artistas modernistas brasileiros. Muitos dos pintores se filiaram, em 1946, ao Partido Comunista do Brasil (PCB) e abraçaram uma arte social brasileira, representando o trabalho e dos trabalhadores no contexto varguista do trabalhismo e do corporativismo. As relações entre as gerações do modernismo e a produção engajada são foco dessa análise.

O capítulo que encerra a obra avança alia as questões da arquitetura e da paisagem industrial às possibilidades de sua conservação ou destruição, por meio da percepção de *Diálogos possíveis: intervenções artísticas e remanescentes industriais*. A autora, Maria Beatriz Andreotti, recupera a relação entre os vestígios industriais, os terrenos vagos e a atuação de artistas, notadamente a partir dos anos 1960 e 1970 (Gordon Matta Clark, Robert Smithson e as fotografias do casal Hilla e Bernd Becher, entre outros). Quando os espaços industriais são *canvas* para os artistas, a paisagem industrial ao mesmo tempo celebra e corrige o abandono, reconquistando esses lugares para dentro da lógica urbana.

Somos gratos aos autores que enviaram as suas contribuições, ao apoio da CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (código de financiamento 001), à Editora da Unesp por acolher a proposta do livro, à linha de pesquisa *Visualidades, Políticas de Memória e Questões do Contemporâneo* do Programa de Pós-Graduação da Unicamp e ao TICCIH-Brasil por seu

fomento à pesquisa sobre a conservação das múltiplas facetas do patrimônio industrial no Brasil.

A todos, uma excelente leitura.

Referências

CRANE, Walter. **Of the Arts and Crafts Movement (1905)**. Disponível em <https://chestofbooks.com/arts/essays/Theoretical-Practical-Critical-Ideals/Of-The-Arts-And-Crafts-Movement-Part-4.html> [Acesso em 20/11/2020]

EDENSOR, Tim. **Industrial ruins: space, aesthetics and materiality**. Oxford/New York: Berg Publishers, 2005.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da Arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KLINGENDER, Francis D. **Art and the Industrial Revolution**. Reading, Royle Publications, 1947.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo, Boitempo, 1997

MENEGUELLO, Cristina. **Da ruína ao edifício**. São Paulo: Annablume, 2008.

MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. **História** (São Paulo) v.33, n.1, p. 27-49, jan./jun. 2014.

MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - 2003

MORRIS, William. **News from Nowhere and other writings**. London, Penguin Books, 1993

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

TORNATORE, Louis. "Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels" In: **L'Homme - Revue française d'anthropologie**, Paris, 2004



Patrimônio industrial: diálogos entre disciplinas e desafios do restauro

Beatriz Mugayar Kühl

Introdução

Este texto aborda questões relacionadas aos problemas teóricos de restauração lidos para o caso do patrimônio industrial. É estruturado em dois eixos de questionamentos: problemas de cunho metodológico; debates teóricos de restauração e alguns de seus rebatimentos na prática projetual, explorando, em especial, os princípios teóricos da restauração e a questão do uso.

Para tanto, são abordados alguns textos que definem o patrimônio industrial, partindo de autores consagrados. A análise é centrada, porém, nas definições recentes que aparecem nos Princípios de Dublin, de 2011, documento conjunto entre o International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) – criado em 1965 e acolhido como órgão consultor e de colaboração pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) – e o The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), entidade criada em 1978, que clamam por trabalhos multidisciplinares, verificando como essas questões têm, ou não, sido rebatidas na prática. No que respeita às questões teóricas da restauração, são explorados os princípios que constam da Carta de Veneza, de 1964, adotada como documento-base do ICOMOS, interpretando-a para o patrimônio industrial e analisando o uso que dela feito, com algumas questões ilustradas a partir de exemplos.

Objetivos

O objetivo deste escrito é refletir sobre as contribuições teóricas e metodológicas do campo disciplinar da restauração, interpretando-as para o caso do patrimônio industrial, reiterando a pertinência de fazer uso do vasto instrumental consolidado no campo, que conclama à realização de trabalhos verdadeiramente multi e interdisciplinares e oferece recursos de grande valia para fundamentar decisões e enfrentar questões projetuais.

As diversas disciplinas e o Patrimônio Industrial: algumas questões relacionadas ao método

Desde que estudos mais sistemáticos sobre o patrimônio industrial ganharam vulto, em especial a partir dos anos 1960, a multidisciplinaridade está implícita ou explícita nas discussões e definições do campo. Em autores pioneiros, como Keneth Hudson, a definição de arqueologia industrial é alargada e caracterizada como “a descoberta, registro e estudo dos resíduos físicos de indústrias e meios de comunicação do passado” (Hudson, 1963, p. 21).

As primeiras discussões incluem, além das unidades fabris em si, questões relacionadas aos meios de transporte e aos modos de produção de energia, considerados parte essencial do processo de industrialização. Para examinar de forma abrangente uma indústria têxtil ou um complexo ferroviário, ou uma unidade fabril para qualquer finalidade, é necessária uma articulação de diversas competências, que passa por setores como história econômica, história social, história do trabalho, história das técnicas e dos processos produtivos, história da arquitetura e da engenharia, além de sociologia, antropologia, economia, geografia, física, química, biologia etc. As definições sucessivas incorporam a abrangência das primeiras definições e ampliam o campo de problemas: estendem o arco temporal para além da chamada Revolução Industrial, enfatizada nas primeiras definições e alargam o interesse também para os produtos do processo de industrialização. Essa é, por exemplo, a proposta de Angus Buchanan (1972, p. 20-21):

[...] arqueologia industrial é um campo de estudo relacionado com a pesquisa, levantamento, registro e, em alguns casos, com a preservação de monumentos industriais. Almeja, além do mais, alcançar a significância desses monumentos no contexto da história social e da técnica. Para os fins dessa definição, “monumento industrial” é qualquer relíquia de uma fase obsoleta de uma indústria ou sistema de transporte, abarcando desde uma pedreira de sílex neolítica até uma aeronave ou computador que se tornaram obsoletos há pouco. Na prática, porém, é útil restringir a atenção a monumentos dos últimos duzentos anos, aproximadamente [...].

Existe uma diferença conceitual entre arqueologia industrial, que se volta para o estudo dos elementos associados ao processo de industrialização como um todo, incluindo produtos, e patrimônio industrial, que é aquilo que, dentro

desse universo, é reconhecido como de interesse para a preservação. Tanto os estudos de arqueologia industrial como o reconhecimento dos bens de interesse para a preservação devem ser necessariamente multidisciplinares, pois nenhuma disciplina isolada dá conta de enfrentar esse tema de maneira abrangente. Cada uma das disciplinas envolvidas oferece distintas contribuições que, depois, devem ser entrelaçadas com as outras competências, cada qual com suas respectivas bases epistemológicas; o todo deve ser posto em diálogo para oferecer meios de aprofundamento recíproco, promovendo verdadeiros trabalhos multi e inter e transdisciplinares que contribuem para uma análise abrangente e articulada das questões ligadas ao processo de industrialização.

Esses aspectos são reconhecidos em documentos mais recentes como a Carta de Nizhny Tagil, de 2003 do TICCIH, em que a arqueologia industrial passa a ser entendida como um vasto campo temático – e não mais como disciplina, como aparecia em propostas das décadas de 1970 e 1980 –, que deve ser fundamentado em referenciais teórico-metodológicos de diversas disciplinas:

A arqueologia industrial é um método interdisciplinar que estuda todos os vestígios, materiais e imateriais, os documentos, os artefatos, a estratigrafia e as estruturas, as implantações humanas e as paisagens naturais e urbanas, criadas para ou pelos processos industriais. A arqueologia industrial utiliza os métodos de investigação mais adequados para aumentar a compreensão do passado e do presente industrial.

Nessa proposta estão incluídas também as manifestações imateriais, a exemplo de formas de sociabilidade, de transmissão dos saberes etc.; esse tema, porém, desaparece da definição de patrimônio industrial da Carta. O patrimônio industrial pressupõe que estudos multidisciplinares de arqueologia industrial tenham sido feitos, tornando possível a identificação dos bens de interesse para a preservação. Na definição da Carta de Nizhny Tagil (TICCIH, 2001):

O patrimônio industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de tratamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas

estruturas e infraestruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.

A complexidade do patrimônio industrial vai muito além daquilo que está no edifício voltado para a produção em si e abarca toda uma série de outras edificações que podem fazer parte de um complexo fabril, a exemplo de escolas, teatros e igrejas. Abrange aspectos materiais e imateriais, além da inserção na paisagem. Desse modo, nos princípios de Dublin (ICOMOS-TICCIH, 2013), em que houve trabalho conjunto do ICOMOS e do TICCIH, essa complexidade está mais bem explicitada do que na carta anterior:

1. Definição: O patrimônio industrial abrange os sítios, estruturas, complexos, territórios e paisagens, assim como os equipamentos, os objetos ou os documentos relacionados, que testemunhem os antigos ou atuais processos de produção industrial, a extração e a transformação de matérias-primas, e as infraestruturas energéticas ou de transporte que lhes estão associadas. O patrimônio industrial revela uma conexão profunda entre o meio cultural e natural envolvente, enquanto que os processos industriais – quer sejam antigos ou modernos – dependem de recursos naturais, de energia e de redes de transporte, para poderem produzir e distribuir os produtos a amplos mercados. Este patrimônio compreende ativos fixos e variáveis, para além de dimensões imateriais, tais como os saber-fazer técnicos, a organização do trabalho e dos trabalhadores, ou um complexo legado de práticas sociais e culturais resultantes da influência da indústria na vida das comunidades, as quais provocaram decisivas mudanças organizacionais em sociedades inteiras e no mundo em geral.

Assim como a própria definição de patrimônio industrial explicita desde aspectos intangíveis até o meio natural, os Princípios de Dublin também insistem na pertinência e necessidade de abordagens que envolvem diversos campos do saber:

4. A investigação e a documentação de sítios e estruturas de patrimônio industrial devem abordar as suas dimensões históricas, tecnológicas e socioeconômicas a fim de proporcionar uma base integrada para a sua conservação

e gestão. A identificação da importância dos sítios ou estruturas de patrimônio industrial requer uma abordagem interdisciplinar apoiada numa investigação e em programas educativos. Esta abordagem deve beneficiar de uma diversidade de fontes de conhecimento e de informação, incluindo o inventário e o registo do sítio, a investigação histórica e arqueológica, a análise de materiais e paisagens, e a história oral e/ou pesquisa em arquivos públicos, empresariais ou privados. [...] A participação de cidadãos, comunidades e outros sectores interessados constitui também parte integrante deste exercício.

Esse processo exige que as diversas disciplinas envolvidas mobilizem as mais variadas fontes e métodos, passando por registros documentais, bibliografia de várias áreas, memória oral, processos participativos etc., deixando patente a necessidade de articular distintas competências. Os Princípios de Dublin pontuam aspectos relevantes, circunscrevem o campo de ação e os objetos a que se destinam. Evidenciam que o interesse se volta ao processo de industrialização em sua inteireza e não apenas às unidades de produção, algo necessário para uma compreensão ampla, além de enfatizar a conexão profunda com aspectos culturais e com o meio natural.

A conexão das indústrias com o meio natural está, desde tempos remotos, ligada às fontes de matérias-primas e de geração de energia (água, carvão etc.), mas é relativa também ao ecossistema peculiar que pode resultar de sítios industriais abandonados, desdobramento que tem sido pouco explorado pela produção científica. Um dos poucos autores que trabalham com esse enfoque é John Box que analisa sítios industriais abandonados fora de zonas urbanas, em especial siderúrgicas e pedreiras. Esses sítios, aponta o autor, podem desenvolver condições ambientais muito peculiares, que, por sua vez, acabam por engendrar o estabelecimento de um ecossistema particular, com comunidades biológicas incomuns. O autor mostra que essas áreas devem ser conservadas também por seu interesse ambiental, independentemente de ter sua relevância histórica reconhecida (Box, 1999). Outro aspecto ainda pouco explorado são os projetos paisagísticos relacionados a complexos industriais, dos quais temos raríssimos testemunhos no Brasil. Um deles é o da Fábrica de Louças Adelinas, de 1929, em São Caetano do Sul, analisado por J. H. M. Pereira (2007, p. 94-103), cuja face voltada ao leito ferroviário, conforme catálogo de 1935, tinha proposta de interesse. É necessário promover também estudos sobre o patrimônio industrial como parte estruturante da paisagem e do território.

Ou seja, da transmissão dos saberes e formas de sociabilidade, passando por diversos tipos de construção e pelas manifestações artísticas as mais variadas – tendo a indústria por tema, ou o sítio industrial como suporte de manifestações, por exemplo – até a percepção da paisagem e do território, como estruturados no tempo, as indústrias exigem e oferecem oportunidades interessantíssimas de investigações que devem articular diferentes disciplinas.

Ao se acompanhar a produção científica sobre patrimônio industrial desde os anos 1960 e analisar os textos a partir dos anos 1990 é possível notar que há uma grande quantidade de escritos em anais de eventos científicos ou em revistas arbitradas que são voltados para a descrição de numerosos casos de estudo, principalmente a partir de pesquisas históricas ou de exemplos de intervenção. Esse fenômeno, em si, não é problemático, pois a divulgação do conhecimento específico sobre edifícios ou complexos é da maior importância. Mas uma questão que se coloca é que muitos desses textos não apresentam análises críticas mais aprofundadas que permitam a ampliação das discussões. Outra constatação a partir dessa prevalência de análises monográficas sobre casos é que, apesar do aumento do número de estudos, publicações e encontros científicos, não está ocorrendo, em medida equivalente, uma reflexão sobre conceitos e método – algo que ocorria com mais frequência na produção científica dos anos 1970 e 1980 –, e, tampouco, esforços interdisciplinares de síntese que levem a um conhecimento mais aprofundado de processo de industrialização de maneira abrangente. Apesar da multiplicação de casos agora estudados em profundidade, não tem ocorrido um proporcional aprofundamento qualitativo da compreensão de processos mais amplos, sendo raros os verdadeiros estudos multi e interdisciplinares para a identificação dos bens de interesse para a preservação, para a compreensão do processo de industrialização e para fundamentar projetos de intervenção, inclusive naquilo que respeita à escolha de usos adequados. Em realidade, as tão decantadas multi e interdisciplinaridade não aparecem com frequência na produção científica e o que se vê é uma “mono-disciplinaridade” no plural.

São raras as exceções não apenas no Brasil, mas também em âmbito internacional. Uma delas é o trabalho do grupo Memória-Ferroviária, da UNESP, conduzido com maestria por Eduardo Romero de Oliveira, que pauta as ações a partir de enfoque multi e interdisciplinar, com atividades que envolvem diversas instituições e profissionais de várias áreas. O processo parte de experimentações

metodológicas, constantemente revistas em função dos resultados obtidos. Isso pode ser observado em trabalhos com abordagens distintas sobre um mesmo objeto, que se somam e se articulam, oferecendo informações e possibilidade de enriquecimento recíproco, a exemplo dos estudos sucessivos sobre as oficinas da Companhia Paulista de Jundiaí, como o de Juan Manuel Cano Sanchíz (2015) e a dissertação de mestrado de Tainá Maria Silva (2019).

Como exposto pelo próprio Oliveira (2017), o método não está dado; aliás, em nenhuma área: o método é sempre um processo de construção e revisão crítica. Construção crítica que precisa ser trilhada, ainda mais em tempos em que as disciplinas tendem a uma especialização exacerbada. Retomando Heidegger (1986, p. 109), autor muito utilizado por profissionais que pensam questões teóricas no campo do restauro, a especialização não é a consequência, mas a razão do progresso de toda ciência. A questão que se coloca é que as especializações estão tomando rumos cada vez mais autônomos, sem tentativas sistemáticas de estabelecer pontes, nem de elaborar processos de sínteses mais abrangentes. Isso ocorre há algumas décadas e o diálogo entre competências têm se tornado cada vez mais complexo, a começar pelo vocabulário, que se especializa e o significado que dada palavra assume num campo muitas vezes é bastante diverso daquele que a mesma palavra assume noutro campo próximo. Há necessidade, portanto, de que os profissionais dediquem tempo para entender as bases epistemológicas de outros campos e os conceitos associados a determinadas palavras, para poder estabelecer uma base comum de intercâmbio.

Trabalhos multi, inter e transdisciplinares exigem tempo: tempo para que cada um dos profissionais envolvidos possa estudar e entender as bases, motivações e métodos dos outros campos envolvidos. Não se trata de um profissional dever mudar o lugar da própria interlocução, mas de buscar bases para estabelecer um diálogo profícuo. Isso exige tempo de estudo individual e tempo de reflexão associada a discussões em grupo. Infelizmente, na realidade da academia na atualidade, que tende cada vez mais a um produtivismo vazio – visto através de métricas que não espelham necessariamente qualidade –, esse tempo de maturação pode ser muito mal compreendido. Esse é um dos motivos que acaba por gerar trabalhos descritivos, que sem dúvida têm interesse; estão sendo feitos, porém, em grande quantidade sem serem acompanhados por aproximações analítico-qualitativas que ofereçam contribuições consistentes para uma abordagem aprofundada de um dado tema.

Além de reiterar a necessidade de diálogos disciplinares é importante também enfatizar a pertinência e o lugar das diversas disciplinas envolvidas e suas respectivas bases epistemológicas. Não se propõe que um arquiteto deva fazer as vezes de um químico, que por sua vez vá atuar como antropólogo e assim por diante. É a partir de seus próprios referenciais teóricos e metodológicos que cada área se abre para o diálogo com outras áreas. Isso não se dá pelo deslocamento alternado do mesmo pesquisador por diferentes campos do conhecimento. Um pesquisador consegue estabelecer pontes com outras áreas e trabalhar nas interfaces entre os campos a partir de seu próprio campo, com seus específicos referenciais epistemológicos, e sobre um dado tema. Isso não se dá de maneira genérica, mas sim a partir de questões específicas. Caso contrário, o resultado não será o alargamento do campo de discussão, mas a dissolução do conhecimento recaindo em frouxidão teórico-metodológica. Cada disciplina tem suas respectivas competências que devem ser articuladas às das outras disciplinas em processos multi, inter ou transdisciplinares, mas isso não significa renunciar à própria *episteme*. Cada disciplina vai contribuir de diversas maneiras em distintos momentos, sempre a partir de uma abertura para o diálogo e revendo criticamente as próprias bases. Nesse sentido cabe reiterar que os processos que envolvem várias disciplinas no reconhecimento do que é bem cultural, que devem ser desenvolvidos também para a proposta de um uso socialmente pertinente – a partir de leituras vindas de campos como o urbanismo, a arquitetura, a economia, a história, a sociologia – têm também de se defrontar com as características do bem em si, lidas a partir da história da arquitetura, da engenharia, das técnicas, da história social e econômica, da engenharia, química, física, biologia etc. São características lidas no corpo da obra e que devem se transformar em proposta projetual, que é atribuição do arquiteto, e que deve ser devidamente informada e estar articulada com as diversas competências.

Edgar Morin, ao fazer um exercício autocrítico sobre a construção de sua obra em vários volumes sobre o Método, retoma a ideia de Nietzsche, de que os métodos vêm ao final (Morin, 2015, p. 38). Relembra que *methodos*, une *métis* (astúcia) e *odos* (caminho, em grego), ou seja, simplificada, a busca de um caminho. O autor mostra que é necessário andar longamente e com dificuldade para conceber modos de exercício de um pensamento capaz de tratar as complexidades. Ao elaborar a sua obra sobre o Método, teve de enfrentar não apenas

erros factuais ou o dogmatismo, mas superar os problemas de um pensamento pontual e parcial, e ainda, continua Morin (2015, p. 37):

o erro do pensamento binário que vê apenas a alternativa ou/ou e é incapaz de combinar a conjunção e/e, o erro do pensamento linear inapto a conceber a retroação ou a recursividade, e mais profundamente o erro do pensamento redutor e do pensamento disjuntivo cego a toda complexidade, que se tornam as ameaças permanentes pesando sobre todo esforço de conhecimento.

A compreensão aprofundada do patrimônio cultural envolve necessariamente diversos campos e experimentações metodológicas. Campos que devem atuar de maneira articulada, pautados pelo rigor metodológico, fazendo uso dos instrumentos disponíveis no momento em que é feito o estudo e fazendo necessariamente experimentações, algo que vale para o reconhecimento e proteção dos bens culturais relacionados à indústria. A dificuldade envolvida pode ser ilustrada, por exemplo, pelas ferrovias, em que os problemas começam pelos estudos e processos de reconhecimento e estão presentes também nos tombamentos e na Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário (Portaria IPHAN nº 407/2010). Por essas normas e pela forma como tem sido feita a proteção dos bens, a linha ferroviária – com a sua concepção de traçado, leito, obras-de-arte etc. – está quase sempre fora da proteção. Linha que é o elemento que dá sentido – literal e figuradamente – ao patrimônio ferroviário. Faltam, portanto, inclusive instrumentos normativos adequados para proteger algo que se estende pelo território em rede, e falta também pensar um uso mais adequado dos próprios instrumentos existentes.

Para enfrentar a complexidade do patrimônio industrial é necessário retomar a discussão sobre conceitos e método, para favorecer a articulação disciplinar e estabelecer linhas que permitam indagações que aprofundem tanto aspectos específicos da questão, quanto análises abrangentes que possibilitem a compreensão mais aprofundada do processo de industrialização de maneira abrangente, perscrutando a inserção dos bens na vida sociocultural, política e econômica, no espaço e ao longo do tempo, em suas relações com a estruturação da cidade e do território.

Restauração, teoria e o patrimônio industrial

A relação entre teoria, restauração e patrimônio industrial será estruturada a partir de uma convicção: a de que a teoria não é desvinculado da prática, ideia em consonância, por exemplo, com Renato Rizzo que, ao ler a obra de Emanuele Severino, afirma que “a *theoria* não é uma instrumentação abstrata e confusa, mas a dimensão absoluta mais ampla e genuína do concreto e do prático” (Rizzo, 2003, p. 24). Parte também de uma constatação: os referenciais teóricos do campo da restauração têm sido maltratados no Brasil.

Antes de elaborar esse tema, cabem alguns esclarecimentos que exigem certa digressão sobre características da preservação. Antes de mais nada, é necessário afirmar que a restauração, ou *restauo*, é um campo disciplinar que se ocupa das intervenções nos bens culturais de interesse para a preservação, reconhecidos ou não como tal por meio do tombamento. A palavra preservação é entendida, aqui, como tendo um sentido alargado, que abrange discussões e ações em torno dos bens culturais, a exemplo de políticas públicas de reconhecimento, debates sobre identidade cultural e memória, elaboração de inventário e de propostas normativas, e, ainda, ações diretas nos bens, que assumem denominações como manutenção, conservação e *restauo*. As ações diretas nos bens serão, neste texto, sintetizadas no vocábulo *restauo*, lembrando que há posturas que divergem disso¹.

A restauração como campo disciplinar, como enfatizam Giovanni Carbonara (1997) e Jukka Jokilehto (1999), é fruto de um processo plurissecular, que se amplifica a partir de meados do século XVIII, num intercâmbio contínuo de experimentações práticas, elaborações teóricas, propostas normativas, feitura de inventários e releituras críticas. Diversos autores, como Françoise Choay (2011,

¹ Essa discussão é longa. Existem outras linhas, com raízes no pensamento de John Ruskin, que diferenciam conservação e *restauo*, não como parte de um mesmo processo, mas como ações de natureza diversa. É necessário notar que B. Paolo Torsello (2005, p. 15), que se aproxima à linha conhecida na Itália como “conservação integral”, mostra que o *restauo* é reconhecido no país como disciplina e a conservação não o é. Há ainda quem diferencie, do ponto de vista quantitativo, mas não qualitativo, manutenção, conservação e restauração, sendo esta última a ação com maior incidência. Essa é a visão presente na Carta de Veneza (1964). Há autores, como Brandi (2004) que sintetizam na palavra *restauo* todas ações nos bens culturais, sentido aqui adotado. Para esses temas ver: Carbonara (1997).

p. 22-26), consideram que o campo adquire estatuto epistemológico no início do século XX, com Alois Riegl. É, portanto, disciplina autônoma, com referenciais teórico-metodológicos e técnico-operacionais próprios a ela; autonomia não significa, porém, isolamento, pois o restauro necessariamente deve ser articulado a outros campos do saber, oferecendo meios de aprofundamento recíproco.

É particularmente importante enfatizar esse tema pois alguns profissionais, em especial da área da arquitetura, entendem essa construção da autonomia disciplinar como se o restauro de uma obra arquitetônica não pertencesse ao campo da arquitetura; ao contrário, deve pertencer, concomitantemente, ao restauro e à arquitetura. A química aplicada à restauração dos bens culturais, não deixa de ser química, mas passa a ser tensionada pela construção do campo do restauro em razão daquilo que motiva a preservação dos bens e dos objetivos do ato de restaurar. É na tensão entre as propostas construídas no campo do restauro e os conhecimentos advindos dos vários campos disciplinares articulados no ato de restaurar que as soluções devem ser buscadas, e devem ser pertinentes tanto ao restauro quanto à química, à biologia, à física, à arquitetura etc. Nessas zonas de sobreposição entre o restauro e os demais campos articulados é que estão as soluções pertinentes à restauração. Isso se aplica também à arquitetura: um projeto de restauro arquitetônico é e sempre será um projeto de arquitetura. Para ser pertinente ao campo de restauro, porém, deve levar em conta as motivações (culturais, éticas e científicas, a serem especificadas a seguir) da preservação, que conformam o objetivo da ação e, portanto, condicionam o ato projetual para que recaia de fato no campo disciplinar do restauro².

As discussões sistemáticas de vários séculos sobre a restauração fizeram com que o sentido da palavra restauro no campo disciplinar se afastasse do sentido comum da palavra restauro: restaurar não é mais voltar ao passado ou a uma suposta fase original, como prevaleceu até o século XIX, mas é respeitar aspectos documentais da obra, sua configuração, sua materialidade, sua estratificação ao longo do tempo, prefigurando a ação a ser empreendida pelo projeto. É possível transformar, mas tendo por premissa o respeito; se for necessário acrescentar novos elementos, eles devem ser distintos da obra historicizada, para mostrar ser

2 Para discussão mais ampla da conformação do restauro como campo autônomo, ver: Kühn (2018, p. 64-80); para a reiteração da pertinência do restauro arquitetônico como projeto de arquitetura, ver: Kühn (2018, p. 158-175; 220-229, v. em especial, p. 169; p. 223).

fruto do tempo presente. Isso aparece de forma sistematizada já em propostas da segunda metade do século XIX e comparece num texto normativo de um país em 1893 – no caso a Itália, nas resoluções do IV Congresso de Engenheiros e Arquitetos, adotadas pelo Ministério da Educação –; num texto internacional, em 1931, no documento conhecido como Carta de Atenas de restauração. Esse aspecto é reiterado na Carta de Veneza, de 1964, adotada em 1965 pelo ICOMOS como seu documento-base.

A visão atual sobre restauro é um desdobramento dessa construção e está articulada à discussão sobre o que é patrimônio e por que deve ser preservado, algo que varia com o decorrer do tempo³. A atenção, atualmente, é voltada não apenas para as obras excepcionais e isoladas, como prevaleceu no século XIX, mas também a testemunhos do fazer humano que passam a ser considerados de interesse cultural, abrangendo também aspectos memoriais e simbólicos. Preserva-se e restaura-se hoje por razões de natureza cultural, pelos aspectos formais, documentais, simbólicos e memoriais; as ações também são motivadas por razões científicas, pois os bens culturais são portadores de conhecimento em vários campos do saber; e, ainda, por questões éticas, para não apagar arbitrariamente traços do passado, privando presente e futuro da possibilidade de conhecimento e do papel simbólico e de suporte da memória coletiva que os bens desempenham (Kühl, 2018, p. 60).

As decisões a serem tomadas na restauração, sempre complexas, partem de uma via ética deduzida a partir daquilo que motiva a preservação, que guia as formas de atuar com respeito pela obra; tendo isso por premissa, são analisadas as

3 É importante notar que a noção de restauro aqui especificada é voltada para bens de grupos que tem uma concepção prevalente de tempo linear, de origem judaico-cristãs. A questão se coloca de modo diverso para culturas com noção de circularidade do tempo. O tema da percepção cultural do tempo é relevante por ter repercussões no papel da materialidade para as obras. Enquanto nas culturas com percepção circular do tempo a ênfase está nos aspectos cíclicos – e daí o interesse em artefatos que são refeitos ritualmente –, a percepção cultural de um tempo linear está ancorada na noção de ruptura entre passado e presente e a ênfase está na sucessão temporal que traz consigo permanências através da materialidade da obra. O tempo linear deve ser entendido como um tempo não volta atrás, e não como percepção “achatada” da temporalidade, de mera sucessão cronológica, contestada pela historiografia recente. Sobre essas diferentes visões do tempo e algumas de suas implicações culturais e para bibliografia complementar ver: Le Goff (2003). Para algumas implicações desse tema e a noção de autenticidade, ver: Kühl (2010).

particularidades do bem; é essa articulação que alimenta as decisões. A restauração, como entendida no campo disciplinar não parte apenas, de modo empírico, do objeto; ao contrário, é guiada por princípios teóricos e deontológicos, sem renegar, porém, a importância do conhecimento empírico.

Outro aspecto importante em relação à Carta de Veneza, e pontuado por diversos autores desde meados do século passado, a exemplo de Cesare Brandi (2004) e Carbonara (1997), é a coerência de princípios e de abordagem metodológica para as mais diversas expressões de bens culturais, incluídos aí os bens arquitetônicos e o patrimônio industrial.

Essa digressão é necessária para abordar aquilo que foi proposto: a forma como são tratados, ou, na maioria das vezes, destruídos, os referenciais teóricos da restauração do patrimônio histórico. Em relação ao patrimônio industrial é muito comum que diversos autores, dadas as particularidades desses bens – que existem em relação a qualquer conjunto de bens agrupados por tipologia –, tentem tratá-los como exceção.

Um primeiro exemplo para tornar a questão mais clara. Emmanuel de Roux, autor de importante volume sobre patrimônio industrial na França, ao se referir à aplicação dos princípios da Carta de Veneza ao patrimônio industrial considera que, pelo fato de a Carta preconizar que um edifício deva deixar legíveis os diversos estratos de sua história, é inoperante. Segundo o autor, a maioria dos edifícios industriais é dos dois últimos séculos e para receber novo uso devem passar por transformações incisivas, o que não seria consentido pela Carta de Veneza (de Roux, 2000, p. 26).

Essa linha de raciocínio é seguida por outros autores, que consideram que os complexos industriais são geralmente compostos por edifícios de grande porte e que para serem adaptados às exigências atuais têm de passar por transformações tão vultosas que não poderiam ser tratados no âmbito da Carta de Veneza. O raciocínio é falho. Primeiro, porque grandes complexos e a adaptação às necessidades contemporâneas não são prerrogativa de edifícios industriais. Um mosteiro cisterciense ou uma caserna também podem ter vastas dimensões. Por esse raciocínio, seria necessária uma elaboração teórica para os mosteiros, outra para as casernas e assim por diante. Algo que depois aumentaria exponencialmente, pois um mosteiro cisterciense é diferente de um complexo jesuítico, assim como um complexo industrial têxtil é significativamente diverso de um siderúrgico. Na verdade, essas são escusas para tratar o patrimônio industrial prevalentemente

de modo empírico e como exceções que fogem a qualquer tentativa de regramento, ademais a serviço de interesses setoriais e de curto prazo, afastando-se de qualquer formulação de princípios teóricos para forjar pseudo-justificativas que permitam fazer o que for mais conveniente, e não de fato respeitar o bem como preconizado no campo do restauro. Muitas vezes essa discussão parece alheia aos desdobramentos da filosofia e das ciências nos últimos séculos e se reduz a mera oposição entre teoria e empirismo.

Existe, no entanto, uma tensão: como notara Walter Frodl (1996, p. 401-402), a teoria tende a uma generalização, enquanto os monumentos são sempre casos particulares. Cada restauração é caso a ser analisado de modo singular, pois cada bem tem características específicas e um transcurso individual ao longo do tempo e, portanto, a restauração não tem regras e nem pode ser dogmática. Desse modo, questionar para que serve a teoria é legítimo. A resposta a esse questionamento dada pelo campo do restauro é: refletir sobre a teoria para fazer com que a intervenção não seja arbitrária.

A necessidade de ser rigoroso, e não arbitrário, é válida para todas as áreas do conhecimento e também para as humanidades, em que a questão se coloca de modo complexo. Para enfrentar esse tema, que é vasto, faz-se uso aqui novamente de Heidegger, que evidencia o papel do rigor e do método para ter acesso a um campo de objetividade; objetividade nas humanidades que é muito diversa daquela das ciências exatas, nas quais a ligação com o campo de objetividade se dá pela exatidão. As humanidades se ligam ao seu campo de objetividade pelo método e rigor, mesmo na sua intrínseca e necessária não-exatidão (Heidegger, 1986, p. 104-106).

A necessidade da teoria está ligada a essas questões: teoria para refletir sobre o método, para atingir o conhecimento e guiar as ações práticas de modo responsável, em consonância com o campo de objetividade, dadas as motivações culturais, científicas e éticas da preservação. Pela responsabilidade envolvida – social e cultural, perante os diversos campos de conhecimento, no presente e no futuro – é preciso resolver o problema de modo que a ideia subjetiva se torne acessível a um juízo mais objetivo e controlável. Mesmo sendo construção de um presente histórico, a partir do diálogo de várias áreas e, por conseguinte, construção intersubjetiva, a ancoragem nos referenciais de um dado presente vai separar decisões fundamentadas de decisões arbitrárias. Essa busca de objetividade só pode ser alcançada através da reflexão teórica (Frodl, 1996, p. 401-402).

É nesse sentido que a singularidade dos casos deve ser enfrentada: o famoso dístico “cada caso é um caso”, foi, ao longo do século XX, tomando outros contornos; deixa de ser uma abordagem prevalentemente empírica e passa a ser guiado por princípios éticos e científicos. Devido às particularidades de cada bem ou de cada complexo, porém, a restauração deve seguir princípios – e não regras fixas –, decorrentes das motivações da preservação, que direcionam a ação prática. O todo é articulado a partir de método e conceitos consistentes para as várias formas de manifestação cultural, mesmo na diversidade de meios a serem empregados para enfrentar as questões peculiares a cada obra. É isso que separa as ações de verdadeiro restauero, como entendidas no campo disciplinar, das ações arbitrárias, que não são restauero.

A Carta de Nizhny Tagil (TICCIH, 2003), no que respeita às formas de atuar, remete explicitamente à Carta de Veneza em que os bens “devem ser protegidos e conservados de acordo com o espírito da Carta de Veneza”⁴. Os princípios de Dublin, por ser documento conjunto ICOMOS-TICCIH, também pressupõe o respeito por aquilo que está na Carta de Veneza, recordando-se também que as sucessivas cartas aprovadas pela Assembleia Geral do ICOMOS não têm valor substitutivo em relação às anteriores, mas, sim, integrativo e complementar, com intuito de aprofundar temas e aspectos específicos⁵.

4 É necessário notar que há uma nota logo após essa frase: “A Carta do Patrimônio Industrial deverá incluir as importantes Cartas anteriores, como a Carta de Veneza (1964) e a Carta de Burra (1994) [...]”. Essa colocação pode gerar confusões. A Carta de Burra, do ICOMOS-Austrália, é documento de grande interesse, que deve ser devidamente examinado. Mas não é referendada pela Assembleia-Geral do ICOMOS, ou seja, não é validada para todos os países membros, pois tem, em sua base, conflito com a definição de restauero da Carta de Veneza. Na Carta de Burra, a restauração significa restabelecer uma obra “em um estado anterior conhecido, removendo acréscimos ou reunindo componentes existentes, sem introdução de novos materiais” (ICOMOS-Austrália, 2013). Essa visão, que prevalece no mundo anglófono, é diversa da noção de restauero construída no campo disciplinar e adotada pelo ICOMOS.

5 O Compromisso ético para membros do ICOMOS, revisto em 2002 e válido até 2013, reitera a validade da Carta de Veneza para a conservação e restauração, afirmando, no seu artigo 1º: “É responsabilidade dos membros do ICOMOS dar pareceres de âmbito profissional e atuar em conformidade com as cartas e a doutrina do ICOMOS, as relevantes convenções internacionais, as recomendações da UNESCO e outros princípios e regras, e Cartas de conservação, às quais o ICOMOS está vinculado” (ICOMOS, 2002, art. 1). Esse compromisso passou por revisão em 2014 e a redação passou a ser: “members

Explicitada a pertinência de referenciais teóricos, propõe-se agora analisar como certos problemas têm sido tratados. No Brasil, ao se abordar as questões relacionadas ao restauro, tem-se, com frequência, maltratado os referenciais teóricos: ou ignorando sua existência; ou desqualificando-os, como no caso de afirmar que a Carta de Veneza não é válida por serem necessárias obras de vulto; ou, ainda, ao fazer uma construção interessada, compondo uma ideia a partir de fragmentos teóricos de textos de natureza e objetivos distintos, recorrendo à autoridade de escritos para justificar aquilo que não está presente neles.

No que respeita à esta última modalidade, é muito comum ver frases retiradas de uma carta – sem remeter ao artigo em sua inteireza, nem à carta como um todo –, associá-la a trechos de outros textos ou cartas para constituir, em processo de frouxidão teórico-metodológica, uma pseudo-justificativa, feita de retalhos teóricos, que tem por intuito validar uma postura pessoal. Isso acontece com os mais variados documentos, da Carta de Atenas aos Princípios de Dublin, de Winckelmann a Muñoz Viñas. Essa construção é feita sem circunstanciar as vozes dos diversos autores, sem inseri-los nos respectivos contextos culturais e históricos, o que não é nem abordar algo a partir de princípios teóricos, nem ético. É atitude que não tem relação com uma análise rigorosa dos documentos, pois recorre a eles para conferir autoridade a uma opinião pessoal, que não se sustenta à luz de uma crítica epistemológica.

Uma variante desses problemas é recorrer a referenciais teóricos para se desincumbir das próprias responsabilidades. Em vez de recorrer a eles para analisar o que as formulações teóricas problematizam e trazem de questões de modo a amplificar a conscientização e auxiliar na tomada de decisões, toma-se uma decisão qualquer e diz-se seguir uma dada carta. A fundamentação teórica ajuda na tomada de decisões, norteia a solução de dilemas e conflitos que sempre aparecem no decorrer de uma restauração. Não é a teoria, porém, que toma a decisão; são os envolvidos com o restauro que assumem a responsabilidade pelas decisões com base na teoria.

must take cognisance of the doctrinal texts adopted by the ICOMOS General Assembly". (ICOMOS, 2014, art. 4) ["Os membros devem tomar conhecimento dos textos doutrinários adotados pela Assembleia Geral do ICOMOS"]. Essa definição altera completamente o nível de compromisso que os membros do ICOMOS devem ter em relação aos próprios documentos e doutrinas do órgão.

Algo que acontece com frequência é tomar alguns dos princípios que ajudam na tomada de decisões operacionais, como os presentes na Carta de Veneza ou na teoria de Cesare Brandi, e trabalhá-los de modo desvinculado das definições e premissas daqueles mesmos documentos. Por exemplo: por um novo estrato acrescentado na restauração ser distinguível da obra como estruturada no tempo, a ação seguiria a Carta de Veneza. Na verdade, isso é tomar princípios como receita e usá-los como check list binário: por ser distinguível e por permitir ações futuras automaticamente a ação seria uma restauração nos moldes da Carta de Veneza ou da teoria brandiana⁶. Nada mais longe da realidade, o que ficará mais claro a partir dos exemplos a seguir.

Dois exemplos

Serão apresentados brevemente dois exemplos de obras executadas há mais de uma década para ilustrar a natureza do problema⁷; apesar de serem casos com certa antiguidade, as questões a eles relacionadas persistem.

Um deles é a conversão do átrio central da Estação Júlio Prestes, na cidade de São Paulo, em sala de concerto. A estação foi projetada pelo escritório de Samuel e Christiano Stockler das Neves e inaugurada em 1930, ainda inacabada, e com alterações em relação ao projeto original, em especial na cobertura. O conjunto é composto de dois blocos retangulares em continuidade um do outro, com

⁶ Neste texto, os referenciais de restauro adotados são a Carta de Veneza e as proposições de Cesare Brandi (2004). Não obstante o sucesso das propostas de Muñoz Viñas, o autor não será aqui trabalhado. Muñoz Viñas (2004, p. 163) postula o restauro como uma série de procedimentos: negociação, equilíbrio, discussão, diálogo, consenso. Dá ênfase às formas de apropriação por parte da comunidade, invoca diversos atores envolvidos com a problemática do restauro, lançando luzes sobre o intrincado mundo que envolve os bens culturais, mas não deixa claro, na mesma medida, quais princípios norteariam a resolução de conflitos. A resolução de conflitos, segundo ele, está nos procedimentos, e não em princípios. Isso é problemático, pois engendra, na prática, problemas de equilíbrio de forças e pode levar a deformações dos bens, que sem dúvida têm valor memorial e simbólico, mas têm também valor documental, histórico e estético que devem ser levados em conta. Além do mais, Muñoz Viñas, para construir a sua proposição teórica, faz uma leitura plena de equívocos da transformação do campo da restauração ao longo do tempo e, em particular, uma leitura equivocada da *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi. Para esses temas, ver: Carbonara (2018).

⁷ Para uma análise mais detalhada desses exemplos, ver Kühl (2018, p. 177-197).

uma parte administrativa e as plataformas cobertas, unidos pelo “concourse”. O edifício administrativo é organizado em torno de um grande átrio central, a partir do qual estão articulados os outros espaços. Esse átrio foi, em 1999, convertido em sala de concerto projetada pelo escritório de Nelson Dupré, para funcionar como sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; o restante do edifício assumiu várias funções da Secretaria de Estado da Cultura. O argumento para a transformação do átrio é que teria proporções ideais para um excelente desempenho acústico. No entanto, a forma como a sala foi instalada acarretou transformações drásticas no funcionamento e na percepção do espaço, pois foi necessário alterar a característica básica do átrio: de elemento aberto e articulador de todo o edifício, tornou-se fechado e apartado do restante da construção. Muitos consideram que, pelo fato de o projeto acatar o princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, a obra seguiria princípios como os da Carta de Veneza. Acontece que o princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, como aparece na Carta de Veneza, está ligado de modo indissolúvel às definições ali presentes, entre elas a premissa que circunscreve os objetivos da ação, explicitada no artigo 3º: “A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico”. Isso exige o respeito da configuração da obra, como consolidada ao longo do tempo. No caso específico, a percepção daquele espaço do átrio, como espaço aberto, a partir do qual se articulava, e para o qual se abria, todo o restante da edificação, era essencial do ponto de vista funcional e para a apreensão do edifício como um todo.

É possível transformar espaços dessa natureza em sala de concerto em ações consoantes ao campo do restauro. Um exemplo que seguiu as motivações e princípios da restauração ocorreu na Bolsa de Amsterdã, projetada por Hendrik Petrus Berlage e concluída em 1903. Num dos vestibulos, o arquiteto Pieter Zaenen em colaboração com o engenheiro Mick Eeckhout criaram uma Sala de Concertos de vidro, projetada em 1988 e construída em 1989-1990. O problema que se colocava era o de criar um envoltório acústico satisfatório para concertos e ensaios, para uma plateia de cerca 200 pessoas. Se fosse utilizada uma solução convencional, como a da Júlio Prestes, deveriam ter sido construídos pesados elementos de separação que isolariam a sala do resto do prédio. A solução adotada parte de princípio totalmente oposto, criando um novo elemento independente das paredes envoltórias, autoportante e em larga medida transparente. As soluções para essa caixa de vidro foram desenvolvidas por Eeckhout que explorou

as possibilidades do sistema estrutural (Quattro Glass Structures), que combina pontos nodais no vidro com tesouras estabilizadoras, resultando numa estrutura leve, reduzida a seus elementos essenciais. Cuidadosos estudos acústicos levaram à adoção de um volume de 2000 m³, utilizando vidro de 8mm, com uma das paredes da caixa envoltória curva para evitar reverberação. Para complementar a solução acústica, foram ainda empregados painéis absorventes triangulares e domos acrílicos refletores, obtendo resultados tão satisfatórios a ponto de tornar a sala adequada para a gravações ao vivo (Wigginton, 1996, p. 178-183).

É um volume solto, literalmente reversível – foi concebido com possibilidade de ser retirado no futuro, sendo que atualmente não mais está lá –, além de distinguível do prédio original. Pelas suas dimensões e forma de implantação, permite a percepção do vestíbulo em sua plenitude, não sendo uma obstrução visual. Claro está que, pelo fato de a sala ser voltada para música de câmara, e não para a sinfônica, e para público mais reduzido, o tamanho é distinto daquele da Sala São Paulo. Esse exemplo mostra, no entanto, que é possível pensar num novo volume solto dentro de um espaço historicizado, sem obstruir a percepção desse espaço. Se uma sala para grande público não fosse viável no átrio da Júlio Prestes sem comprometer a percepção do espaço, não teria sido mais adequado projetar a nova sala de modo contíguo ao complexo, preservando a articulação do organismo como um todo?

Outro argumento falacioso em relação à Júlio Prestes é afirmar que o uso é essencial para a sobrevivência dos bens culturais – e é mesmo – e, por isso, dar o uso de sala de concertos foi o adequado. Um primeiro argumento a ser refutado é de que o átrio não tinha uso; o espaço tinha sim uso, mas estava subaproveitado. Era voltado à realização de eventos (exposições, desfiles, lançamentos) a partir dos quais, antes da instalação da Secretaria da Cultura, era possível suprir parte significativa das verbas de manutenção do edifício como um todo. É necessário especificar que esse tipo de uso, mesmo não trazendo nenhum tipo de alteração do espaço, também deve ser regrado. Outra camada de problemas é confundir um vazio arquitetônico com espaço sem uso. O vazio na arquitetura é da maior importância e tratado como tal ao longo dos séculos, com papel articulador, estruturador e essencial para perceber as relações de proporção, a incidência de luz etc. Ou seja, vazios arquitetônicos não são sem uso, pelo contrário, são espaços, e espaços estruturantes. O uso é essencial para a preservação e o tema será retomado a seguir, mas se for restauro de fato, deve ser compatível com as

características do bem, não apenas naquilo que se refere a um uso nominal – pois o problema não é ser sala de concertos –, mas também no modo como o programa é desenvolvido no espaço.

O outro caso é a Estação da Luz. Construída entre 1895 e 1901, com projeto de Charles H. Driver, teve parte de seus materiais originários da Grã-Bretanha. O edifício sofreu um grande incêndio em 1946, que afetou gravemente o edifício administrativo, em especial o saguão central e a ala leste. Esses espaços passaram por obras entre 1947 e 1951, com grandes transformações e acréscimo de um pavimento na ala leste, para fazer face ao aumento do movimento da estação. Essa ação, porém, não alterou o modo de estruturação do edifício, composto por um corpo central, a partir dos quais se articulam as duas alas, independentes entre si. Deve-se lembrar que naquela época a estação não era considerada bem cultural. Depois disso, passou por obras de pequeno e médio portes. Em 2004 decidiu-se fazer uma intervenção de monta, inaugurada em 2006, que transformou parte do edifício administrativo em Museu da Língua Portuguesa, com projeto de Paulo e Pedro Mendes da Rocha. A proposta inicial era desventrar todo o edifício, mas como havia uma parte operacional, a proposta teve de ser alterada. Não obstante o fato de a estação ser então tombada nas esferas Federal, Estadual e Municipal e de o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1997, ter exigido da companhia ferroviária mudanças de uma proposta de reforma para a ala leste por alterar de modo significativo aquele espaço, o projeto aprovado em 2004 causou mudanças ainda mais profundas na organização do edifício. A ala leste foi completamente eviscerada. Um novo sistema de circulação, horizontal e vertical foi imposto sobre o organismo, a despeito de sua forma de funcionamento (corpo central articulador, alas laterais independentes): é composto por quatro elevadores hidráulicos nos ângulos da edificação, o que acarretou a destruição de pisos e forros do setor oeste, que não havia sido afetado pelo incêndio de 1946; foi criada uma galeria que atravessa o edifício em toda a sua extensão leste-oeste, na face sul, destruindo todas as paredes pelo seu caminho. Mesmo não tendo seguido as diretrizes estabelecidas pelos órgãos de preservação, o projeto foi aprovado e executado. A estação sofreu novo incêndio em dezembro de 2015 que afetou novamente a ala oeste; passou a seguir por obras, retomando algumas atividades em 2020.

Note-se que o problema não é relacionado ao uso nominal – o museu – mas à forma como o programa foi desenvolvido em relação ao corpo do edifício.

Uma questão que emergiu nos argumentos em favor das demolições de pisos e paredes na ala oeste para a instalação dos elevadores e a criação da grande galeria: diziam que era uma intervenção “reversível”, pois, se fosse o caso, pisos e paredes poderiam ser construídos de novo. Esse é um equívoco conceitual de proporções colossais: a “re-trabalhabilidade” do restauro refere-se ao fato de a intervenção de um dado presente não dever impedir ou dificultar intervenções futuras (Brandi, 2004: 48). Não é postulada uma literal reversibilidade, pois muitas vezes na restauração uma reversibilidade de fato é impossível, como em casos de determinados tipos de consolidação estrutural. O restauro exige o respeito da obra em seus aspectos documentais e de conformação e de sua materialidade, como transformados pelo tempo. A matéria transladada no tempo deve ser respeitada. Portanto, destruir para depois fazer algo com forma similar não é reversibilidade, é destruição de documentos, acompanhada de uma nova construção. Seria algo semelhante a destruir um manuscrito e argumentar que, pelo fato de se ter um registro preciso, é possível reapresenta-lo como cópia. Isso não é restauro, pelas definições que circunscrevem a ação no campo disciplinar.

Pelo sucesso que essas obras alcançaram, por suas inegáveis qualidades, acabaram por se tornar paradigmáticas, sem levar em conta os problemas que trazem no que respeita ao restauro como ato de cultura que respeita o documento historicizado e sem evidenciar que seria possível construir uma sala de concertos na Júlio Prestes e transformar a Estação da Luz em Museu sem prejuízos para essas obras em seus aspectos materiais, documentais e de conformação.

Um olhar mais atento para a questão do uso

A questão do uso sempre provocou muitos debates no campo da restauração, em especial pelo fato de ser reconhecido como a melhor forma de preservar um edifício: um uso compatível com as características da obra, que assegure uma manutenção constante. Isso exige, assim como todos os temas ligados ao patrimônio, uma aproximação multidisciplinar.

Carbonara, ao retomar uma forma de abordagem cara ao restauro, a de comparação com a medicina, mostra que a manutenção é como a medicina preventiva, que pode evitar uma intervenção mais invasiva, sempre mais traumática, assim como uma cirurgia. Isso já era claro claro no século XIX, mesmo em autores com visões bastantes distintas sobre o tema como Alphonse Didron e dois dos autores mais comentados na restauração no período, John Ruskin

e Eugène E. Viollet-le-Duc. Um bem sem uso deteriora-se muito rapidamente, enquanto aquele mantido em funcionamento pode durar séculos. No entanto, continua Carbonara (1992, p. 40-41), para o restauro, a reutilização é um meio para preservar o bem, mas não a finalidade em si, de modo isolado, da intervenção. Diferencia, desse modo, o restauro de outras ações, que ele sintetiza na palavra recuperação, que impõem reutilização como premissa e a conservação como eventual consequência, com forte incidência de pressões econômicas e políticas, enquanto o restauro é ação de cunho essencialmente cultural.

A falta de clareza em relação ao papel do uso na restauração, derivada de uma falta de clareza das motivações do restauro, leva a muitas dificuldades de interpretação. Para explicitar mais as discussões serão abordadas a Carta de Veneza e algumas propostas de Cesare Brandi.

Existe uma grande confusão em relação àquilo que está no artigos 4º e 5º da Carta de Veneza:

Artigo 4º - A conservação dos monumentos exige, antes de tudo, manutenção permanente.

Artigo 5º - A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.

Certos autores interpretaram “não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios” de modo restritivo e, por isso, desqualificam a Carta, sem levar em conta o texto do artigo e da Carta como um todo. Se alterações podem ser concebidas e autorizadas em função das exigências da evolução dos usos e costumes, significa que podem e devem ser feitas. Assim, é possível promover mudanças, mas levando em conta os objetivos da intervenção, explicitados na Carta, especialmente no preâmbulo e no artigo 3º: “A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico”. O uso deve ser entendido como meio de preservar e não como finalidade em si, respeitando aspectos de conformação e documentais da obra como alterada pelo tempo; as mudanças não podem subverter a ordenação e articulação dos espaços. É essencial respeitar as características espaciais; as

alterações necessárias devem limitar-se às estritamente necessárias para que o bem possa sobreviver e ser inserido de modo pleno na vida contemporânea. É necessário que esse princípio, caracterizado como “mínima intervenção”, requer que seja feito o necessário e suficiente, pois esse mínimo não pode ser insuficiente para que o bem continue a existir.

Se há dificuldades na interpretação da Carta de Veneza, quando se passa à *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi os problemas multiplicam-se exponencialmente, justamente pelo fato de a questão do uso ser interpretada de modo desvinculado de sua definição de restauro e de outras obras do autor em que o raciocínio é desenvolvido de modo mais extenso.

Afirma Brandi: “claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte” (Brandi, 2004, p. 26). Muitos autores desqualificam a *Teoria da Restauração* para a arquitetura pelo fato de o uso na arquitetura ser essencial e essa frase ser interpretada como um descaso em relação a seu papel para a concepção de uma obra arquitetônica e para a sua sobrevivência⁸.

Diferentemente do que pode parecer à primeira vista, de modo desinformado em relação à produção de Brandi, os aspectos funcionais da arquitetura não são periféricos para o autor; ao contrário, estão no cerne da concepção da obra arquitetônica e, por conseguinte, também na obra de restauro arquitetônico, que requer a elaboração de um projeto de arquitetura.

De maneira simplificada, Brandi estrutura a criação de uma obra em dois momentos: o da constituição do objeto e o da formulação da imagem. As questões funcionais estão no primeiro momento, o da constituição do objeto, ou *schema* no caso da arquitetura (Brandi, 1956, p. 122-126), e não surgem somente no segundo momento; ou seja, estão a montante, na parte fulcral da concepção (Basile, 2006, p. 55). As questões funcionais estão, portanto, no cerne do processo de concepção. No restauro, o uso está condicionado à definição de restauração e, por isso, deve ser entendido como o meio para preservar e não a finalidade isolada da intervenção, pois “a restauração constitui o momento metodológico

8 Não é o caso de desenvolver neste texto, de modo extenso, questões relacionadas à interpretação da Carta de Veneza e da *Teoria* de Brandi. Para circunscrever a interpretação da Carta de Veneza e para bibliografia complementar ver: Pane (2011) e Kühn (2010). Para a *Teoria* de Cesare Brandi, ver: Basile (2006); Kühn (2018, p. 59-115).

do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (Brandi, 2004, p. 30)⁹.

Considerar uso como meio ou como finalidade resulta em aproximações muito diferentes ao projeto. Como foi possível ver nos casos da Estação Júlio Prestes e da Estação da Luz, o novo uso conduziu as decisões projetuais, muitas vezes em detrimento da obra estratificada no tempo, em seus aspectos materiais, documentais, e de conformação.

Teoria é instrumento crítico e não salvo-conduto

Os casos analisados acima foram no sentido de problematizar ações em São Paulo que mostram um descolamento em relação àquilo que se discute no campo da restauração. Existem, no entanto, projetos de grande interesse que mobilizam proposições teóricas da restauração como instrumento crítico para a tomada de decisões. Podem ser citadas duas propostas resultantes do concurso do Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Na versão de 2013, o projeto escolhido para a Destilaria Central de Lençóis Paulista foi o de MetrÓpole Arquitetos; em 2014, foi o projeto de Shundi Iwamizu Arquitetos Associados e Helena Ayoub Silva Arquitetos Associados o eleito para a estação ferroviária de Mairinque. As duas propostas, apesar de ainda não terem sido executadas, enfrentam a questão do projeto de restauro, incluindo o uso, de forma totalmente diversa dos exemplos anteriores¹⁰. O uso nominal e algumas

9 Muitos pensam que a teoria de Brandi não é aplicável à arquitetura e que sua visão era voltada a uma concepção limitada de obra de arte. Vale lembrar que Brandi inclui arquitetura entre as obras de arte e que alarga o âmbito de aplicabilidade da *Teoria*, na própria *Teoria*, ao equiparar às obras de arte, do ponto de vista do método, aquilo que obra de arte não é, como as belezas naturais (Brandi, 2004, p. 68), ou inteiros ambientes urbanos (Brandi, 2004, p. 105-109). A afirmação de que a *Teoria* não é aplicável à arquitetura é feita sem demonstrar o porquê dessa inaplicabilidade. Claro que há dificuldades na transposição de um instrumento teórico para a prática, qualquer que seja o tipo de manifestação artística. Alguém que lê a *Teoria* não consegue imediatamente fazer um restauro pictórico, assim como não é possível ler a *Teoria* e sair restaurando arquitetura, justamente por ser texto de fundamentação teórica e não um manual. Não cabe desenvolver o tema aqui; remete-se a: Carbonara (2006); Cangelosi, Vitale (orgs.) (2008).

10 O material sobre os projetos pode ser consultado, respectivamente, no site de MetrÓpole Arquitetos: <https://bit.ly/2Qo3WM0>; no site Archdaily: <https://bit.ly/3da7GKJ>. Acesso

características do programa eram determinados pelo edital do concurso; nos dois casos, o programa foi articulado no projeto em acordo com as características dos bens a serem preservados, e não em detrimento delas.

O Caso da Destilaria é uma proposta ao mesmo tempo de conservação estrita do complexo existente, de completamento de partes faltantes arruinadas, seguindo o princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, informado por uma leitura da composição do todo e de sua inserção na paisagem, em que todas as questões envolvidas estão subordinadas a uma visão respeitosa. É pelo paisagismo, por exemplo, que se resolvem problemas de acessibilidade, sem cair no equívoco comum de primeiro “resolver” o projeto e depois pensar na acessibilidade, algo que seguramente resultará em conflitos. No caso da estação de Mairinque, trata-se de proposta em que o edifício da estação é objeto de cuidadosa ação conservativa, associada à integração da estação – que é em ilha, entre trilhos – com o resto da cidade, criando circuitos e formas de acesso e inserindo na ilha um espaço aberto, multifuncional, que resolve as questões de circulação, acessibilidade e novas possibilidades de fruição do espaço.

Característico de ambas as propostas é o respeito pelas obras como estratificadas no tempo e a leitura atenta de sua inserção na paisagem. Os projetos, ao mesmo tempo em que respeitam o existente, acrescentam novos estratos e oferecem direcionamentos para os novos usos e para a percepção dos complexos. Propostas que se valem concomitantemente de reflexão crítica e de experiência em projeto. Também sobressai nessas propostas o fato de os autores não recorrerem à autoridade da Carta de Veneza ou de Brandi para se eximir de suas próprias responsabilidades e delegá-las a outrem. Usam o conhecimento sobre arquitetura e sobre patrimônio como forma de aproximação crítica ao problema, interpretando-os com rigor. Isso não significa que a Carta de Veneza ou Brandi devam ou não aprovar a solução adotada: a responsabilidade pelas decisões é de quem as toma. Não são as formulações teóricas que tomam as decisões, mas podem ser de grande utilidade para ajudar na tomada de decisões, desde que lidas com rigor.

Se os bens culturais são portadores de informação e conhecimento e de aspectos memoriais e simbólicos, não é permitindo sua deformação que serão preservadas a memória e o conhecimento. Isso não significa deixar de considerar

as diversas formas de atribuição de sentido e de apreensão, nem descuidar de aspectos de uso e econômicos. Mas significa mediar esses fatores através do conhecimento estruturado, perquirindo como incidem na materialidade e na configuração da obra, pensando o tempo na longa duração. A Carta de Veneza e as linhas de pensamento atual que a tomam por base, relendo-a criticamente, assumem a premissa de que a preservação é ato ético-cultural e, para nortear conflitos, preconizam o respeito pelos aspectos documentais, pela materialidade e pela conformação da obra ou conjunto de obras, como transformados ao longo do tempo.

Considerações finais

É necessário refletir sobre o método para promover investigações que aprofundem o conhecimento sobre o patrimônio industrial. É possível utilizar preceitos teóricos da restauração para enfrentar questões relacionadas ao patrimônio industrial nos dias de hoje. Isso não significa que seja um exercício fácil mas se os preceitos teóricos forem analisados e enfrentados de forma conscienciosa, podem oferecer contribuições de grande valia para enfrentar os desafios que as restaurações sempre colocam. Em especial questões que aparecem de modo pungente no patrimônio industrial, mas não apenas nele, a exemplo do uso. Para interpretar o instrumental existente existem métodos – filiados à gnosologia e à hermenêutica – de modo a compreender os textos de forma aprofundada e alargar sua interpretação com base numa cuidadosa crítica epistemológica. Os desafios atuais do patrimônio cultural em geral e do patrimônio industrial em particular devem ser enfrentados articulando diversas disciplinas, e não ser paudados por idiosincrasias pessoais ou interesses setoriais. É necessário atuar com consciência de que a preservação é motivada por questões de cunho cultural, ético e científico e são essas questões que guiam as restaurações.

Referências

- BASILE, G. Breve perfil de Cesare Brandi. **Desígnio**, n. 6, p. 49-56, 2006.
- BRANDI, C. **Eliante o dell'Architettura**. Torino: Einaudi, 1956.
- _____. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- BUCHANAN, R. Angus. **Industrial Archaeology in Britain**. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- CANGELOSI, A.; VITALE, M. R. (Orgs.). **Brandi e l'architettura**. Siracusa: Lombardi, 2008.

- CARBONARA, G. **Avvicinamento al restauro**. Teoria, storia, monumenti. Napoli: Liguori, 1997.
- _____. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. **Desígnio**, n. 6, p. 35-47, 2006.
- _____. È proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume de Salvador Muñoz Viñas. **Opus**, Pescara-Roma, n. 2, p. 163-180, 2018.
- _____. Beni culturali, restauro, e recupero: Un contributo al chiarimento dei termini. In: IL RECUPERO DEL PATRIMONIO ARCHITETTONICO. Aosta: s. e., 1992, p. 33-44.
- CARTA de Atenas (1931). Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. Outubro de 1931. Disponível em: <https://bit.ly/2tqBEbl>. Acesso em: 16 jan. 2020.
- CARTA de Veneza (1964). Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos históricos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 22, p. 106-107, 1987.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: UNESP, 2001.
- _____. **O patrimônio em questão**. Tradução de João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- DE ROUX, E. **Patrimoine industriel**. Paris: Scala, 2000.
- FRODL, W. Concetti, valori di monumento e il loro influsso sul restauro. In: SCARROCCIA, S. **Alois Riegl: Teoria e Prassi della Conservazione dei Monumenti**. Bologna: Accademia Clementina di Bologna, 1995, p. 401-412.
- HEIDEGGER, M. L'époque des "conceptions du monde". In: HEIDEGGER, M. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1986, p. 99-126.
- HUDSON, Kenneth. **Industrial Archaeology**. London: Baker, 1963.
- ICOMOS (2002). Compromisso ético (2002). Disponível em: <https://bit.ly/2Rz4FuH>. Acesso em: 28 jan. 2020.
- ICOMOS (2014). Ethical Principles. Disponível em: <https://bit.ly/37BXdoa>. Acesso em: 28 jan. 2020.
- ICOMOS-Austrália (2013). The Burra Charter. Disponível em: <https://bit.ly/3aP5hnz>. Acesso em: 28 jan. 2020.
- IPHAN (2010). Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário. Portaria nº 407/2010.
- JOKILEHTO, J. I. **A history of architectural conservation**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.
- KÜHL, B. M. Notas sobre a Carta de Veneza. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142010000200008>. Acesso em: 16 jan. 2020.

_____. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização. Problemas teóricos de restauro.** 2a ed. Cotia: Ateliê Editorial/FAPESP, 2018.

LE GOFF, J. **História e memória.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

MORIN, E. **L'aventure de la Méthode.** Paris: Seuil, 2015.

MUÑOZ VINÁS, S. **Teoría contemporánea de la restauración.** Madrid: Síntesis, 2004.

OLIVEIRA, E. R. de. Memória Ferroviária: perspectivas e desafios na investigação multi e interdisciplinar sobre patrimônio Cultural. In: OLIVEIRA, E. R. de. **Memória ferroviária e cultura do trabalho:** perspectivas, métodos e perguntas interdisciplinares sobre registro, preservação e ativação de bens ferroviários. São Paulo: Alameda, 2017, p. 25-68.

PANE, A. **Drafting of the Venice Charter:** historical developments in conservation. Dublin: ICOMOS Ireland, 2011.

PEREIRA, J. H. M. **As fábricas paulistas de louça doméstica.** 2007. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RIZZO, Ro. Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza. In: SEVERINO, E. **Tecnica e architettura.** Milano: Cortina, 2003, p.7-24.

SANCHIZ, J. M. C. El complejo Fepasa en Jundiaí (São Paulo, Brasil): de la arqueología a la rentabilización social. In: VII SEMANA NACIONAL DE MUSEUS NA UNIFAL-MG, 2015. **Anais...**, Alfenas: UNIFAL, 2015, p. viii-xix.

SILVA, Tainá, 2019. Oficinas ferroviárias em São Paulo: um estudo sobre a formação especial da oficina da Companhia Paulista em Jundiaí (1892-1896). 2019. Dissertação de Master, Bauru, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP.

TICCIH (2003). Carta de Nizhny Tagil. Disponível em: <https://bit.ly/3aVILdS>. Acesso em: 29 jan. 2020.

TORSELLO, B. P. Che cos'è il restauro? In: TORSELLO, B. P. (Org.). **Che cos'è il restauro?** Nove studiosi a confronto. Venezia: Marsilio, p. 9-17.

WIGGINTON, M. **Glass in Architecture.** London: Phaidon, 1996.

Agradecimentos

O presente trabalho é realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bolsa produtividade.



Arte de viver, Arte de fabricar: sobre inventariar e preservar paisagens fabris em transformação

Manoela Rossinetti Rufinoni

Introdução

Em texto publicado originalmente em 1978, o teórico italiano Gaetano Miraelli Mariani, ao discorrer sobre as questões envolvidas na condução de intervenções de restauro na escala das cidades, argumenta que os ambientes urbanos são o “resultado de atividades práticas que tendem a realizar *uma arte de viver, uma arte de fabricar* e que, justamente no cumprimento de tais fins, dão vida a formas e, conseqüentemente, também a valores estéticos” (Miraelli Mariani, 1993, p.13). Assim, defende a indissociabilidade entre as matérias construídas, suas formas, volumes e cores, e a vida que elas abrigam e que lhes confere sentido. A expressão empregada pelo autor sugere que se pense a cidade como um complexo produto, nunca acabado, sempre em transformação, resultante de atividades de mulheres e homens que a “fabricaram”, construindo estruturas, nelas vivendo e lhes atribuindo sentidos, ou seja, leva a refletir sobre as dimensões do *fazer*, do *fabricar* e do *viver* no estudo do patrimônio edificado.¹

Miraelli Mariani se referia a espaços urbanos inespecíficos, mas é curioso pensar o quanto o estudo do patrimônio urbano da industrialização permite entrelaçar distintas escalas semânticas dessa arte de viver e de fabricar as coisas e os espaços que as englobam e significam: a cidade é fabricada, historicamente e cotidianamente, e em partes de sua estrutura encontramos espaços voltados ao trabalho de fabricar, armazenar e distribuir produtos e serviços; espaços destinados ao suporte desse trabalho que repercute em toda a estrutura envoltória, nas casas dos operários, no comércio do entorno, nos cinemas de rua, nas associações desportivas de trabalhadores, escolas, clubes e igrejas; e espaços voltados ao trabalho de manter esse mesmo organismo em contínuo funcionamento, viabilizando infraestruturas de transporte e mobilidade, geração de energia, captação de águas, saneamento etc. Se esses edifícios e espaços, contudo, não

¹ As reflexões deste capítulo partem de análises e discussões publicadas anteriormente pela autora (Rufinoni, 2013, 2016, 2019a e 2019b).

mais abrigam essas funções originais, as estruturas remanescentes permitem que se leia, no tecido urbano de hoje, o próprio processo de produção, de “fabricação” da cidade, dentro de certos limites, assim como os processos de atribuição de significados e veiculação de memórias pelos agentes envolvidos em sua criação, utilização e transformação. Esse último processo, que ocorre na contemporaneidade e reverbera as incertezas do tempo presente, atribui uma nova camada às antigas estruturas: os próprios processos de patrimonialização. Ao identificar e atribuir sentidos aos documentos urbanos do passado, a patrimonialização define lugares sociais e constrói narrativas e discursos em um trabalho de pensamento e de história que também registra a arte de viver e de interpretar o tempo presente. Em outras palavras, a expressão de Miarelli Mariani remete ao reconhecimento da dimensão antropológica e política dos espaços construídos e de suas representações, aos elementos imateriais que os compõem e que lhes dão vida e valor, aproximando-se das discussões em torno do conceito de “patrimônio ambiental urbano”, conforme defendido por Ulpiano Bezerra de Meneses, em meados dos anos 1970, no contexto dos debates sobre a salvaguarda do patrimônio edificado paulistano. Discussão que reverberou na elaboração da legislação urbanística e que abriu caminho para ações de salvaguarda de bens edificados em uma perspectiva expandida, ainda que a amplitude desse conceito não tenha sido satisfatoriamente incorporada à prática da preservação.

A leitura sugerida por Miarelli Mariani, no entanto, longe de restringir-se às práticas patrimoniais, possui particular interesse para os estudos de história da cidade e da urbanização, intimamente relacionados aos processos de atribuição de valores ao ambiente edificado. No que tange aos espaços urbanos associados aos processos de industrialização, a atenção às práticas sociais inscritas na materialidade urbana – o *fazer*, o *fabricar* e o *viver* –, permite que se compreenda a importância histórica e sociocultural de bairros operários até então apenas parcialmente abordados pelos estudos de história da arquitetura, devido ao seu suposto pouco interesse estético. Nas narrativas históricas correntes sobre a formação das metrópoles latino-americanas, os bairros operários ou periféricos geralmente têm sido estudados como uma realidade a ser transformada, isto é, têm sido analisados a partir de um ideário de modernidade que não teriam alcançado: ora como desafios para as políticas de habitação social, ora como espaços de ocupação irregular que necessitam de soluções materiais e saneadoras, propostas por arquitetos e urbanistas. Ainda são escassos os estudos que

busquem compreender a formação e consolidação desses bairros a partir do reconhecimento de seus próprios sistemas fundadores, nos quais o cotidiano do trabalho e do trabalhador condicionam as formas, ritmos, funções, memórias e imaginários, distintos daqueles observados em outras parcelas das cidades.

Certamente, ao reconhecer os valores culturais de determinado bem edificado e mobilizar mecanismos para a sua tutela, por meio do tombamento ou de outros instrumentos, está implícito que o objeto da proteção não é propriamente o edifício, mas o que ele representa como artefato socialmente construído, vivenciado e contemporaneamente interpretado². E que essa interpretação, esse significado que lhe é atribuído, é fruto de narrativas construídas a partir de condicionantes socioculturais e políticas específicas, evidenciando determinados grupos sociais e, por vezes, silenciando outros, assim como a própria narrativa histórica. Nada disso é novidade. Contudo, apesar de os significativos avanços conceituais, normativos e legislativos no sentido de incorporar essa perspectiva na prática de preservação – contexto em que as demandas específicas do patrimônio da industrialização têm exercido papel fundamental –, a salvaguarda e a difusão de valores social e culturalmente reconhecidos ainda encontram entraves significativos no tratamento do patrimônio edificado.

No caso do patrimônio urbano e arquitetônico da industrialização, ainda que a materialidade seja o objeto jurídico imediato das políticas de salvaguarda, ao se considerar o cotidiano do trabalho como um dos principais moventes do reconhecimento patrimonial é crucial que a prática de tutela incorpore fontes, vozes e narrativas que evidenciem essa informação. Nesse sentido, o estudo e os processos de reconhecimento desse patrimônio, além de buscar a compreensão das relações entre as suas especificidades materiais e as dinâmicas urbanas contemporâneas, deve atribuir protagonismo aos atores sociais envolvidos nessa cadeia de fabricação de sentidos.

2 No campo jurídico, esse aspecto é exposto por Sonia Rabello de Castro. Segundo a autora, na proteção ao patrimônio cultural, é necessário distinguirmos “qual é o objetivo dessa proteção”, pois “o bem jurídico, objeto da proteção, está materializado na coisa, mas não é a coisa em si: é o seu significado simbólico, traduzido pelo valor cultural que ela representa” (Castro, 2009, p. 45).

Amplitude do conceito de patrimônio industrial

Nas definições de patrimônio industrial emanadas da Carta de Nizhny Tagil (TICCIH, 2003) e dos Princípios de Dublin (ICOMOS, TICCIH, 2011), documentos internacionais voltados à proposição de diretrizes para a preservação dessa categoria de bens, a caracterização urbana, territorial e sociocultural desses testemunhos está bem demarcada. São considerados patrimônio industrial não somente edifícios fabris e seus espaços envoltórios, mas também estruturas e infraestruturas diversas que viabilizam a atividade industrial e a presença de trabalhadores e serviços no entorno das atividades de produção. Em ambas as definições, há certa ênfase nas estruturas construídas, na arquitetura e na história da técnica; porém, tais aspectos são entendidos como suportes de relações socioculturais e memoriais relacionadas ao mundo do trabalho.

Segundo a definição da Carta de Nizhny Tagil, o patrimônio da industrialização compreende “os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico”, abarcando estruturas e infraestruturas relacionadas às atividades de produção, como “edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte”. Considera, ainda, equipamentos associados à vida cotidiana dos trabalhadores e da comunidade do entorno, “como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.” Apesar do foco nas estruturas materiais, entende-se que essa materialidade representa “um valor social como parte do registro de vida de homens e mulheres comuns e, como tal, confere-lhes um importante sentimento identitário”. O documento também menciona a atenção ao tratamento da documentação relativa ao patrimônio industrial e “aos registos intangíveis contidos na memória dos homens e das suas tradições” (TICCIH, 2003).

Nos Princípios de Dublin, o conteúdo da definição anterior se expande. Além dos testemunhos materiais das atividades fabris – sítios, territórios, paisagens, estruturas, equipamentos, objetos e documentos –, o conceito incorpora as dimensões intangíveis da industrialização “plasmadas no saber-fazer, nas memórias ou na vida social dos trabalhadores e das suas comunidades”, a exemplo dos saberes e fazeres técnicos, da organização do trabalho e dos trabalhadores, e de um “complexo legado de práticas sociais e culturais resultantes da influência da indústria na vida das comunidades”. Logo, o documento destaca que os

significados e valores do patrimônio industrial devem ser identificados tanto em suas estruturas materiais como em todas “as dimensões imateriais contidas nas memórias, artes e costumes” (ICOMOS, TICCIH, 2011). Esse último trecho possui particular interesse, pois remete ao estudo das reinterpretações e representações da atividade industrial e de seus vestígios e paisagens na contemporaneidade.

As definições acima expostas condensam os debates travados na comunidade científica em torno dos métodos e instrumentos para o tratamento do patrimônio da industrialização. Sabe-se que a dimensão espacial e sociocultural evidenciada em ambos os documentos impõe desafios para as ações de preservação em diversas etapas, desde o processo de identificação e inventário das estruturas a serem preservadas até a aplicação dos instrumentos de tutela disponíveis (nem sempre adequados para abarcar suas especificidades) e a difícil tarefa de conferir novos usos a edifícios e sítios salvaguardados, momento em que projetos criteriosos de conservação e restauro se tornam necessários (Kühl, 2008). Ao considerar que a dimensão urbana desse patrimônio traz consigo a complexidade de quaisquer ações propostas no tecido das cidades, em seus aspectos físicos, estruturais, sociais, culturais, políticos e econômicos, infere-se que esses desafios vão, certamente, muito além de sua caracterização urbano-arquitetônica.

Além da presença física de grandes estruturas e edifícios industriais, geralmente obsoletos, na malha urbana das cidades contemporâneas, tornando mais complexa as ações de identificação, inventariação, tutela e conservação, é preciso considerar as ações e funções que se desenvolvem no entorno imediato, ou seja, as dinâmicas urbanas desencadeadas a partir da presença das atividades de produção (Rufinoni, 2013, p.192). O edifício ou equipamento industrial considerado isoladamente, portanto, é apenas uma pequena engrenagem de um complexo sistema de fabricação (de coisas e de sentidos), do qual a cidade é, ao mesmo tempo, produto e vetor. A adequada leitura desse sistema exige que se busque compreender as dinâmicas urbanas, socioculturais e antropológicas associadas à produção, à história da técnica e à memória do trabalho – como arte de viver e de fabricar, voltando às palavras de Miarelli Mariani –, assim como as representações e memórias construídas ao longo do tempo e que articulam o passado e o presente na cidade de hoje.

O patrimônio industrial e a legislação urbanística

É possível argumentar que as especificidades do patrimônio industrial expostas acima – que reiteram sua caracterização urbana e territorial, articulada ao cotidiano do trabalho e da produção –, contribuíram para o aprofundamento do debate sobre a identificação e preservação de ambientes urbanos de interesse cultural. Muito antes da sistematização dos estudos voltados a essa categoria de bens e da redação dos documentos internacionais anteriormente citados, a percepção das particularidades do patrimônio da industrialização já comparecia entre os estudiosos da preservação, ainda que de modo indireto, simultaneamente ao debate sobre os mecanismos necessários para tutelar o patrimônio edificado em sua relação com o ambiente urbano e a apropriação sociocultural do espaço. Na cidade de São Paulo, ao menos desde a década de 1970, identifica-se a presença de exemplares do patrimônio industrial entre as tipologias a serem reconhecidas por instrumentos de preservação concebidos a partir da dimensão urbana, a exemplo de inventários desenvolvidos pela municipalidade, entre as décadas de 1970 e 1980; e da regulamentação das Z8-200 na legislação urbanística de 1975, um conceito de zoneamento especial que seria aperfeiçoado nas legislações de 2004 e 2014.

Na década de 1970, a catalogação de bens edificados e o tratamento de questões da preservação no âmbito da legislação urbanística acompanharam a discussão em torno do conceito de “patrimônio ambiental urbano”. Um debate cujos desdobramentos repercutiram tanto nos setores municipais voltados ao desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo, como no interior do órgão estadual de preservação, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat). Nesse contexto, observa-se a presença de vilas operárias ou casas para trabalhadores entre os imóveis demarcados pela Z8-200; além de referências significativas ao conceito de patrimônio ambiental urbano em processos de tombamento de bens ferroviários e fabris pelo Condephaat. Em tempos recentes, o patrimônio urbano industrial comparece de forma marcante na delimitação de Zonas Especiais de Preservação Cultural (ZEPEC) – instrumento que substituiu as antigas Z8-200, no plano diretor de 2004 –, assim como na definição dos Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem, categoria criada pelo plano diretor de 2014.

As discussões sobre o conceito de patrimônio ambiental urbano tomaram corpo no início da década de 1970, no âmbito do planejamento urbanístico

municipal, contando com o envolvimento de diversos profissionais atuantes na área da preservação (Rodrigues e Tourinho, 2016, p.80). Potencialmente, tais debates abririam caminho para a preservação de ambientes da cidade em sintonia com as ações de planejamento urbano, a partir de uma interpretação mais ampla dos valores patrimoniais a serem reconhecidos em determinados espaços da cidade. Desse modo, observa-se uma atenção especial à constituição sociocultural, memorial e simbólica de determinados espaços urbanos; conferindo um caráter público à prática preservacionista, ao considerar os edifícios tutelados no presente e no cotidiano dos cidadãos (Rodrigues, 2000, p.66). No entendimento do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, um dos principais protagonistas desse debate, o patrimônio ambiental urbano define-se como “um sistema de objetos socialmente apropriados, percebidos como capazes de alimentar representações do ambiente urbano” (Meneses apud Rodrigues, 2000, p.66). Deposita-se atenção, portanto, nas relações que se estabelecem entre artefatos e sujeitos, e não no edifício isolado, conferindo protagonismo ao reconhecimento da apropriação social do ambiente edificado como etapa decisiva na atribuição de valores às materialidades.

Os primeiros trabalhos de identificação de edificações e logradouros paulistanos de interesse para preservação ocorreram no seio dos debates sobre o conceito de patrimônio ambiental urbano. Dessa forma, buscaram identificar bens edificados em sua relação com a cidade, não somente como edifícios isolados, oferecendo subsídios para políticas de preservação que abarcassem a dinâmica urbana desses patrimônios. Com o intuito de subsidiar a regulamentação das zonas especiais Z8, criadas por lei em 1971³, a Coordenadoria Geral de Planejamento da Prefeitura Municipal de São Paulo (COGEP-PMSP) contratou os arquitetos Carlos Lemos e Benedito Lima de Toledo para identificar e selecionar os imóveis de interesse para preservação na área central da cidade. A lista de bens elaborada pelos arquitetos deu origem à zona de uso Z8-200, que abarcava imóveis de caráter histórico ou de excepcional valor artístico, cultural ou paisagístico destinados à preservação, conforme diploma legal de 1975⁴ (Andrade, 2012, p.70-72). Para os imóveis situados nessas áreas, incidiram regras específicas com o intuito de preservar características urbanas e ambientais preexistentes.

3 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 7.688/1971; Lei nº 7.805/1972.

4 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 8328/1975.

Entre os edifícios e manchas delimitadas como Z8-200, ressalta-se a presença de exemplares do patrimônio da industrialização, como a Vila dos Ingleses e a Vila Economizadora, além da referência a um conjunto de residências operárias na Baixada do Glicério⁵.

Entre 1977 e 1978, por ocasião da implantação da linha Metrô-Leste, foi realizado o estudo intitulado Patrimônio Ambiental Zona Metrô-Leste, a cargo da Divisão de Preservação, em conjunto com a COGEP⁶. O levantamento identificou diversos imóveis de interesse para preservação na área que seria atingida pelas obras do metrô, incluindo arquiteturas industriais (Baffi, 2006, p. 169). Destacamos, ainda, o levantamento realizado pela Empresa Municipal de Urbanização (Emurb), também na década de 1970, o volume “Galpões industriais significativos” que objetivou estudar o uso do solo nos bairros do Brás e da Mooca, com o intuito de subsidiar futuros projetos de reurbanização impulsionados pelas obras do metrô. Apesar de não objetivar a salvaguarda dos bens identificados, esse levantamento ofereceu uma importante contribuição para os estudos no campo da preservação, ao listar 189 galpões industriais considerados representativos da ocupação urbana local, oriundos da primeira fase de industrialização paulistana. Além da valorização de estruturas industriais como bens de interesse para preservação, a presença desses edifícios em inventários que buscavam dar conta da dimensão urbana do patrimônio edificado indica que o patrimônio da industrialização começava a ser percebido justamente a partir dessa dimensão. No início dos anos 1980, a criação do IGEPAC – Inventário Geral do Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano de São Paulo, a cargo da Divisão de Preservação do Departamento de Patrimônio Histórico, daria prosseguimento ao trabalho de identificação de bens edificados em correlação com o ambiente urbano, no âmbito da Secretaria da Cultura⁷.

5 Quadro 8-B: Z8-200.014; Z8-200.020 e Z8-200.025, anexo à Lei nº 8328/1975.

6 Segundo Rodrigues (2012, p.43-44), apesar de se tornar referência para estudos posteriores empreendidos pelo órgão municipal de preservação, esse inventário não chegou a atingir o objetivo de preservar os bens indicados. A Companhia do Metrô também encomendou um levantamento similar para o tramo oeste da linha, estudo que abarcou 91 quadras nas imediações da via férrea entre os bairros da Lapa, Água Branca e Barra Funda. 7 SÃO PAULO (Cidade), 1987. O Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), órgão da Secretaria Municipal de Cultura, foi criado pela Lei nº 8.204/75 e alterado pela Lei

A reverberação do debate sobre o patrimônio ambiental urbano também se observa em processos de tombamento de exemplares do patrimônio industrial pelo Condephaat, não obstante a ausência de desdobramentos de ordem prática que permitissem a viabilização da preservação na perspectiva ampliada que o conceito originalmente sugeria (Rufinoni, 2019a). Nos tombamentos da Estação da Luz e da Estação de Campinas, por exemplo, observa-se a alusão direta ao conceito de “patrimônio ambiental urbano” como um dos principais argumentos para a salvaguarda. Carlos Lemos, um dos protagonistas do debate em torno do conceito e coautor do levantamento que levaria à delimitação das Z8-200, ao lado de Benedito Lima de Toledo, defendeu o tombamento da Estação da Luz, em parecer datado de 1976, destacando sua importância histórica, arquitetônica e paisagística e considerando-a “elemento referencial importante e partícipe incontestado do patrimônio ambiental urbano paulistano”⁸. No caso da Estação de Campinas, a decisão final do Conselho, datada de 1980, seguiu caminho semelhante. Além dos valores da estação como monumento de interesse histórico-arquitetônico, o edifício foi considerado um “importante marco no patrimônio ambiental urbano”⁹. É claro que, em ambos os casos, é difícil mensurar o quanto a alusão ao conceito reverberava, naquele momento, a percepção dessas arquiteturas como artefatos socialmente apropriados e como referências urbanas materiais e simbólicas, passíveis de constantes representações e reinterpretações. Entretanto, pode-se inferir que, na trajetória do CONDEPHAAT, tanto no tratamento de bens ferroviários como fabris, a necessidade de pensar a questão urbana em suas especificidades materiais e socioculturais foi gradativamente incorporada aos estudos e às justificativas de tombamento, indicando um amadurecimento teórico que remonta ao patrimônio ambiental urbano como conceito norteador. Os estudos empreendidos pelo órgão a partir de 2010 e que levaram ao tombamento de diversos complexos ferroviários (Zagato, 2018, p.149-154), considerando sua complexidade funcional e a relação que estabelecem com o

nº 8.252/75. O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) foi criado em 1985, pela Lei nº 10.032/85. 8 SÃO PAULO (Estado), Condephaat. Informação STCR-159/76 assinada por Carlos Lemos, 13/08/1976, Processo n. 20.097/76, fl.85-86.

9 SÃO PAULO (Estado), Condephaat. Decisão do Conselho, 21/07/1980, Processo n. 20.682/78, fl.108.

organismo urbano e territorial envoltório, pode ser considerado um desdobramento recente desse processo.

Décadas mais tarde, as Z8-200 foram reinterpretadas pelo Plano Diretor Estratégico de São Paulo (PDE), votado em 2004¹⁰, com a criação das Zonas de Preservação Cultural, áreas demarcadas em lei e que passam a ser estudadas para possível tombamento, substituindo a antiga Z8-200. Durante o processo de elaboração do PDE foram propostas cerca de 150 zonas especiais que abarcavam desde imóveis isolados até equipamentos públicos e conjuntos urbanos. Cumpre salientar que o processo de demarcação desse zoneamento contou com a realização de plenárias públicas com representantes das comunidades locais¹¹, fato que abriu caminho para a indicação de artefatos representativos de experiências urbanas associadas à memória do trabalho fabril: galpões, estações ferroviárias, conjuntos de casas e vilas, travessias metálicas sobre a estrada de ferro etc. Ao longo dos anos 2000, provenientes de zoneamento ZEPEC, foram tombados vários edifícios industriais ou ferroviários nos bairros da Lapa, Brás, Mooca, Parelheiros e Perus.¹² Entre os bens associados à industrialização tombados a partir de estudos desencadeados pela demarcação das ZEPECs, os edifícios fabris são a maioria. Há que se destacar, contudo, a Sede da Corporação Operária Musical da Lapa, exemplar que corrobora a expansão do conceito de patrimônio industrial para edifícios relacionados ao cotidiano fabril, porém, não necessariamente produtivos, como indicam os documentos internacionais anteriormente citados.

Os tombamentos foram fundamentados por estudos pormenorizados realizados pelo DPH-PMSP, focando não apenas no valor histórico e arquitetônico dos bens, mas também nas relações com o entorno e na ambiência característica de cada região, permitindo a constituição de significativos conjuntos urbanos de origem industrial salvaguardados pelo instrumento do tombamento¹³.

10 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº. 13.430/2002 e Lei nº. 13.885/2004.

11 Em conformidade com as diretrizes do Estatuto da Cidade, que preceitua a gestão democrática, por meio da participação da população e de associações representativas dos vários segmentos da comunidade na formulação, execução e acompanhamento de planos e projetos de desenvolvimento urbano (BRASIL. Lei 10.257, 2001).

12 SÃO PAULO (Cidade), SMC, CONPRES. Estudo das Zonas Especiais de Preservação Cultural. Processo: 2004-0.297.171-6.

13 A relação dos bens tombados a partir de ZEPECs pode ser consultada nas seguintes Resoluções Conpresp: Res. 14/07; Res. 5/09; Res. 19/11; Res. 06/16; Res. 4/18; Res. 46/18.

O Plano Diretor de 2014

No Plano Diretor Estratégico atualmente em vigor, votado em 2014¹⁴, a definição de ZEPECs recebeu um aprofundamento importante. No contexto das reflexões aqui propostas, destaca-se a atenção dada às dimensões imateriais do tecido urbano – observada no redesenho das ZEPECs e na proposição de instrumentos voltados à sua instituição –, aspecto potencialmente relevante para uma futura interpretação dos espaços e paisagens urbanas a partir de seus usos, memórias e representações. Assim como destacado nos instrumentos precedentes, há que se observar, contudo, como se dará a regulamentação dos dispositivos propostos em lei e a prática efetiva de preservação nessa perspectiva ampliada. Nomenclaturas novas e redação mais específica não necessariamente redundam em instrumentos mais eficazes de salvaguarda.

Enquanto na legislação de 2004 as ZEPECs eram definidas como “porções do território destinadas à preservação, recuperação e manutenção do patrimônio histórico, artístico e arqueológico, podendo se configurar como sítios, edifícios ou conjuntos urbanos”¹⁵, no Plano Diretor de 2014, a definição das ZEPECs incorporou a dimensão paisagística e antropológica dos espaços urbanos, com referências diretas ao patrimônio imaterial. Além de edificações, conjuntos edificados, sítios urbanos, rurais ou arqueológicos, a definição abarca “áreas indígenas, espaços públicos, templos religiosos, elementos paisagísticos”, assim como “espaços e estruturas que dão suporte ao patrimônio imaterial e/ou a usos de valor socialmente atribuído”. Entre as funções da ZEPEC, além do objetivo imediato de promover a preservação, conservação e restauro do patrimônio cultural do município, são citadas ações voltadas à salvaguarda da identidade cultural de bairros e de áreas de interesse histórico, “cujos usos, apropriações e/ou características apresentam um valor que lhe são socialmente atribuídos pela população”, objetivando estimular “a fruição e o uso público do patrimônio cultural”¹⁶. Logo, na legislação urbana paulistana em vigor, a importância da materialidade é considerada em um contexto mais amplo, no qual as formas de

Outros edifícios e remanescentes de estruturas industriais nas proximidades de ZEPECs também foram tombados em: Res. 5/10; Res. 19/16 e Res. 47/18.

14 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 16.050/ 2014.

15 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº. 13.885/2004. Seção III, Subseção II, Art. 114.

16 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº. 16.050/2014. Seção V, Art. 61 a 68.

uso e os valores simbólicos assumem maior relevância na definição e fruição do patrimônio a preservar.

Esse aprimoramento também comparece no redesenho das categorias de ZEPEC. Além do aperfeiçoamento das definições das categorias existentes na legislação de 2004 – a saber, a de Bens Imóveis Representativos; Áreas de Urbanização Especial; e Áreas de Proteção Paisagística –, o plano de 2014 propõe uma nova categoria, a ZEPEC-APC, Área de Proteção Cultural. A ZEPEC-APC objetiva identificar imóveis “cuja proteção é necessária à manutenção da identidade e memória do município e de seus habitantes, para a dinamização da vida cultural, social, urbana, turística e econômica da cidade”, abarcando edifícios e espaços relacionados a atividades culturais, “à formação, produção e exibição pública de conteúdos culturais e artísticos, como teatros e cinemas de rua, circos, centros culturais, residências artísticas e assemelhados, assim como espaços com significado afetivo, simbólico e religioso para a comunidade”. A previsão desse zoneamento atende a reivindicações da sociedade civil em torno da preservação de bens cujos valores residem justamente nos usos que abrigam, a exemplo das mobilizações do Movimento Cine Belas Artes, em São Paulo.¹⁷ Trata-se de um instrumento que permite a atribuição de valores aos bens a partir dos usos e funções que possuem e que conferem vida ao ambiente urbano, permitindo a fruição dos significados afetivos e simbólicos de determinados edifícios e espaços, independentemente de seus atributos arquitetônicos, e colaborando para a percepção de suas dimensões socioculturais.¹⁸

Segundo o plano diretor de 2014, as ZEPECs devem ser identificadas e instituídas por meio dos seguintes instrumentos: tombamento, inventário do patrimônio cultural, registro do patrimônio imaterial; chancela da paisagem cultural; e registro das Áreas de Proteção Cultural e Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem. Entre esses instrumentos, ressalta-se a discussão que levou à criação dos Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem, um debate desencadeado por demandas do Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento de Perus, organização da sociedade civil que reivindica a apropriação social da antiga

17 Em 2016, o Conpresp abriu processo de enquadramento em ZEPEC-APC do Cine Belas Artes. SÃO PAULO (Cidade), Conpresp. Resolução n. 33, D.O.C. 26.11.2016, p.58.

186 A regulamentação das ZEPEC-APC segue o disposto pelo Decreto nº 56.725, de 16 de dezembro de 2015.

fábrica – tombada em nível municipal desde 1992 –, para destiná-la a atividades culturais voltadas ao desenvolvimento local.

A antiga Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (CBCPP) e a sede do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria de Cimento e Gesso de São Paulo foram tombadas pelo CONPRESP em 1992¹⁹. Entre os argumentos em defesa do tombamento, destaca-se a relevância para a memória do trabalho e do processo de organização, luta e resistência dos trabalhadores da CBCPP. Em 2004, a resolução de 1992 foi revisada com o intuito de estabelecer diretrizes para a revitalização do conjunto fabril, reiterar os objetivos da mobilização de diversos grupos sociais de Perus e adequar os parâmetros do tombamento às diretrizes do PDE-2004. Nota-se, portanto, a presença ativa de grupos da sociedade civil no debate sobre os caminhos a serem trilhados para a salvaguarda do conjunto fabril.

A partir do amadurecimento de discussões que remontam às plenárias públicas para elaboração dos planos diretores regionais, em 2004, quando a delimitação da ZEPEC da Fábrica de Cimento Portland de Perus foi debatida, grupos da sociedade civil se uniram e se fortaleceram para discutir mecanismos de proteção voltados ao desenvolvimento dos bairros do entorno. O Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento de Perus consolidou-se nesse contexto, em articulação com instituições e coletivos culturais localizados na Zona Oeste da cidade de São Paulo. A luta do movimento pelo uso público, educativo e cultural do antigo conjunto industrial fomentou o debate público e a elaboração de propostas que levariam à criação dos Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP), com demarcação específica no distrito de Perus, no Plano Diretor de 2014 (Manfré e Sandeville, 2014; Lameirinha, 2017).

Segundo o PDE-2014, os Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem devem demarcar perímetros de interesse simbólico, que constituam lugares significativos para a memória da cidade e dos cidadãos. Definem-se como áreas que concentram “atividades ou instituições culturais, assim como elementos urbanos materiais, imateriais e de paisagem significativos para a memória e a identidade da cidade, formando polos singulares de atratividade social, cultural e turística de interesse para a cidadania cultural e o desenvolvimento sustentável”²⁰. Desse modo, entende-se que o instrumento possui potencial para incorporar atributos

19 SÃO PAULO (Cidade), SMC, CONPRESP. Res. 27/92 e Res. 19/04.

20 São Paulo (Cidade). Lei 16.050/2014, art.314-316.

imateriais, bem como apropriações socioculturais do patrimônio edificado, em correlação com o desenvolvimento social local, ainda que os desdobramentos dessa delimitação de perímetro, no sentido da viabilização prática da preservação nessa perspectiva ampliada, ainda não estejam claros. De qualquer modo, a criação dessa categoria a partir da reivindicação de movimentos associados à memória do trabalho e dos trabalhadores locais não é uma coincidência. A atribuição de valores de memória ao conjunto fabril, no entendimento da comunidade local que se fez representada pelos coletivos envolvidos, adquire sentido ao associar-se a mecanismos que reivindicam usos e apropriações desse espaço em favor dessa comunidade, atendendo ao interesse coletivo. O sentido de continuidade e ressignificação da história e da memória do trabalho, portanto, estão relacionados ao trabalho de atuar efetivamente na gestão desses bens, atualizando a “arte de viver e de fabricar” que tais espaços registram, mas também potencializam, no tempo presente.

Considerações finais

Apesar da presença significativa de estruturas industriais nas diferentes ações de preservação anteriormente citadas, as particularidades do patrimônio da industrialização oferecem diversos desafios para a efetivação de sua tutela, tanto na adoção de métodos de inventariação adequados e atentos às suas especificidades como na mobilização de instrumentos urbanísticos e do próprio tombamento para garantir a preservação e difusão dos valores fundamentais identificados nesses bens.

Na elaboração de registros e inventários, a extensão da ocupação industrial impõe entraves tanto de ordem prática – como estabelecer metodologias para apreender todo o conjunto e suas relações com o entorno imediato, viabilizar o estudo de extensos percursos ou analisar a documentação arquivística, geralmente dispersa ou sob responsabilidade de particulares –, quanto de ordem analítica, relacionados à dificuldade de perceber, avaliar e mapear as transformações funcionais, as novas dinâmicas urbanas e os modos de vivenciar esses espaços (Rufinoni, 2016). Ao lado das dificuldades de ordem metodológica, é imperioso considerar a velocidade dos investimentos imobiliários nessas áreas, um agravante diretamente relacionado à extensão dos terrenos ocupados pela atividade fabril, causando demolições e alterando a paisagem com grande rapidez. Nesse contexto de relevantes transformações, a identificação das relações urbanas

locais ou de ambiências características que induzem determinadas formas de apropriação e leitura coletiva desses espaços, em suas dimensões socioculturais e memoriais, torna-se mais difícil. Na inventariação de um patrimônio urbano em acelerada transformação, considerando a valorização das dinâmicas urbanas em suas especificidades materiais e imateriais, amalgamadas e nunca excludentes, uma das principais dificuldades é justamente determinar de que modo identificar e viabilizar a continuidade e fruição de aspectos relacionados ao cotidiano das ruas, àquela dimensão exposta por Castriota, “menos palpável da vida urbana e da cultura que está na base da construção social de identidades espaciais distintas”, as quais, “em última instância, permitem que cada setor da cidade seja percebido e representado de forma própria pela população” (Castriota, 2007, p.75).

A dificuldade de identificar e inventariar assume novos contornos na continuidade do processo de patrimonialização, sobretudo, na aplicação do instrumento de tombamento, que geralmente também é o desfecho das áreas demarcadas como ZEPEC em legislação urbanística. O tombamento incide, prioritariamente, na proteção da materialidade do bem edificado, no sentido de impedir sua ruína ou transformação excessiva, mas não preceitua as funções que poderá abrigar ou as relações que deverá promover com o entorno, tampouco de que modo se dará a fruição de seus valores como memória coletiva. Entre as diversas dificuldades encontradas na efetivação do tombamento e na difusão e gestão dos bens já protegidos – além da questão econômica, geralmente a mais mobilizada na discussão sobre o tratamento do patrimônio tombado –, é necessário estar atento ao entendimento de quais valores se deseja tutelar ao tomar a materialidade, seja um edifício ou um espaço urbano. Tal prerrogativa diz respeito a quaisquer categorias de bens edificados, mas assume particular relevância no caso do patrimônio da industrialização, devido à diversidade de atributos e, conseqüentemente, de áreas disciplinares a serem consideradas em sua identificação e valorização. Se não há clareza sobre quais foram os valores que levaram a selecionar e salvaguardar determinado bem, as ações posteriores ao tombamento poderão esvaziá-lo de sentido. Desse modo, torna-se imprescindível o envolvimento de equipes multidisciplinares e das comunidades interessadas em todas as etapas da preservação, da inventariação ao tombamento e à gestão pós-tombamento.

Do exposto, observa-se que as dimensões do *fazer*, do *fabricar* e do *viver* na valorização do patrimônio edificado, apesar de teoricamente consideradas e das significativas referências normativas que sugerem a sua apreensão, ainda estão

longe de serem atendidas na prática de preservar. Ao considerar o patrimônio urbano industrial não apenas como registro documental e memorial do passado, mas como espaço das práticas sociais do presente, dos moradores e usuários de hoje, infere-se que a atribuição de valores às materialidades deve ganhar espaço entre as comunidades envolvidas, atentando para a apreensão e mobilização das disputas simbólicas que se observam no espaço das cidades. A participação da coletividade, nesse sentido, não reside unicamente na construção de laços de pertencimento a partir da reivindicação pela preservação de determinados bens, ainda que essa etapa seja de suma importância. A ação da coletividade deve ganhar espaço, sobretudo, na construção de lugares de debate que permitam outras modalidades de interpretação da paisagem e da memória fabril, alicerçadas no empoderamento da sociedade civil em direção à reivindicação do direito à memória, à história e ao usufruto do espaço urbano.

Referências

ANDRADE, P. R. de. **O patrimônio da cidade:** arquitetura e ambiente urbano nos inventários de São Paulo da década de 1970. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAUUSP, 2012.

BAFFI, M. O IGEPAC-SP e outros inventários da Divisão de Preservação do DPH: um balanço. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 204, 2006.

BRASIL. Lei n. 10257, de 10 de julho de 2001. Estatuto da Cidade.

CASTRIOTA, L. Inventários como instrumentos de preservação. In: LIMA, E. F. W. e MALEQUE, M. R. (Org.). **Espaço e Cidade:** conceitos e leituras. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CASTRO, S. R. **O estado na preservação de bens culturais.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

ICOMOS, TICCIH. **Princípios conjuntos do ICOMOS-TICCIH para a Conservação de Sítios, Estruturas, Áreas e Paisagens de Patrimônio Industrial.** [Princípios de Dublin]. Aprovados na 17.^a Assembleia Geral do ICOMOS, em 28 de Novembro de 2011.

KÜHL, B. M. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização:** problemas teóricos e restauro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

LAMEIRINHA, V. dos S. **Patrimônio e identidade cultural na relação Arte-Cidade:** análise dos instrumentos de preservação do patrimônio cultural na legislação urbanística da cidade de São Paulo. Relatório (Iniciação Científica PIBIC-CNPq). Guarulhos: Departamento de História da Arte, EFLCH-Unifesp, 2017.

MANFRÉ, E.; SANDEVILLE JR., E. Cultura e Paisagem, uma nova perspectiva no tecido urbano. **ObservaSP**, nov. 2014. Disponível em: <<https://observasp.wordpress.com>>

com/2014/11/25/cultura-e-paisagem-uma-nova-perspectiva-no-tecido-urbano/>. Acesso em: 18.05.2020.

MIARELLI MARIANI, G. *Restauro e Território: appunti su un rapporto difficile e controverso* [1ª ed. 1978]. In: **Centri Storici: note sul tema**. Roma: Bonsignori, 1993.

RODRIGUES, A. R. Patrimônio industrial e os órgãos de preservação na cidade de São Paulo. **Revista CPC**, São Paulo, n.14, maio/out. 2012.

RODRIGUES, M. **Imagens do Passado**. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

RODRIGUES, M; TOURINHO, A de O. Patrimônio ambiental urbano: uma retomada. **Revista CPC**, São Paulo, n.22, jul./dez. 2016.

RUFINONI, M. R. **Preservação e Restauro Urbano: intervenções em sítios históricos industriais**. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, Edusp, Fapesp, 2013.

RUFINONI, M. R. O registro e a documentação do patrimônio industrial no Brás e na Mooca. **Revista CPC**, São Paulo, n.21 especial, 1. sem. 2016.

RUFINONI, M. R. Do edifício ao território: o patrimônio urbano industrial na trajetória do Condephaat (1968-2018). **Revista arq.urb**, São Paulo, n. 26, set.- dez. de 2019a.

RUFINONI, M. R. O direito à cidade e o direito ao patrimônio urbano. **Revista Restauro** (impressa), São Paulo, n.1, 2019b.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 7688, de 30 de dezembro de 1971.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 7.805, de 1º de novembro de 1972.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 8.328, de 2 de dezembro de 1975.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 10.032, de 27 de dezembro de 1985.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº. 13.430, de 13 de setembro de 2002.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº. 13.885, de 25 de agosto de 2004.

SÃO PAULO (Cidade). Lei 16.050 de 31 de julho de 2014.

SÃO PAULO (Cidade). Decreto nº 56.725, de 16 de dezembro de 2015.

SÃO PAULO (Cidade), EMURB. **Galpões industriais significativos**. São Paulo: EMURB, 1977.

SÃO PAULO (Cidade), SMC, CONPRES. Processo: 2004-0.297.171-6. Estudo das Zonas Especiais de Preservação Cultural.

SÃO PAULO (Cidade), SMC, CONPRES. **Resoluções:** 27/92; 19/04; 14/07 (DOC. 21.07.07, p.62); 5/09 (DOC. 16.09.09, p. 08-10); 5/10 (DOC. 27.08.10, p. 11); 19/11 (DOC. 01.03.2012, p. 15); 06/16 (DOC. 18.08.2017, p. 14-16 e DOC. 10.04.2019, p. 9-10); 19/16 (DOC. 13.09.2016, p. 44); 33/16 (DOC. 26.11.2016, p.58); 4/18 (DOC. 22.06.2018, p. 12-14 e DOC. 19.04.2019, p. 12-14); 46/18 (DOC. 26.02.2019, p.10-11); 47/18 (DOC. 12.06.2019, p.16).

SÃO PAULO (Cidade), SMC, DPH. **Patrimônio ambiental Zona Metrô Leste**. São Paulo: SMC/DPH, 1978.

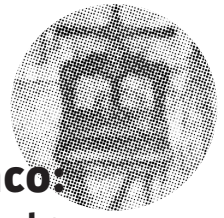
SÃO PAULO (Cidade), SMC, DPH. **Inventário Geral do Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano de São Paulo** (IGEPAC-SP). São Paulo: SMC / DPH, 1987.

SÃO PAULO (Estado), Condephaat. Informação STCR-159/76 assinada por Carlos Lemos, 13/08/1976, Processo n. 20.097/76, fl.85-86.

SÃO PAULO (Estado), Condephaat. Decisão do Conselho, 21/07/1980, Processo n. 20.682/78, fl.108.

TICCIH. **Carta de Nizhny Tagil sobre o patrimônio industrial**. Nizhny Tagil: The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, 2003.

ZAGATO, J. A. C. O estudo temático do patrimônio ferroviário do Estado de São Paulo. In: MARTINS, A. L. (Org.). **Condephaat 50 anos**: registros de uma trajetória. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2018.



Vicente Branco: desenho, canteiro e sindicato

Lindener Pareto Jr.

Introdução

Com efeito, o debate sobre a regulamentação das profissões e da consagração da obrigatoriedade do diploma para o exercício de uma série de ocupações antes não legisladas deve contemplar o grau de importância destas mesmas ocupações e profissões – como engenharia, medicina, direito e arquitetura - no interior das estruturas sociais das sociedades ocidentais desde meados do século XIX. Neste sentido, não houve um caminho inexorável em direção à “competente” regulamentação profissional do direito, medicina, farmácia, odontologia, engenharia e arquitetura. Pelo contrário, os caminhos foram tortuosos e seus conflitos flagrantes de uma condição que foi se alterando, no Brasil, ao longo das primeiras décadas do século XX. Assim, é preciso inserir o processo de profissionalização destes ofícios - que flutuavam entre arte, técnica e ciência - no quadro maior do controle do indivíduo, em particular, e da coletividade em geral. As atividades mencionadas são grandes sustentáculos de legitimação do funcionamento das sociedades nos quadros do Estado Nacional contemporâneo, as Comunidades Imaginadas (Anderson,2008). O controle sobre a vida e a morte, o controle das formas de produzir e de ocupar os espaços dão o tom da luta feroz pelo monopólio do exercício da Medicina, do Direito, da Farmácia, da Engenharia e da Arquitetura. Exemplos maiores da crença na ciência e na técnica como protagonistas da ideologia do progresso engendrada pela revolução científica e tecnológica do último quartel do século XIX. Tal é o quadro geral que compreende a atuação profissional de uma série de construtores que, em São Paulo e em tantas outras cidades brasileiras, enfrentaram uma nova ordem da engenharia e da arquitetura (Arasawa,2008).

Com efeito, dos milhares de requerimentos solicitando alvará de licença para construir em todos os as regiões da cidade São Paulo, por exemplo, eram poucos aqueles que levavam os nomes dos agentes da construção civil e doméstica mais conhecidos pela historiografia da arquitetura e do urbanismo.¹ Ramos

1 Série Obras Particulares. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

de Azevedo, Victor Dubugras, Giulio Micheli, Maximilian Hell, Carlos Eckman e Samuel das Neves eram figuras menos recorrentes diante dos milhares de requerimentos assinados por Fernando Simões, Miguel Marzo, Luis Bahia, Jorge Müller, Francisco Martins Pompêo, Antonio Cavichioli, Vicente Branco, José Kanz e tantos outros italianos, alemães e brasileiros que construíram em absolutamente todas as regiões da cidade, centro e bairros centrais. (Pareto Jr.,2011, 2016). Os construtores mencionados foram todos registrados como “empreiteiros” desde o início da década de 1900 – o que indica a imbricação naquele momento entre desenho e canteiro - e configuram, junto a centenas de outros, a principal “agência” da construção civil em São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Atuaram todos eles, não diplomados, no limiar entre a profissionalização do ensino da engenharia e da arquitetura, o processo de reconfiguração da legislação urbana para a produção da cidade e o processo de regulamentação da profissão de engenheiros e arquitetos desde as primeiras iniciativas na década de 1920. Não eram nem “desconhecidos” e nem “menores”, mas sua memória dependeu do movimento corporativista que regulamentou a profissão e lançou no ostracismo aqueles que não se adaptaram à nova ordem da engenharia e da arquitetura em São Paulo. Muitos deles, como Vicente Branco, estudo de caso aqui em questão, conseguiram estabelecer estratégias de permanência no novo campo em construção, muitos eram artistas oriundos de Liceus de Artes e Ofícios e faziam parte de uma geração de “projetistas-construtores” que produziram a estética de casas, armazéns, oficinas e fábricas que marcaram a paisagem urbana e o patrimônio arquitetônico da cidade de São Paulo.

O presidente Vicente Branco

“Ontem, às 13 horas e meia, quando viajava no interior de um bonde da linha de “Santo Amaro”, o projetista-construtor Vicente Branco, de 53 anos, brasileiro, residente a rua João Paes n. 165, foi agredido e ferido, por um indivíduo desconhecido.”²

ASSIM PASSOU SEU DIA O “RESPEITADO”, “ELEGANTE” E “CORRETO” VICENTE BRANCO, TAL COMO NOS LEMBRA O “ESTADÃO” E AS MEMÓRIAS DE SUA FILHA

2 O Estado de S. Paulo,1945. Disponível em Acervo online Estadão.

LUIZA BRANCO.³ A AGRESSÃO SOFRIDA PELO PROJETISTA SERIA ALGO MENOR ENTRE AS MUITAS AGRURAS QUE ENFRENTARIA ATÉ SUA MORTE EM 1971. BRANCO, OU BIANCO EM ALGUMAS GRAFIAS, TEVE PAPEL FUNDAMENTAL NA CAMPANHA PELA CONTINUIDADE DA ATUAÇÃO DOS CONSTRUTORES NÃO DIPLOMADOS APÓS O CREA-SP (CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E ARQUITETURA) BAIXAR A RESOLUÇÃO N.1 DE 1935, QUE IMPEDIA OS “ARQUITETOS LICENCIADOS” - DESIGNAÇÃO USADA PARA ENQUADRAR OS CONSTRUTORES QUE NÃO TINHAM DIPLOMA DE ENGENHARIA/ARQUITETURA MAS QUE PROJETAVAM E CONSTRUÍAM EM SÃO PAULO DESDE O ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XIX - DE DIRIGIR OBRAS QUE EXIGISSEM CÁLCULOS ESTRUTURAIIS. NÃO À TOA, NO DIA 9 DE JUNHO DE 1935, VICENTE BRANCO PARTIA NO TREM NOTURNO PARA O RIO DE JANEIRO PARA TENTAR RESOLVER O IMBRÓGLIO:

Sindicato dos Industriaes de Construções Civis

*Tendo este Sindicato interposto perante o Conselho Federal de Engenharia e Architectura um recurso, do acto n.1 do Conselho Regional da 6ª Região, seguirá hoje pelo segundo nocturno para o Rio de Janeiro, o sr. **Vicente Branco**, presidente do Sindicato que vae tratar junto aos poderes federaes, para uma solução, dentro dos limites do Direito e da Justiça.⁴*

Presidente do “Sindicato dos Industriaes de Construções Civis”, Vicente Branco foi à capital da República, no nostálgico trem “nocturno”, tratar de uma questão central para o exercício de sua profissão: a continuidade da atuação dos construtores não diplomados. Esta não seria nem a primeira e nem a última negociação do ítalo-brasileiro, exímio construtor-projetista, licenciado como “*constructor só para o Município da Capital*” pelo CREA-SP em 1934. Branco foi representar centenas de construtores que, assim como ele, atuavam projetando e/ou construindo na cidade de São Paulo desde o início do século XX.

No entanto, desta feita, os entraves corporativistas anunciados com mais frequência desde a década de 1920 substituiriam gradativamente o liberalismo

3 Entrevista realizada em abril de 2015, por telefone, com a única filha do construtor Vicente Branco. Do alto de seus mais de 80 anos, narrou com maestria e comovente paixão a trajetória do pai.

4 Correio Paulistano, 09/06/1935, p.7. Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

profissional que vicejou na Primeira República (1889-1930). Das crises econômicas, sociais e políticas dos anos 1920, e das agitações culturais em busca de uma identidade nacional para grupos sociais e regiões tão distintas, resultará a ascensão do gaúcho Getúlio Vargas (1882-1954). Associado aos interesses do maior colégio eleitoral do país naquele momento, Minas Gerais, às forças militares que apoiaram o Tenentismo e ao ideário político corporativista e centralizador, Vargas encamparia um fortalecimento estatal sem precedentes. Enfrentou também a oposição dos paulistas, sacados do poder pela Aliança Liberal de 1930. Entre as promessas de uma nova constituição (1934) e a implantação da Ditadura do Estado Novo (1937-45), as organizações corporativistas e sindicatos patronais seriam contemplados pelas diretrizes centralistas que marcariam dali em diante o Trabalhismo no Brasil (Gomes, 2005).

Vicente Branco representava um desses sindicatos. Todavia numa condição bastante adversa. Precisaria, no Rio de Janeiro, convencer os arautos da justiça de que os construtores não diplomados tinham a devida competência para continuar atuando. Isso porque no final do ano 1933, no bojo do projeto político centralizador da Era Vargas (1930-1945), o “*Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*”, com o decreto n. 23.569 de 11 de dezembro, subordinou, em definitivo, o exercício das profissões de engenheiro, de arquiteto e de agrimensor às disposições ancoradas nas competências do diploma universitário. Longe de ser o fim da linha para os construtores que não tinham a legitimação do diploma respaldado pelo poder simbólico das universidades e do Estado, o decreto evidenciou de vez um conflito que se arrastava desde o início da década de 1920. Não foram poucos os licenciados que a partir de 1935 tiveram suas habilitações suspensas por conta do ato. Caso do toscano Alberto Tanganelli, que entrou com o seguinte “mandado de segurança” em 1936:

Mandado de Segurança

Mandado de segurança passado a favor de Alberto Tanganelli

O Doutor Antonio Bueno Barbosa, Juiz Federal da secção do Estado de S.Paulo. Attendendo ao que foi requerido e depois de ouvido os interessados, mandei passar o presente Mandado de Segurança a favor de Alberto Tanganelli para que o mesmo possa, no exercício de sua profissão de arquiteto licenciado nos limites da respectiva licença, fazer projectos e construções que exijam cálculos de resistência e estabilidade, tudo de acordo com a seguinte outorga: etc etc.

Anotado 14-07-36

Processo 102.420-36-Ofício do Juiz Federal A. Bueno Barboza, comunicando ficar suspenso, até nova comunicação o ato n.1 do CREA da 6ª Região de maneira que não sirva de embargo ao exercício da profissão do atual arquiteto. 22-12-36

Despacho:

Anote-se, devolvendo ao requerente a certidão original do mandado concedido pelo Ilm Juiz dos Feitos da Fazenda Nacional em São Paulo, para que o interessado exerça a sua profissão de arquiteto com a amplitude do dispositivo do art. 30 do Decreto Federal n.23.569 de 11 de dezembro de 1933.

30.9.38

a) Galliano⁵

Figura 1. Registro municipal de averbação da carteira profissional de Vicente Branco



Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Livro de Registro de construtores. p.40

Nem mesmo o prestigiado José Chiappori, o antigo parceiro de Giulio Micheli na construção do Viaduto Santa Efigênia, e supostamente diplomado em engenharia industrial em Turim, escapou das sanções do supremo Conselho. Chiappori

⁵ Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Livro de Registro de Construtores, PMSP/CREA. Os mandados de segurança eram, geralmente, transcritos pelos funcionários da Diretoria de Obras no verso das próprias páginas de registro dos construtores.

ouviu um sonoro “nada há a deferir” do diretor, e engenheiro diplomado pela Escola Politécnica de São Paulo, Benjamin Egas:

Pelo processo 40.688-36 pedio reconsideração de despacho dado ao processo 31.885-36, alegando ser ilegal o ato n.1 do CREA da 6 região a vista do qual foi indeferido o processo 31.885. Depois do tramites legais e ouvido o Dep. Judiciario, foi pelo Sr. Benjamim Egas, Diretor do Dep de Obras o seguinte despacho: ‘Nada há a deferir’: 14-7-36

a) Benjamin Egas.

(Livro de Registro de Constructores, PMSP/CREA)

Ato nº 1 do CREA-SP é a continuidade de uma tensão estabelecida desde a década de 1920. Na urgência dos debates liderados por Alexandre de Albuquerque no Instituto de Engenharia e nas tensões decorrentes dos discursos contra os licenciados, um grupo de “constructores” majoritariamente composto por italianos, ou descendentes, conclama uma reunião de emergência e lança as bases do primeiro “Centro dos Constructores de S.Paulo”:

A Profissão de Engenheiros

A reunião da classe de empreiteiros e constructores

Realizou-se domingo, á rua Quintino Bocayuva, n.41, a reunião marcada dos empreiteiros-constructores, que trataram dos interesses concernentes á classe. A reunião foi presidida pelo Sr. Francisco Martins Pompêo, secretariado pelos srs. Antonio Santos Oliveira e Antonio Andrade, tratando-se da fundação de uma sociedade que zele pelos interesses da classe e tambem de lançar um protesto contra o projecto apresentado á Camara dos Deputados. Neste sentido, foi enviada á mesa uma representação, bem fundamentada e assignada por grande numero de interessados, representação esta lida e unanimemente aprovada.

Deliberou-se nomear entre os presentes uma comissão provisoria encarregada de planear o caminho para o futuro da projectada sociedade, visando dar incremento ás justas aspirações da classe. Esta comissão está assim constituída: srs. Angelo Conte, Antonio Pugliesi; Jorge Bucchigniani, Luis Cagliati, Alfredo Alves Cabral, Julio Pereira dos Santos, Vicente Bracco, Francisco de

Boni, **Vicente Branco (destaque nosso)**, Henrique Michetti e Bernardo Hnerique Valente.

Reunidos no dia 2 do próximo mez, no mesmo salão, ás 10 horas, tratarão os interessados de inculir no animo geral as bases da sociedade. No domingo 6 de novembro reunir-se-a classe para novas deliberações. Os convocadores pedem por nosso intermédio o comparecimento de todos os interessados para, assim, dar-se mais amplo descortino aos seus designios. Foi també lançado um voto de agradecimento a “O Combate”, pela atitude que tomou em prol da grande causa liberal.⁶

No limiar entre a tramitação da lei de regulamentação e sua aprovação, a reação dos não diplomados se fez fundamental e certamente obstruiu, com uma base sólida de construtores-projetistas que atuavam há pelo menos uma década – casos de Vicente Branco, Angelo Conte e Francisco Martins Pompêo – uma lei que sem a oposição dos mesmos teria sido ainda mais restritiva. De fato, publicar tal conclamação em “O Combate”, desvela uma renhida luta, material e simbólica, entre a classe dos “engenheiros” e a classe dos “empreiteiros-construtores”. Ainda em 1921, menos de um mês depois, o grupo lança suas eleições e define seus líderes:

*Conforma fôra anunciado realizou-se domingo, no prédio 41, da rua Quintino Bocayuva a reunião dos socios desta novel agremiação, cujo unico escopo era a eleição da directoria que terá de gerir os destinos da sociedade aos membros que for confiada. A eleição decorreu bastante animada, a ella comparecendo grande numero de associados que debaixo do maior entusiasmo suffagaram os nomes dos seguintes srs.: presidente, Angelo Conte; vice-presidente: Antonio Puglisi; secretario, Jorge Bucchigniani; vice-secretario, Luis Cagliati; thesoureiro, Alfredo Alves Cabral; vice-thesoureiro, Julio Pereira dos Santos. Conselheiros: Vicente Bracco, Francisco de Boni, **Vicente Branco (destaque nosso)**, Henrique Michetti e Bernardo Valente. A directoria eleita tomou posse dos cargos que a cada um de seus membros foi confiada. Após a eleição usaram da palavra diversos oradores que com palavras repassadas*

⁶ O Combate, 31/10/1921. Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

*de entusiasmo enaltecerem o valor dos recém- eleitos, homens distintos, honestos e trabalhadores e que forçosamente farão prosperar a sociedade, fazendo com que ella extenda seus benefícios á classe dos constructores de São Paulo.*⁷

A própria denominação do “centro” é a grande distinção dos “honestos” homens ali reunidos. Registrados como licenciados desde 1924, os mesmos passavam a usar o termo “construtor”, sintoma do início da interdição dos termos “científicos” engenheiro e arquiteto destinado apenas aos diplomados. Protagonista desde o início, Vicente Branco, de conselheiro alcança a presidência do centro, tornado sindicato em 1933.

Daí decorre sua posição de destaque em 1935, quando passa a visitar constantemente o Rio de Janeiro em busca de uma solução para o impasse do Ato nº1 junto ao Ministério do Trabalho e ao Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura, naquele momento presidido pelo arauto da ordem do diploma, o engenheiro e professor Adolfo Morales de Los Rios Filho (Pareto,2016;Novo,2018). Suas visitas, além de desvelarem as tensões decorrentes da regulamentação da profissão, sintetizam a mudança dos tempos e da tecnologia. Em 1935, foi de “trem noturno” para a Capital da República. Em 1939, ao lado de Oscar Americano, Horacio Lafer e outras figuras da nova ordem, toma o “1º avião”, do dia 13 de abril, da VASP (Viação Aérea São Paulo) para o Rio de Janeiro.⁸

Entrementes, a posição de destaque de um construtor não diplomado na nova ordem da engenharia e da arquitetura decorria não apenas de sua atuação como liderança entre os construtores e, por conseguinte, de um sindicato patronal, mas de uma ordem de início de século na qual os ofícios ligados à construção civil estavam absolutamente imbricados, vale dizer, canteiro e desenho ainda não faziam parte da lógica que definiu a regulamentação da profissão em 1933 (Ferro, 2006).

7 O Combate, 23/11/1921. Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

8 Correio Paulistano, 13/04/1939. A VASP estabeleceu a primeira linha comercial entre São Paulo e Rio de Janeiro em 1936. Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

O desenhista-projetista

Nesse sentido, Vicente Branco pertencia a uma geração posterior à de Carlos Milanese e Miguel Marzo, nomes caros à presença italiana na construção civil em São Paulo na década de 1890 (Salmoni e Debenedetti, 1981). Já natural de São Paulo, filho de italianos, atuou sob a influência da força de trabalho italiana, evidenciando a presença predominante da mesma na condução dos rumos da cidade, em oficinas, canteiros de obras e estabelecimentos industriais (Biondi, 2010, p.26-27). A exemplo do que se deu em relação à historiografia da imigração italiana em São Paulo, os italianos da construção civil, sobretudo os construtores de bairros de classe média e operária, caíram também numa narrativa que prescindiu de uma história social mais ampla e que não considerou - entre contribuições importantes e escolhas deliberadas - os conflitos pela regulamentação da profissão, as imbricações e indistinções entre os termos que designavam o “projetar” e o “construir” (Pareto Jr.,2016), o prestígio dos italianos na construção civil como “operários sem patrões” (Silva, 2003) e, como observou Garry Stevens (2003) a respeito dos fundamentos sociais da distinção na arquitetura, a necessidade de um estudo social da arquitetura, como um campo de disputas, conflitos e distinção, o que incluía também o fundamental repertório estético mobilizado pelas redes de profissionais espalhados pela cidade (Lima, 2008). Trata-se de inserir os construtores italianos de São Paulo nos quadros da formação dos campos da engenharia e da arquitetura, compreendê-los como parte fundamental da experiência que resultou numa nova ordem profissional que instituiu julgamentos implacáveis e, entre razões estéticas, étnicas e de classe, lançaram no esquecimento a principal mão-de-obra que projetou e construiu os principais bairros da maior cidade do Brasil.

E Vicente Branco foi figura de proa na consolidação da cidade eclética, mobilizando seu repertório floreal e *art nouveau* nos bairros centrais a partir de década de 1910. Desenhista, projetista e construtor, atuou nas ruas da Liberdade, do Cambuci e do Bexiga. Entre 1913 e 1915, foi responsável por aproximadamente 35 projetos. (Pareto Jr.,2016). Diante da intensa atuação e experiência, como já apontamos, liderou um grupo de construtores não diplomados para reivindicar seu direito de livre atuação junto aos poderes públicos. Ainda na década de 1920 foi possível verificar sua intensa atuação na Rua 13 de Maio, projetando casas, cocheiras e garagens (Schneck, 2010, 2016). Vicente também atuou com seu irmão Luiz Bianco (Branco), que assinava seus projetos como “architecto”

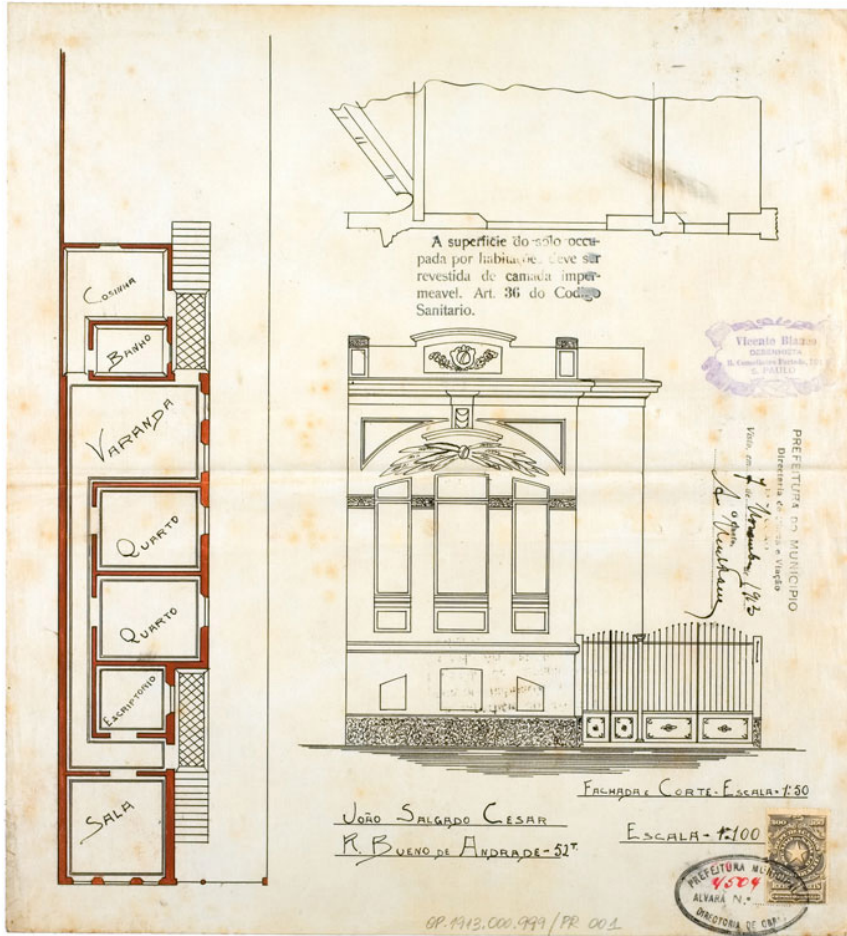
e “constructor”, tendo sido registrado também pelo CREA-SP como “arquiteto licenciado” em 1934. Ambos tiveram escritório técnico no centro da cidade, na Praça da Sé, nº 43, junto às principais figuras da engenharia e da arquitetura nas décadas de 1920 e 1930. Conforme as memórias da filha Luiza Branco, Vicente desenvolveu o talento de projetista nas aulas de composição e desenho do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, certamente o lugar de formação de dezenas de italianos e descendentes que foram, *a posteriori*, habilitados com a licença de arquiteto pelo CREA-SP a partir de 1934, mas que participaram de uma forma de conceber e exercer a profissão que não dissociava o desígnio artístico ensejado pelo desenho da execução do projeto no canteiro de obras.

Figura 2. Projeto de Vicente Branco para construção de uma casa de alto padrão com recuo lateral e frontal na Rua Domingos de Moraes. Vila Mariana. Ano: 1913. Proprietário: Vitor M. Genin



Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Série Obras Particulares

Figura 3. Projeto de uma casa de classe média alta na rua Bueno de Andrade, 52. Cambuci, 1913. À direita da elevação, carimbo de Vicente Branco como *desenhista*. Proprietário: João Salgado Cesar



Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Série Obras Particulares

O construtor-negociador

Uma vez consolidado como presidente do Sindicato de Construtores, Vicente Branco não só conseguiu amenizar as arbitrariedades do Ato nº 1, como aos poucos, sob os auspícios dos sindicatos patronais, transformou o antigo Centro/

Sindicato de Construtores no “Syndicato dos Industriais e Construções”, que ao longo dos anos 1940 se tonará o *Sindicato da Indústria da Construção Civil*. Habilidade negociador, a partir de sua posição de presidente, acomodou tensões entre os sindicatos patronais e alçou largo voo, não demorando a ser tornar uma base de apoio ao grupo de Roberto Simonsen e a fazer parte da diretoria da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Em 1949, uma emblemática reportagem do “Jornal de Notícias” estampava uma foto de Vicente Branco numa entrevista discutindo, ao lado do arquiteto Eduardo Kneese de Mello, a crise econômica brasileira e a escassez de cimento na construção civil, problema que se arrastaria até meados da década de 1950.

Figura 4. Vicente Branco e Eduardo Kneese de Mello em entrevista sobre a crise do cimento

JORNAL DE NOTÍCIAS
 ANO IV || São Paulo — Sexta-feira, 10 de Junho de 1949 || N.º 961

Responsável pela crise de cimento a paralisação da importação do produto

A produção nacional é insuficiente — Cambio negro disfarçado — Declarações do arquiteto Eduardo Kneese de Mello e do presidente do Sindicato da Indústria da Construção Civil ao JORNAL DE NOTÍCIAS

A crise de cimento em São Paulo e praticamente em todo o Estado, devido ao problema de importação, está sendo discutida nos últimos dias de trabalho em São Paulo. O arquiteto Eduardo Kneese de Mello, presidente do Sindicato da Indústria da Construção Civil, e o presidente do Sindicato dos Industriais e Construções, Vicente Branco, foram entrevistados pelo JORNAL DE NOTÍCIAS para discutir a situação da crise de cimento em São Paulo e o problema de importação do produto.

O cimento está sendo utilizado em grande quantidade em São Paulo, devido ao aumento da construção civil, e a paralisação da importação do produto, o que tem causado a escassez do produto. O arquiteto Eduardo Kneese de Mello declarou que a produção nacional é insuficiente para atender a demanda da cidade de São Paulo, e que a importação do produto está sendo interrompida devido ao problema de mudança de preço do produto.

Segundo informações do Sindicato da Indústria da Construção Civil, a produção nacional de cimento em São Paulo é de aproximadamente 1 milhão de sacos por mês, enquanto a demanda da cidade é de aproximadamente 2 milhões de sacos por mês. Isso tem causado a escassez do produto e o aumento dos preços.

Em relação à importação de cimento, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello declarou que a importação do produto está sendo interrompida devido ao problema de mudança de preço do produto. Ele afirmou que a importação do produto está sendo interrompida devido ao aumento do preço do produto no exterior, o que tem causado a escassez do produto em São Paulo.

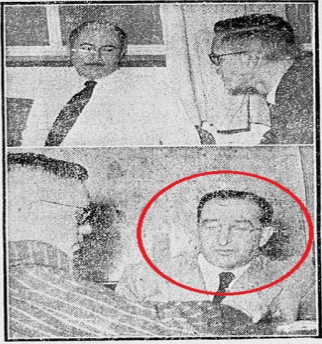
O presidente do Sindicato dos Industriais e Construções, Vicente Branco, declarou que a crise de cimento em São Paulo é resultado da paralisação da importação do produto. Ele afirmou que a importação do produto está sendo interrompida devido ao problema de mudança de preço do produto, o que tem causado a escassez do produto em São Paulo.

Segundo Branco, a crise de cimento em São Paulo é resultado da paralisação da importação do produto, o que tem causado a escassez do produto em São Paulo. Ele afirmou que a importação do produto está sendo interrompida devido ao problema de mudança de preço do produto, o que tem causado a escassez do produto em São Paulo.

OSIROS ATRASADAS

Ar. Vicente Branco refere-se ao atraso que tem sido verificado na construção civil em São Paulo, devido à crise de cimento. Segundo Branco, a construção civil em São Paulo está sendo interrompida devido à escassez do produto, o que tem causado o atraso na construção civil em São Paulo.

Segundo Branco, a construção civil em São Paulo está sendo interrompida devido à escassez do produto, o que tem causado o atraso na construção civil em São Paulo. Ele afirmou que a importação do produto está sendo interrompida devido ao problema de mudança de preço do produto, o que tem causado a escassez do produto em São Paulo.



Em cima, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello, e em baixo, o presidente do Sindicato da Indústria da Construção Civil, quando falavam ao JORNAL DE NOTÍCIAS.

Fonte: Jornal de Notícias, 10/06/1949. Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Considerações finais

Da luta pela continuidade dos não diplomados - grupo do qual ele próprio fazia parte com a habilitação de “architecto” e posteriormente com a de “projetista-constructor para a Capital” - à presidência de um sindicato patronal, Vicente Branco fez sólida carreira na estreita relação entre desenho, canteiro, Sindicato da Indústria da Construção Civil e FIESP. Sintetizou como poucos as profundas mudanças que marcaram a formação da nova ordem da engenharia, da arquitetura, das relações de trabalho e do próprio Estado brasileiro. No limite, sua trajetória é um retorno crucial aos extratos de tempo que compõe arte, arquitetura, canteiro e desenho na primeira metade do século XX. Indica que relações de trabalho, negociação e conflito são parte imprescindíveis da história da arquitetura e do urbanismo e das próprias lógicas que ainda regem a profissão da engenharia e da arquitetura no Brasil. Finalmente, retomando as memórias da filha de Vicente Branco, Dona Luiza, nos últimos anos da década de 1960 ele ainda podia ser visto no Viaduto Dona Paulina, indo para a sede do sindicato no Palácio Mauá, com sua tradicional e artística gravata borboleta.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARASAWA, Claudio Hiro. **Engenharia e Poder**: construtores da Nova Ordem em São Paulo. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

BIONDI, Luigi. Imigração italiana e movimento operário em São Paulo: um balanço historiográfico.. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; CROCI, Federico; FRANZINA, Emilio.. (Org.). HISTÓRIA DO TRABALHO E HISTÓRIAS DA IMIGRAÇÃO: Trabalhadores Italianos e Sindicatos no Brasil (Séculos XIX e XX).. 1ed.São Paulo – SP: EdUSP; Fapesp, 2010, v. 1, p. 23-48.

DEBENEDETTI, Emma & SALMONI, Anita. **Arquitetura italiana em São Paulo**. Ed.Perspectiva: São Paulo, 1981.

FERRO, Sergio. Arquitetura e trabalho livre. São Paulo, SP: CosacNaify, 2006.

GOMES, Ângela. Autoritarismo e corporativismo no Brasil: o legado de Vargas. Revista USP, n. 65, p. 105-119, 1 maio 2005.

LIMA, Solange. O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?) . Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 16, n. 1, p. 151-199, 1 jun. 2008.

NOVO, Leonardo Faggion. Entre arte e técnica: “arquiteturas políticas” na legitimação da profissão no Brasil [1920-1930]. 2018. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

PARETO JR., Lindener. O cotidiano em construção: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933). 2011. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PARETO JR., Lindener. Pândegos, rábulas, gamelas: os construtores não diplomados entre a engenharia e a arquitetura (1890-1960). 2016. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SCHNECK, Sheila. Formação do bairro do Bexiga em São Paulo: loteadores, proprietários, construtores, tipologias edilícias e usuários. (Dissertação de mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHNECK, Sheila. Bexiga: cotidiano e trabalho em suas interfaces com a cidade (1906-1931). 2016. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Fernando Teixeira da. Operários sem patrões: os trabalhadores da cidade de Santos no entreguerras. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

STEVENS, Garry. O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: UNB, 2003.

Agradecimentos

O autor agradece ao comitê organizador do I Encontro Nacional Arte e Patrimônio Industrial, realizado entre 09 e 11 de dezembro de 2019 - IFCH - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).



Dos *Traité des chemins de fer* às Oficinas Companhia Mogyana: patrimônio industrial e questões de método

Rita de Cássia Francisco

Introdução

Este texto versa sobre oficinas ferroviárias, adotando-se como caso de estudo as “Oficinas Companhia Mogyana”,¹ da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e Navegação, estabelecidas em Campinas, São Paulo, no início do século XX, conformando no pátio ferroviário central de Campinas um verdadeiro complexo industrial destinado ao funcionamento daquela ferrovia.

Inicialmente cabe lembrar que o tema deve ser entendido dentro do contexto de ampliação daquilo que é considerado bem cultural, que passa a se estender não somente às grandes criações monumentais, mas também às obras de outras naturezas que com o tempo adquiriram significação cultural, se inserindo, mais especificamente, no campo do patrimônio industrial. A preservação desse tipo de bem apresenta-se relevante para vários campos do conhecimento, em especial a diversas vertentes da história, tais como a social, a do trabalho, a econômica, a da técnica e da engenharia, a da arte e da arquitetura e, enfim, a das cidades.

Sob esse prisma, trabalhos como o aqui desenvolvido são de crucial importância para a seleção de bens a serem contemplados por políticas preservacionistas, já que essa decisão deve estar baseada em um conhecimento aprofundado do próprio processo de industrialização, das áreas envolvidas e de suas construções para que os espaços mais significativos – como estes aqui abordados – possam ser preservados e valorizados de forma conscienciosa e responsável.

O interesse pelo tema da arquitetura de complexos ferroviários remonta a mais de duas décadas, tendo sido objeto de estudos em vários níveis de aperfeiçoamento intelectual, da Iniciação Científica e do Trabalho de conclusão do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (Francisco, 2011) ao Mestrado, desenvolvido na mesma instituição. Esse último, “As oficinas da

1 Todos os textos de época aqui reproduzidos tiveram sua grafia atualizada. Optamos por manter apenas a expressão “Oficinas Companhia Mogyana” conforme o original tendo em vista que a mesma assumiu a conotação de uma marca registrada.

Companhia Mogiana de Estradas de Ferro: arquitetura de um complexo produtivo” (Francisco, 2007) é o que apresenta relação direta com o tema aqui discutido mas que será, no entanto, apresentado por um novo prisma, configurando-se como desdobramento e consequência natural de uma série de outros estudos relativos à preservação do patrimônio arquitetônico, em constante desenvolvimento pela autora, em virtude da continuidade de posteriores trabalhos acadêmicos (Francisco, 2013), e de necessidades profissionais, como Especialista Cultural da Prefeitura Municipal de Campinas.

O recorte temporal adotado, entre os anos de 1897 e 1908, corresponde ao período de concepção das ideias, do projeto e da execução das oficinas, com a implantação gradual de suas diversas edificações, conformando no pátio ferroviário central de Campinas um verdadeiro complexo industrial destinado ao funcionamento daquela ferrovia. Utilizando fontes documentais diversas, buscou-se investigar as diretrizes internacionalmente difundidas à época para a construção de oficinas ferroviárias, bem como a reinterpretação dessas para a realidade brasileira. Por meio do estudo das “Oficinas Companhia Mogyana”, foi possível averiguar a repercussão desses preceitos na determinação da planta industrial estabelecida pela companhia, especificamente em relação às decisões projetuais e de partido. Além disso, utilizando-se de documentos institucionais da Mogiana, mormente os relatórios da diretoria, e de visitas de campo, buscou-se analisar as diversas edificações componentes do conjunto — Usina geradora, Seção de locomotivas, Seção de carros e vagões, Fundição e Rotunda — sob a perspectiva de sua funcionalidade e operacionalidade, como também da técnica construtiva empregada, dos arranjos formais e composições estilísticas e das transformações por que passaram ao longo de sua existência.

Pretende-se trabalhar aqui com a recepção das tradições europeias no Brasil e discutir as diversas modalidades de apropriação e reelaboração dos modelos artísticos e culturais externos. Nesse sentido, propõe-se estudar tanto as oficinas da Companhia Mogiana enquanto documento material quanto o papel do engenheiro Carlos William Stevenson, seu idealizador, cuja atuação profissional, como se notará, permite refletir sobre a assimilação e a transformação dos códigos internacionais. A inferência refere-se, nesse caso, especificamente à difusão e à transposição de padrões técnicos e estéticos apreendidos nos tratados ferroviários, sobretudo franceses e belgas, utilizados na formação de engenheiros naquele período, como aqueles publicados por Bricka (1894), Flamache, (1885-1889),

Humbert (1891), Moureau (1865) e Perdonnet (1865).² O conteúdo da obra acadêmica de Stevenson, como será possível ver adiante, reitera sua aproximação com as então recentes discussões, referenciando-se em todo momento aos trabalhos daqueles tratadistas.

Por fim, no âmbito do campo da preservação do patrimônio cultural, serão retomadas algumas questões relativas tanto ao contexto cultural de concepção e execução das “Officinas Companhia Mogyana”, quanto às repercussões materiais de um projeto tão ousado como este. A discussão tratará, ainda que brevemente, da paulatina descaracterização e do atual estado de conservação dos edifícios, produto de décadas de incompreensão – não somente do significado original daquelas edificações, mas também da preservação do patrimônio cultural enquanto ato de respeito a um modo de conceber e realizar obras de construção civil diferente do contemporâneo – e do esmaecimento da dimensão do trabalho nas discussões acerca do patrimônio industrial.

Considerações preliminares: a formação de engenheiros na Escola Politécnica do Rio de Janeiro no último quartel do século XIX

Em seu estudo sobre as obras edificadas em Belo Horizonte no século XIX, Heliana Salgueiro (1997) trouxe uma contribuição fundamental para as pesquisas em história da arquitetura, ultrapassando uma leitura meramente formal desses edifícios e propondo um diálogo com a cultura e com a história. Para entender a arquitetura de José de Magalhães para a cidade, a autora considerou necessário fazer uma análise retrospectiva de suas experiências como aluno da École des Beaux-Arts em Paris para então, a partir desse referencial, tratar das questões ligadas à transferência e à transformação dos modelos.

² Os tratados, ainda não traduzidos para a língua portuguesa, foram todos consultados em suas versões originais em francês. A composição dos volumes difere de um para o outro, mas comumente eles apresentam uma divisão em grandes grupos que contemplam assuntos como os expostos a seguir: histórico e organização financeira das companhias ferroviárias; traçado e disposição das vias férreas; exploração das estradas de ferro; disposição e composição das gares; oficinas e outras instalações de apoio; material de tração e material rodante. O tratamento dado a cada um desses grupos não é necessariamente uniforme, mas, ainda assim, os estudos realizados possibilitaram averiguar vários princípios coincidentes entre os tratados abordados, que serão oportunamente apresentados.

A metodologia ora perseguida é bastante semelhante àquela desenvolvida por Heliana, mas o caso de que se trata aqui, no entanto, apresenta uma dinâmica diversa. Carlos Stevenson, engenheiro em questão, não se formou no exterior, mas sim na Escola Politécnica do Rio de Janeiro – o ponto em comum para as duas situações, como se poderá notar, era o repertório de códigos a ser dominado. O quadro preliminar a entender, portanto, diz respeito ao contexto da formação de engenheiros no Brasil naquele período e à própria organização do ensino na área, cruzando discursos técnicos e sociais dos engenheiros com suas ações – práticas e aplicações de seus saberes – naquela sociedade das décadas próximas à passagem para o século XX.

Em fins do século XIX, há que se considerar que os saberes científicos eram simultaneamente instrumento e estratégia de ação, fundamentais para a constituição de uma sociedade “civilizada” e para a inserção do país nos “trilhos do progresso”.³ A figura dos engenheiros, nesse sentido, é vinculada à ideia de produtores de grandes e eficazes transformações direcionadas ao progresso intelectual e material, sustentados por conhecimentos científicos e convicções político-ideológicas (Schwarcz, 1993). São agentes transformadores, intermediários entre ciência e realizações, capazes de transformar conhecimentos matemáticos e físicos em resultados práticos para a sociedade.

A Escola Politécnica do Rio de Janeiro,⁴ cuja origem esteve ligada à tradição da engenharia militar lusobrasileira, representava, naquele momento, a modernização proporcionada pelo ensino técnico, cujo emblema máximo eram as obras ferroviárias. Estudos apontam que naquele período uma das maiores preocupações da instituição era a formação de bacharéis em ciências – que hoje chamamos exatas – então chamados de “doutores”. Com o prestígio das titulações esses bacharéis – com sólida formação teórica mas prática restrita a laboratórios de demonstrações – poderiam se converter em engenheiros pela rotina do trabalho, por meio da realização de cursos na Europa ou pela experiência em portos e estradas de ferro (Barata, 1973; Cerasoli, 1998; Pardal, 1985).

3 É importante destacar que a metáfora da ferrovia é bastante recorrente nos textos da época. Sobre a imagem da ferrovia como símbolo dos ideais de modernidade, progresso e civilização, além de novo espaço de conflito social, conferir Hardman, 1988; Lessa, 1993; Segnini, 1982.

4 Formalizada pelo Decreto 5600 de 25 de abril de 1874, que reformou a então “Escola Central”.

Carlos William Stevenson formou-se engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1890. Em seguida, após rápido período trabalhando na planta cadastral do Rio de Janeiro, mudou-se em fevereiro de 1891, a convite do engenheiro Carlos Gomes de Souza Chalders, para Campinas, onde trabalhou primeiramente na construção do Ramal Férreo Campineiro e posteriormente na superintendência dessa ferrovia.⁵

Mais tarde, em 1895, ingressou como engenheiro residente na Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e Navegação e, apenas dois anos mais tarde, em 1897, já havia chegado ao posto de chefe da Locomoção. Nas empresas ferroviárias a locomoção era o setor responsável pela constituição, reconstrução, montagem, reparação e renovação de equipamentos, ferramentas e utensílios do material rodante composto por material de tração, carros de passageiros, vagões para mercadorias, animais ou bagagens, etc. (Picanço, 1892, p. 112). No cargo, Stevenson se revelaria grande técnico e, além disso, iria projetar e orientar a construção de novas oficinas para a companhia, objeto desse texto, de características originais, modelares e que granjeariam renome internacional. Em texto sobre o assunto, outro engenheiro, Paulo da Silva Pinheiro, também ex-ferroviário da Companhia Mogiana, menciona até mesmo excursões de turmas de novos engenheiros às instalações das oficinas projetadas por Stevenson (Pinheiro, 1958, p. 22).

Carlos Stevenson permaneceu na chefia da Locomoção até o ano de 1908, quando as oficinas já estavam inteiramente edificadas e em pleno funcionamento. Nos anos seguintes trabalhou em outras diversas ferrovias – Companhia Minas e Rio, Central do Brasil, Great Western of Brasil Railway – até 1914, quando voltou para Campinas, se aposentando em 1926 como inspetor geral da Companhia Mogiana.

O desempenho acadêmico de Stevenson foi tão promissor quanto sua carreira profissional. Em 1913 o engenheiro dedicou-se à docência na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, na qual conquistou a Livre Docência da cadeira de estradas de ferro, e posteriormente conseguiu também o título de Professor Honorário da Escola Politécnica de São Paulo. Em seus escritos sobre o professor que o formou, Paulo Silva Pinheiro (1958) relembra que o engenheiro condensou, em

5 Sobre Carlos William Stevenson, natural de São Luiz do Maranhão, ver: Piauí, 1973; Pinheiro, 1958; Toledo, 1997.

obras originais, os resultados de suas experiências nas companhias ferroviárias e aponta até mesmo a repercussão internacional de algumas delas.

Em 1916, Stevenson publicou o livro “Resistencia das pontes, resistencia dos trilhos, resistencia dos trens e desenvolvimento virtual dos traçados ferroviários” e, em 1930, “Da Resistência dos Trens e suas Aplicações”, no qual propunha uma fórmula original de cálculo que foi adotada no Brasil e no exterior. Encontrada até os dias de hoje nos materiais didáticos dos cursos de ferrovias da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, a fórmula de Stevenson determina a chamada resistência de curva e é utilizada para indicar a dificuldade de se inscrever o veículo numa curva. Depende da configuração do truque (distância entre os eixos), da bitola da via (distância entre os trilhos) e do raio da curva. (Stevenson, 1930, p. 71). Pela relevância de suas proposições, Stevenson se projetou de tal forma que recebeu inclusive, da Escola Politécnica, o título de membro honorário de sua Congregação.

Na abertura de uma de suas publicações o engenheiro apontava a ausência de trabalhos técnicos brasileiros que se ocupassem do tema das edificações ferroviárias e remetendo-se a Perdonnet, um dos teóricos dos “traité des chemins de fer”, destacava os problemas desse desconhecimento: “Se de rigor é a economia bem compreendida, em obras dessa natureza, é ao invés, desastrosa, quando por mesquinhos interesses de momento se grave o futuro de prejuízos irreparáveis” (Perdonnet, 1865 apud Stevenson, 1930, p. 3).

Como se vê, pode-se notar na obra do acadêmico Stevenson a ressonância da sua atuação como engenheiro na chefia das várias companhias ferroviárias pelas quais passou, desde sua iniciação no Ramal Férreo Campineiro. Mas ao longo das discussões por ele propostas, sua aproximação com as então recentes discussões relativas às ferrovias é evidente e suas citações aos teóricos consultados para a realização deste trabalho são recorrentes e assim justificadas: “são vozes autorizadas do passado que cumpre apontar, como advertências contra impróprias soluções dos altos problemas ferroviários, para impedir erros que o futuro não perdoa jamais” (Stevenson, 1930, p. 269).

A aplicação dos “*traité des chemins de fer*” nas oficinas da Companhia Mogiana em Campinas

O trabalho no início da formação da malha ferroviária brasileira contou com a participação de muitos estrangeiros, até que as instituições de ensino nacionais organizassem o ensino a esse respeito. Uma das primeiras ações nesse sentido ocorreu justamente na Politécnica carioca, na qual em 1874 instituiu-se a cadeira de “estradas ordinárias, estradas de ferro, pontes e viadutos”, procurando sanar as deficiências desses conhecimentos técnicos. (Cerasoli, 1998, p. 142-143). Graças à iniciativa, a partir dos anos 1880 houve significativa participação dos engenheiros brasileiros nos projetos ferroviários, caso de Carlos Stevenson.

Quando o engenheiro Stevenson se formou, em 1890, outras questões também já haviam se tornado imperativas, caso, por exemplo, da normalização técnica. Enquanto um dicionário técnico – determinado pelo Decreto nº. 6277 de agosto de 1876 – ainda era um mero projeto, Francisco Picanço editava em 1891 o primeiro volume de seu “Diccionario de Estradas de Ferro e Sciencias e Artes Accessorias”, cujos verbetes evidenciavam o esforço de produzir um vocabulário facilitador das práticas da engenharia.

A evidência que as ferrovias haviam ganhado torna-se ainda mais patente ao lembrarmos que Picanço já dirigia desde 1879 as edições da “Revista de Engenharia”, cujos assuntos tratados referiam-se essencialmente à viação férrea. A publicação contava com a colaboração de vários engenheiros, eminentes na época por sua participação junto ao poder público e na construção de portos e estradas de ferro. O tema ganhou tanto destaque que na década seguinte Picanço passou a editar também a “Revista das Estradas de Ferro”.

A partir das referências apresentadas nesses periódicos, foi possível identificar e consultar os “*traité des chemins de fer*” utilizados na formação dos jovens engenheiros de fins do século XIX: Bricka (1894), Flamache (1885-1889), Humbert (1891), Moureau, (1865) e Perdonnet (1865), todos desenvolvidos na segunda metade do século XIX.

É bastante comum a existência de estudos que enfatizam as relações culturais e científicas entre Brasil e Europa como mera importação de ideias, até mesmo contraditórias em relação ao nosso meio social naquele momento, identificadas como cópias desautorizadas e atrasadas. Uma abordagem mais contemporânea, no entanto, propõe como alternativa a essa interpretação que tais ideias eram adotadas originalmente de maneira crítica e seletiva, com a impressão de

novos significados e valores para as concepções estrangeiras, articulando-as à realidade local.

Especificamente em relação aos tratados de estradas de ferro franceses e belgas, pode-se dizer que a análise aqui proposta também se apresenta como uma alternativa à noção de influência: não são os autores dos tratados que influenciam Stevenson, mas sim Stevenson é que os escolhe dentre todos os existentes como modelos e, nesta relação, que de nenhum modo é passiva, constrói em 1901 seu projeto para as “Oficinas novas” da companhia apenas dois anos depois de sua nomeação como chefe do setor de Locomoção da Companhia Mogiana (Relatório, 1900, p. 127).

Um primeiro dado a se apontar é o fato de que na maioria dos tratados a questão das oficinas não raro aparece de maneira tímida, o que se evidencia ao compararmos seu trato com aquele dado, por exemplo, à composição formal e à disposição das estações de passageiros. No caso dos edifícios relacionados à conservação ou à reparação do material rodante e de tração – Seção de locomotivas, Seção de carros e vagões, Usina geradora e Fundação – bem como das garagens – Rotundas ou Depósitos anelares –, as recomendações comumente se limitavam a questões técnicas e funcionais envolvendo plantas e fluxogramas. As ilustrações apresentadas nos tratados apresentam galpões simplificados cuja volumetria, com muitos sheds e lanternins, evidencia a preocupação com a salubridade dos ambientes, facilitando a iluminação e a ventilação.

Stevenson, no entanto, extrapola tais recomendações e dá a tais edifícios um tratamento formal manifesto nos tratados apenas para os edifícios das estações, atendendo, possivelmente, aos anseios de “uma sociedade que mudava e persistia ao mesmo tempo”, nas palavras de José de Souza Martins (2004, p. 12). Ao analisar o panorama paulista na passagem do século XIX para o século XX, o autor reflete que:

[...] uma nova concepção do espaço se definiu, uma nova mentalidade se difundiu, uma nova consciência social ganhou sentido. O mundo da ferrovia trazia embutidos os códigos da modernidade e, portanto, das contradições sociais gestadas na complicada passagem da sociedade escravista, que se exauria, para a sociedade industrial, que se anunciava. Não se tratava apenas do advento das classes sociais, mas das reinterpretações da realidade que a mudança impunha, da emergência da vida cotidiana e da vida privada, o

novo modo de ser dominado pela temporalidade da reprodução ampliada do capital, o novo decoro regulado pela necessidade social da aparência. É no embate entre o passado persistente nos ritmos do viver (e dos espaços a percorrer), de um lado, e o futuro de um viver possível e relutante, de outro, que se pode pensar a questão do advento da modernidade [...]” (Martins, 2004, p. 9).

Voltando à questão do quadro de referências adotado por Stevenson para elaboração de seu projeto para a Companhia Mogiana, pode-se inferir que, se o engenheiro, em vez de adotar os tratados franceses e belgas como modelo, tivesse aderido às orientações de trabalhos americanos também existentes à época, possivelmente os resultados do complexo das oficinas novas seriam bastante distintos:

O espírito prático dos americanos, que assentam estradas de ferro em altivos viadutos de madeira, que fazem a plataforma das linhas com largura apenas indispensável à passagem dos trens, que não empregam lastro, senão quando os lucros das empresas são vantajosos, e que muitas vezes revestem túneis com aduelas de madeira; enfim, o espírito prático de tão ousados construtores, abalou de algum modo a velha usança da custosa ornamentação sem razão de ser (Picanço, 1887, p. 182).

Mas o fato é que, sem referência direta para inspiração, a definição do partido arquitetônico de Carlos Stevenson ainda esteve sujeita aos modelos da arquitetura corrente, de modo que os edifícios ferroviários se inseriram no ecletismo (Lemos, 1987, p. 70-100) predominante. Com a difusão das estradas de ferro, há que se considerar ainda que os materiais de construção passaram a ser mais facilmente transportados, promovendo maior acesso àqueles importados e transformando a qualidade das edificações. No caso das edificações ferroviárias, a alvenaria de tijolos, aliada às estruturas metálicas – técnica que atendeu eficientemente as necessidades de realizações dos novos programas – acabou por baratear custos, otimizar o tempo de construção e permitir o embelezamento das fachadas. Por meio desse sistema construtivo combinado, a nova sociedade campineira pode expressar a modernidade almejada e da qual a ferrovia, “*exaltação estética do espetáculo fabril da modernidade urbano-industrial*” (Possas, 2001, p. 70-71), como vimos, era a representação.

O exemplo maior dessa situação concretiza-se ao analisarmos o edifício da Seção de Locomotivas projetado por Stevenson, conforme a descrição feita pelo próprio engenheiro, com os generosos predicados que imbuíu ao edifício:

A frente principal da oficina é construída de tijolos prensados, com “notável gosto arquitetônico”, descansando seus “altos” e “elegantes” pilares em plintos de cantaria “de primeira”. Um “largo” frontão triangular, tendo ao centro do tímpano, um relógio de 1,50 m., encima a “magnífica” fachada; dele se destacam em “belos” relevos, as “atrativas” cornijas de tijolos nus, que lhe dão o “mais completo” acabamento. Além da lanterneta, já citada, “altas” janelas em arco e “grandes” paredes envidraçadas, oferecem um “vasto” campo a ação da luz solar, garantindo assim a “perfeita” iluminação interna da oficina, e satisfazendo, portanto, mesmo nos dias mais sombrios, a um dos principais requisitos das instalações “modernas”. A ventilação, como requisito “não menos importante”, recebeu a devida atenção, estendendo-se “largas” venezianas ao longo da lanterneta, em todo o comprimento do edifício (Destaques nossos. Relatório, 1905, p. 173).

Executado em alvenaria de tijolos aparentes, embasamento de cantaria e estrutura metálica, o edifício tem como elemento de destaque sua fachada principal. Embora o prédio possua um único pavimento, em virtude de sua altura considerável, a fachada foi tratada em três partes principais sugerindo, os dois primeiros, uma divisão que internamente não existe: no primeiro terço localizam-se os vãos de portas; no segundo, os vãos de janelas e; o terceiro constitui-se de um largo frontão triangular com amplo relógio (característico das estações) no centro do tímpano (Figuras 1 e 2).

Figura 1. Vista geral do edifício da Seção de Locomotivas



Fonte: Museu da Companhia Paulista

Figura 2. Fachada principal



Para citar alguns dos variados adornos com os quais conta o edifício, há, apenas sobre as portas laterais do edifício: uma sobreverga em faixa denticulada, friso, viga metálica executada com seção de trilho ornamentada, placa em baixo relevo e outra faixa denticulada que faz limite com as envasaduras das janelas (Figura 3). As janelas, por sua vez, assentam-se sobre vigas executadas com trilhos de trem, têm verga em arco pleno e arranjam-se em duas partes, com uma coluna metálica torça no centro (Figura 4).

Figura 3. Ornamentação sobre as portas laterais da fachada principal

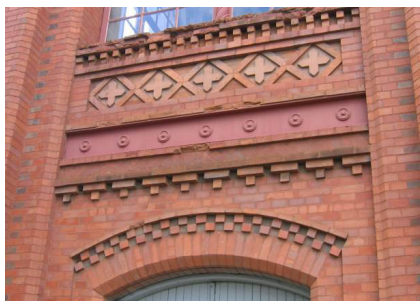


Figura 4. Tipologia das janelas encontradas na fachada principal do edifício da Seção de locomotivas



Afora esses ornatos destinados à decoração dos vãos, a rica ornamentação de tijolos aparentes pode ser notada também em outros elementos de sua

composição, como as altas e elegantes pilastras sobre plintos de cantaria - contribuindo para o estabelecimento, juntamente com os vãos, do ritmo da fachada - e os belos relevos que se destacam do frontão triangular, como as cornijas que lhe dão um completo acabamento, e dos outros dois frontões existentes em ambos os corpos laterais (Figuras 5, 6 e 7).

Figura 5. Plinto de cantaria sob a base de uma das pilastras



Figura 6. Detalhe da cornija do frontão triangular



Figura 7. Frontão retangular sobre as portas laterais do edifício



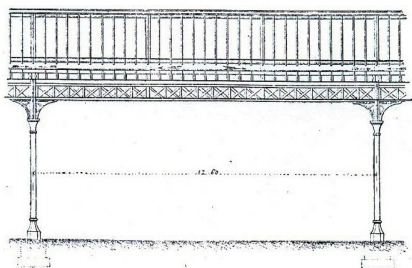
Os outros edifícios projetados por Stevenson para as oficinas seguem o mesmo rigor na composição, com riqueza de detalhes até mesmo imperceptíveis numa vista geral. Tal abordagem uma vez mais demonstra a seletividade com que o engenheiro encarava os tratados internacionais já que, em um deles, um dos “mais notáveis engenheiros franceses” (Picanço, 1892, p. 1), Emile Level (1873), se posicionava claramente contra detalhes e ornamentações imperceptíveis.

Level afirmava que uma única impressão restaria sobre os edifícios ferroviários e seria justamente aquela relativa às proporções gerais do conjunto e à harmonia dos volumes. Desse modo, recomendava que os engenheiros se preocupassem somente em procurar, por todos os meios possíveis, um bom custo absoluto para as edificações, e não em erguer edifícios portentosos.

Mas apesar de portentosos, quanto ao funcionamento dos diversos edifícios das oficinas, uma análise comparativa entre ilustrações presentes nos tratados e registros fotográficos das oficinas da Companhia Mogiana já em funcionamento

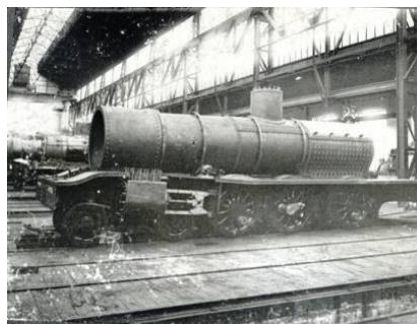
demonstram como, no mais, Stevenson atendeu a todos os preceitos indicados, como demonstramos, para encerrar, com as imagens a seguir:

Figura 8. Corte do sistema de cobertura envidraçada proposto por Moreau



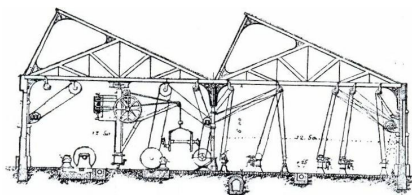
Fonte: Moreau, 1865, Tomo 2º, p. 478

Figura 9. Vista interna da seção de locomotivas da Companhia Mogiana



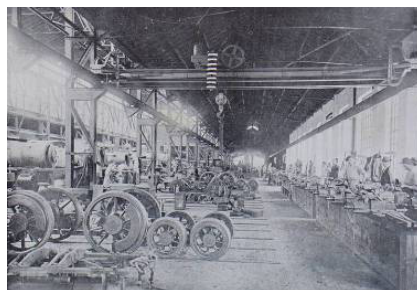
Fonte: Acervo do Museu da Companhia Paulista

Figura 10. Corte da oficina de ajustagem



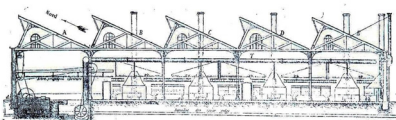
Fonte: Moreau, 1865, Tomo 2º, p. 488

Figura 11. Ajustagem da Companhia Mogiana



Fonte: Acervo do Museu da Companhia Paulista

Figura 12. Corte das instalações de uma ferraria, com sheds para iluminação



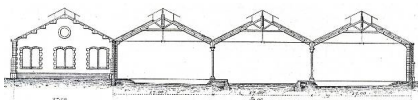
Fonte: Moreau, 1865, Tomo 2º, p. 498

Figura 13. Ferraria da Companhia Mogiana, não com sheds, mas sim com lanternim central



Fonte: Acervo do Museu da Companhia Paulista

Figura 14. Proposta para a seção de locomotivas



Fonte: Humbert, 1891: Tomo 2º, p. 64

Figura 15. Vista geral da seção nas oficinas novas da Companhia Mogiana



Fonte: Acervo do Museu da Companhia Paulista

Questões de método e balanços necessários

No trabalho original que deu origem a esse texto (Francisco, 2007), algumas questões foram norteadoras do tipo de abordagem que se procuraria perseguir para seu desenvolvimento. Perguntava-se então, o que seriam as oficinas ferroviárias, quais suas finalidades, qual sua relevância para o funcionamento das ferrovias e, finalmente, se haveria uma arquitetura própria aos complexos produtivos das estradas de ferro.

À época, há pouco mais de uma década, eram escassos os textos e pesquisas sobre o assunto, com raras exceções, como o livro primordial de Beatriz Mugayar

Kühl “Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre sua preservação” (1998). Beatriz também foi pioneira em orientar alguns dos primeiros trabalhos acadêmicos voltados à temática do patrimônio industrial, entre os quais o aqui tratado, tendo oferecido enorme contribuição à sua realização.

Hoje, há vários outros trabalhos que dialogam com este e o complementam. Destacam-se, por exemplo as dissertações de Mestrado de Tainá Maria Silva (2019), “Oficinas ferroviárias em São Paulo: um estudo sobre a formação espacial da oficina da Companhia Paulista em Jundiaí (1892-1896)”, e de Ana Carina Urbano Torrejais (2019), “Patrimônio ferroviário como tecnocultura: as oficinas de manutenção da Companhia Paulista de Estradas de Ferro em Jundiaí”.

Pode-se dizer que uma das contribuições do trabalho à época desenvolvido, do qual o presente texto é um desdobramento, refere-se à metodologia de estudo adotada. A primeira aproximação à pesquisa deu-se a partir da busca por informações acerca de temas relativos às ferrovias paulistas, em geral, à Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, em particular, e à arquitetura ferroviária. Foi a apreciação dessa bibliografia que possibilitou a constatação e a sistematização das carências informativas em relação às oficinas e levou à opção por um trabalho mais afeito ao exame e ao tratamento das fontes primárias, de modo a oferecer, por meio da análise e da interpretação da documentação contemporânea à época de construção dos exemplares arquitetônicos estudados, um contraponto àquelas imagens consolidadas.

Quatro dos cinco edifícios funcionais da Companhia Mogiana, edificadas entre 1901 e 1908, abordados neste breve texto, permanecem, em diferentes graus de conservação, até os dias de hoje no pátio ferroviário da cidade de Campinas: Seção de locomotivas, Seção de carros e vagões, Usina geradora e o Depósito anelar, sua garagem. Não por acaso, essas coincidem com aquelas edificações que, dentre outras, foram contempladas pelo processo de tombamento do Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (Condepacc), órgão local de defesa do patrimônio, efetivado no início dos anos 1990 (Conselho, 1989). Apesar do próprio nome do processo de tombamento, “Complexo da Fepasa”⁶,

6 Pois na época as edificações pertenciam à Rede Ferrovia Paulista S/A (Fepasa), empresa estatal paulista de transporte ferroviário de cargas e de passageiros, constituída mediante a unificação das empresas Companhia Paulista de Estradas de Ferro, Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, Estrada de Ferro Sorocabana, Estrada de Ferro Araraquara e Estrada de Ferro São Paulo e Minas.

o sítio onde se situam os edifícios remanescentes, não foi considerado como um todo ainda íntegro, que à época ainda permitia a legibilidade dos processos relacionados à atividade ferroviária. Ao contrário, foram listadas dentre todas as edificações aquelas merecedoras de preservação.⁷

A Fundação, por exemplo, de proporções mais modestas do que os outros edifícios das oficinas novas, não obteve a mesma chancela e dela só restam suas ruínas. Seu caso é particularmente interessante pois foi apenas sua forma que a condenou à deterioração, visto que os estudos dos técnicos do patrimônio não apontaram no sentido de sua permanência na paisagem urbana. Desconsiderou-se, desse modo, toda e qualquer perspectiva dos trabalhos outrora realizados naquele espaço, perdendo-se por completo a possibilidade de apreensão da cadeia produtiva das “Oficinas Companhia Mogiana”.

Diante do exposto, é necessário ter em consideração que a preservação de edificações industriais e o estabelecimento dos planos de salvaguarda delas decorrente são assuntos relativamente recentes, que começaram a despontar apenas na segunda metade do século XX, em princípio na Europa, como resposta à perda de importantes testemunhos do processo de industrialização, e ainda mais tardios no Brasil.

Uma discussão pormenorizada sobre os temas da arqueologia industrial e do patrimônio industrial⁸ fogem ao escopo deste trabalho, contudo, é à luz desses princípios que se pretende refletir sobre os critérios empregados na definição daquilo que foi ou preservado no conjunto do pátio ferroviário de Campinas.

O caso é exemplar de como edifícios industriais desativados relacionam-se com extensas áreas circunvizinhas, muitas vezes vinculadas, em sua origem, a atividades do próprio processo produtivo ou à logística de circulação de matérias-primas e produtos. Por isso mesmo, a preservação dessas áreas deve ser entendida também dentro da escala urbana de seu entorno. Nesse caso, há que se considerar, além do conjunto formado pelas edificações remanescentes da antiga Companhia Mogiana – mas também da Companhia Paulista, a quem pertencia a estação principal – suas relações físicas e espaciais estabelecidas

7 Mas vale lembrar que, anteriormente, de maneira ainda mais excludente, havia sido tombada em 1982 apenas a antiga estação da Companhia Paulista pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat).

8 Sobre o assunto, conferir Kühl, 2009.

com o sítio – traçado urbano, relação com a o Centro da cidade e a Vila Industrial (bairros que se avizinham, de um lado e de outro da linha férrea), relações entre os volumes e os espaços vazios, etc. –, bem como a atribuição de valor pela população que o vivencia cotidianamente na paisagem.

A situação do setor produtivo da Companhia Mogiana reflete, em última instância, o tratamento dado a todo o tombamento do complexo ferroviário central de Campinas, que agrupou em um único processo as edificações da antiga Fepasa, mas apenas aquelas eleitas para preservação. Sobre isso, pode-se afirmar com segurança: de modo algum as edificações que ganharam a chancela de patrimônio cultural de Campinas deveriam ter sido avaliadas individualmente, como foram. Com a adoção de critérios apoiados quase exclusivamente em avaliações estético-arquitetônicas, parte da história do funcionamento da ferrovia se perdeu, inclusive porque a área certamente esteve em constante remodelação, em função das necessidades surgidas pela recorrente atualização do processo produtivo. Avaliar os edifícios pelo seu estado “original”, numa espécie de caráter suspensivo do tempo, apaga intencionalmente essas transformações.

Como se vê pelas análises apresentadas até aqui, o conjunto dos edifícios apresenta a particularidade de agrupar tipologias arquitetônicas diversas, cuja relação se dá quase que exclusivamente em função de um objetivo comum – o funcionamento da indústria ferroviária– e, por isso mesmo, esses tipos devem ser analisados apenas em conjunto, de modo que individualmente sua representatividade pode não ser totalmente compreendida. Esse, aliás, é um fator que extrapola o caso em questão, configurando-se como uma das características intrínsecas aos artefatos classificados como patrimônio industrial (Rufinoni, 2004).

Este artigo propõe-se como alternativa a esse tipo e abordagem em relação aos edifícios ferroviários, em específico, e industriais, de modo geral. Propomos considerá-los, portanto, como objetos de cultura material que se configuram como solução concreta e acabada de um determinado problema apresentado pela ferrovia – a construção de oficinas novas –, no início do século XX, ao engenheiro Carlos Stevenson, então chefe da locomoção. A fim de compreender esse objeto foi necessário reconstruir, ao mesmo tempo, o problema específico que Stevenson tinha em suas mãos e as circunstâncias, também específicas, que o levaram a produzir o objeto tal como o conhecemos.

Não se trata, no entanto, como pode parecer, de partir da ação de Stevenson ao projetar e edificar as oficinas para compreendê-las, mas sim de partir delas

próprias, enquanto objeto, para então “inferir as ações humanas e os instrumentos que os fizeram do jeito que são” (Baxandall, 2006, p. 46). Esse tipo de abordagem permite reconstruir o contexto a partir das questões apontadas ou presentes na obra, mas, ainda assim, é prudente lembrar que esse contexto é sempre construído e não um fato per se.

Análises desse tipo trazem consigo algumas especificidades com as quais lidar e a primeira, e das mais significativas, é que não há um método único a seguir. O limite móvel do campo a ser estabelecido implica na construção de uma metodologia específica a partir do próprio objeto e na criação de um modelo de análise para cada situação particular, para então compreender o que Michael Baxandall (2006) denomina padrões de intencionalidade: o encargo geral mais as diretrizes específicas do artista – neste caso, o engenheiro Stevenson.

A leitura dos Relatórios da Companhia Mogiana propiciou entender o problema de Stevenson: as oficinas da Mogiana haviam chegado ao seu limite de capacidade e sem uma completa remodelação das instalações tornar-se-iam incapazes de desempenhar seus afazeres. Ao esmiuçar quais eram esses afazeres, foram respondidas algumas das questões inicialmente apontadas: as oficinas ferroviárias, vinculadas ao serviço da Locomoção das ferrovias, consistiam no setor responsável por todas as atividades concernentes ao serviço das locomotivas, bem como da construção, conservação e reparação do material rodante. No caso específico da Companhia Mogiana, eram responsáveis ainda por serviços necessários a outras repartições, executando até mesmo peças para utilização em construção civil.

Quanto às circunstâncias, por sua vez, que levaram o engenheiro Carlos Stevenson a conceber as edificações das oficinas novas tal como se configuraram, foi possível conduzir as análises sob dois vieses, um vinculado à compreensão das recomendações técnicas internacionais para a construção de oficinas ferroviárias e o outro ao contexto cultural da época, ao qual se relacionou diretamente reinterpretação e a ressignificação das normas encontradas.

Tal empreitada permitiu, uma vez mais, responder a outro dos questionamentos iniciais que haviam sido apontados: havia, sim, uma arquitetura própria às oficinas ferroviárias. Conforme foi possível observar por meio dos apontamentos feitos a partir dos tratados internacionais franceses e belgas, havia preceitos claros e precisos a serem aplicados na construção dessas edificações ferroviárias — do programa de necessidades às dimensões e equipamentos necessários de cada um

dos setores produtivos. Pode-se dizer, dessa maneira, que a arquitetura própria às oficinas ferroviárias estava vinculada mais às suas necessidades funcionais que propriamente a tipologias ou correntes estilísticas.

As “Officinas Companhia Mogyana”, nesse sentido, estabelecem-se como pleno exemplo dessa constatação. Isso porque, no Brasil as publicações técnicas sobre ferrovias relacionaram-se puramente aos traçados e à exploração das vias férreas, não tendo sido formulado um arcabouço conceitual relativo às edificações. Apesar disso, foi possível verificar nos memoriais descritivos das obras das oficinas novas e até mesmo em visitas de campo, registradas nas imagens aqui apresentadas, que o atendimento às prescrições dos tratados saltam aos olhos, tornando claras até mesmo as reinterpretações necessárias. Para citar um único exemplo, pode-se falar da comum recomendação dos tratados quanto ao controle das condições de conforto térmico dos ambientes. Naquele caso, a principal preocupação consistia em reduzir ao mínimo o número de aberturas dos edifícios, em função de facilitar o aquecimento. Aqui, a fim de controlar as condições para nosso clima, tropical, Stevenson, ao contrário, promoveu a ventilação e a iluminação dos galpões, por meio de amplas janelas, portas e lanternins vazados.

Vale ressaltar, nesse sentido, o importante papel de Carlos Stevenson — elo de ligação entre um saber que se constitui e o objeto material que representam as “Officinas Companhia Mogyana” — cuja atuação muito cedo se apresentou nessa pesquisa como fator determinante para a implantação daquelas edificações. Além do acurado tratamento das questões técnicas e operacionais das edificações, coube a Stevenson o tratamento estético das fachadas, as quais primaram por traduzir em formas alguns requintes até então restritos às estações de passageiros.

Essa opção de Stevenson pode explicar, por exemplo, a aparente contrariedade aos princípios defendidos pelo engenheiro Francisco Picanço, importante referência para os técnicos atuantes nas empresas ferroviárias entre fins do século XIX e o início do século XX (Picanço 1887, p. 181-188). Aparente porque embora Picanço tenha se manifestado contrário ao luxo nas estradas de ferro, apregoando que as edificações ferroviárias devessem ser simples e modestas, também considerava que as fachadas desses edifícios deveriam ser elegantes e dotadas de “sentido moral” (Picanço, 1892, p. 1).

O partido de Carlos Stevenson traz consigo, dessa maneira, relevantes informações sobre a seletividade e a reelaboração na adoção dos princípios internacionais. Apesar de construir suas oficinas seguindo os princípios técnicos da engenharia

apontados nos tratados internacionais, Stevenson não se eximiu de inseri-las no ecletismo então predominante na arquitetura paulista, atendendo às demandas sociais de edifícios dotados de “sentido moral”, nas palavras de Picanço. Stevenson não desconsiderou tal nuance – junto à qual deve-se ponderar também o afã campineiro de se constituir como capital do interior paulista – erigindo em Campinas suas modelares oficinas, como noticiaram os almanaques da época (por exemplo Paes, 1930 e Companhia, 1922).

Mas para além do rigor das formas e do primor das instalações, há que se mencionar ainda o diferencial das “Officinas Companhia Mogyana” em relação ao seu funcionamento. As fontes documentais analisadas permitem seu reconhecimento como portentosa firma industrial do início do século XX, com requintado nível de especialização das funções, dos espaços e, por consequência, de trabalhadores. Havia em 1895 apenas 11 firmas industriais em São Paulo com mais de 100 funcionários, de um total de 52 indústrias. A Mogiana possuía, em 1897, nos quadros das oficinas, 561 operários; em 1904 — pós-implantação das oficinas novas —, 749 (Francisco, 2007, p. 43).

Diante disso, faz-se necessário voltar novamente à questão das imagens consolidadas pela bibliografia concernente às ferrovias e à quase exclusividade dada a alguns temas versus a exclusão, nessas narrativas, do setor produtivo. Mesmo com os números grandiosos de seu capital material e humano, apenas mais recentemente as oficinas ferroviárias foram objetos de estudo, antes não tendo sido contempladas nem pelos estudos sobre ferrovias nem tampouco pela historiografia da industrialização no Brasil.

A própria questão dos serviços oferecidos e bens produzidos pelas oficinas ferroviárias é controversa. A bibliografia consolidada exclui por completo a possibilidade de o país ter fabricado locomotivas. A documentação, mais uma vez, mostra o contraponto, já que mesmo para o curto período abordado por este trabalho há indícios de máquinas totalmente construídas pela Mogiana, fazendo figurar, inclusive, o nome “Officinas Companhia Mogyana” nos balancetes anuais da companhia que continham apensados o inventário de seus bens. Ademais, toda produção, e esta sim em escala muito maior, de vagões, gaiolas, carros, etc., foi igualmente desconsiderada (Francisco, 2007, 56-57).

Considerações finais

Como se vê, são diferentes camadas de esquecimento, ou apagamento, ainda que não intencionais. Inicialmente pela maioria das abordagens históricas sobre ferrovias, arquitetura do ferro ou edificações industriais, mas também pelos estudos do campo do patrimônio cultural. Cabe então aqui uma reflexão final, sobre a possibilidade desse esquecimento das oficinas ferroviárias, com tantas nuances diferentes, reverberar até mesmo, em última instância, nas discussões acerca do patrimônio industrial. Dimensão do patrimônio cultural, como apontou-se ainda que incipientemente, buscou-se estabelecer com o patrimônio industrial uma metodologia de análise interdisciplinar que considerasse, além dos valores estéticos intrínsecos às edificações, aqueles vestígios históricos, tecnológicos, científicos e sociais de sítios ligados a atividades industriais.

Mas, na falta de uma política incisiva de pesquisa voltada às fontes documentais e materiais – apenas elas capazes de elucidar tais valores acima apontados –, as oficinas ferroviárias ainda ocupam uma espécie de “não lugar”: nem ferrovia, nem indústria – quando na verdade, ocupa os dois lugares.

Sabemos da complexidade de todas as questões levantadas e da certa dose de subjetividade envolvida nas ações voltadas à preservação e à conservação do patrimônio arquitetônico, mesmo com todo conhecimento científico acumulado na área. Apesar disso, o que se propõe aqui é provocar reflexões de método e outras sobre os efeitos danosos decorrentes da não adoção de juízos críticos nas pesquisas e nas políticas públicas que envolvem áreas como a das antigas “Officinas Companhia Mogyanna”.

Com isso, cabe dizer por fim, não há nenhuma pretensão de se encerrar a discussão, mas sim de suscitar outras dúvidas como aquelas que em sua origem motivaram essa pesquisa sobre as oficinas ferroviárias e, por que não, um outro olhar sobre a história da arquitetura ferroviária.

Referências

BARATA, M. **Escola Politécnica do Largo São Francisco**: berço da engenharia nacional. Rio de Janeiro: Associação dos Antigos Alunos da Escola Politécnica/Clube de Engenharia, 1973.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRICKA, C. **Cours de chemins de fer**. Paris: Gauthier-Villars et fils, 1894.

CERASOLI, J. F. **A grande cruzada**: os engenheiros e as engenharías de poder na Primeira República. Campinas, 1998. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998,

COMPANHIA Mogyana de Estradas de Ferro e Navegação 1872-1922: centenário do Brasil, cincoentenário da Companhia. Campinas: Lynotypia da Casa Genaud, 1922.

CONSELHO de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas. **Processo de Tombamento nº. 04/89**: Complexo Ferroviário Central FEPASA. 3 volumes. Campinas, 1989.

FLAMACHE, A., HUBERTI, A. e STÉVART, A. **Traité d'exploitation des chemins de fer**. Bruxellas: Gustave Mayolez, 1885-1889.

FRANCISCO, R. C. **As oficinas da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro**: arquitetura de um complexo produtivo. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Construtores anônimos em Campinas (1892-1933)**: fortuna crítica de suas obras na historiografia e nas políticas de preservação da cidade. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

_____. **Estudo sobre a linha férrea Campinas-Jaguariúna e proposta de intervenção com vistas à conservação de suas estações**. São Paulo, 2001. Trabalho final de graduação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

HARDMAN, F. F. **Trem fantasma**: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HUMBERT, G. **Traité complet des chemins de fer**. Paris: Librairie Polytechnique et CIE Éditeurs, 1891.

KÜHL, B. M. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo**: reflexões sobre sua preservação. São Paulo: Ateliê/FAPESP/SEC, 1998.

_____. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização**: problemas teóricos de restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LEMOS, C. A. C. Ecletismo em São Paulo. In FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/EDUSP, p. 70-100, 1987.

LESSA, S. N. **Trem de ferro**: cosmopolitismo no sertão. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

LEVEL, E. **De la construction et de l'exploitation des chemins de fer d'intéret local**: études pratiques. Paris: Dunod, 1873.

- MARTINS, J. S. A ferrovia e a modernidade em São Paulo: a gestação do ser dividido. **Revista USP**, São Paulo, n. 63, p. 6-15, setembro/novembro, 2004.
- MOREAU, A. **Traité des chemins de fer**. Paris: Fanchon et Artus, 1865.
- PAES, Á., CASTRO MENDES, C. & BIOND, M. A. **Album propaganda de Campinas**. Campinas: Casa Livro Azul, 1930.
- PARDAL, P. **Brasil, 1792**: início do ensino de engenharia civil e da Escola de Engenharia da UFRJ. Rio de Janeiro: Construtora Norberto Odebrecht, 1985.
- PERDONNET, A. **Traité élémentaire des chemins de fer**. Paris: Garnier Frères, 1865.
- PIAÚÍ, F. Campinas bibliográfica. **Correio Popular**. Campinas/SP, 01 nov, 1973.
- PICANÇO, F. **Estradas de ferro**: varios estudos. Rio de Janeiro: Typ. Economica, 1887.
- _____. **Diccionario de Estradas de Ferro e Sciencias e Artes Accessorias**. Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., volumes I e II, 1891-1892.
- PINHEIRO, P. S. **Elogio de Carlos William Stevenson**. São Paulo: Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunais", 1958.
- POSSAS, L. M. V. **Mulheres, trens e trilhos**. Bauru: EDUSC, 2001.
- RELATORIO nº. 47 da Directoria da Companhia Mogyana de Estradas de Ferro e Navegação para a Assembléa Geral de 27 de Maio de 1900. São Paulo: Typographia da Industrial de S. Paulo, 1900.
- RELATORIO nº. 52 da Directoria da Companhia Mogyana de Estradas de Ferro e Navegação para a Assembléa Geral de 25 de Junho de 1905. Campinas: Typographia a vapor Livro Azul – A. B. de Castro Mendes, 1905.
- RUFINONI, M. R. **Preservação do patrimônio industrial na cidade de São Paulo**: o bairro da Mooca. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- SALGUEIRO, H. A. Le créateur: l'architect José de Magalhães, de l'horizon parisien des Beaux-Arts à son oeuvre capital. In: _____. **La casaque d'arlequin**: Belo Horizonte, une capitale éclectique au 19e siècle. Paris: Éd. de l'École des hautes études em sciences sociales, p. 141-267, 1997.
- SILVA, T. M. **Officinas ferroviárias em São Paulo**: um estudo sobre a formação espacial da oficina da Companhia Paulista em Jundiá (1892-1896). Bauru, 2019. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista., Bauru, 2019.
- SCHWARCZ, L. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

SEGNINI, L. R. P. **Ferrovias e ferroviários**: uma contribuição para a análise do poder disciplinar na empresa. São Paulo: Editora Autores Associados/Cortez Editora, 1982.

STEVENSON, C. W. **Resistencia das pontes, resistencia dos trilhos, resistencia dos trens e desenvolvimento virtual dos traçados ferroviários**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1916.

_____. **Da Resistência dos Trens e suas Aplicações**. Campinas: Typographia Livro Azul — A. B. de Castro Mendes, 1930.

TOLEDO, M. C. A. **Resenha histórica e bibliografia de patronos, sócios fundadores e titulares da Academia Campinense de Letras**. Campinas: Komedi Editores, 1997.

TORREJAIS, A. C. U. **Patrimônio ferroviário como tecnocultura**: as oficinas de manutenção da Companhia Paulista de Estradas de Ferro em Jundiá. 2019. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.



Reflexões sobre a sacralização do patrimônio: o religioso e o industrial

Ana Carolina Perina de Oliveira

Introdução

Até o final do século XIX, a cidade de Mogi Guaçu, localizada na região nordeste do Estado de São Paulo, teve sua economia baseada no comércio. Ponto de parada em rotas de tropeiros que se dirigiam à Minas Gerais, a cidade cresceu em torno do Rio Mogi Guaçu e destes caminhos traçados pela exploração do interior do Brasil. No entanto, com o início da implementação das estradas de ferro pelo estado, esta natureza comercial da cidade começou a enfraquecer-se.

Nesta mesma época, começam a chegar ao Brasil imigrantes europeus de diversas nacionalidades. Em Mogi Guaçu, especialmente, a maioria dos imigrantes recém-chegados era italiana (Artigiani, 1994) e estes deram força ao movimento ceramista na cidade. Anteriormente à chegada dos italianos, a produção cerâmica em Mogi Guaçu resumia-se apenas a algumas olarias, produzindo tijolos e telhas de maneira artesanal.

Um dos primeiros imigrantes italianos em Mogi Guaçu foi o Padre Giuseppe Armani, ainda hoje muito conhecido na cidade. Sua presença e importância na sociedade da época participa destas reflexões sobre o religioso, o industrial e sua sacralização no patrimônio. A chegada de outras famílias vindas da Itália a Mogi Guaçu trouxe consigo seus ofícios familiares, já que na cidade não haviam grandes fazendas que estivessem a procura de mão de obra imigrante.

Figura 1. Estação ferroviária de Mogi Guaçu, década de 1960; autor desconhecido



Fonte: foto cedida por Celso Becaletti

Estas famílias italianas fortaleceram, assim, a tradição ceramista da cidade, que se tornou a capital cerâmica do Brasil entre as décadas de 1950 e 1970. Diversas foram as fábricas do ramo existentes em Mogi Guaçu, várias delas com mais de uma unidade. Ainda hoje é difícil encontrar algum cidadão guaçuano que não tenha relação com as indústrias cerâmicas, depois de mais de 80 anos de expressividade de seu parque industrial cerâmico. Atualmente, a maioria dos galpões das cerâmicas deixaram de existir, total ou parcialmente. Alguns tiveram seus usos adaptados: servem de faculdades, terminais rodoviários, armazéns. Outros seguem abandonados, provavelmente paralisados por ações judiciais relacionadas à falência das empresas, como as instalações da Cerâmica Chiarelli.

É sobre o destino destes bens industriais e as construções que compõem o universo fabril que se discute neste breve capítulo.

Imigração italiana em Mogi Guaçu

A chegada de imigrantes italianos em grande escala ao Brasil, mais especificamente ao estado de São Paulo, inicia-se na década de 1870 e se intensifica a partir de Julho de 1886, quando famílias importantes da cafeicultura paulista

fundam a Sociedade Promotora da Imigração (SPI). Esta instituição era destinada a incentivar a imigração estrangeira para todo o estado, sendo que inicialmente a quase totalidade do fluxo foi composta por italianos. Era dada preferência à imigração de famílias, que teriam maior conveniência em sua colocação mais rápida, aumentando a satisfação destes trabalhadores ao não desagregarem suas famílias e com a possibilidade de complementarem sua renda (Truzzi, 2015).

Embora em Mogi Guaçu a imigração italiana tenha sido em grande parte desconexa desta vinda de trabalhadores para o meio cafeeiro, nota-se também a similaridade na composição destes imigrantes, vindos em grande parte com toda a família, procurando estabelecer-se em núcleos de imigrantes e famílias conhecidas. Estes imigrantes também, por muito tempo, promoviam seus casamentos entre as famílias italianas, mantendo sua identidade cultural dentro de uma nova sociedade.

No livreto “A Família Martini – 1796 a 1936”, o autor Luiz Gonzaga Martini conta de maneira bastante memorialista a história da família e como vieram por desembarcar em Mogi Guaçu. Provenientes de Vilmezzano, na província de Verona, os Martini eram bastante tradicionais na região, assim como a família Armani, sendo comuns casamentos entre elas. Ambas famílias participaram nas guerras de unificação da Itália, no século XIX. A unificação, por sua vez, trouxe ao recém-fundado país sérios problemas econômicos, refletidos também nas famílias Martini e Armani. As terras de Vilmezzano, antes propriedade de nobres e arrendadas pelas famílias para sua produção e sustento, hoje já não lhes pertenciam mais, deixando as famílias – incluindo a recém-formada família de Giuseppe Martini e Giuseppa Armani – sob a necessidade de comprar suas próprias glebas, que não seriam suficientes para o sustento de suas grandes famílias.

As diversas uniões entre as famílias Martini e Armani traziam também certa esperança a elas: um dos irmãos de Giuseppa Armani, o pároco Giuseppe Armani, em 1888, aceitou a oportunidade de se transferir ao Brasil em apoio espiritual a milhares de imigrantes italianos que chegavam à América. Sua transferência ao Brasil e suas notícias sobre as condições de trabalho e moradia no país eram aguardadas pelas famílias, que esperavam conseguir uma vida melhor fora de Vilmezzano.

Inicialmente, com o fim da escravidão no Brasil, as notícias do Padre Armani eram de que, sim, a mão de obra estava em falta no país, mas seria este trabalho muito sofrido e de condições adversas que não seriam de proveito para sua

família. A região onde o Padre havia se instalado inicialmente, no estado do Rio de Janeiro, possuía muitas fazendas de café e cana de açúcar, o que explicava a necessidade e qualidade do trabalho, que não eram de interesse das famílias Martini e Armani.

Em 1890, o Padre Armani é transferido ao Estado de São Paulo e suas cartas aos familiares em Vilmezzano passam a ser mais otimistas: na região onde se instalara, entre Campinas, Amparo, Itapira, Mogi Mirim e Mogi Guaçu, a colônia italiana era formada em sua maioria por vênetos¹, muitos da província de Verona. Conseguindo ser designado à Paróquia de Mogi Guaçu, iniciou o Padre Armani sua empreitada de trazer ao Brasil, mais especificamente a Mogi Guaçu, seus familiares.

Assim, no ano de 1892, chegavam a Mogi Guaçu as primeiras famílias italianas: Brunelli e Martini. Dentre os Martini, Luigi Andrea, de apenas nove anos, que mais tarde seria o fundador daquela que foi a maior indústria cerâmica da cidade, a Cerâmica Martini.

Figura 2. Visita do Governador do Estado de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez (ao centro), com José Martini e Dona Emília Marchi Martini, junho de 1954.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Cristina Martini

1 A região do Vêneto, no norte da Itália, compreende sete províncias, dentre elas Padova, Veneza e Verona, a última da qual vieram as famílias tratadas neste texto. Os italianos provenientes dessa região são conhecidos como vênetos.

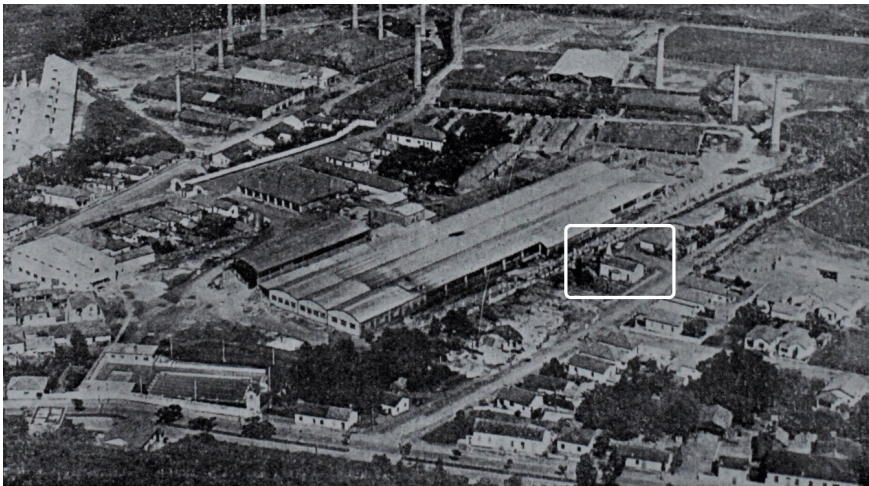
Cerâmica Martini

A Cerâmica Martini nasceu da empreitada de Luigi Andrea Martini e sua esposa Emília Marchi, também imigrante italiana, no ano de 1908. Sua produção inicial se resumia a telhas e tijolos, e, somada à produção das cerâmicas dos Brunelli e Armani, chegavam a exportar 35 vagões mensalmente. O crescimento da produção cerâmica tornou o centro da cidade bastante movimentado, já que as olarias e cerâmicas todas se localizavam próximas a este, às margens do Rio Mogi Guaçu, em suas várzeas.

Já na década de 1920, a Cerâmica Martini adiciona à sua produção o fabrico de manilhas cerâmicas – tubos cerâmicos utilizados para sistemas de água e esgoto de cidades, bairros e residências. O investimento para a produção destas manilhas foi grande e obteve recompensa: em 1933, a Cerâmica Martini fica em segundo lugar no concurso instituído pela Repartição de Águas e Esgotos de São Paulo, dando destino à sua produção.

A fábrica chegou a produzir alguns pisos cerâmicos e tubos de concreto, mas a chamada cerâmica vermelha sempre foi seu produto mais expressivo. Outras cerâmicas da cidade diversificaram mais seu portfólio, como a Chiarelli, a São José e a Mogi Guaçu.

Figura 3. Vista aérea da Cerâmica Martini, ano de 1960; autor desconhecido. Destaque para a Capela da Martini.



Fonte: Anuário de 1960 da cidade de Mogi Guaçu, imagem cedida por Cristina Martini

Reflexões sobre a sacralização do patrimônio

Já na década de 1950, a Cerâmica Martini possuía produção de manilhas tão expressiva que chega a contribuir para a construção dos sistemas de água e esgoto da nova capital do País, Brasília. Também eram feitas exportações para outros países da América Latina. Ainda nesta década, a produção de manilhas da Martini foi acelerada com a compra de novas prensas e verticais, vindas dos Estados Unidos, e de fornos túnel, que deixam a produção menos artesanal e mais eficiente.

Com 70% do mercado nacional de tubos cerâmicos e 60% de sua produção sendo consumida pelo poder público, a Cerâmica Martini – agora dirigida por um dos filhos de Luigi Andrea Martini – inicia tentativas de abrir novas fábricas, sem o nome da família, mas basicamente com o mesmo grupo de proprietários – no sul e no nordeste do país. Apesar destas tentativas de expansão, ainda no final da década de 1960 o declínio da empresa se iniciou.

Figura 4. Produção de manilhas em prensa vertical dentro de um dos barracões da Cerâmica Martini, década de 1960.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Cristina Martini

Com a produção cerâmica prosperando na região de Rio Claro, e com seu poder de venda a preços menores do que as cerâmicas de Mogi Guaçu por conta das diferentes argilas encontradas na região, as vendas das cerâmicas da mogi-guaçuense começaram a cair. Além disso, o surgimento de tubos de PVC e sua acessibilidade ao público foi tornando as manilhas de barro cada vez menos convenientes, já que eram peças de cerca de um metro de comprimento, que deveriam ser acopladas com argamassa de assentamento, como tijolos. Com a tubulação de PVC, a construção civil se tornava mais prática e rápida. Finalmente, em 1984, a Cerâmica Martini oficialmente declara falência, finalizando seu funcionamento nos anos seguintes.

A área onde se localizava a Cerâmica Martini, de aproximadamente 115 mil km², foi vendida e, hoje, se transformou em um novo loteamento. De todas as construções da Cerâmica, somente resistem os portais de entrada, uma das chaminés e a capela.

“Capela da Martini”

Inaugurada no dia 22 de Setembro de 1942, existem diferentes relatos sobre a história da Capelinha da Cerâmica Martini. Um destes relatos, sustentado por algumas notas em dois volumes do jornal “Correio Paulistano” de 1942, diz que a então Capela de São José foi edificada para honrar uma promessa de Luiz Martini, fundador da Cerâmica Martini, após sua morte. Junto dela, foi inaugurado o busto de Luiz Martini no pátio da indústria, que hoje se encontra na escola que leva o nome do industrial. O dia escolhido para a missa inaugural da capela era o segundo aniversário da morte de Luiz Martini e seu padroeiro foi designado São José, considerado santo protetor dos trabalhadores. Outra versão, encontrada em relatos de ex-funcionários da Cerâmica e em matérias atuais da “Gazeta Guaçuana”, jornal da cidade, diz que a capela foi prometida por Luiz Martini em homenagem à padroeira do Brasil, assim sendo desde sempre a Capela de Nossa Senhora Aparecida. Há alguns – poucos – relatos de que sua construção tenha sido feita ainda na década de 1930, apesar de a maior parte dos indícios a colocarem na década de 1940. Projetada pelo arquiteto Augusto Zamariola, a capela tem externamente traços de estilo Art Déco. O crucifixo que se localizava no altar foi encomendado da Itália em prata.

Durante o funcionamento da cerâmica, eram realizadas missas semanais na Capela. Naquela época, as missas da cidade eram realizadas em latim na matriz

de Nossa Senhora da Conceição. O único outro local a celebrar missas era a capelinha da Martini, que permitia a reza do terço e a bênção do Santíssimo em português. Ali aconteciam também comemorações no dia da padroeira do Brasil, até 1953 celebrado em 8 de setembro, com uma missa seguida de uma procissão pela Cerâmica.

Figura 5. Imagem aérea da Cerâmica Martini, com destaque para a Capela, década de 1960.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Cristina Martini

O altar da Capela era em mármore que, depois do fechamento da Martini, foi transferido para a Igreja Matriz. Tendo sido a Capela consagrada a Nossa Senhora Aparecida ou São José, é fato que nela existiam imagens de ambos os santos e mais uma imagem de São João Batista. Todas as imagens originais foram furtadas da Capela, juntamente de outras peças. O crucifixo em prata chegou a ser furtado mas foi recuperado, bem como outros objetos do interior da capelinha, como âmbulas, cálices e patenas.

Figuras 6 e 7. Interior da Capela da Cerâmica Martini com detalhes do altar, década de 1950.



Fonte: arquivo pessoal, fotos cedidas por Cristina Martini

Depois do fechamento da Cerâmica Martini, a paróquia também se fechou. A capela foi trancada e somente reaberta quando a massa falida da Cerâmica Martini foi vendida para se tornar um empreendimento imobiliário e os novos donos decidiram por ceder a Capela para a Paróquia da Imaculada Conceição, responsável pela Igreja Matriz da cidade. A Capela da Martini é hoje Capela de Nossa Senhora Aparecida, deixando para trás a tradição de seu padroeiro protetor dos trabalhadores.

Figura 8. Interior da Capela de Nossa Senhora Aparecida em 2005. Destaque para o ladrilho hidráulico ainda existente.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Celso Mariano Becaletti.

Apesar da mudança de padroeiro da Capela da Martini, como é conhecida na cidade, que denota já certa perda de identidade da capelinha como sendo um serviço aos operários da cerâmica e moradores da Vila Martini, ao contrário do restante das edificações da fábrica, ela foi escolhida para ser mantida. A capelinha e a única chaminé sobrevivente são os únicos marcos materiais da lembrança da existência da Cerâmica Martini na cidade de Mogi Guaçu. Todos os outros resquícios foram apagados.

Figuras 9 e 10. Capela de Nossa Senhora Aparecida em reforma, 2018.



Fonte: fotos da autora.

A Vila Martini, conjunto de 12 casas para operários construído nos arredores da fábrica, abrigou por muitos anos as famílias destes operários, inclusive influenciando estas famílias a se tornarem gerações de funcionários. Um dos entrevistados, José Miguel Vitoriano, é filho de um operário da Cerâmica Martini. Viveu com seus pais e irmãos em uma casinha da Vila Martini durante sua infância e, já adulto, por influência do pai, se tornou também funcionário da fábrica. Ao contrário de seu pai, que trabalhou na linha de produção, José Miguel trabalhou nos laboratórios da Cerâmica, fazendo testes de resistência e granulometria da argila, testes de caldeira, entre outros.

Reflexões sobre a sacralização do patrimônio

Figuras 11 e 12. Retratos da família de José Miguel Vitoriano, ex-funcionário e filho de ex-funcionário da Cerâmica, em frente à sua casa na Vila Martini.



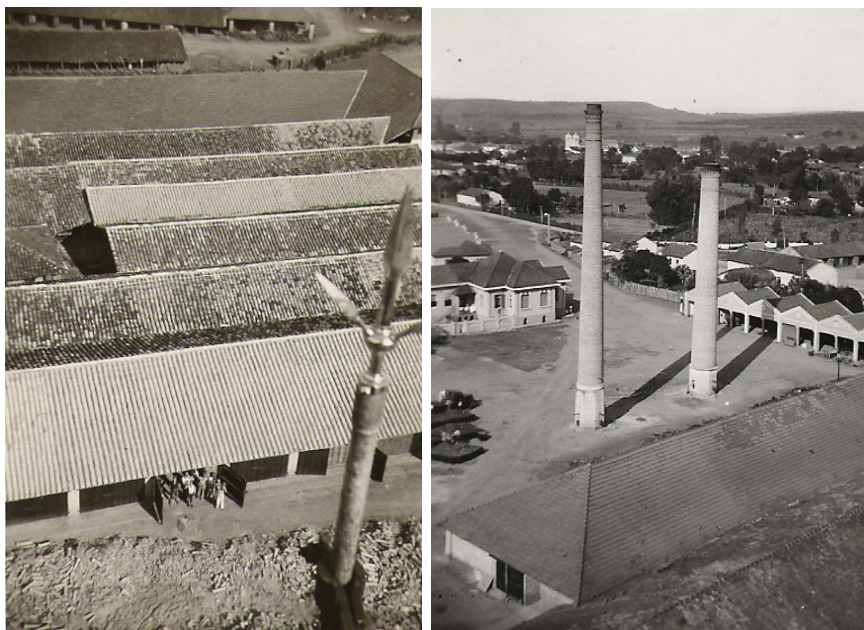
Fonte: arquivo pessoal, fotos cedidas por José Miguel Vitoriano.

Barracões

Desde o nascimento da Martini, os barracões foram sempre o lar da produção da cerâmica, do início com a produção da cerâmica vermelha – termo de significado amplo que compreende todos os materiais utilizados na construção civil, desde tijolos, blocos e telhas até os tubos cerâmicos, como as manilhas – até a produção de pisos cerâmicos, iniciada mais ao final da existência da Martini.

Os barracões iniciaram-se simples e poucos, e foram se multiplicando. Eram inicialmente acompanhados de enormes chaminés de alvenaria que saíam dos fornos garrafão e, depois, foram se tornando mais numerosos, abrindo espaço entre as chaminés e as casinhas da Vila Martini para abrigarem os grandes fornos túnel e as linhas de produção dos pisos cerâmicos.

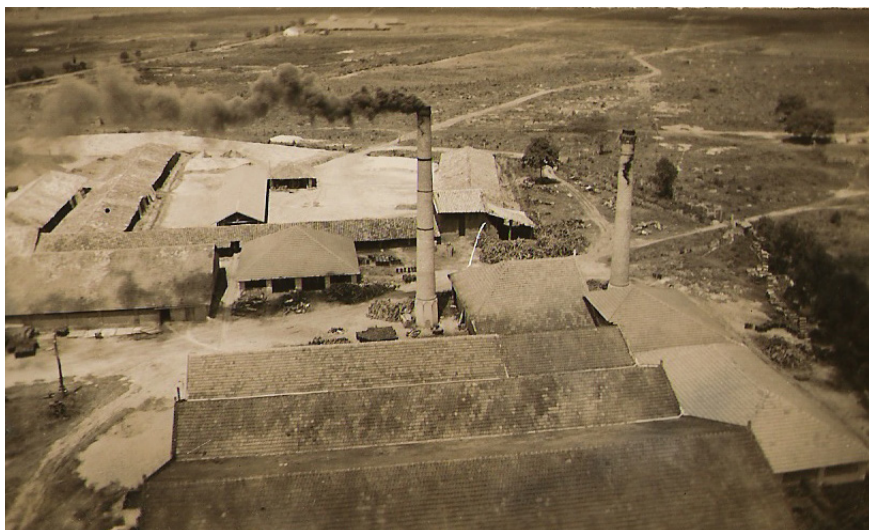
Figuras 13 e 14. Imagens aéreas com destaque para os barracões da Cerâmica Martini, década de 1950.



Fonte: arquivo pessoal, fotos cedidas por Cristina Martini.

As estruturas dos barracões eram feitas em pilares de alvenaria comum com aproximadamente 50 a 70cm de largura, a cobertura feita com madeiramento e telhas francesas. Seu fechamento era feito em alvenaria comum e suas aberturas com grandes portas de madeira. Alguns dos barracões não possuíam fechamento lateral, apenas a estrutura de pilares em alvenaria e cobertura.

Figura 15. Imagem aérea da Cerâmica Martini com destaque para os barracões, década de 1940.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Cristina Martini.

As edificações administrativas, como a garagem dos automóveis e caminhões de distribuição interna e externa, e os escritórios, eram também construídas em alvenaria comum, mas estas eram revestidas com argamassa e ornamentadas em sua fachada. Sua cobertura também era feita em telhas francesas.

Figura 16. Foto tirada na rua de entrada da Cerâmica Martini, logo após os arcos da portaria, com vista para o barracão dos automóveis. Década de 1950.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Cristina Martini.

Com a expansão da fábrica e o surgimento de novos materiais de construção, os novos barracões construídos mantinham a estrutura em alvenaria, agora sempre revestida com argamassa, e seus telhados eram suportados por estruturas metálicas. Além disso, as telhas cerâmicas foram substituídas por telhas de alumínio. Essa modernização dos barracões foi impulsionada pela compra do forno túnel, movido a óleo, para a queima das peças cerâmicas. As chaminés foram dando lugar a mais e mais barracões.

Reflexões sobre a sacralização do patrimônio

Figura 17. Imagem da visita do Governador Garcez, 1954. Destaque para os novos barracões com cobertura metálica.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Cristina Martini.

Figura 18. Foto aérea da região da Cerâmica Martini, em destaque os barracões mais recentes, década de 1990.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Luiz Carlos Ferreira.

Quando do fechamento da Cerâmica Martini, na década de 1980, os barracões foram fechados e, com o tempo, ficaram abandonados. Depois de anos nesta situação, os barracões foram furtados, se tornaram abrigo de pessoas sem-teto e moradores de rua da cidade e, aos poucos, foram se tornando ruínas. Com o arremate da massa falida da Cerâmica Martini e o posterior projeto para construção de um loteamento no local, foi decidido por demolir todos os barracões, edificações administrativas e a casa da família Martini, que também restava dentro da massa falida, já nos anos 2010.

Figura 19. Foto da área restante da Cerâmica Martini, 1994.



Fonte: arquivo pessoal, foto cedida por Adriana Martini de Lima.

Figura 20. Foto de satélite da área da antiga Cerâmica Martini depois do início das obras do loteamento que ocupará o local, imagem de 2018.



Fonte: Google Earth, 2020.

Considerações finais

A relevância da Cerâmica Martini, assim como das outras indústrias cerâmicas da cidade de Mogi Guaçu, na história e no desenvolvimento da cidade é indiscutível. As cerâmicas fizeram parte da história de grande parte das famílias guaçuanas e, até hoje, se lembra delas com grande saudosismo. Ao mesmo tempo, a herança deixada por estas empresas, famílias de empresários e, principalmente, famílias de operários vai sendo perdida ao longo dos anos. Hoje já não se encontram no horizonte da cidade muitos marcos do que foram as indústrias do auge da economia de Mogi Guaçu.

Ao mesmo tempo, dos edifícios restantes daquela época, se escolheram manter alguns. A Capela de Nossa Senhora Aparecida foi reformada recentemente, sendo reaberta para missas semanais. A loteadora responsável pelas obras no

terreno que pertenceu à Martini escolheu deixá-la em uma praçinha, rodeada por ruas e lotes novos. A alguns metros dela, a única chaminé restante da Cerâmica Martini também se ergue no meio de uma grande rotatória dividindo o trânsito do loteamento e servindo de marco, conforme conceito de Lynch (1982), de característica singular e memorável no contexto da cidade.

A discussão, então, se torna o critério de escolha de quais edifícios são relevantes o suficiente para serem mantidos na paisagem da cidade e quais deles podem ser descartados. Dentre os barracões – onde foram produzidos as manilhas, as telhas, os pisos cerâmicos que colocaram Mogi Guaçu numa posição de relevância no mercado nacional e sulamericano – e edificações religiosas como a Capela de Nossa Senhora Aparecida e marcos individuais como a chaminé, escolheu-se preservar os últimos, ainda que não necessariamente com o cuidado adequado.

Especificamente quanto à sociedade guaçuana, hoje existe um misto de reações quanto às Cerâmicas. Não são raros os relatos em conversas de amigos e postagens em redes sociais que falam com saudosismo sobre as indústrias cerâmicas e o chamado “passado de ouro” da cidade. A grande maioria se recorda com saudades daquela época, do trabalho nas fábricas, das sirenes tocando ao fim do expediente. No entanto, ao mesmo tempo, é difícil encontrar ex-funcionários que queiram dar relatos oficiais, compartilhar suas experiências dentro das cerâmicas. Talvez esta dificuldade de tornar público algo tão pessoal como sua própria experiência de vida seja causada pelo destino final das cerâmicas na cidade: a falência. Muitas famílias perderam seus empregos. E, simultaneamente, até hoje se fala muito da era dourada da Capital do Piso Cerâmico no Brasil.

Referências

ARTIGIANI, R. **Mogi Guaçu: 3 séculos de História**. 1. Ed. São Paulo: Pannartz, 1994.

Cerâmica Martini S/A. **Correio Paulistano**, São Paulo, 08 de outubro de 1952. “Mogi Guaçu”, p. 10.

CERÂMICA vermelha. In: Associação Brasileira de Cerâmica. 2016. Disponível em: <https://abceram.org.br/ceramica-vermelha_/>. Acesso em: 10 de abr 2020.

Homenagem a Luiz Martini. **Correio Paulistano**, São Paulo, 04 de outubro de 1942. Notícias do Interior, p. 10.

LOPES, R. Capelinha da antiga cerâmica Martini é furtada. **Gazeta Guaçuana**, Mogi Guaçu, 06 de novembro de 2018. Disponível em < <https://www.gazetaguacuana.com.br/capelinha-da-antiga-ceramica-martini-e-furtada/>>

Reflexões sobre a sacralização do patrimônio

LOPES, R. GCM recupera objetos levados de Capelinha. **Gazeta Guaçuana**, Mogi Guaçu, 17 de novembro de 2018. Disponível em <https://www.gazetaguacuana.com.br/gcm-recupera-objetos-levados-de-capelinha/>

LYNCH, K. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 1982.

MARTINI, L. G. **A família Martini – 1796 a 1936**. Sem editora. Mogi Guaçu. 2002.

MARQUEZI, C.H.S. Cerâmica Martini: 36 anos de trabalho. **Gazeta Guaçuana**, Mogi Guaçu, 09 de abril de 2015. Especial Mogi Guaçu 138 anos, Caderno Multi, p. 6b.

TRUZZI, O. **Italianidade no interior paulista: Percursos e descaminhos de uma identidade étnica (1880-1950)**. 1. Ed. São Paulo: Unesp, 2015



Peregrinações na “planitude”: as exposições universais do século XIX e o “achatamento” do mundo

Marcos Olender

1

As exposições universais e internacionais do século XIX eram centros de peregrinação. Desde a primeira delas, em 1851, em Londres, pessoas e grupos de diversos países se organizavam para empreender viagens para conhecê-las.

Calvelli (2006, p. 24), em sua tese de doutorado, indica que “o termo peregrinação tem sido utilizado para designar um grande número de experiências históricas de deslocamentos espaciais motivados pela devoção”. Mas um deslocamento espacial específico pois peregrino “deriva do latim *peregrinus*, que significa forasteiro ou caminhante” (Calvelli, 2006, p. 23). Portanto o peregrino “é um estrangeiro que vive alhures e que não pertence à sociedade autóctone estabelecida, ou seja, é aquele que, pela força do prefixo, percorreu um espaço e, nesse espaço, encontra o outro” (Calvelli, 2006, p. 23).

Características da peregrinação, como o empreendimento de uma viagem com o objetivo de se ir a um lugar desconhecido e motivado por uma devoção, podem ser encontradas, por exemplo, no relato do escritor russo Fiódor Dostoiévsky de quando realizou uma sonhada viagem à Europa Ocidental, em 1862, viagem planejada por cerca de quatro décadas!

O ano da sua viagem era também aquele no qual ocorria a terceira exposição universal da indústria e das belas artes, sendo a segunda delas a se realizar em Londres. No trem que levaria Dostoiévsky primeiramente à Paris, ele encontrou um casal “já de meia idade, donos de terra e ao que parece gente boa” que, “deixando a família em casa” (ou seja, deixando literalmente tudo para trás), tinha como único objetivo visitar, “por alguns dias apenas” (Dostoiévsky, 1961, p. 471), aquele evento.

A sensação de peregrinação e, conseqüentemente, dessa espécie de devoção foram, de certo modo, experimentadas pelo próprio escritor russo quando de sua visita à exposição, na qual pôde constatar que ela era “impressionante. Sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho todos esses homens inumeráveis, vindos do mundo inteiro” (Dostoiévsky, 1961, p. 492).

Essa imagem de um rebanho único à qual recorre não é gratuita: aponta explicitamente para um certo caráter religioso que permearia este tipo de evento internacional. Suas impressões reforçam essa sacralização:

Olham-se estas centenas de milhares de pessoas, que acorrem docilmente para cá de todo o globo terrestre, pessoas que vieram com um pensamento único, que se aglomeram plácida, obstinada e silenciosamente neste palácio colossal, e sente-se que aqui se realizou algo definitivo, que assim chegou ao término. Isto constitui não sei que cena bíblica, algo sobre a Babilônia, uma profecia do Apocalipse que se realiza aos nossos olhos. Sente-se a necessidade de muita resistência espiritual e muita negação para não ceder, não se submeter à impressão, não se inclinar ante o fato e não deificar Baal, isto é, não aceitar o existente como sendo o ideal (Dostoiévsky, 1961, p. 492 e 493).

O temor que assolava o escritor lhe assinalava que alguma coisa estava muito errada nessa peregrinação. Para ele, se tratava principalmente do fato de que se estava construindo uma nova religião que já se apresentava como vitoriosa, adorada por um “rebanho único”, em um cenário “tão solene, triunfante, altivo, que nos oprime o espírito” (Dostoiévsky, 1961, p. 492). Mas pode-se também juntar a esta uma outra constatação tão assustadora quanto ela. As peregrinações às exposições universais pervertiam, inclusive, as características originais de uma peregrinação. Pois se na peregrinação tradicional o objetivo é alcançar um determinado lugar religioso, o próprio caminho, o percurso em si tem uma importância fundamental. O peregrino é, como se viu, um caminhante por definição, alguém para quem o caminho importa, mesmo que ele tenha que se utilizar de outros equipamentos moventes, que não os seus próprios pés, para o auxiliar a chegar ao seu destino.

No entanto, para esse tipo de peregrino do século XIX, todos os sentidos estavam focados na chegada ao seu objetivo: “as catedrais laicas que são as Exposições Mundiais” (Eco, 1984, p. 292). O percurso se tornava simplesmente a distância entre o ponto de partida e a chegada ao destino, distância que vinha sendo suprimida pelo acelerado desenvolvimento dos “meios de comunicação” (como eram denominados, no século XIX, tanto os meios de transporte quanto aqueles que transmitiam alguma informação).

Neste sentido, este personagem que participava de uma peregrinação “de um gênero novo” – como já apontava o escritor e teólogo francês Ernest Renan (1855)

ao falar da Exposição de 1855, em Paris – se afastava do peregrino tradicional e se aproximava do viajante.

O antropólogo Tim Ingold caracteriza bem a diferença entre o peregrino e o viajante e, conseqüentemente, entre a peregrinação e o transporte. Para ele, o “peregrino está continuamente em movimento. Mais estritamente, ele é o movimento” (Ingold, 2015a, p. 221). Ou seja,

[...] na peregrinação [...] as coisas são exemplificadas no mundo como seus caminhos de movimento, não como objetos localizados no espaço. Elas são suas histórias. Aqui é o próprio movimento que conta, não os destinos que conecta. Na verdade, a peregrinação sempre ultrapassa seus destinos, uma vez que onde quer que você possa estar em qualquer determinado momento, você já está a caminho de outro lugar (Ingold, 2015b, p. 239).

Diferente da peregrinação, o transporte

[...] é essencialmente orientado para um destino. Não é tanto um desenvolvimento ao longo de um modo de vida quanto um carregamento através, de um local a outro, de pessoas e bens, de tal maneira a deixar suas naturezas básicas incólumes. Pois no transporte o viajante mesmo não se move. Ao contrário, ele é movido (Ingold, 2015a, p. 221)

Portanto, no transporte o que importa é o deslocamento eficiente do ponto **a** (partida) para o ponto **b** (chegada) e não o caminho em si. Logo, esse novo peregrino não peregrinava até o seu lugar de adoração, pois para ele este caminho não importava, nem sequer existia. Na verdade, para ele, o caminho transformador estaria localizado no lugar de culto, ou melhor, seria o próprio lugar: as exposições universais. Um lugar com características singulares, entre as quais se destacava o seu “achatamento”, a sua planificação, como será visto mais adiante. Seria percorrendo essas exposições que esse novo tipo de peregrino seria educado para este, também, novo mundo industrial.

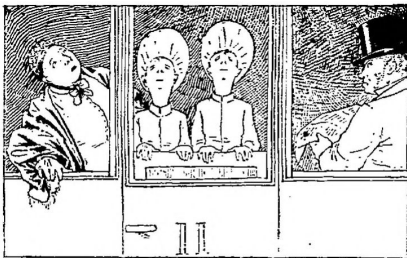
Uma divertida narrativa produzida durante a Exposição Universal e Internacional de 1889, em Paris (lembrada ainda hoje como a mostra que inaugurou uma das principais atrações turísticas da cidade, a Torre Eiffel) pode dar uma idéia da situação.

Peregrinações na “planitude”

Trata-se das desventuras da Família Fenouillard, uma das pioneiras histórias em quadrinhos francesas, escrita e desenhada por Christophe (Georges Colomb). A primeira estória dessa família, publicada no periódico semanal infantil *Le Petit Français illustré* (dedicado a “crianças em idade escolar e escolares”), de 31 de agosto a 28 de setembro de 1889, se passava justamente na citada Exposição de 1889.

Logo no início, vê-se a família, composta pelo ranzinza pai, sua esposa e duas filhas, partindo de Saint-Rémy-sur-Durolle, onde morava, em um trem a caminho de Paris para alcançar o seu objeto de desejo e devoção. A partir de Amiens, a 120 km do destino, a família (principalmente a mãe e as duas filhas), alheia à paisagem, “começa a interrogar o horizonte na esperança de descobrir a Torre Eiffel” (Colomb, 1889a, p. 335) (figura 1), demonstrando, ao mesmo tempo, desatenção com o trajeto e uma enorme expectativa em chegar logo ao ponto final da viagem. A família chega a Paris frustrada por não ter conseguido avistar a Torre Eiffel e, mais ainda, por ter sido “premiada” com incômodos torcicolos (figura 2)

Figuras 1 e 2: A Família Fenouillard no trem, indo para a Exposição



A partir d'Amiens, la famille commence à interroger l'horizon dans l'espoir d'y découvrir la tour Eiffel.



Il en résulte qu'à Paris la famille n'a pas découvert la tour, mais a récolté un violent torticolis.

Fonte: Colomb, 1889a, p. 335.

Como já explicitado aqui, esta distância entre o local de origem do viajante e as exposições universais vinha sendo encurtada devido ao assombroso, para a época, desenvolvimento dos transportes, primeiramente movidos a vapor e, depois, por outras fontes de energia, como a elétrica, no caso do trem, que ajudava a levar para estes eventos um público que antes do seu advento jamais pensaria em alcançá-los, como aquele casal russo de meia-idade encontrado por Dostoiévsky.

Se as exposições universais eram centros de peregrinação, pertenciam a um novo tipo de peregrinação realizada por um novo tipo de peregrino. Nestes novos tempos, esse peregrino tradicional, que continuava (e continua) existindo, se assemelharia mais, por incrível que isso possa parecer, com um característico personagem urbano do século XIX: o *flâneur*, que como ele, era também um caminhante para quem o que mais importava era o movimento em si, pois ele, também, se constituía do seu próprio movimento, se caracterizando pela sua perambulação pelas ruas da cidade que eram a sua própria morada (Benjamin, 1985b, p. 66).

Neste sentido, ao suprimir a importância do caminho até o seu lugar de devoção, substituindo essa peregrinação pelo transporte, este novo peregrino se identificava com um outro personagem que se fortalecia no processo: o turista. Este “novo peregrino” era, efetivamente, um turista.

Pode-se afirmar que o turismo de massas nasce justamente com a primeira exposição internacional, a *Great Exhibition* de 1851, em Londres.

As excursões, empreendimentos que popularizaram os certames industriais ajudando-os a se transformar nas grandes atrações do século XIX, tiveram sua origem, em 1841, a partir da iniciativa do empresário Thomas Cook, que organizou uma viagem de trem para Leicester para 570 pessoas. Em 1851, Cook foi convencido por Joseph Paxton (o criador do Crystal Palace, sede do evento e, também, diretor da *Midland Railway*) de empreender pacotes de viagem que levassem operários

[...] de Yorkshire e das Midlands para Londres para a Great Exhibition de 1851. Ele fez isto com grande entusiasmo, raramente dispendendo uma noite em casa entre Junho a Outubro, e ele, também, produziu um jornal, Cook's Exhibition Herald and Excursion Advertiser, com o objetivo de promover seus tours. No fim da temporada Thomas havia levado 150.000 pessoas para Londres, seus últimos trens para a Exposição carregavam 3.000 crianças de Leicester, Nottingham e Derby. (Thomas Cook, s.d., p. 2)

Estas excursões podem ser entendidas como “blocos de tempo ‘todos equipados’ vendidos pelo capitalismo”, segundo a definição de Guy Debord (1997, p. 103). Blocos de tempo:

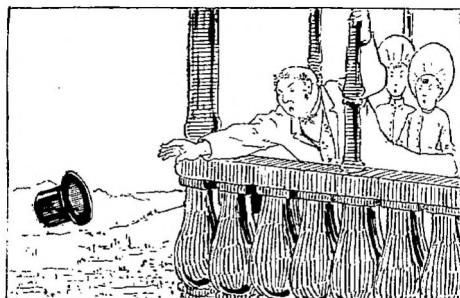
[...] cada um constituindo uma única mercadoria unificada que integrou um certo número de mercadorias diversas. Por isso, na economia em expansão dos “serviços” e dos lazeres pode aparecer a expressão “pagamento com tudo incluído” para o habitat espetacular, os pseudodeslocamentos coletivos das férias, as assinaturas do consumo cultural e a venda da própria sociabilidade sob a forma de “conversas animadas” e de “encontros com personalidades” (Debord, 1997, p. 103)

Nesses “blocos de tempo”, de “pseudodeslocamentos coletivos” como define Debord, o transporte assume um papel preponderante. Ingold (2015b, p. 240) afirma que o transporte “liga locais lateralmente, em uma rede de conexões ponto a ponto”, achatando os percursos. Conceber a viagem pelo transporte, como fazem as excursões, privilegiando os deslocamentos entre pontos e não o caminho em si, aplanava o próprio espaço a ser percorrido. E, no caso das exposições universais, o que esses turistas encontram ao chegar no seu destino, o local onde se realiza o evento? Justamente, conforme nos mostra Philippe Hamon, um mundo plano que, de certa forma, reflete e, mesmo, produz, aquele que o envolve. Esse é o assunto do próximo item.

2

As aventuras da família Fenouillard, iniciadas no número do dia 31 de agosto de 1889 do *Le Petit Français* ilustre, continuam no número seguinte, publicado no dia 7 de setembro do mesmo ano. Logo no primeiro quadrinho, vemos a citada família realizando o seu sonho naquela que era reconhecida como a principal atração da mostra e, também, maior interesse da mãe e das meninas: a Torre Eiffel (Colomb, 1889b, p. 347)(Figura 3). Lá no alto da torre, a família iria envolver-se em mais uma confusão, com o rabugento pai reclamando da altura da estrutura (ele queria que fosse o dobro, 600 metros!) porque ainda não estava conseguindo sentir o ar como queria, e esbravejando quando o vento levou o seu chapéu ...

Figura 3: A família Fenouillard na Torre Eiffel



Au premier étage, Monsieur déclare « qu'il est stupide de ne pas avoir élevé la tour à 600 mètres. On aurait eu plus d'air ! » En même temps un coup de vent décoiffe l'orateur.

Fonte: Colomb, 1889b, p. 347.

A atratividade da Torre Eiffel não se dava apenas pelo alto e arrojado porte da estrutura metálica que assombrava quem a via, mas, também, por consolidar, de forma segura e fixa, a visão panorâmica da exposição e da cidade, que ela permitia.

Como já havia afirmado em texto de 2011, as exposições universais do século XIX inauguraram uma nova visão da cidade:

[...] É a visão “nas asas de um pássaro”. É assim, “a vol d’oiseau” que o escritor belga Henri Moulin (1856, p. 3) faz a primeira abordagem de Paris na sua “Visite à l’Exposition Universelle de 1855”. É assim que as pessoas vêem a Exposição de 1867, a bordo de um balão de dois andares, com capacidade para doze pessoas, ciceroneadas por Nadar, inventor da fotografia aérea. Ou ainda no balão da exposição internacional francesa de 1878, que faz Jules Simon (1880, p. 191) exclamar que: “o homem (...) venceu o espaço” (Olender, 2011, p.123)

A vista aérea reforça o aplainamento do conjunto urbano presente nas fotografias aéreas inventadas por Nadar, em 1858, por exemplo. Esta percepção causada naqueles que experimentam as atrações “aéreas” ou panorâmicas das mostras é bem exemplificada pelo texto de Canogar (1992, p. 37) sobre, especificamente, a experiência vivenciada no balão de Nadar, em 1867, de onde se avistava o pavilhão principal da mostra (Figuras 4 e 5):

Só a estas alturas podia o indivíduo captar de um golpe de vista a forma ovóide do edifício. [...] O indivíduo de meados do século XIX necessitava descolar-se da turva viscosidade da realidade. A fragmentada experiência urbana se havia convertido em uma confusão sensorial da qual tinha que fugir. A planificação do Palais du Champ de Mars refletia a necessidade de escapar-se da caótica realidade, já que parecia haver sido traçada para ser vista desde o céu, e não pelo pedestre ao rez de chaussée. A centenas de metros de altura, o passageiro do globo de Nadar adquiria uma perspectiva suprema da realidade.

Figura 4: Vista aérea da Exposição Universal de 1867, atribuída a Nadar.



Fonte: Chandler, s.d., s. p.

Figura 5: “Cartaz [1867] e bilhete de entrada [1863] para visitar o balão Le Géant”, de Nadar

Fonte: <http://expositions.bnf.fr/sciencespourtous/voyage/s-envoler/>

“O espectador se distanciava da realidade para sentir o poder de tê-la subjugada a seus pés” (Olender, 2011, p. 124). A construção da sensação de dominar a realidade material se faz, portanto, com o distanciamento vertical desta, com seu esvaziamento volumétrico, com seu aplainamento, tornando-a uma espécie de tabuleiro onde se amplia a percepção da disposição das suas peças e onde, por um momento, se experimenta o alívio de fugir de seus labirintos e das surpresas que eles guardam.

Cerca de trinta e cinco anos antes desta experiência com o balão travado de Nadar na exposição universal de 1867, Victor Hugo, em uma de suas mais populares obras, Notre Dame de Paris (conhecida no Brasil pelo título de O Corcunda de Notre Dame), de 1831, no capítulo intitulado muito propriamente de

“Paris à vol d’oiseau” (e que, em português perde um pouco do seu significado com a tradução de “Paris em sobrevôo”), remete a esta experiência de uma visão piramidal ao afirmar que não perde “a esperança de que Paris, vista de um balão, um dia apresente a riqueza de linhas, a opulência de detalhes, a diversidade de aspectos, esse não sei quê da grandiosidade do simples e do inesperado, semelhante à beleza que tem um tabuleiro de damas” (Hugo, 2013, p. 163)

Os realizadores das exposições universais, cientes das dificuldades existentes na organização sistemática dos seus espaços – nas tentativas, muitas vezes não tão bem sucedidas de se elaborar uma disciplinarização deles, visando atender aos objetivos pedagógicos desses eventos – promoveram, desde a sua terceira edição, em 1867, com o citado balão de Nadar, a possibilidade desta experiência “a vol d’oiseau”. Seguindo a proposta conceitual de Paola Berenstein Jacques, pode-se dizer que seria como uma experiência “piramidal” em contraponto ao labirinto do percurso vivenciado no território da exposição e, por extensão, da própria cidade, pois, como diz Benjamin (2006, p. 474), “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto”, apesar das intervenções urbanas disciplinadoras, como a de Haussman em Paris. Por sua vez:

A pirâmide faz parte do labirinto, representa a fuga, o vôo, a saída. Para dominar o labirinto, é preciso ganhar altura, a fim de poder, do cume da pirâmide, perceber o seu mapa. Mas, a partir do momento em que vemos a totalidade do labirinto, este deixa de ser labiríntico, tornando-se piramidal. O labirinto só é labiríntico se é fragmentário: a totalidade não faz parte do estado labiríntico, a totalidade é da ordem da pirâmide. (...) O labirinto é o percurso, o fio que, percorrendo-o, o tece. O percurso é sempre fragmentário; o plano unitário, totalizante, pois é ele que transforma o labirinto em prisão. (...) O labirinto é um lugar de vida, de surpresa. O plano impede a surpresa, mata a vida do labirinto, fechando-o numa pirâmide. (Jacques, 2001, p. 91)

Esta experiência “nas asas de um pássaro” feita, a princípio, somente nos denominados balões travados, ou seja, fixados por cabos ao solo, se tornaria mais segura a partir da exposição de 1889 com a construção da Torre Eiffel e ficaria ainda mais dinâmica e divertida com a instalação, nas exposições de Chicago, de 1893, ou de Paris, de 1900, de imensas rodas gigantes. Sobre a Torre Eiffel e

a “evolução” que ela representa do ponto de vista da construção daquilo que se pode denominar de “sensação piramidal” a partir do que foi exposto há pouco, diz Hamon:

[...] simples meio, simples pedestal para elevar o turista, simples suporte de um elevador para levá-lo a um ponto a partir do qual poderá exercitar e ampliar as suas visões. Todavia, belvedere ideal, equivalente sólido do célebre balão travado [...] da exposição de 1867, ou do igualmente celebre balão livre de Nadar [utilizado por ele para realizar suas fotos aéreas] que reduz Paris a “chapas” fotográficas, a Torre Eiffel é mesmo o ponto no qual o mundo se “achata”, perde o seu relevo e se cancela, se reduz a manchas e linhas. (Hamon, 1995, p. 177)

Encontrar-se-á justamente em um poema satírico sobre a exposição de 1889 a menção a esta “sensação piramidal”. Será no “*Promenade d’un Potache à travers l’Exposition racontés à son Copain*”, escrito por Eugène Debons (1890, p. 11). Devido à dificuldade de se traduzir um poema respeitando-se sua sonoridade, apresento a versão original seguida da tradução:

*Mais le vrai clou parmi tant de merveilles;
 Certainement est bien la Tour Eiffel;
 Sa pointe atteint des hauteurs sans pareilles,
 Et fait la nique à la tour de Babel
 Pourtant on dit, chose pyramidale!
 Que nous avons encor beaucoup plus haut ...?
 C’est simplement la colonn’ vertébrale.
 Tu sais pourquoi? Je ne dis plus un mot.
 Mas a verdadeira atração dentre tantas maravilhas;
 Certamente é a Torre Eiffel;
 Seu ponto atinge alturas sem parelhas,
 E desbanca a Torre de Babel.
 Portanto, se diz, coisa piramidal!
 Que que nós temos que seja mais alto?
 É simplesmente a coluna vertebral
 Tu sabes porque? Eu não digo mais um vocábulo.*

Mas esse achatamento da realidade não é só horizontal, é também vertical, em uma sociedade cada vez mais povoada de folhetos, cartazes, fotografias e películas cinematográficas. Bidimensionalização da realidade que se acentua a partir de meados do século XIX, como ressalta Flora Sussekind (1987, p. 104-105)

[...] Fotos, tabuletas, métodos fotoquímicos de impressão, fitas de cinema, cilindros e chapas gravadas, folhetos de propaganda, revistas ilustradas, outras cartas, outro jogo. [...] Uma paisagem que se deseja moderna começa a traçar os contornos de um mundo-imagem sobre duas dimensões, como um cartaz. E, como este, baseado num jogo entre linha, contorno e plano cujo cenário privilegiado é a superfície. E superfície de reprodução e multiplicação potencialmente imprevisíveis, ilimitadas.

Esse cenário era extremamente familiar ao *flâneur*, era o seu habitat. Como diz Benjamin:

A rua se torna moradia para o flâneur, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes. As reluzentes placas esmaltadas das firmas são, para ele, uma decoração de parede tão boa – ou até melhor – quanto para o burguês uma pintura a óleo no salão [...] (Benjamin, 1985b, p. 66-67)

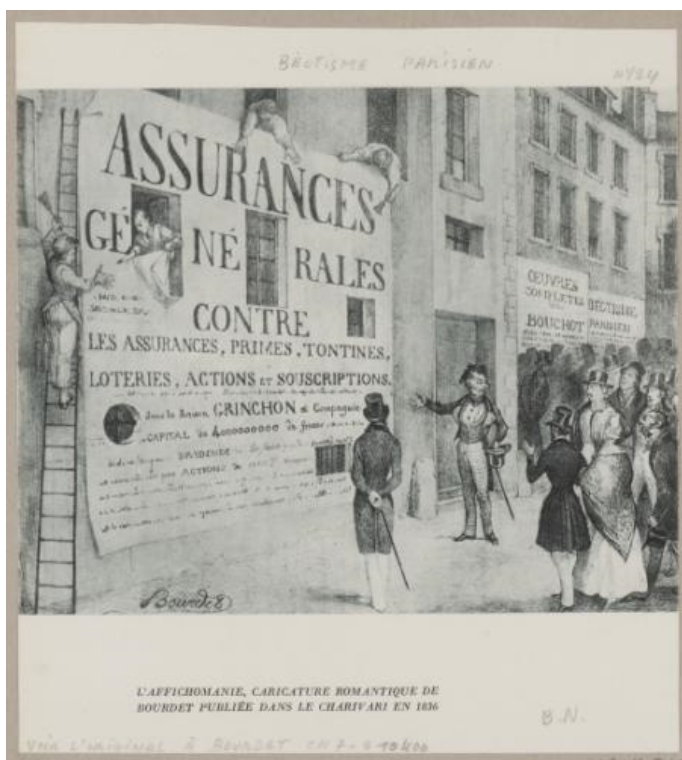
Juntam-se a estas “reluzentes placas esmaltadas” diversos e inúmeros cartazes de propagandas na “decoração de parede” das ruas. Isto pode ser exemplificado no trecho das *Descrições de Paris (Schilderungen aus Paris)* de Eduard Kroloff (1839, vol. II, p. 57), transcrito por Benjamin nas *Passagens* (2006, p. 213 e 214) :

Muitas casas parisienses parecem decoradas atualmente ao gosto das roupas de Arlequim; trata-se de uma composição de grandes pedaços de papel verdes, amarelos, [...] e rosa. Os coladores de cartazes disputam os muros e se batem por uma esquina. O mais engraçado nisto é que todos esses cartazes se sobrepõem uns aos outros pelo menos dez vezes por dia

O próprio Benjamin, algumas linhas abaixo, exemplifica essa situação com a descrição de uma ilustração encontrada por ele no *Charivari*, de 1836 (Figura 6),

“mostrando um cartaz que se estende por metade da fachada de uma casa. As janelas foram poupadas, à exceção de uma, aparentemente, pois nela se apoia um homem cortando o pedaço do papel que o incomoda” (BENJAMIN, 2006, p. 214).

Figura 6: A Cartazmania (L’Affichomanie)



Fonte: Bourdet, Le Charivari, 1936. Disponível em:

Esse achatamento vertical estava presente também nas exposições universais e, de certa forma, vai aproximar o *flâneur* que perambula pelas ruas da cidade, fascinado pelo seu revestimento publicitário, do visitante dessas instigantes mostras, como aponta Hamon (1995, p. 82-83):

Percorrer, visitar, olhar, maravilhar-se, espantar-se, dotar de um sentido, nomear, comentar, estas operações do turista romântico serão, em um certo senso, substituídas depois de 1850 pela atividade muito símile por diversos

aspectos (e cotidiana), do flâneur de boulevard e do visitante da Exposição universal (a cada dez anos, em Paris) ou do Salão de pintura (anual). O visitante da exposição percorre um espaço organizado pela arquitetura, no qual o visível vem posto em cena, torna-se espetáculo, torna-se legível pela organização arquitetônica em si. Por um lado (a Exposição), objetos exemplares, esboços, projetos e “esfoladuras” de máquinas, produtos da arte e da indústria, se apresentam, acompanhados pelas descrições técnicas, objetos tornados transparentes, na mesma transparência das grandes salas-estufas dos palácios de exposição. Por outra (sobre o boulevard), objetos etiquetados e nomeados se expõem através das vitrines das lojas, acompanhados pelo discurso ostentoso dos seus valores (o reclame). A mesma rua, do momento que oferece ao flâneur uma justaposição inexaurível de modos variáveis, de pequenos acontecimentos, torna-se cena permanente, continuamente comentada pelo clamor jornalístico do eco de Paris, da “crônica”, dos encontros mundanos e do mexerico. Na rua se expõe o “novo” e o “moderno”, estas coisas impalpáveis cuja promoção estava reservada até agora a elite ou a determinada consorterie. A rua poderia certamente substituir a escola em suas funções pedagógicas e a Musa romântica e os Gênios das ruínas nas suas funções inspiradoras.

Se as exposições universais são centros de peregrinação, mas de uma peregrinação “de um gênero novo”, a realização desta não se dava no deslocamento entre o ponto de origem do visitante e a chegada ao evento, no qual, como já visto aqui, o caminhar havia sido suprimido pelo transporte, mas dentro da própria exposição! Como o *flâneur*, que realizava a sua flanância enquanto se movimentava perambulando pelas ruas da cidade, o visitante realizava a sua peregrinação perambulando pelas vias destes certames internacionais. Não é à toa que, desde a primeira, que acontece em um único pavilhão – o Crystal Palace, em 1851, em Londres – elas eram concebidas como autênticas cidades efêmeras, como afirma Canogar, para quem “a Grande Exposição de Londres foi um laboratório experimental da cidade racionalista do futuro, pressagiando o tipo de transformações que iriam modificar a paisagem urbana das principais capitais européias” (Canogar, 1992, p.26-29).

Mas enquanto centros de peregrinação, essas exposições eram “espetáculos pedagógicos da modernidade”, ou seja, tinham uma preocupação pedagógica de educar corpos e espíritos para este novo tempo, através da organização e

distribuição dos seus espaços e dos objetos expostos, bem como pelo encantamento provocado pelo cenário em movimento. Como afirma Reberioux (1989, p. 7), se referindo à exposição de 1889, em Paris: “Olhai e serei-vos contentes. É o espetáculo dos objetos que faz a exposição. Para dizer a verdade ela funciona inteiramente como uma gigantesca ‘mise en scène’. Esta cidade onde circulam somente os visitantes se dá em espetáculo, clareada pelo gás, iluminada pela eletricidade [...] submissa também ao austero esplendor do ferro triunfante”.

Mas enquanto a perambulação do *flâneur* se dava de forma um tanto quanto aleatória e voluntária, nestas cidades efêmeras idealizadas e planejadas para uma diversão direcionada, essa necessidade paradoxal de se tentar disciplinar a perambulação provocava uma certa sobrecarga nos visitantes. Se por um lado, como visto anteriormente, as exposições universais apresentavam certos mecanismos de escape, como os balões travados e os mirantes que produziam uma visão/sensação piramidal, por outro, a própria multiplicidade de ofertas e informações trazia, apesar da racionalidade distributiva dos espaços, um efeito labiríntico que tensionava as pessoas em busca da realização da sua “peregrinação”. As exposições eram, portanto,

[...] cidades onde não se podia (ou não se devia) se perder, ou seja, onde se era impedido de exercer a “arte urbana” por excelência, segundo Walter Benjamin. A tentativa de se evitar a distração (forma por excelência, diz Benjamin, de recepção dos espaços arquitetônico e urbanístico pelas massas), de se coibir a “flanância” nos pavilhões, tensionava, extenuava os espectadores. É o que demonstra a expressiva charge feita por Honoré Daumier para a exposição de 1867 (Figura 7) exposta a seguir (Olender, 2014, p. 170):

Figura 7: “Como entraremos na exposição universal e como sairemos”



Fonte: Daumier, 1867.

Essa sensação podia ser percebida, como explicitarei no texto em questão, desde a primeira dessas exposições, em 1851, estando presente no relato do, então, Cônsul do Brasil na Prússia, João Diogo Sturz, nomeado pelo imperador brasileiro, D. Pedro II, como comissário do Governo naquela mostra:

(...) pois impossível é entrar já em detalhes miúdos de cousa alguma enquanto está em pé a exposição, este mar de objetos todos interessantes, e muitos em extremo frisantes que excitam sem cessação e nunca permitem descanso a mente, nem mesmo de noite depois de haver-se retirado dela. Este oceano industrial causa vertigens á noite e até ao físico não menos que o mar salgado, e faz mesmo adoecer a muitos pelo cansaço da mente e do corpo, como a mim e a outros muitos acontece, pois que afora dos milhares de objetos diversos, ainda se encontram os homens de fama e de inteligência de muitos países, e a conversação com estes também consome forças. (Sturz, 1851, p. 128, apud Olender, 2014, p.171)

Se as exposições universais eram centros de peregrinação, qual era o objeto desta adoração? Walter Benjamin explicita-o ao afirmar que elas eram “centros de peregrinação ao fetiche mercadoria” (Benjamin, 1985a, p. 35). É justamente com essa definição que ele abre o item referente às mesmas (“Granville ou as exposições universais”) no seu texto “Paris, capital do século XIX”, e complementa: “As exposições universais constroem o universo das mercadorias” (Benjamin, 1985a, p. 36). Em seguida, Benjamin afirma que “as fantasias de Grandville transferem para o universo o caráter da mercadoria” (Benjamin, 1985a, p. 36). Pode-se seguir o mesmo raciocínio para dizer que as exposições universais fazem o mesmo, também, com o universo que ajudam a criar.

Como já visto anteriormente, o modo mais econômico e prático de se chegar a estes eventos, desde o primeiro deles em 1851, era comprar um pacote de excursão que, segundo Debord, consistia “em uma única mercadoria unificada que integrou um certo número de mercadorias diversas” (1997, p. 103) como a passagem, a hospedagem e a entrada na exposição, ou seja, comprava-se uma mercadoria para acessar, usufruir e adorar outras mercadorias.

Mas o que chamava atenção na mercadoria e estimulava essa “peregrinação”? Justamente o que nela existia de novidade: ou seja, “as exposições eram, sobretudo, os locais privilegiados de um fetichismo do novo” (Olender, 1992, p. 103). Por isso, pode-se afirmar que, efetivamente, as exposições universais e internacionais do século XIX eram centros de peregrinação do fetiche-novidade.

E estas novidades encontravam-se nos “múltiplos espetáculos militantes” que compunham esses eventos e no qual as máquinas e seu balé mecânico tinham um papel predominante, encantando os visitantes, como Marx que presenciou o funcionamento de “uma máquina americana para a produção de sacolas de papel, [...] [que] corta, cola, dobra o papel e faz 300 peças por minuto” (Marx, 2011, p. 556) e utilizou esse exemplo para demonstrar a revolução operada pela maquinofatura em relação à manufatura, pois “o processo inteiro, dividido e realizado no interior da manufatura numa dada sequência, é aqui realizado por uma máquina de trabalho que opera mediante a combinação de diferentes ferramentas” (Marx, 2011, p. 556).

Uma máquina de fazer sacolas de papel em um mundo, como define Hamond, “de papel, de insígnias, de reclames, de ‘brilhantes bagatelas’, um mundo no qual as coisas começam a perder o seu ‘volume’ e a sua espessura” (Hamon, p. 162).

Um mundo de papel não só no revestimento publicitário das edificações da cidade, mas em vários utensílios essenciais do nosso cotidiano, como as roupas. É sobre isto que escreve Stalybrass (2012, p. 76) em um trecho do cativante artigo “O Casaco de Marx”.

[...] por volta de 1868, um ano após a publicação do primeiro volume de O Capital, o papel estava sendo usado para praticamente qualquer uso concebível: caixas, xícaras, pratos, tigelas, barris, toalhas de mesa, venezianas, tetos, toalhas, guardanapos, cortinas, tapetes, correias mecânicas. Em 1869, caixões funerários de papel começaram a ser fabricados nos Estados Unidos. Mas em nenhum outro lugar as inversões revolucionárias do capitalismo eram mais visíveis do que no fato de que o papel anteriormente feito do resíduo de tecido e de roupas tinha se tornado agora o material a partir do qual colarinhos, coletes, mangas, aventais, botões, chapéus, lenços, casacos de chuva, espartilhos, cuecas e anáguas eram feitos. [...] Em 1860, uma canção chamada “A era do papel” tornou-se popular nos salões musicais de Londres; ela era cantada por Howard Paul vestido em terno de papel.

Mas além do papel, outros materiais iriam ser fundamentais na produção desse mundo plano e teriam as exposições universais como palcos privilegiados. Dois deles foram tratados, com mais vagar, no meu livro de 2011: o gesso e o cimento (e os seus derivados).

Como lá explicitado, o gesso, “pelas suas qualidades, seu fácil manuseio e a possibilidade da produção em série povoará as exposições” (Olender, 2011, p. 127), integrando “aquele edifício provisório que é o pavilhão de exposição” (Hamond, p. 178). Abel Hermant, lembrado por Hamon, vai definir a exposição de 1900, em Paris, como a “Cosmópolis de gesso” (Apud Hamon, p. 178). Mas o gesso esteve presente compondo a construção de vários pavilhões em exposições bem anteriores a essa. A facilidade e a rapidez do seu manuseio vai torná-lo um dos materiais privilegiados tanto na vedação dos espaços quanto na modelagem decorativa dos pavilhões, principalmente a partir de 1867, quando começam a aparecer os pavilhões nacionais. Nesta exposição, destaca-se o pavilhão mexicano, que se apresenta como a réplica da pirâmide de Xochicalco (Figura 8) e o Templo de Hathor que faz parte do conjunto arquitetônico (de quatro edificações) que compõe a representação egípcia (Figura 9).

Figura 8: O Templo de Xochicalco, pavilhão mexicano na Exposição Universal de 1867, em Paris



Foto: Pierre Petit. Archives nationales, F/12/11872/2. Disponível em: <https://journals.openedition.org/diacronie/1179>

Figura 9: Templo de Hathor, do conjunto arquitetônico egípcio na exposição Universal de 1867, em Paris.



Foto: Pierre Petit. Archives nationales, F/12/11872/2. Fonte: DEMEULENAERE - DOUYÈRE, 2014

Algumas décadas antes dessa exposição, Victor Hugo já alertava para a invasão do gesso na cidade de Paris. No seu livro sobre Notre-Dame de Paris, já citado, no mesmo capítulo “*Paris à vol d’oiseau*”, afirmava: “Nossos pais tinham uma Paris de pedra; nossos filhos terão uma Paris de gesso” (Hugo, 2013, p. 165). A partir disso, afirma Hamon: “Parece próprio formar-se, para muitos escritores, através de uma nova geração de habitat e habitante, um novo universo ‘unidimensional’ que vai do *plâtre* (gesso, estuque) ao *plat* (plano)” (Hamon, 1995, p. 178).

O gesso vem para dar volume aos ornamentos das fachadas dos pavilhões [e, como nos exemplos aqui apresentados, auxiliar em “reconstituições históricas”], mas um leve volume afixado a uma superfície lisa, sua cor e sua textura remetendo, como se, como se comparava criticamente na época [em muitos casos], a uma confeitaria, a um glacê de bolo, algo que era decalcado a esta superfície. [...]

O gesso, muitas vezes aplicado em sua cor natural, esbranquiçará estas efêmeras Cosmópolis [...] (Olender, 2011, p. 127-128).

Foi o que continuou acontecendo mesmo depois da virada do século XIX para o XX, fazendo com que as exposições universais e internacionais de 1906, em Milão, e a de 1911, em Turim, fossem “chamadas, com muita propriedade, de ‘cidades brancas’. Era assim que eram identificadas nos próprios periódicos oficiais das respectivas mostras” (Olender, 2011, p. 128).

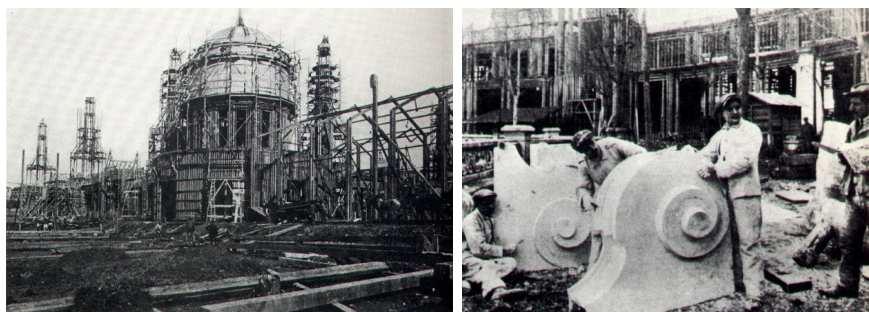
A utilização majoritariamente de gesso e madeira na construção dos pavilhões lhes dá a característica de verdadeiras cenografias urbanas, mas mais do que isso, de verdadeiras cidades utilizáveis pela engenhosidade e excelência no manejo de materiais considerados, a princípio, tão frágeis. É o que afirma Carlos Moriondo (1981, p. 15-16) sobre a exposição de Turim, de 1911 (Figuras 10 e 11):

[...] As estátuas, as colunas, os capitéis, produzidos em série com moldes, chegavam belos e prontos, não restava mais do que içá-los com facilidade, sendo o peso muito limitado. Não existiam ali nem mesmo guias, tudo se colocava para cima com roldanas ou levado sobre os ombros de rapazes ao longo de planos inclinados [...].

Nenhuma pontezinha tubular, obviamente, nem armadura metálica: pilares e vigas em madeira, colocados juntos com uma perícia que aos nossos dias [...] parece audácia ou temeridade. Edifícios de grandes dimensões foram “*agibili*”, isto é, utilizáveis pelos visitantes, até uma altura de segundo e de terceiro pavimentos: multidões inumeráveis percorreram estes salões, subiram e desceram essas escadas, parece que não se verificou nenhum cedimento.

Figura 10: Confeção de ornatos em gesso (1911, Turim)

Figura 11: Construção do pavilhão da Itália (1911)



Fonte: <http://italyworldsfairs.org/exist/worldsfair/pages/torino?target=array&rotate=none>

Outro material que domina as exposições universais é o cimento, mais especificamente, o cimento artificial ou cimento Portland, inventado em 1824. Estava presente na constituição de vários ornamentos arquitetônicos e urbanos. A ala de esfinges e as duas esculturas da fachada principal do templo egípcio da exposição universal de 1867 (Figura 9) era feita, segundo o seu idealizador, Auguste Mariette, de “estrupe formado a partir de cimento Portland e de várias lascas de mármore trituradas. A imitação do granito assim obtida é perfeita” (Mariette, 1867, p. 15).

E Mariette (1867, p. 15) ainda ratificava a qualidade e o ineditismo da sua solução:

A solidez e a duração do material são também um argumento em favor da excelência do procedimento empregado.

Até agora, este estrupe havia sido utilizado apenas para trabalhos de pavimentação. Ele foi aplicado aqui., pela primeira vez, em obras de arte.

Este estuque vai, portanto, do piso para a escultura e, desde então, para vários elementos que adornam as nossas fachadas. Outras misturas de estuque, também com a presença do cimento Portland, já eram utilizadas anteriormente, pelo menos desde meados do século XIX, na produção de ornamentos arquitetônicos e se popularizou muito nas últimas décadas daquele mesmo século. O seu emprego, substituindo e imitando os materiais tradicionais, era fortemente recriminado por Adolf Loos (2003, p. 76) em artigo de 21 de agosto de 1898, intitulado de “Os materiais da construção”

1.1.1.1 Como o cimento por si só é um material estupendo, aqui se atem por valorizá-lo a um único princípio, aquele princípio que vem reproposto cada vez que se começa a aplicar um novo material: com isto que coisa se poderia imitar? Ele tem sido usado como substituto da pedra. E, dado que o cimento é extraordinariamente econômico, dele se tem abusado de todas as maneiras, sempre no típico estilo da parvenus. O cimento se difundiu no nosso século como uma verdadeira epidemia. “Ah, caro senhor arquiteto, não poderia aplicar cinco florins de arte a mais sobre a fachada?” pedia o vaidoso comitente. E o arquiteto colava sobre a fachada aqueles florins que lhe vinham solicitados, e as vezes até um pouco mais.

Essa ornamentação arquitetônica, tanto a de base de gesso quanto a de cimento (ou as mistas) funcionavam, como destacado em texto já transcrito anteriormente (ver Olender, 2011, p. 127), como um decalque em uma superfície lisa, não interferindo, geralmente, na composição volumétrica da edificação, o que dava aquilo que denominei do caráter plano ou aplainado dessa ornamentação. Um exemplo, também citado ali, foi o do Teatro Municipal de Belo Horizonte [Figura 12], construção eclética inaugurada em 1909 que deu lugar, a partir de alguns poucos acréscimos volumétricos e da substituição da antiga ornamentação por uma outra em estilo *art-déco*, ao Cine Metrôpole, em 1941 [Figura 13]

Figura 12: Antigo Teatro Municipal de Belo Horizonte, 1906, arquiteto E. N. Coelho



Fonte: <http://sustentabilidadeculturalbh.blogspot.com/2012/09/teatro-municipal-de-bh.html>

Figura 13: Cine Metr pole, 1942, arquiteto Raffaello Berti



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/483785184961783248/>

Sobre essa facilidade de transformação estilística a partir da aplicação de uma nova ornamentação, afirma Leonardo Castriota (1997, p. 181):

[...] É importante perceber aqui, no entanto, como ainda se trata basicamente de uma arquitetura decorada, localizando-se os signos da modernidade muitas vezes em seu sistema ornamental – nas linhas e diagonais que decoram suas fachadas e interiores, num procedimento não muito diferente daquele dos estilos historicistas do século XIX. Trata-se, afinal, de mais um estilo, e não de uma nova concepção de espaço, o que torna possível, por exemplo, que um edifício como o Hotel Waldorf-Astoria, em Nova York, cujo primeiro projeto é em estilo gótico, seja executado, “após diversos estudos completos”, segundo informa uma revista da época, “num espírito mais moderno”, isto é, com uma decoração de linhas geométricas. Esta mesma lógica explica também a facilidade de adaptação ao novo estilo das edificações ecléticas, que são modernizadas, ganhando ornamentação geométrica em suas fachadas.

Mas o cimento Portland, a partir da segunda metade do século XIX, não apareceria somente na decoração ou nas argamassas das novas edificações. Ele participaria da constituição, também, de novos elementos de cobertura e de revestimento. Já no início do século XX, na exposição internacional de Milão, em 1906, uma das principais atrações era um pequeno pavilhão (Figura 14) com um perfil considerado pelo jornal oficial do evento, “elegante e um pouco bizarro” (L’Esposizione Illustrata di Milano del 1906, 1906, p. 166) e que tinha o mesmo pretensioso nome do material que expunha e de que era feito, Eternit, nome com o qual foi patenteado, em 1901, pelo seu inventor, o austríaco Ludwig Hatschek, que provém do latim *aeternitas*, ou seja “o eterno”, como almejava ser esse revolucionário material. “Já aparece embutido no nome, portanto, uma vontade de universalização, tanto temporal quanto espacial, do uso desta técnica” (Olender, 2011, p. 130). Sobre o citado pavilhão e esse material, informava o periódico:

O quiosque, mais que destinado a uma Mostra, é uma mostra ele mesmo, dado que é construído todo com o novo material que quer fazer conhecer: a “Eternit”. A Eternit é uma pedra artificial, composta de amianto e de cimento Portland – uma novidade do gênero na Itália – lançada há pouco pela Sociedade Anônima “Eternit – Pedras artificiais”, com capital de um milhão e meio.

Esta pedra se adapta para uma infinidade de aplicações, mas especialmente para a cobertura de telhados, para revestimentos de paredes. Como cobertura, pelas muitas vantagens que oferece, a ouvimos ser chamada de “a telha do futuro”; e com efeito, na Áustria, Alemanha, França, Hungria, Bélgica, Suíça, Estados Unidos, ela já fez um caminho vitorioso e fortunado.

Figura 14: Pavilhão Eternit na Exposição Internacional de Milão, 1906.



Fonte: <http://www.liguriacards.com/milano1906/milano1906.html>

O material podia ser visto, nesta exposição universal, não só “nas paredes e coberturas do pavilhão da firma que o produzia como, também, cobrindo os

pavilhões da Bélgica, da Suíça, da Estação Ferroviária, entre outros” (Olender, 2011, p 130).

A Eternit, ou seja, a placa de cimento-amianto conhecida como a “ardósia artificial” apresentava-se como um material revolucionário para coberturas e revestimentos. Leve, resistente e totalmente plana espalhou-se pelas construções européias ainda na primeira década do século XX, sendo introduzida no Brasil cerca de um ano depois do seu *début* oficial no evento de 1906, registrada para a utilização em todo o território nacional por uma firma de imigrantes italianos, sediada na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, o Estabelecimento Industrial Pantaleone Arcuri & Spinelli, que lhe outorgou o nome fantasia “cimianto”. O processo de aplainamento urbano chegava, também, as coberturas das edificações.

4

Esse texto não tratou, como visto, da crença na Terra plana, embora, infelizmente, esta crença esteja mais viva do que nunca nos dias atuais. Na verdade, a única crença vista aqui e anunciada por Dostoiévsky em meados do século XIX foi a do progresso, que levaria à realização de um paraíso industrial e tecnocrático na Terra, anunciado pelas exposições universais e internacionais do século XIX. Progresso que se manifestava, como apontava Baudelaire, no “vapor, (n)a eletricidade e (n)a luz do gás” que faziam o “bom francês, que lê o seu jornal, no seu café” acreditar que, por serem “milagres desconhecidos dos romanos” eram o “testemunho incontestável de nossa superioridade sobre os antigos” (Baudelaire, 1988, p. 36). Exposições que eram “centros de peregrinação ao fetiche-novidade”, lugares, portanto, de adoração da novidade, estimulada e fundamentada por uma “ideologia do progresso”. Novidades como o vapor, a eletricidade e a luz do gás, algumas das grandes atrações que levavam periodicamente milhões de pessoas (cerca de seis milhões em Londres, em 1851 e em 1862; cinco milhões em Paris, em 1855; mais de 11 milhões a Paris, em 1867! ...) a um local determinado da Terra, seduzidos principalmente pelas promessas da tecnologia. E nessas “miniaturas de mundo”, como bem as definiu o escritor italiano Eduardo De Amicis, cidadãos de todos os continentes se confraternizavam e eram educados e disciplinados para esta nova realidade que se construía, “legitimada” pela representação de vários povos, de vários continentes. Cabe aqui prestar atenção nas palavras de De Amicis (1879, p. 13), ao falar sobre a Exposição Universal e Internacional de Paris, de 1878:

[...] uma miniatura de mundo; uma planura e uma altura sobre a qual cada povo da terra depositou o seu brinquedo; um presépio internacional, povoado de lojas e de cafés africanos e asiáticos, de vilazinhas, de museus e de oficinas, em meio as quais uma pequena cidade barbaresca alça os seus minaretes brancos e as suas cúpulas verdes, e as coberturas chinesas, e quiosques de Sião, os terraços persas, os bazares do Egito e do Marrocos, e inumeráveis edifícios de pedra, de mármore, de madeira, de vidro, de ferro, de todos os países, de todas as formas e de todas as cores, surgem um ao lado do outro e um sobre o outro, formando como um modelinho de cidade cosmopolita, fabricada, por experiência, dentro de um grande jardim botânico, para ser depois refeita maior. (De Amicis, 1879, p. 13)

Portanto, as exposições eram mundos em que as distâncias foram suprimidas, e nos quais dentro de “um labirinto indescritível” (De Amicis, 1879, p. 13) se destacavam duas qualidades: a planura e a altura. Planura estimulada e realçada pela altura, afastando-nos dos seus labirintos, como visto aqui, a partir de mecanismos e de estruturas que produzem aquela sensação piramidal, de “à vol d’oiseau”. Mas planura também anunciada e produzida pelos novos materiais que são apresentados nestas mostras e irradiados para os centros urbanos, ajudando a construir novos mundos. Mundos acelerados e vazios, sem profundidades e densidades, achatados. Mundos plenos de planos. Planitudes que podem ser percebidas por peregrinos outros, que são peregrinos porque caminhantes, que perambulam e constroem e se tornam outros caminhos e perspectivas de abordagem. Peregrinos que se realizam ao caminhar e que nunca esquecem dos versos do famoso poeta espanhol Antonio Machado (s.d., s.p.):

*Tudo passa e tudo fica
porém o nosso é passar,
passar fazendo caminhos
caminhos sobre o mar.*

[...]

*eu amo os mundos sutis
leves e gentis,
como bolhas de sabão.*

[...]

*Caminhante, são tuas pegadas,
o caminho e nada mais;
caminhante não há caminho,
se faz caminho ao andar.*

Referências

BAUDELAIRE, Charles. A Exposição Universal de 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 29-58.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1985a, p. 30-43.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1985b, p. 44-122.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CALVELLI, Haudrey Germiniani. A “Santiago de Compostela Brasileira”: Religião, turismo e consumo na peregrinação pelo Caminho da Fé. Juiz de Fora, Dissertação de Mestrado em Ciência da Religião, ICH-UFJF, 2006.

CANOGAR, Daniel. **Ciudades efímeras – Exposiciones universales: Espectáculo y tecnología**. Madri: Julio Ollero Editor, 1992.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. O Cine Metrópole e a Pampulha: o art déco e o moderno em Belo Horizonte. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO. **Art Déco na América Latina – 1º**. Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

CHANDLER, Arthur. **Empire of Autumn. The French Exposition Universelle of 1867**. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/paris-1867-exposition> . Acesso em: 1 jun. 2020.

COLOMB, Marie-Louis-Georges. La famille Fenouillard à l’Exposition. In: **Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières**. Paris, 1889-08-31, p. 335. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5416141c/f11.textelimage> . Acesso em: 2 jun. 2020.

COLOMB, Marie-Louis-Georges. La famille Fenouillard à l’Exposition (suíte). In: **Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières**. Paris, 1889-09-07, p. 347. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61084239.textelimage> . Acesso em: 2 jun. 2020.

- DE AMICIS, Edmondo. **Ricordi di Parigi**. Milão: Fratelli Treves, 1879.
- DEBONS, Eugène. **Promenade d'um Potache à travers l'Exposition**. Rouen: Imprimerie Nouvelle Paul Leprêtre, 1890.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEMEULENAERE - DOUYÈRE, Christiane. L'Égypte, la modernité et les expositions universelles, **Bulletin de la Sabix**, 54 | 2014, Disponível em: <http://journals.openedition.org/sabix/1108>. Acesso em: 3 mai 2019.
- DOSTOIEVSKY, F. M. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: DOSTOIEVSKY, F. M. **O eterno marido e outras novelas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- ECO, Umberto. *O cogito interruptus*. In: ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 289-308.
- Eternit. **L'Esposizione Illustrata di Milano del 1906** – Giornale Ufficiale del Comitato Esecutivo. Milão: Società Editrice Sonzogno, 1906, p. 166.
- HAMON, Philippe. **Esposizioni: Letteratura e architettura nel XIX secolo**. Bolonha: CLUEB, 1995.
- INGOLD, Tim. Contra o espaço: lugar, movimento, conhecimento. In: INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015a, p. 215-229.
- INGOLD, Tim. Histórias contra a classificação: transporte, peregrinação e a integração do conhecimento. In: INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015b, p. 215-229. V
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.
- LOOS, Adolf. **Parole nel vuoto**. 6ª. ed., Milão: Adelphi, 2003.
- MACHADO, Antônio. Cantares. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/10543/cantares>
- MARIETTE, Auguste. **Exposition universelle de 1867. Description du Parc égyptien**. Paris: Typographie Morris et Comp., 1867. Disponível em: <https://scholarship.rice.edu/jsp/xml/1911/9292/229/MarParc.te>
- MORIONDO, Carlo. **Torino 1911. La favolosa Esposizione**. Turim: Daniela Piazza, 1981.
- OLENDER, Marcos. **No livro do futuro: das primeiras tentativas de exposições industriais no Império do Brasil no século XIX à primeira participação em uma Exposição Universal e Internacional, Londres, 1862**. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em História Social, IFCS-UFRJ, 1992.
- OLENDER, Marcos. **Ornamento, ponto e nó: Da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri**. Juiz de Fora: Ed. UFJF/FUNALFA, 2011.

OLENDER, Marcos. “Este mar de objetos todos interessantes”: Modernidade, exposições universais e o acervo do Museu Mariano Procópio. In: **Anais Museu Mariano Procópio**, vol. 1. (2014) - Juiz d Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014.

RÉBÉRIOUX, Madeleine. Au tournant des expos: 1889. In: **Le Mouvement Social n. 149**. Paris: Les Editions Ouvrières, out. -dez., 1989.

RENAN, Ernest. La Poesie de l’Exposition. **Journal des Débats**, 27 nov. 1855.

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx. In: STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 4ª. ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 39-86.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMAS COOK GROUP. **Thomas Cook History**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/50109391/Thomas-Cook-History> . Acesso em: 10 jun. 2020.



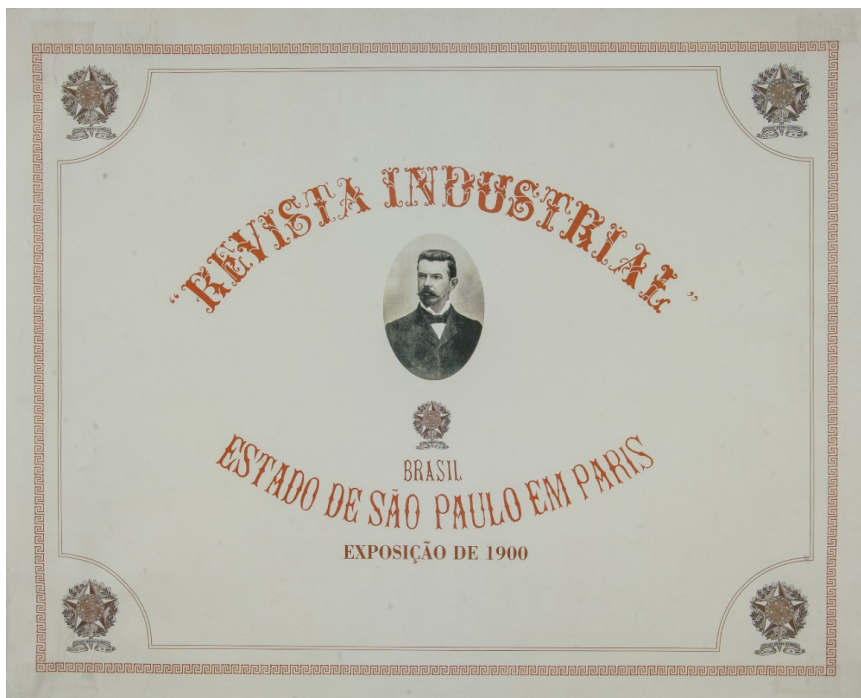
***A Revista Industrial:* os industriais e os homens de negócio do estado de São Paulo na virada do século**

Elisa Paletti Pomari

A Revista Industrial

A Revista Industrial do estado de São Paulo é um álbum que foi elaborado entre os anos de 1899 e 1900 para representar o estado na Exposição Universal de Paris de 1900, e hoje faz parte do acervo da biblioteca do Museu Paulista. Ele é composto por 85 páginas de grandes dimensões – 47 cm x 57 cm –, encadernadas em couro. Tanto a capa como a primeira página contêm o nome da obra e de seu país de origem, o estado que representa, sua destinação e um retrato do então presidente de São Paulo, Fernando Prestes de Albuquerque, provavelmente a uma reprodução da tela de Almeida Júnior de 1898. Tais informações são cercadas por imagens do brasão da República, que aparece logo acima de “Brasil”, assim como nos quatro cantos da página (fig. 1 e 2). Para completar os símbolos nacionais, o exemplar único é acompanhado de uma caixa de acondicionamento em madeira, um estojo cujo interior é forrado por veludo verde e amarelo, representando de forma gráfica parte da bandeira do Brasil (fig. 2).

Figura 1 – Primeira página



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

A suntuosidade de suas proporções, encadernação e estojo apresentam o álbum como um objeto projetado para estar à altura do evento para o qual se destinava. Contudo, foi construído para ser sedutor tanto aos anunciantes que são, em parte, seus financiadores, como aos visitantes da exposição. Esse aspecto de sua materialidade é uma ferramenta de concessão de distinção aos referidos em suas páginas, num movimento recíproco de valoração e legitimação: seus luxuosos atributos conferem status aos nele representados e colocam ambos, o álbum e os referentes, à altura da participação na Exposição Universal de Paris. De forma análoga, a estampa de imagens de autoridade – o presidente do estado e o brasão republicano – no início de publicações têm uma dupla função que legitima e autoriza a obra, ao mesmo passo em que concede prestígio e poder ao retratado, uma prática bastante difundida no período (Pomari, 2018).

Figura 2. Álbum na caixa de acondicionamento



O álbum tem edição fac-símile comemorativa do centenário do Museu Paulista e patrocinada pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Nessa edição, a obra é apresentada por Carlos Eduardo Moreira Ferreira, diretor da FIESP, como uma “iniciativa das empresas brasileiras (...) [e] a forma que a indústria paulista encontrou para participar da Exposição Universal de 1900” (FIESP, 1995). Ainda, na edição Flávio Fava Moraes, então reitor da Universidade de São Paulo, atribuiu a iniciativa de elaboração do álbum a Jules Martin.

Martin foi um litógrafo francês formado pela academia de belas artes de Marselha e radicado na cidade de São Paulo desde 1868. Ele se tornou importante figura na cidade tanto por seu trabalho gráfico quanto por sua participação no projeto do primeiro viaduto do Chá. Entretanto, em pesquisa dedicada ao trabalho do litógrafo, Mateus Pavan de Moura Leite aponta que não foram encontradas no catálogo oficial da Exposição menções à participação da *Revista Industrial* ou do Brasil, tampouco o foram em publicações do período destinadas ao Brasil e América Latina nem nas obras e documentos do próprio Jules Martin (Leite, 2016, p.371). Além disso, aponta que o álbum foi resultado de um projeto cuja iniciativa cabe a Ramon Alarcon, personagem sobre o qual não se tem informações, e teria

por objetivo fazer parte de uma coleção maior intitulada Álbum Brasileiro ou Álbum dos Estados, destinada a ser exibida na Exposição de Paris.

Por meio de notícias em jornais e apontamentos feitos por Martin em seu álbum de recortes e recordações, *Mémoires et Documents*, Leite estabelece que Alarcon percorreu o país procurando representantes locais que contribuíssem para o preenchimento dos álbuns. Assim, o idealizador carregaria consigo exemplares do álbum e pranchas base, as páginas já impressas e divididas em 16 pequenos quadros que poderiam ser preenchidos por anúncios (com fotografias ou desenhos) de empreendimentos locais. A venda dos espaços nas páginas do álbum e a contribuição de alguns governos estaduais serviria de financiamento à iniciativa e as obras resultantes, o álbum de cada estado, retornariam para instituições e bibliotecas locais após a exposição. Dessa forma, é possível entender que o álbum tenha sido produzido com uma quantidade de pranchas pré-determinadas que poderiam ser preenchidas por anunciantes com o projeto já em andamento, o que explica o fato de a *Revista Industrial* ter 85 páginas das quais apenas 78 foram preenchidas.

Além das fontes apontadas por Leite, foi encontrada apenas uma pequena nota no periódico *A Província* publicado no Recife no início do ano de 1900 citando a empreitada de Alarcon “que tanta aceitação tem tido pelas vantagens que traz ao comércio e às indústrias”, apontando seu representante oficial na cidade e indicando a continuação de sua viagem “para o norte a bordo do Espírito Santo”¹. Ao considerar que as notícias sobre o projeto publicadas em jornais da capital federal datam de outubro de 1889; em periódicos do Paraná, do meio de dezembro do mesmo ano; em Minas Gerais, da passagem para do ano de 1900; e em Pernambuco, do dia 11 de janeiro, é provável que o proprietário da *Revista Industrial* e do Álbum Brasileiro tenha saído do Rio de Janeiro, nos meses finais do ano de 1889 para percorrer outros estados no sentido do sul-norte. Portanto, teria passado por São Paulo na segunda quinzena de dezembro de 1899. Apesar das informações sobre a extensão

1 O texto completo do jornal é: “Segue hoje para o norte a bordo do Espírito Santo o sr. Ramon Alarcon, proprietário da Revista Industrial e Álbum Brasileiro, que tem de figurar na exposição de Paris de 1900 e que tanta aceitação tem tido pelas vantagens que traz ao comércio e as indústrias. Fica encarregado de todos os negócios referentes a esse álbum e substituindo o sr. Ramon Alarcon, o sr. Antonio Nunes Coimbra, a rua do Encantamento no. 9. Boa Viagem” – *A Província: folha diária da manhã*, Recife. 11 de janeiro de 1901.

da empreitada não há informações sobre obras análogas à *Revista Industrial* ou pertencentes ao projeto do *Álbum Brasileiro* que tenham sido produzidas por outros estados.

Apesar de não ser o idealizador da publicação, é possível inferir que o encarregado do projeto no estado de São Paulo tenha sido Jules Martin. As páginas do álbum registram sua intensa participação: 34 delas possuem aquarelas de sua autoria², isso inclui 18 anúncios de uma prancha (ou página) inteira e 21 que ocupam frações dela. Constam também entre as imagens por ele elaboradas uma página dedicada ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do qual Martin era membro honorário desde 1897; a página de rosto, na qual ele próprio se homenageia em meio a motivos clássicos, registros de prêmios recebidos (medalhas), um pequeno histórico do artista, assim como alegorias de sua profissão, seu endereço e o brasão de sua cidade natal na França, *Moustiers Sainte-Marie*³(fig. 3). Apesar de não conter aquarelas de Martin, ainda há no álbum mais uma referência a ele, uma fotografia de página inteira do viaduto do Chá na qual seu nome, como criador e concessionário, aparece em destaque na legenda.

2 Considerando as páginas que contém aquarelas e não unicamente reproduções fotográficas, apenas quatro contêm desenhos que não foram assinados por Martin, três de página inteira e um de página fracionada.

3 Embaixo da medalha encontra-se o seguinte texto em francês: "Nascido na França (B. Alpes) em 1832. Formado na escola de Belas-Artes de Marselha em 1848. Desenhista plumista litógrafo em Paris 1852-1855. Fundador do *L'Album Autographique Méridional*, Marselha - 1867. Chegado em S. Paulo, Brasil, em 1868. Professor de Caligrafia, Arquitetura e Pintura com Aquarela e Pastel e modelagem. Fundador da Litografia em S. Paulo em 1869 e Introdutor de Zincografia em 1882. Autor e Concessionário do Viaduto do Chá em São Paulo. Fundador, 1º presidente 3 vezes reeleito (1881, 82 e 1885) da Sociedade Francesa de Beneficência XIV julho. Membro (medalha) da *L'Académie Nationale Manufacturier* de Paris. Membro honorário do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Membro honorário do Círculo Francês. Autor e Concessionário das Galerias de Cristal em projeto de construção. Vários Prêmios de Exposições de Desenho." Tradução Livre.

Figura 3 - Página de rosto dedicada a Jules Martin



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

Portanto, a oficina de Martin pode ser compreendida como um local de convergência de práticas visuais – também observadas nos museus, exposições universais e galerias – alinhada a espaços e publicações típicos da modernidade industrial do século XIX. Soma-se a isso a proposta de autoria do mesmo para construção em São Paulo de *Galerias de Cristal*, “passagens que atravessariam os bairros centrais da cidade valendo-se de estruturas em ferro, cobertura de vidro e iluminação elétrica” (Leite, 2016, p.92). Embora não tenham sido concretizadas, tais passagens comparáveis às benjaminianas⁴, testemunham mais uma vez sua

4 Cabe retomar os escritos de Walter Benjamin que se dedicam às imagens e às práticas da vida urbana oitocentistas: *Passagens*. Nos excertos que formam a obra, ele aponta a ideia do exercício do olhar como ato fundamental e característico tanto das exposições universais quanto de uma série de outras atividades e costumes do período, dentre elas, as galerias comerciais. Espaços geralmente construídos com materiais e técnicas

inserção em uma economia visual que coloca a experiência da observação como grande catalizadora de novas práticas e organizações econômicas, comerciais e industriais das quais faz parte a *Revista Industrial*.

A estrutura da obra

Embora a presença da arte de Martin seja marcante ao longo de toda a obra, o espaço ocupado por imagens fotográficas é igualmente destacado. Das 76 páginas preenchidas no interior da *Revista*, apenas 11 delas não contêm fotografias. São elas a aquarela de Martin dedicada ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo já mencionada, uma página que anuncia a cidade de Campinas, uma gravura do Liceu de Artes e Ofícios, a Planta Geral do Caes da Companhia docas de Santos de 1887, e mais sete páginas de anúncios inteiros ou fracionados. Entre as 65 páginas que contêm imagens fotográficas, em 37 não há intervenção de aquarela em sua composição: 29 são ocupadas por apenas uma fotografia (figura 4, 7, 8 e 10), enquanto oito apresentam grupos de duas ou quatro imagens (figura 5, 6 e 9). Nas demais páginas é possível observar composições que misturam imagens fotográficas com aquarelas. Apesar dos motivos e alegorias das aquarelas de Martin aproximarem-se de convenções e alegorias clássicas, o que pode ser atribuído a sua formação, o álbum insere-se num contexto de publicações que se pretendem modernas, tanto pela grande quantidade de fotografias que abriga – mais de 130 – quanto por escolhas gráficas, como a fonte do título que aparecem na capa e primeira página (fig. 1 e 2). No título é possível observar a incorporação de elementos da natureza, o que estabelece diálogo com tradições estéticas oitocentistas como o *art nouveau*, estilo ligado à indústria e ao discurso da modernidade. Inserindo a publicação em um discurso do moderno, conforme pontuado por Vânia Carvalho e Solange Lima (2009, p. 411 e 413):

Esses atributos ornamentais garantem a necessária familiaridade com os temas tratados ao facilitar a apreensão visual por integrarem um repertório imagético que abarca desde a ornamentação arquitetônica de fachadas, portões e gradis de ferro, papeis de parede e pintura decorativa parietal, até

arquitetônicas novas que abrigavam em seu interior vitrines nas quais transbordam imagens e produtos da modernidade, espaço vital da *flânerie*, assim como de artigos modernos, que se aproximam muito aos projetos de Martin.

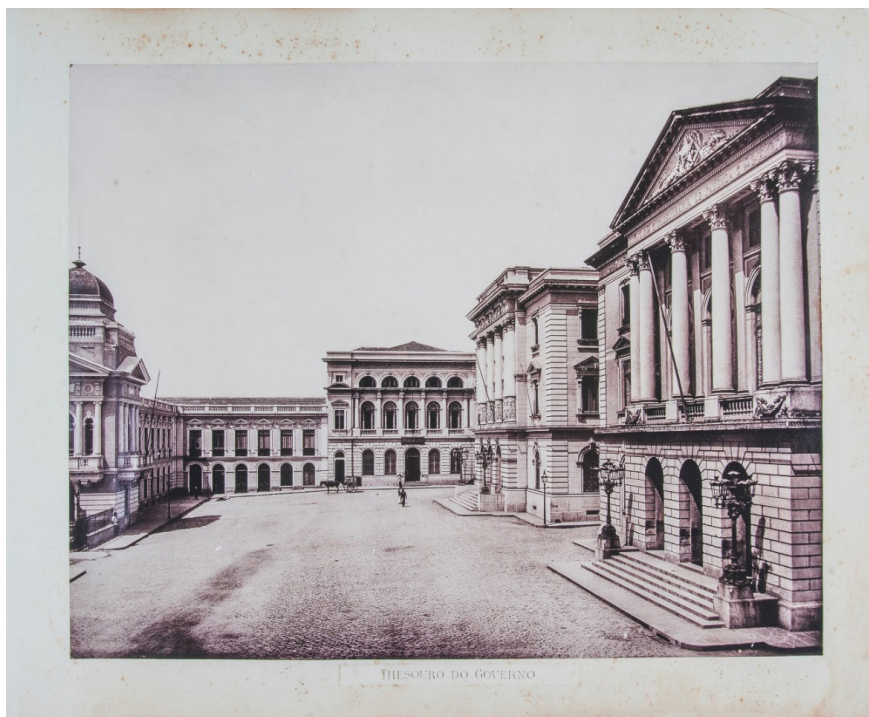
aquela praticada no campo das artes gráficas [...] Assim os modernos editores narram o moderno da cidade em um invólucro igualmente moderno, consonante com o partido visual dos demais produtos do mercado no qual a sua publicação disputa espaço e leitores. Os invólucros ornamentais buscam, assim, garantir a necessária empatia com o público leitor.

Além disso, destaca repetidamente o símbolo republicano, o que pode ser visto como um esforço de demarcação da mudança de regime. Considerando que para a Exposição de Paris de 1889, foi elaborado um álbum com o auxílio do Barão de Rio Branco, *Album de vues du Brésil* como parte da obra *Le Brésil*, representando o Império. *Vues du Brésil* trazia imagens das principais cidades e atributos do país e o representaria não apenas na Exposição como também na *Grande Encyclopedie* de E. Levasseur (Kossov, 1999).

Ainda considerando sua estrutura, foram identificados três tipos ou funções de páginas. As páginas de tipo I funcionam como álbum de vistas das cidades de São Paulo, Campinas e Santos, e correspondem à metade do álbum. As de tipo II são anúncios de estabelecimentos comerciais, industriais e financeiros, em página inteira ou frações, que representam 45% das imagens. Por fim, o tipo III é menos numeroso e consiste em algumas páginas que se dedicam à apresentação de instituições específicas que desejaram apoiar financeiramente a iniciativa e assinalar sua presença no estado ou na exposição, como o já mencionado Instituto Histórico Geográfico, a organização Maçônica, o Centro Espanhol em Santos.

Nas vistas da cidade de São Paulo, páginas de tipo I, são enfatizados diversos prédios governamentais e instituições estaduais – o Palácio do Governo, Tesouro, Câmara Municipal, Hospedaria do Imigrante – locais esses que garantiriam o aparato de funcionamento institucional. Assim como apresentam o aparato científico e cultural – Escola Politécnica, Escola Normal, Liceu de Artes e Ofícios e o Museu Paulista (fig. 4, 5 e 6). Ao mesmo tempo, são representados aparatos de infraestrutura – tanques de abastecimento de água da capital e hospitais, além do próprio porto de Santos – com destaque para espaços urbanos tipicamente valorizados em cidades que se pretendiam modernas. Esse é o caso das imagens de pontes e viadutos, como o viaduto do Chá, e áreas arborizadas, como o Jardim Público da Luz. Também são muitas as imagens que retratam os espaços centrais e comerciais da cidade, com seus trilhos, bondes e numerosos transeuntes; além de regiões novas, como a avenida Paulista, planejada e constituída em moldes europeus para abrigar a alta sociedade paulistana.

Figura 4. Tesouro do governo



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

Figura 5. Escola Normal, Escola Politécnica, Congresso do Estado, Câmara Municipal de São Paulo



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

Figura 6. Hospital de isolamento da capital; Jardim da Luz (II); Avenida Paulista. Capital; Ponte grande sobre o Rio Tiete. Capital



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

Embora algumas imagens de Santos figurem nas páginas iniciais, em meio às fotografias da capital, o álbum pode ser dividido em três seções de acordo com as cidades que estão sendo retratadas: São Paulo, Campinas e Santos⁵. Nas seções de São Paulo e Campinas repetem-se, embora não necessariamente em ordem direta, imagens que se dedicam a mostrar os atributos urbanos e infraestruturais

⁵ Para o acondicionamento no arquivo, as páginas da *Revista Industrial* foram retiradas da encadernação original, digitalizadas e acondicionadas individualmente. Na ordem sugerida pela numeração dos arquivos intercalam-se pranchas relativas à cidade de São Paulo e Campinas. Como não há numeração nas páginas, não é possível precisar se houve alguma inversão no momento da retirada das pranchas ou, o que é mais provável devido ao próprio caráter do projeto, se elas foram preenchidas em momentos distintos a partir da divulgação nas regiões, gerando as alternâncias referidas.

da cidade, lugares de relevância e representação social e anúncios de estabelecimentos locais. As imagens relativas à cidade de Santos compõem a parte final da publicação e parecem ser uma iniciativa não do município ou de organizações de industriais e comerciantes locais, mas unicamente da Companhia Docas de Santos (fig. 7 e 8). São sete páginas em sequência, seis imagens fotográficas que mostram diferentes espaços do cais das quais apenas a primeira (a única página em orientação vertical no álbum) apresenta legenda *Companhia Docas de Santos*, seguidas por uma planta da área.

Figura 7. Companhia Docas de Santos, única imagem vertical do álbum



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

Figura 8. Companhia Docas de Santos



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

A obra apresenta, ainda, grande número de fotografias que retratam casas de personalidades de importância econômica e, muitas vezes, também política. No caso da capital, a casa do então prefeito da cidade, Conselheiro Antônio Prado, é representada, já na parcela do álbum da cidade de Campinas sete páginas são completamente dedicadas a imagens de residências, o que pode ser explicado pelo posicionamento da cidade em relação à economia estadual. Enquanto nas páginas relativas à capital abundam os anúncios de bancos, hotéis, casas comerciais de naturezas diversas e estabelecimentos fabris, na cidade de Campinas existem apenas dois anúncios nos moldes que misturam fotografias e aquarelas de Jules Martin, do Grande Hotel Paulista e da Fábrica de fumos Liberdade (o único anúncio de página dupla em todo o álbum). Aparecem, ainda fotos sem aquarelas da fábrica de gelo Viuva Krug & Filhos, Casa Importadora Roque de Charco e Casa Colombo, que são colocadas em meio a fotos de vistas da cidade

(fig. 9). Seguem-se a elas imagens as fotos de residências que pertencem a homens da região ligados à cafeicultura⁶ (fig.10). Assim, pode-se compreender que essas fotografias das casas de cafeicultores também exprimem os atributos econômicos da cidade, que era central para a dinâmica econômica do estado no período. Ao mesmo tempo, denotam o valor dado pelos contemporâneos à participação em obras como a *Revista Industrial*, visto que possivelmente os espaços nas páginas do álbum foram comprados por esses homens. Reforçando, assim uma relação recíproca de relevância, legitimação e prestígio entre a obra e aquilo que é retratado em seu interior, conforme dito anteriormente.

Figura 9. Matriz Nova; Jornal da Cidade de Campinas



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

6 São eles Arhtur Leite de Barros, Carlos Olympio Penteado, Comendador S. Andrare, Joaquim Alvaro Souza Camargo, Bueno de Miranda, Comendador Antonio Machado e Estanislaio Ferreira.

Figura 10. Residência do Snr. Arthur Leite de Barros



Fonte: *Revista Industrial*, Biblioteca do Museu Paulista

Ao longo do álbum, há uma distinção notável no suporte, material, tonalidade e elaboração das fotografias da capital em relação às demais. Embora não seja possível precisar um único motivo ou uma razão definitiva, existem alguns apontamentos plausíveis a partir disso. O primeiro, é a atuação de diferentes fotógrafos na construção das imagens em cada uma das cidades. Considerando a natureza da iniciativa, associações locais ou a própria Companhia, no caso de Santos, podem ter contratado os profissionais e terem entregado o material fotográfico já pronto para a produção da *Revista*. Também é possível observar que tanto nas páginas que se referem à cidade de Campinas quanto nas fotografias da Companhia Docas de Santos destaca-se a presença de pessoas nas imagens (fig. 7, 8, 9 e 10). Isso pode ser entendido não apenas como a atuação de diferentes fotógrafos, mas como uma estratégia pictórica relacionado às próprias características dos locais fotografados. Por serem entendidos como

locais mais simples, com construções menores, sem muitos detalhes visuais ou menos modernas, a composição das fotografias incluía pessoas, como é possível observar em outras imagens dedicadas ao discurso da modernidade no mesmo período (Pomari, 2019). Homens, mulheres e crianças distribuem-se em frente às fachadas dos prédios, nos jardins das casas, nas calçadas, próximos às embarcações e aos trilhos dos trens, criando informação visível, dando vida e sentido funcional a esses espaços.

Outra parte significativa do álbum refere-se aos anúncios de estabelecimentos, páginas de tipo II (fig. 11, 12, 13 e 14). Existe variedade no estilo dos anúncios, assim como são diversos em tamanho, natureza e funções das empresas: casas comerciais variadas, hotéis, fábricas, bancos etc. Os anúncios de página inteira geralmente apresentam mais de uma imagem, fotografias ou gravuras, mostrando a vista externa, partes do interior onde fosse possível ver o maquinário, caso houvesse, e as vitrines ou produtos fabricados. Somados a isso, os adornos e aquarelas trazem informações essenciais, como o nome da empresa e do proprietário, seu endereço, telefone, caixa postal, atributos da fábrica ou dos produtos comercializados, data de fundação – o que demonstra tradição e solidez do negócio –, quantidade de funcionários, capacidade de produção e movimentação de capital – que ressaltavam sua dimensão. No caso de estabelecimentos onde não havia produtos físicos, como os hotéis e bancos, as imagens enfatizavam a fachada e dava-se mais espaço ao texto. Assim, através das páginas com forte apelo visual, fazia-se possível conhecer o estabelecimento, suas qualidades, grandiosidade e modernidade, bem como eram divulgadas informações práticas importantes como endereços para contato e cifras de produção.

Os anúncios que adquiriam frações significativas da grade da página aproximavam-se dos demais em relação à linguagem, contavam com imagens que simbolizavam seus serviços ou ilustrações dos produtos, acompanhadas de informações sobre os produtos, contato, números de produção etc. Contudo, contavam com menos imagens fotográficas, no máximo uma, geralmente da fachada do estabelecimento. Já os anúncios que ocupavam as menores frações da grade parecem ser praticamente um cartão do estabelecimento anexado ao álbum.

Figura 11. Página de único anúncio



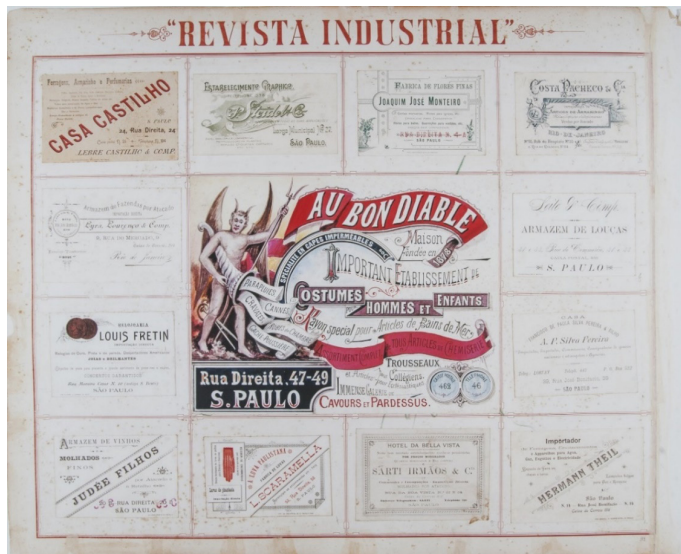
Fonte: Revista Industrial, Biblioteca do Museu Paulista

Figura 12. Página de único anúncio



Fonte: Revista Industrial, Biblioteca do Museu Paulista

Figura 13. Página anúncio fracionada



Fonte: Revista Industrial, Biblioteca do Museu Paulista

Figura 14. Página de anúncio fracionada



Fonte: Revista Industrial, Biblioteca do Museu Paulista

Por fim, dentre os mais de 60 anúncios, menos de um terço refere-se a fábricas ou indústrias, o que inclui o recém inaugurado Moinho Matarazzo. Mais de 40 são de estabelecimentos comerciais de naturezas diversas – livrarias, estúdios fotográficos, lojas de artigos de couro, roupas, farmácias, dentre outros; quatro são de hotéis; e três de bancos estrangeiros– inglês, alemão e francês. Estes dados são representativos não apenas da quantidade de estabelecimentos comerciais e industriais da cidade, como também testemunham a respeito da organização de redes de articulação desses setores.

Narrativas sobre a indústria

Os registros da *Revista Industrial* foram comparados com o estudo de Antonio Francisco Bandeira Jr, *A indústria no Estado de São Paulo em 1901*. Os dois trabalhos, realizados com menos de um ano de distância, dedicaram-se a registrar e retratar estabelecimentos fabris e industriais dos mais variados ramos existentes no estado de São Paulo. Dessa forma, a comparação das duas obras possibilita algumas reflexões.

Apesar das eventuais diferenças de público-alvo, é possível aproximar a *Revista Industrial* ao estudo de Bandeira Jr. por meio do discurso estabelecido em seu prefácio. Nele, o autor coloca que algumas das dificuldades enfrentadas pela indústria paulista são: “a ignorância quase geral da existência de muitas fábricas, da excelência dos seus produtos e da quantidade a que a produção pode atingir.” Em seguida, deixa clara as motivações do trabalho (Bandeira Jr, 1901, p. XI e XII):

É inacreditável a dificuldade com que lutamos para saber quais as fábricas existem em cada localidade. (...) Sem propaganda, sem divulgação, não despertando a curiosidade pública, não alargarão os industriais o círculo de suas relações. Alguns limitam-se a pequenos anúncios em secções de jornais não lidos e mesmo assim. (...) Se o consumidor deseja informações sobre tal ou qual fábrica, não acha na maioria dos casos onde recebe-las, por não termos um só guia comercial.

Assim, a listagem também se enquadra num esforço de divulgação do volume, qualidade e modernidade da produção paulista, como forma de impulsionar seu crescimento econômico, especialmente frente aos produtos oriundos do

estado do Rio de Janeiro⁷ que, segundo o autor, ocupavam o espaço no mercado e sufocavam a indústria local, entre outros motivos, pela falta de política fiscal que a protegesse. Por este motivo, em suas páginas não apenas são reunidos os nomes dos estabelecimentos, como informações em torno de sua capacidade produtiva, movimentação de mercadoria ou financeira, quantidade de funcionários e área ocupada pelo edifício, como ocorre em muitos dos anúncios da *Revista Industrial*.

O levantamento conduzido por Bandeira Jr. foi considerado pelo então diretor da repartição de estatística do estado e um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Antonio de Toledo Piza, como “o estudo mais completo, mais compreensivo, que, até hoje se tem feito desse assunto entre nós” (Bandeira Jr, 1901, p.VI) e seu uso é frequente na historiografia. Nele foram elencados 145 estabelecimentos industriais que abrangem as mais diversas áreas e atividades de produção⁸. Entretanto, menos da metade dos estabelecimentos fabris ou industriais presente no álbum de Alarcon e Martin foram elencados por Bandeira Jr.

Da mesma forma, a *Revista Industrial* foi uma iniciativa extremamente limitada ao retratar menos de 20 dentre as possivelmente cerca de 150 fábricas do estado, deixando de lado até mesmo grandes indústrias instaladas próximas à capital com áreas de construção extensa e elevado número de funcionários como a *Fábrica de Estamparia e Alvejaria Votorantim* (Bandeira Jr, 1901, p. 22). Assim, o álbum conta com uma presença muito mais forte de estabelecimentos comerciais do que propriamente industriais.

Isso pode ser compreendido pela participação de Martin, um comerciante de imagens cuja oficina foi localizada no centro comercial da cidade durante longo período e que mantinha estreito contato com proprietários de estabelecimentos

7 O Rio de Janeiro, então distrito federal, tinha produção industrial maior que a do estado de São Paulo na década de 1900. Além disso, desde 1843 contava com o *Almanak Laemmer*, fruto de uma iniciativa particular da tipografia homônima, que reunia informações administrativas, comerciais e industriais.

8 Warren Dean retoma os primeiros documentos que procuraram fazer um levantamento dos estabelecimentos fabris e cita um relatório oficial datado de 1895 que enumerava 121 firmas que se utilizavam de energia mecânica, mas, segundo o autor: “apenas cinquenta e duas eram realmente firmas industriais. Onze empregavam cem operários” (Dean, 1971, p.19) Na obra de Bandeira Jr, alguns estabelecimentos são caracterizados como fábrica a vapor, mas não há informação sobre a existência ou não de maquinário automático em grande número.

comerciais próximos. Assim como pela combinação entre a falta de um organismo de representação próprio dos industriais – grande parte deles uniam-se aos órgãos de representação dos comerciantes – com certa desconfiança de que a divulgação de informações sobre seus negócios pudessem resultar em fiscalização do poder público, mesmo que essas iniciativas não fossem originadas pelo poder público estadual. Tanto Bandeira Jr, quanto Toledo Piza sublinham no início da obra a resistência encontrada no estudo.

Cabe ainda, observar o significado do termo “indústria” nesse contexto específico. A partir dos documentos analisados, nota-se que ele foi utilizado frequentemente em referência à produção de qualquer natureza, não necessariamente apontando técnicas, mecanismos ou maquinário específico nela empregados. No prefácio do levantamento de 1901, o autor traça um panorama das indústrias nos outros estados e assinala também como atividades industriais a produção agropecuária, como a carne, a erva mate e o fumo, excetuando-se dessa classificação apenas as atividades extrativistas desenvolvidas no Amazonas e no Pará (Baneira Jr, 1901, p. X). Enquanto, dentre as indústrias paulistas, ainda coloca a produção e venda de flores, estabelecimento fotográfico, fábrica de roupas feitas *Au Bon Diable* (presente tanto no levantamento de 1901 como na *Revista Industrial*, fig. 13). Tal distinção no uso do termo “indústria” pode ser entendida, então, como uma escolha mais ligada aos regionalismos arraigados nos contemporâneos do que à natureza da atividade referida. Elaborando um discurso de especialização econômica que aponta centros e periferias de produção industrial do país – no qual as regiões do centro-sul do país apresentariam atividade econômica dinâmica e em compasso com a modernidade industrial, a região nordeste contaria com uma indústria tradicional, açúcar, álcool e tecidos, enquanto a economia da região norte permaneceria estática –, São Paulo buscou sua adjetivação como industrial ao longo do século XX, a despeito de dados históricos e contemporâneos da produção de outras regiões.

Assim, para além do café corriqueiramente referido tanto por contemporâneos quanto pela historiografia como indústria sob a justificativa de sua importância econômica, uso de maquinário em seu beneficiamento nas grandes fazendas, sua compreensão como ciclo econômico ou por sua localização geográfica, percebe-se o emprego do termo indústria nas duas publicações – *A Revista Industrial* e *A indústria no Estado de São Paulo* – de forma ampla e quase irrestrita, abarcando toda forma de trabalho envolvido na transformação do que é natural.

Tal compreensão aproxima-se do sentido oitocentista atribuído ao termo especialmente em eventos e práticas ligadas às exposições e exibições industriais. Dessa forma, o uso constante do termo ainda pode ser compreendido – também o pode a própria *Revista Industrial* – como um esforço de projeção de uma imagem moderna a fim de catalisar processos de transformação econômica, política, social e cultural entendidos como desejáveis ou necessários por seus idealizadores. Busca-se produzir a modernidade ao concretizá-la como narrativa.

Nesse contexto, é possível observar que as imagens e os números têm um papel de desataque. Ao passo em que as imagens circulantes se consolidaram como forma de comunicação em um mundo no qual a veiculação de informação é cada vez maior e mais veloz – e as fotografias são proeminentes por representarem já em sua materialidade um objeto moderno. A publicação de dados estatísticos ligados a tal discurso se fez cada vez mais presente, conforme sintetizou Maria Inez Turazzi ao pontuar que a “ilustração pelos números estava realmente na ordem do dia” (1995, p.81). Dar a ver, em números e imagens – o que ocorre nos dois levantamentos – é um princípio da modernidade oitocentista e seu regime visual.

Por fim, independentemente de ter alcançado seu objetivo de exposição em Paris, a *Revista Industrial* produzida no estado de São Paulo surgiu como parte de um projeto maior, que pretendia representar o país como um todo devido ao fato de não haver representação nacional oficial no evento. Vale sublinhar ainda, que o projeto – o que também pode ser estendido à obra *A indústria no Estado de São Paulo* –, mesmo tendo recebido algum apoio ou até mesmo um modesto auxílio financeiro do poder público, envolveu um pequeno número de idealizadores, articuladores e colaboradores e foi originado a partir de iniciativas particulares. É possível que seja este o motivo de ter se tornado um híbrido de álbum de anúncios e vistas, posto que teria por função apresentar as maravilhas e potencialidades do estado para cativar diferentes observadores. Dando ênfase nos elementos de infraestrutura e aparato urbano e inserindo a economia local no contexto da modernidade oitocentista, poderia servir de atrativo para estrangeiros tanto como local de investimento – facilitados pela existência dos bancos de Londres da França e da Alemanha – quanto como destino para emigração. Ao mesmo tempo em que divulgava as produções e atividades econômicas já em curso, o que, mais uma vez, reforça o discurso da modernidade, mas também

poderia significar oportunidades de negócio locais imediatas para os empreendimentos anunciados.

Assim, a *Revista Industrial* e sua narrativa visual funcionariam como estímulo econômico não apenas para seus anunciantes, mas para o estado e possivelmente para o país com um todo. Em tal iniciativa, o papel de indivíduos e associações privadas foi central, seja devido à falta de estrutura do aparato republicano no período, seja pela recusa e desconfiança de alguns grupos acerca das intenções do poder público. Nas décadas posteriores, a elaboração dessa narrativa de modernidade com objetivo de atrair investimentos e suas estratégias de elaboração serão paulatinamente apropriadas pelo poder público estadual e entendidas como sua responsabilidade. Contudo, é curioso notar que a *Revista Industrial*, quase um século depois de sua criação continua a ser um elemento de construção de discurso industrial ao ser reeditada de forma fac-similar pela FIESP, que atribui sua elaboração às forças ou possíveis organizações espontâneas de industriais no início do século, o que não parece apropriado diante da investigação apresentada. Retoma-se aqui, as intrincadas relações entre essas associações e o poder público, ora é tido como suspeito, ora como avalista.

Referências

BANDEIRA JR., A. F. **A indústria no estado de S. Paulo em 1901**. São Paulo: Typ. do Diário Oficial, 1901. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=23083>

DEAN, W. A industrialização de São Paulo: 1880-1945. São Paulo, SP: DIFEL, 1971.

FIESP. **Revista industrial**: fac-símile de parte do álbum original do Museu do Ipiranga, Universidade de São Paulo. São Paulo: Fiesp, 1995.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo, SP: Ateliê, 1999.

LEITE, M. P. M. **Jules Martin, litógrafo**: catálogo iconográfico de um comerciante de imagens de São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/305059>. Acesso em: 24 abr. 2020

LIMA, S. F. e CARVALHO, V. C. Vistas Urbanas, doces lembranças: o antigo e o moderno nos álbuns fotográficos comparativos. In: PIRES, F. M. **Antigos e Modernos**: diálogo sobre a (escrita da) história. São Paulo: Alameda 2009.

POMARI, E. **Imagens industriais**: narrativas fotográficas sobre a industrialização do estado de São Paulo na virada do século, 1900-1914. 2018. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas,

SP, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331552>. Acesso em: 24 abr. 2020

_____. A narrativa visual do álbum F. Matarazzo & Cia Industriaes, 1904-1906. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 27, n. 1, p. 99-118, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8653597>. Acesso em: 24 abr. 2020

SÃO PAULO (Estado). **Revista industrial**: Estado de São Paulo em Paris: Exposição de 1900: Brasil. São Paulo, 1900.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte e Rocco, 1995.



Virtude e ofício

Apontamentos de conduta nos manuais de gravura em metal

George Rembrandt Gutlich

Introdução-sobre as recorrências da ética na técnica

“(...) Seu ofício é verdadeiro porque é enérgico, porque está em contato com a matéria real e forte. Na ponta do buril nascem, ao mesmo tempo, consciência e vontade. (...)” Gaston Bachelard, 1953

O ofício da gravura em metal preserva em seu ideário ético a memória histórica e os compromissos de corporação, assim como as condutas de caráter colaborativo e a celebração de virtudes. Estes modelos se replicam em acordos tácitos, afirmados nos fazeres e registrados, muitas vezes de modo implícito, nos tratados e manuais.

O processo de elaboração de estampas em “talho doce” se encontra dividido em duas operações, gravação e impressão. Fato este que estabelece uma cisão entre um trabalho que encontra suas origens na ourivesaria e outro, na do impressor. Consolidada em pleno século do renascimento esta arte se destacou por ter se originado num ambiente fabril peculiar, nas oficinas de “niello”, com os artífices de metais preciosos que produziam filamentos que, por sua vez, eram preenchidos com tinta escura, denominada “nigellum”.

A partir da necessidade do registro de desenhos foi desenvolvido um método de transferência, por onde estas linhas eram estampadas positivamente em outro suporte. A maneira de ordenar e dividir o espaço do trabalho se encontra associado em seu núcleo original, ao dos ourives, com o adendo do setor de impressão.

O trabalho numa oficina de gravação e impressão costuma ser regido pela lógica da ordenação produtiva do espaço e pela clara distribuição de tarefas, numa celebração silenciosa de suas origens. Por áreas, atividades e turnos o processo ainda em curso emula o tempo de sua invenção. Nessa dinâmica se revela um espírito de atividade que aflora em gestos e pensamentos.

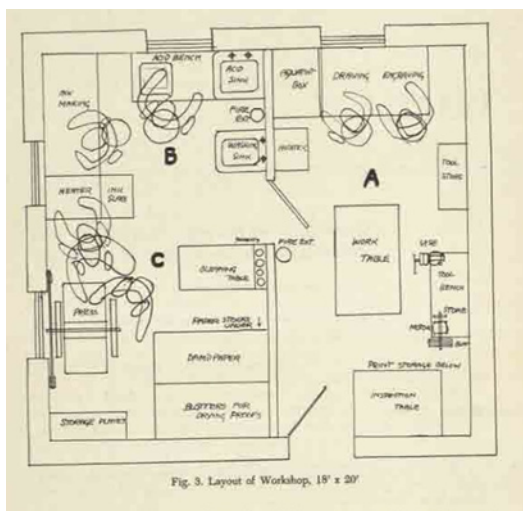
Figura 1. Mestre de Balaam. Santo Elégio em seu atelier. Buril. Ca. 1450.



Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam Gabinete de estampas.

Procedimentos do fazer e do pensar encontram um caminho formal para se manifestar quando alinhavados numa consciência dos hábitos. A ancestralidade fabril, consolidada pela memória das atividades, pode ser ilustrada pelas imagens de atelier nas estampas do Mestre de Balaam (fig. 1), de Abraham Bosse (figs.2 e 3) e na planta baixa de William Hayter (Figura 4). Na disposição das forças num espaço revela-se um liame que permeia o tempo de sua história.

Figura 4. Modelo de instalação e uso ergométrico de um atelier, por S.W.Hayter, 1949.



Fonte: Hayter, 1949.

Orientações quanto à ética profissional parecem emanar de uma ideia de pertencimento a certos modelos, ou à uma ordem moral, ainda que não explícita. O registro textual das condutas, próprias dos Ofícios, ou dos Deveres, enquanto conceito ciceroniano, revela-se nos manuais e tratados, nas entrelinhas das fórmulas e procedimentos. Na literatura técnica da gravura em metal despontam premissas, advertências, emulações e celebrações; orientações que excedem o objetivo instrumental.

Como os registros das práticas da gravação em metal encontram sua genealogia nos manuais de ourivesaria, constituem desta forma, uma tradição que remonta também aos modelos seminais da indústria metalúrgica.

A proto-história dos tratados de gravura em metal se ramifica a partir de uma tradição oral, vez ou outra registrada no mundo antigo, a exemplo de Heródoto e Plínio, o Velho. Mas, como registro basilar, se encontra exemplificada por dois remanescentes, os manuscritos do Monge Teófilo, do século XII e de Cennino Cennini, do século XV.

Enquanto marco na cultura dos manuais, o tratado de ourivesaria de Benvenuto Cellini, de 1568, destaca-se como uma publicação onde se apresentam objetivamente descritos alguns procedimentos desta arte.

O texto impresso que pode ser considerado modelo princeps para os tratados e manuais subsequentes é o de Abraham Bosse, de 1645, e as reedições e reformulações que se estendem ao início do século XIX.

As publicações a partir de meados do século XIX se dirigem, sobretudo, aos pintores que se aventuravam nesta arte e ao mercado de colecionadores de estampas, composto também por interessados nos processos. Somente a partir de meados do século XX é que se reavaliou os pontos radicais dos processos e apontou para o uso explícito das potencialidades expressivas das técnicas.

Na sucessão de textos aqui dispostos, procurou-se pontuar as recorrências de juízos de valor acerca das atividades de gravação e de impressão. Certas indicações que são enaltecidas num momento, noutros se encontram obscurecidas; por vezes e tornam à cena em nova leitura, ao exemplo da primazia entre os processos diretos e indiretos de gravação. Os usos de modelos e os valores se acentuam ou se atenuam a cada contexto.

Dos procedimentos metodológicos e objetivos

O presente estudo se originou num projeto de pesquisa desenvolvido na UFMG entre os anos de 2018 e 2019, e que consistiu num inventário de manuais e apostilas de gravura em metal, de elaboração e circulação informal.

No conjunto recolhido afluíram certas impertinências ao propósito de instrução técnica, mas que, ao longo das comparações, foram encontrando correspondências e recorrências. Por vezes a mesma indicação se replicava em outro contexto. Desta forma, uma coerência de conjunto se estabeleceu.

A partir do material recolhido, selecionado e organizado, foram isoladas citações que se apresentavam como apontamentos conduta e, por este meio, delineado também um panorama desta prática num contexto mais amplo, evidenciando os legados da tradição em seus diversos desdobramentos.

O critério de recorte epistemológico se orientou pela construção sedimentada na cultura europeia e desdobrada na prática brasileira, em específico pelas publicações de natureza informal.

A identificação da bibliografia se operou pelas referências oferecidas pelos próprios manuais utilizados nos ateliers brasileiros. A investigação que se seguiu

buscou ampliar as indicações dos manuais e apostilas, resultando num quadro ampliado de referências.

Genealogia das virtudes e seu desenvolvimento

Santo Elígio, ou Elói (588-660) é padroeiro de ourives e gravadores, artesãos ligados a ele por uma afinidade de ofício. Em sua hagiografia, o atributo de maior proeminência é o da honestidade. Além de predicados diversos, o aspecto mais relevante é a virtude da fiabilidade. Sob esta égide, a tradição do ofício do ourives e gravadores se embasa.

Por ser originário de Chaptelat, localidade próxima a Limoges, então centro de produção em ourivesaria, Elói instruiu-se neste ofício e, por este meio alcançou fama, justificada pela lisura com a qual orientava seu labor. Célebre é a passagem da confecção do trono do rei franco Clotário II, cuja fatura, então recusada por outros artesãos em virtude do pouco ouro, mas que, com o Elói rendera até dois exemplares. Como decorrência de seu modelo, a honestidade do santo passou a ser o ideal de conduta para aqueles artesãos irmanados, tais como ourives, ferreiros e, posteriormente, gravadores.

Correspondências entre virtudes cristãs medievais e a orientação da prática na ourivesaria estão indicadas no livro do monge Theophilus Rugerus, ou Teófilo, o registro de procedimentos mais remoto desta arte, "Artium Schedula Diversarum", ou Lista de diversas artes.

O monge beneditino Teófilo, ou Rugerus (c. 1070-1125), de origem germânica e provavelmente ativo nas abadias de Stavelot e de Helmarshausen, legou à história das técnicas uma série de instruções em diversas áreas, incluindo a ourivesaria.

Tributários de uma conduta orientada pelas linhas morais ciceroniana e cristã, os comentários do Monge Teófilo no livro terceiro, especificamente sobre a lida com os metais e a produção de ornamentos, partem de um referencial bíblico. Iluminando, desta forma, o caminho do artesão, expõe os valores que devem orientar a mão que manipula os metais.

Como modelo de uma obra, emula a construção do Tabernáculo e ilustra a partir deste exemplo, como o espírito dos artesãos dos metais e pedras preciosas foi tomado pela presença divina, e a habilidade e a busca da beleza se fez guiada por uma consciência suprema.

Em forma de abordagem própria de um abade que aconselha um filho, Teófilo recomenda a busca das virtudes espirituais no manejo dos materiais. Pela

exortação do Espírito Septiforme, elenca o caminho das virtudes no ofício do ourives. Desta forma apresenta as sete manifestações anunciadas em Isaías 11,1-3, em Sabedoria, Inteligência, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor a Deus: “Pelo espírito da *sabedoria* saberás que todas coisas criadas provem de Deus e que, sem ele nada existe. Pelo espírito da *inteligência* adquirirás a capacidade do engenho, em qualquer ordem, variedade, proporção, saberás escolher em sua variada obra. Pelo *conselho* na esconderás o talento a ti dado pelo Senhor e trabalharás e ensinarás com humildade, o conhecimento será uma extensão da fé. Pela *fortaleza* o torpor não te abaterás e iniciaras rapidamente e levaras com vigor o trabalho. Pelo espírito da *ciência*, de coração pleno dominarás o engenho, de mente plena zelarás o bem comum. Pela *piedade* administrarás o valor da obra sem cair no vício da avaréza. Pelo *temor a Deus* meditarás que nada será feito apenas por você e que possuis ou desejas nada sem o consenso de Deus,” (Theophilus, p. 203-207).

Princípios remanescentes de uma ética clássica também se apresentam no texto de Teófilo. O orador romano Cícero, dos séculos II e I A.C. em seu tratado “Dos deveres”, no livro primeiro associa o vocábulo “Oficium”, à ideia radical de obrigação, ou Dever.

Cícero divide a filosofia em dois estágios: o do “Bem”, que é abstrata, e o da Prática, que é constituída de concretude e se realiza pelos atos. Como virtudes cardeais ao ofício, enuncia a Prudência, a Fortaleza, a Justiça e a Temperança. Além destas prerrogativas, ilumina a virtude da Honestidade, como emanada da percepção da verdade, da preservação do bem comum, da constância, e da ordem e da medida.

Assim como Vitruvius, Cícero ressalta a qualidade do Decoro e o divide em três dimensões: Formosura, ordem e elegância. Destaca-se neste momento os ecos que se pronunciarão no tratado de arquitetura e no terceiro livro do monge Teófilo. Se emolduradas por duas prerrogativas cristãs, da consciência e do temor a Deus, dispostas enquanto preambulo e conclusão, destacam-se cinco virtudes em Teófilo: Inteligência, Conselho, Fortaleza, Piedade. Tais atributos encontram correspondência à uma ética laica, lastreada pelo modelo ciceroniano de conduta.

O “Trattato della Pittura” de Cennino Cennini (C. 1370-1440), datado de 1437, figura sob um sombreamento tardio do mundo medieval, mas com lastro moderno de Giotto em sua genealogia. O conteúdo do documento vai além de documentar a polivalência do autor, pois estabelece uma régua moral para

o profissional. Ceninni requisita a observação das condutas e das companhias, com objetivo de zelar pela pureza da mão. Como o ofício do pintor ainda se distinguia com outros, como a escultura e a ourivesaria, a questão dos manuseios do ouro e prata ocupam alguns momentos de seu tratado. Num liame espiritual busca significar a ação da mão, então guiada pelo coração e pelo pensamento. Nesta condição a obra do artista deveria aflorar como produto de uma devoção.

No capítulo terceiro, “Como se deve prover o que vem da arte”, enuncia as virtudes necessárias ao artista: amor, temor, obediência e perseverança. No capítulo XXIX, que tem por título “Como temperar a vida para a honestidade e para a condução de sua mão”. Recomenda a temperança nos hábitos de comer, beber...e com a companhia feminina.

Ceninni delinea um percurso ideal para o artista e artesão como resultado de uma conduta sã e devotada a Deus. O produto desta vida seria resultado de uma ética cristã.

Figura 5. Frontispício do Tratado de ourivesaria de Benvenuto Cellini, Florença, 1568.



Fonte: Cellini 1568

O caminho dos modelos de virtude se altera no século XVI, com a inserção de Benvenuto Cellini (1500-1571) nesta cena. Sobretudo, pela edição dos “Due

trattati”, ou “Tratado de ourivesaria”, como é mais conhecido, é que se dissemina uma prática do virtuosismo técnico e da celebração biográfica. O artista aqui se vale de sua própria figura para exemplo de habilidades, mas, sobretudo sua ligação à história de Florença e à própria origem da gravura em metal.

Os procedimentos ilustrados por Cellini, se distanciam das prerrogativas espirituais e, ao modo mais exemplar do Maneirismo, destaca como o domínio das técnicas revelam a destreza de seu autor. Os caminhos dos artifícios são claros e o valor que objetiva são os efeitos. O modelo de se reportar à recente história estava à mão, o próprio livro de Vasari, em duas edições, de 1550 e 1568, onde o próprio autor se insere como próximo às figuras que documenta.

Ao delinear a genealogia deste meio ao modelo de Vasari, Cellini informa o surgimento da moderna ourivesaria na cidade de Florença e da gravura em metal, derivada desta, no atelier de Maso Finiguera. A citação de Maso se irmana à do próprio Giotto, pois, como este, aquele aprendeu o ofício sem a instrução de um mestre. Tal como o exemplo de Giotto, Maso foi visto a desenhar ovelhas. A partir dos desenhos de Antonio Pollaiuolo, Maso Finiguera empreendeu seu trabalho de gravador, mas por inspiração e não por mera imitação.

Seguindo o protocolo de seu contexto, Cellini cita os artistas alemães Dürer e Shongauer, atribuindo maior qualidade ao primeiro. Dürer, aliás, é destacado como aquele que realizou coisas até então nunca iguais. A relação entre ourivesaria e a arte da gravura se encontrava intrinsecamente ligada. O manuseio hábil do buril e o domínio do desenho eram dois atributos essenciais ao sucesso desta arte. (Cellini, p. 23-31).

Os princípios de conduta profissional, até então espelhados à ideia de honestidade e ao serviço da fé, cedem espaço para o virtuosismo e as celebrações biográficas. Cellini, pelo Tratado, se compromete a informar as regras da arte aos admiradores e instruir tecnicamente os artífices. Isto seria obtido a partir de oito habilidades do ourives. Numa sequência com pouca lógica para o leitor atual, o primeiro processo do qual se ocupa é o do niello, para depois abordar a gravação. Antes instrui como se prepara o preenchimento dos filamentos, para apenas em seguida, ensinar como realizá-los (Idem, p.34). Nas lições 34 e 35 apresenta os meios para a produção de desenhos por corrosão, ou água forte. Nesse ponto, ressalta a facilidade do processo comparado ao do buril. Cellini preconiza que as técnicas devem ser rapidamente absorvidas, estimulando o papel secundário destas e apontando a possibilidade o uso dos recursos por artistas não gravadores (Idem, p.148).

Abraham Bosse – o tratado modelo

Figura 6. Página de Rosto e frontispício da primeira edição do Tratado das maneiras de gravar em talho doce(...), de Abraham Bosse, Paris, 1645



Fonte: Bosse, 1645.

O primeiro manual dedicado especificamente à arte da gravura em metal e à construção de prensas foi o “Traicté des manières de graver en taille douce...” de 1645, de autoria de Abraham Bosse, (1602-1676). Esta obra inaugural, cuja reverberação foi imediata, disseminou-se em traduções e versões. Nas edições subsequentes, certas ideias e princípios despontam ou se atenuam, assim como as póstumias, que trataram de adequar o texto princeps às necessidades requeridas pela situação.

A história desta literatura se realinha à sombra da obra de Abraham Bosse e à própria fortuna de seu livro. Para compreender a inserção do tratado no contexto francês de meados do século XVII, convém delinear a figura do autor em seu cenário cultural.

A Academia Real, criada em 1648 sob a égide de Luís XIV e inspirada nas academias italianas, se afirmou imediatamente contra o espírito das guildas e, conseqüentemente contra a figura do artista artesão, visto a importância dada às conferências e à cultura do desenho (PEVSNER,2005, p. 141-167).

Ao compor o núcleo inicial da Academia Real de pintura e escultura, em 1648, na categoria de professor de perspectiva, Bosse destacou-se entre o corpo docente, pois almejava a independência aos modelos rígidos das cópias. Esta posição se encontrava registrada no Tratado de gravura. Ao se dirigir ao pintor que desejava se instruir na gravação, buscou desligar o aprendizado das regras de subserviência. (BOSSE, 1645, p. 4).

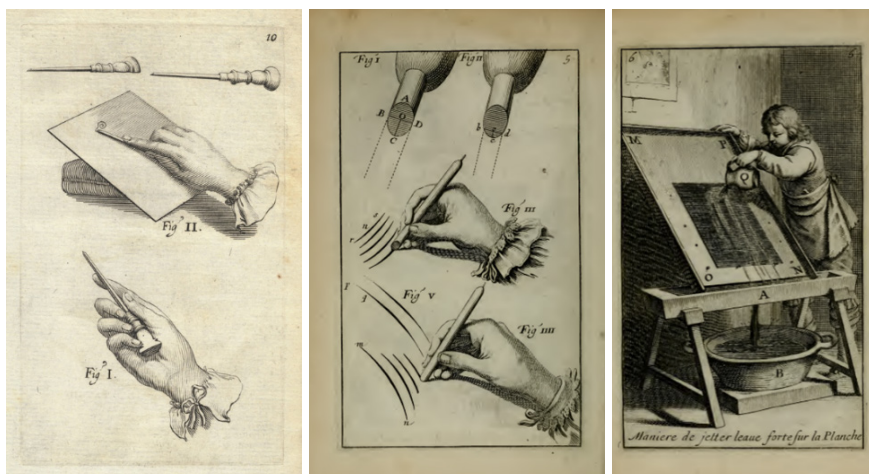
Por conta desta linha de conduta acabou se desentendendo com Charles Le Brun, o “Primeiro pintor do rei” e, por conseguinte, com os princípios basilares da Academia, o que acarretou em seu desligamento da instituição.

Em contrapartida, na qualidade de “gravador do rei”, Bosse viu seu trabalho elevado por este à categoria de Arte Liberal, não mais associada às Artes Mecânicas, estigma que atormentava a vocação intelectual dos artistas. Provavelmente esta foi a maior conquista em sua carreira. A condição dual da gravura enquanto ofício e arte ocupa destaque nos textos de Bosse.

Num espaço limiar entre o pragmatismo industrial e a expressão artística, Bosse ponderou sobre as qualidades de precisão, mas também de honestidade do corte na gravação com o buril. Durante o século XV e XVI esta prática esteve sob jugo do domínio de técnicos e, nesta condição a subserviência à reprodução da pintura se evidencia. Salvo exemplos tais como Albrecht Dürer, Aegidius Sadeler e Hendrick Goltzius, o ofício estava circunscrito àqueles que dominavam a arte de gravar enquanto herança da ourivesaria, pelo manuseio do buril, processo que não permite um exercício esporádico da atividade.

A exemplo da figura 6, retirada do tratado de Bosse, e ponto de partida para apontar uma das virtudes, a do domínio da clareza do corte, dado pelo uso honesto da ferramenta sobre a matriz.

Figura 7. Abraham Bosse. Modos de gravar com buril, água forte e lançar ácido sobre a matriz, 1645.



Fonte: Bosse, 1645.

Por esta obra Bosse compilou o conhecimento técnico, já como exímio artífice, mas também lastreou sua experiência, ao revelar sua ligação com o então já mítico Jacques Callot. Desta forma, se colocou numa situação de competência para versar sobre as contribuições técnicas daquele artista, a maneira livre de tratar a a abertura das imagens, pelo uso da nova fórmula de verniz e da ferramenta “échoppe”, que se presta a imitar o buril “onglete”.

A citação pode ser entendida neste contexto como a inserção do próprio autor numa linhagem ou tradição. Neste momento Callot situava-se no alto do panteão dos gravadores franceses, tanto pela biografia repleta de passagens marcadas pela viagem à Itália, quanto pelo vasto repertório e qualidade das imagens.

A cultura do ofício, então sob o modelo do buril, um procedimento herdado da ourivesaria e, portanto, orientado por uma tradição em muito vernácula. A este processo, o autor buscou desenvolver o que Celinni havia se aventurado a registrar, a gravura por corrosão. O autor tinha em mente um caminho alternativo à dura labuta do burilista, mas sempre mantendo o paradigma fundador, da expressão e liberdade. Deduz-se o público principal a quem se destinava esta obra: o pintor que se aventurava nesta indústria e não desejava se instruir num processo de demanda lenta.

O compromisso didático de Bosse, no entanto se estendia também à prática dos gravadores tradutores, profissionais que atuavam em consórcio aos pintores. A busca por equivalências cromáticas e de texturas haviam qualificado esta ocupação. Desta monta, elaborou um manual que buscou contemplar a tradição da ourivesaria, por meio da celebração do buril, mas também oferecer vantagens práticas da água forte para a imitação da pintura, mas observando as virtudes da clareza da incisão direta. Estas qualidades foram mantidas nas versões setecentistas do tratado.

Neste tratado se afirmam princípios que se tornariam motivos de ênfase ou apagamento ao longo do tempo. O mais importante dentre estes é o próprio conceito de gravação como ato radical de cortar um material resistente. O autor busca ilustrar a ancestralidade do ato pelo exemplo bíblico da mão divina agindo sobre as pranchas de Moises. Bosse propõe uma gênese da técnica, dada por uma ligação com um gesto fundador das leis. Outro aspecto relevante é a distinção das naturezas expressivas de cada meio de gravação, se direto ou indireto. Com isto, ilumina as potências de cada ferramenta, em vez de se ocupar apenas da função ilustrativa do meio.

O autor estendeu as observações sobre a natureza do gosto num livro posterior, intitulado *“Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d’avec les copies”*, de 1649. O texto situa a apreciação em outro ambiente de leitores, pois aqui se dirige ao amante da arte e ao colecionador de estampas. No entanto, aponta ao conteúdo que deixou apenas implícito no Tratado, como o caso dos princípios do original e da cópia, observados de modo acurado neste novo livro.

As ideias do autor replicam uma antiga discussão sobre invenção e imitação, mas ganham o ineditismo da abordagem na arte da gravação. Este debate, que se manifesta muito claro na pintura, encontra seu ponto mais interessante na discussão da imagem impressa, pois revela a preocupação sobre as questões ligadas à autenticidade e à expressão. Em contraponto à grande demanda da gravura de então, centrada na tradução de imagens, Bosse propõe uma reflexão inédita sobre a vocação poética do meio.

Esta passagem indica um caminho que viria a se desenvolver, se afirmando abertamente dois séculos depois, a exemplo da Sociedade Real de Pintores gravadores de Londres, que inicialmente trazia por lema o moto: *“Nunca se curvar a ser um copista”*.

Edições subsequentes do tratado, e mesmo suas versões, se encontram lastreadas pela fama que as antecedia. Divulga-se em alemão, holandês, inglês, espanhol e português, inclusive fragmentada, como em “Sculptura”, de John Evelyn (1620-1706), de 1622, onde o autor apresenta Bosse e Callot apenas como referências, a despeito de ter se valido do mesmo frontispício do tratado francês (figura 8).

Figura 8 John Evelyn. Frontispício de *Sculptura*, 1662.



Fonte: Evelyn, 1662.

O mérito maior de Evelyn pode ter sido o de desenvolver o conceito acerca da natureza radical do ato de gravar, concebido de modo distinto do desenho (Evelyn, 1662, p. 1-7). Dentre muitos exemplos que permeiam esta explanação, se vale também da passagem bíblica da mão de Deus gravando os mandamentos para Moisés (Idem, 16).

Uma reflexão original de Evelyn, e que encontraria ecos muito adiante, trata da consideração sobre a tridimensionalidade do ato de gravar com buril, em equivalência com a descrição de planos visuais dados por estágios de profundidade das incisões (Idem, p. 41 e 42).

O “Traicté des manières” é o modelo absoluto para a segunda parte de “*Sculptura*”, principalmente quanto à arte de construção de prensas. No entanto, o autor

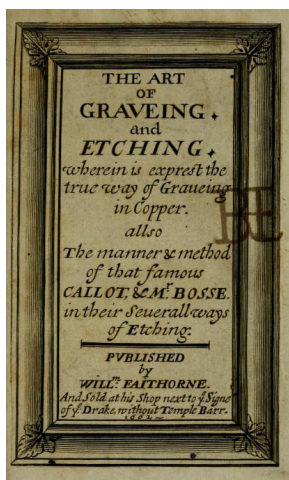
contribui na história das técnicas ao registrar um processo, então nascente, da “mezzotinta”, ou maneira negra, inventada por Prince Rupert e Ludwig Siegen.

Na segunda edição, de 1769, já póstuma, o tratado é preambulado por uma longa biografia de Evelyn, uma celebração da nobreza deste e com ênfase também ao título nobiliárquico de Rupert Le Prince, pois a menção de Bosse torna-se apenas uma dentre outros gravadores célebres. Nesta versão, apontam-se indícios de uma arte sendo apropriada como ocupação de aristocratas, por onde o modelo de virtude se atrela à condição do praticante numa determinada genealogia.

As publicações que se seguiram refletem contextos específicos. Desta forma, o tratado passa a ser moldável. Se a edição inglesa citada buscou agregar a técnica da maneira negra, atendendo ao gosto de efeitos pictóricos de massas de luz e sombras; a francesa de 1745, agregou a “técnica do crayon”, ou do verniz mole e a ferramenta “roulelete”, meios de simulação de qualidades de desenho muito apreciadas no espectro do Rococó. Com isto se verifica a vocação primeira da gravura de então, a da interpretação de outros meios.

Outras edições buscaram incensar a ligação entre Bosse e Callot. Citada na página de rosto da “The art of Graveing”, publicada por William Faithorne (1616-1691), em 1662 (figura 8), os situa como exemplos de repercussão, constituindo uma corporação idealizada, lastreada pelas prerrogativas de confraria. Deve-se observar que, no original de Bosse, esta associação é mencionada apenas de passagem (Bosse, 1645, p.9), mas que tal ponto se alargou, em decorrência do valor que representava.

Figura 9. Frontispício do livro da arte da incisão e da água forte, William Faithorne 1662.

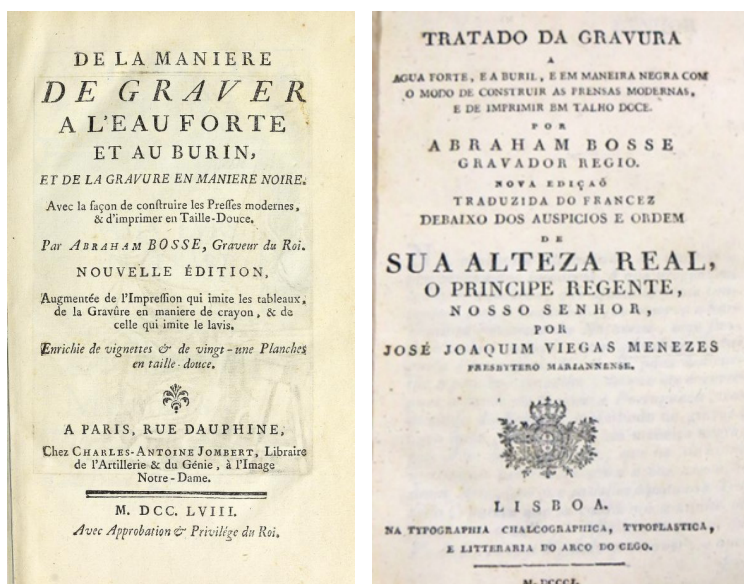


Fonte: Faithorne, 1662.

As edições sucessivas foram acrescidas e comentadas, chegando a dobrar de tamanho em relação ao original. As versões de Sébastien Le Clerc, de 1701, e as de Charles Nicolas Cochin, de 1745 e 1758, se encontram adaptadas ao contexto, principalmente à tônica da academia (Ferrer, 2013, p. 93-117.). Nestes momentos, pode-se afirmar que é menos Bosse e mais os editores que se pronunciam, pois, os preceitos de gosto passam a ser alterados e a questão radical do ato de gravar se encontra ofuscado. Pode-se considerar a inclusão de preceitos em consonância com as ideias de Bosse, mas que se encontram outras publicações, tais como a importância do domínio da perspectiva segundo o rigor das regras, preconizada no "Le Peintre converty aux précis et universelles régles de son art" (Bosse, 1667, p.15) e que acabaram migrando postumamente ao tratado.

A edição portuguesa, de 1801, fiel à versão de Cochin, revela-se um documento muito atualizado em relação ao gosto vigente. Neste texto, seu tradutor, o padre brasileiro José Viegas de Menezes, originário de Ouro Preto, critica a ênfase dada às virtudes do buril: "Parece que Mr. Bosse fazia consistir em a maior dificuldade, e o principal mérito da Gravura a água forte numa exata imitação da do buril(...)" (Bosse-Viegas, 1801, p. I).

Figura 10. Página de rosto da 4ª edição de Bosse, de 1758 e da versão portuguesa, de 1801.



Fonte: Bosse-Cochin, 1758 e Bosse-Viegas, 1801.

Viegas, ao traduzir e coordenar o texto buscou também situar Bosse num recorte histórico delimitado, embora já conduzido à esta condição pela versão revisada e ampliada de Cochin. Como anúncio de um novo gosto, aproxima a atitude da gravação aos procedimentos de observação da própria pintura. “É verdade que o retrato se pinta, seguindo os mesmos princípios...” (Idem, p.V).

A primazia da técnica do buril frente aos processos indiretos ainda se registra em Viegas, mesmo que enaltecendo as possibilidades de tradução de valores pictóricos do processo de corrosão, especialmente no gênero da paisagem. Neste aspecto, Viegas endossa a versão de Cochin, onde o conteúdo se aloja num nicho acadêmico, de subserviência da gravura. Para ele, os retratos devem ser feitos a buril, pela exatidão na descrição dos detalhes, enquanto a água forte se presta aos grandes temas da história e às paisagens. “Deixemos, pois, brilhar a Gravura a buril, na execução dos retratos, onde a água forte não é tão feliz, e reservemo-la para a História onde ela espalha mais gosto e facilidade; (...)” (Idem, p.VII).

Cochin, na intenção de contribuir com o tratado original, enfatizou a ideia da primazia do desenho como conhecimento primordial, que é evidenciado também do ponto de vista do intérprete. Enquanto conduta, este conhecimento deveria servir de apoio ao trabalho de copiar paisagens e elementos apenas indicados pelo pintor, ou seja, o gravador intérprete deveria aperfeiçoar a pintura, como indicado nas instruções do final da parte sobre a técnica da água forte (Cochin. Pgs 98-99 e Viegas, p. 137). Convém apontar que os pintores elaboravam muitas vezes verões monocromáticas das pinturas, denominados *grisalhos*, com objetivo de facilitar a tradução das cores em tonalidades monocromáticas da gravura.

Seguindo as premissas da versão de Cochin, Viegas reinterpreta as possibilidades de descrição do mundo visível pela interpretação gráfica, as texturas, os valores de atmosfera, o gesto da pincelada que serviria de modelo. Apesar de indicar um caminho de apreensão do natural. A versão de Viegas enfatiza o caráter colaborativo do gravador em relação ao pintor, além de indicar a própria sina do gravador pintor que dominaria o século nascente.

Algo que não se encontra explícito em nenhuma versão, mas acabou por se instituir de modo tácito, foi a primazia dos conhecimentos derivados da ourivesaria sobre os do pintor e desenhista. O tratado cuida de não lançar excessiva luz sobre isto, mas sim apontar para as benesses da prática indireta. A força do ofício anterior parece se afirmar de modo independente e oferecendo uma veladura sobre uma prática cuja instrução se deduz, pertencer a uma cultura vernácula, ou de transmissão direta, do mestre ao aprendiz.

Alteração de paradigmas

Com o advento da técnica litográfica, desenvolvida com eficácia por Johann Alois Senefelder a partir de 1796, seria de se esperar que a prática do talho doce entrasse em franca decadência, uma vez que a outra técnica oferecia mais agilidade na execução e possibilidade de grandes tiragens com mais rapidez. No entanto, o que se observou foi uma manutenção e um avivamento paulatino da gravura em metal, em especial a técnica da água forte.

O gosto pelo neoclássico associado aos princípios da revolução francesa e à pureza grega pelos alemães e ingleses conferiu a gravura linear, e especial a do buril, um lugar de destaque. Mas o gosto pela água forte obedeceu a mesma lógica de oposição entre Poussinistas e Rubenistas na pintura. O resultado do corte do buril correspondia a busca pela pureza da linha, enquanto o caráter

pictórico e reticulado da água forte a aproximava do gosto pictórico, da descrição do mundo visível pelas tonalidades e valores de atmosfera.

No bojo do então nascente Romantismo, a recuperação dos processos antigos e a reelaboração de gravuras dos mestres do passado, também ratificou este interesse. Neste cenário descrito, a empreita da “Sociedade de aquafortistas de Paris”, em 1862, foi muito acertada, pois abriu espaço para a expressão direta neste meio gráfico.

Tal fenômeno se deu também graças a alguns quesitos da gravura em metal em relação à litografia. Em primeiro lugar, a questão da portabilidade: as pedras calcárias precisam ser manuseadas na própria gráfica, enquanto as pranchas e metal, com um ou dois milímetros de espessura podem ser levadas até a trabalhos de campo, como o caso dos artistas da Escola de Barbizon, que praticavam gravação direta observando a paisagem. Segundo: a manutenção e a reimpressão das matrizes. Na litografia, as tiragens eram definitivas e se granitava as pedras após o uso. No metal, as mesmas matrizes poderiam ser retrabalhadas. Em terceiro lugar: a questão dos valores expressivos. Enquanto a lito oferece um discurso gráfico de pouco relevo, a gravura de encavo dispõe de um repertório de possibilidades de corrosão e incisão direta com grande apelo tátil.

Os novos atrativos proporcionaram uma longevidade ao processo, então relegado ao segundo plano enquanto recurso de reprodução em larga escala. O distanciamento desta função possibilitou a incorporação por artistas pintores. Nesse contexto a técnica padrão eleita foi a da água forte, escolhida pela simplicidade no domínio técnico e por possibilitar recursos para representação de valores atmosféricos das paisagens.

De forma concomitante, a fotografia que surge neste ambiente de gravadores em metal a partir de 1822, por iniciativa de Nicéphore Niépce, se prestou inicialmente a reelaborar de modo fotomecânico uma matriz de cobre. Curiosamente, este processo se desligou dos discursos expressivos conquistados pela gravura em metal e passou a engendrar um caminho diverso.

Assumida como outra área expressiva, a fotografia possibilitou o surgimento de um novo nicho profissional. Os manuais de fotogravura que se seguiram se apartaram da filiação com a gravura em metal, uma vez que exploram sua novidade como algo ligado ao conhecimento científico e não ao universo da gráfica. Os manuais de Fotogravura que sucederam o de Fox Talbot, “The Pencil of Nature”, de 1844, apresentam a fotografia como derivada de experiência ópticas

ligadas à pintura. Sequer a ocupação de Niépce como gravador é enfatizada. Deriva-se, desta forma, para um caminho de independência técnica, que viria só a se reencontrar no século XX, pelas intervenções de Georges Rouault sobre matrizes de heliogravura.

A fundação da “Sociedade de aquafortistas” de Paris, foi sintomática de um quadro cultural que possibilitou um empreendimento de cunho artístico, industrial e comercial. A sociedade parisiense propunha a publicação e comercialização de estampas, bem como a disseminação de informações sobre este meio.

A edição do tratado de Maxime Lalanne, “Traicté de la gravure a l’eau-forte”, em 1866 surge no âmbito e sob os auspícios desta sociedade. Aqui afirma-se a figura de Bosse por seu papel inaugural na arte dos tratados de água forte, por onde se objetiva a instrução desta arte para pintores. A ocupação central deste manual, então, passa a ser a simulação dos valores pictóricos, como luz, sombra, texturas e especificamente nos processos de corrosão linear e pela espontaneidade da apreensão das imagens: “A gravura em água forte, por sua característica de liberdade, pela relação íntima e rápida que ela estabelece entre a mão do artista e seu pensamento, é a mais natural das intérpretes, e o mais sincero(...)” (Lalanne, 1866, p. 11)

O autor apresenta sucessivas provas de estado de algumas matrizes, apresentando a sobreposição de etapas de corrosão, sempre na intenção de aproximar a matéria gráfica das soluções pictóricas.

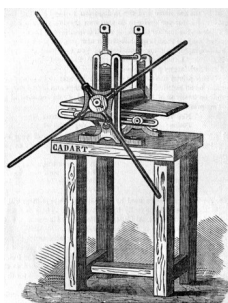
No esteio desta cultura, o manual de Alfred de Lostalot, “Les procédés de la gravure”, de 1886 presta se mais a instruir o colecionador, ou o amador das estampas, ao gosto da obra de Evelyn, ou aos dos tratados de arquitetura para amantes desta arte. A disseminação dos processos de corrosão era de tamanha que Lostalot inicia a descrição histórica dos processos em sistema anacrônico, visando enfatizar este processo. Ao aventar uma teoria da gravação, recorre à N. Cochin, mas não a Bosse; o situa como uma referência nesta questão e apresenta as comparações feitas por aquele entre o processo de desenhar e de gravar, sobre as etapas de elaboração distintas, em que o desenho seria concebido pela assimilação das sombras e a gravura pela linha. (Lostalot, p. 79-78).

A versão americana do tratado de Lalanne, intitulada “A Treatise on Etching”, de 1880, traduzida e editada por S. R. Koehler, reinaugura a fortuna da sobreposição, pois o autor apresenta seu predecessor francês, mas trata de corrigi-lo. Kohler procede de modo semelhante a Cochin, pois deixa clara distinção entre

o conteúdo original e o valor suas contribuições enquanto tradutor e adaptador. Uma nova prática se estabelece nesta versão, a da associação entre manual técnico e catálogo comercial. Se antes se orientava a construção de prensas, Koehler as oferece prontas para a venda, indica de fornecedores de vernizes, ferramentas, tintas e reporta seus respectivos preços. Uma prática de venda por mostruário associado a um manual técnico.

Na introdução, o tradutor se propõe a facilitar a leitura e replica as traduções ou reedições de Bosse, onde o autor é mantido como referência, mas a obra se mostra remodelada. No catálogo, oferece a prensa vendida por Madame Ve. A. Cadart, mas também dispõe outras, elaboradas em Londres por Mr. Charles Roberson, que anuncia como mais práticas e portáteis que as de Cadart. Salienta que tais prensas e poderiam até ser levadas para trabalhos de impressão fora do atelier (Lalanne-Koehler, p.70).

Figura 11. Prensa de Madame Cadart, apresentada na versão norte-americana de Lalanne.



Fonte: Lalanne-Koehler, 1880.

No esteio da proliferação de manuais de gravação e impressão destaca-se o da coleção *Manuels-Soret*, o “*Nouveau Manuel complet du graveur en creux et en relief*”, de 1894, e suas reedições. Ao modo das coleções de caráter enciclopédico, os textos são creditados em parte a M. Perrot e Malepeyre, mas não são indicados quais. Neste manual, os apontamentos de conduta que reportam a modelos anteriores são identificados quando da orientação para os estudos de perspectiva e das proporções da arquitetura, com intuito de auxiliar o trabalho do copista apresentando consonância à recomendação de Cochin. Os autores ainda salientam as vantagens de uma metodologia de copiar gravuras com

pena, a fim de estudar as hachuras e a imitação de diversos objetos, e também a compreender as indicações nos esboços e pinturas (Manuels-Roret, p.12-13).

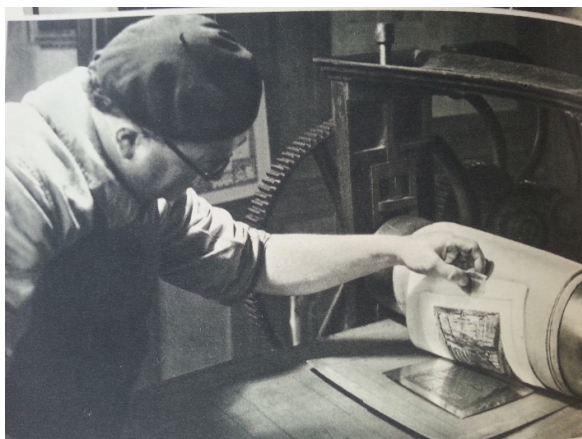
Uma distinção de hierarquia se evidencia quando os autores distinguem os processos fotomecânicos como inferiores àqueles tradicionais, feitos pela mão. (Idem. p.16). De fato, este embate se apresentará em outras situações e configura um problema específico do meio.

Como numa visão apaziguadora, Nicolas Cochin surge como o velho arte-são a ensinar procedimentos simples, mas essenciais para o desempenho das ferramentas. Os autores evocam o predecessor quando citam seu conselho de não deixar as pontas secas sem afiar (Idem, p. 52). A história das gestualidades se registra pelas orientações de oficina, pela reverência aos antigos processos.

Tradição reinventada

A Ideia de uma modernidade no âmbito da reflexão sobre técnica segue pelo caminho trilhado pelos gravadores pintores, até encontrar em meados do século XX, uma consciência de independência expressiva do meio. Neste cenário destaca-se a obra de Jean E. Bersier, *La Gravure*, de 1945, o tratado de Stanley William Hayter, “*New Ways on Gravure*”, de 1949 e o “*Traicté du burin*”, de Albert Flocon, de 1953. Estes textos foram absorvidos rapidamente no meio de gravadores e apreciadores de arte, como atesta a constância destes nas referências bibliográficas de manuais e apostilas que circularam no Brasil (Gutlich e Marçal).

Figura 12. Jean Bersier conferindo uma prova de impressão.



Fonte: Bersier, 1947.

Jean-Eugène Bersier (1895-1978) em “*La gravure, les procédés-l’histoire*”, de 1947, analisa a gravura por sua natureza material, história e técnicas. Ao abordar os princípios fundadores do meio com que está apresentando, o autor trata de estabelecer uma divisão muito clara entre a matéria gravada, ou matriz, e o resultado desta, a estampa. Por este meio, traz à tona novamente as questões anunciadas por Bosse e Evelyn acerca da radicalidade do ato de gravar.

Ainda que a distinção se manifeste singela, esta questão ainda seria debatida no decorrer do século XX quando o resultado, a estampa é enfocada como o fim absoluto da experiência gráfica.

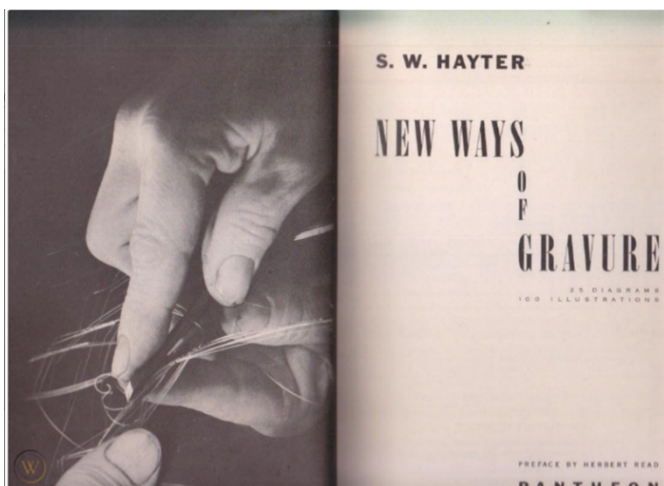
Ao destacar a atitude de abrir a matriz, de gravar o metal, Bersier ilumina uma passagem emblemática com uma declaração de seu contemporâneo Ettiéne Cournault. Este, por sua vez, cita Cennini, sobre a natureza metafísica da realização da obra de arte: “(...) Este é o momento de Deus pai. (...)” E prossegue com suas palavras, mas à maneira do outro: “(...) Uma alegria, uma força desce do espírito para o coração pela espádua direita, a espádua transmite esta força para o braço, até a palma, ao ângulo de ataque, tão logo encontra ele mesmo a ponta do buril e que vai ao ataque do cobre a maneira de uma lamina de arado. (...) Todo o frescor e a liberdade desta arte vem deste impulso(...)” (BERSIER, p. 40). Por esta declaração, enaltece a gravação direta do buril como uma atitude de consciência do processo. Por outra via, a gravação indireta é associada ao trabalho do pintor (Idem, p.41), mantendo a recomendação de um caminho já delineado no século anterior, mas que se encontra alicerçado no tratado de Bosse. Com a mesma verve de perscrutador, Bersier analisa os processos e os timbres específicos dos materiais, e demonstra especial afeto aos contatos diretos entre ferramenta e matriz (Idem, p. 46).

A investigação de Bersier conduz, por este caminho, ao desnudamento ontológico dos processos, por onde a Verdade passa a se constituir como a principal virtude do artífice.

“Mais que qualquer arte, a gravura pede ao artista que seja verdadeiro. A pose da falsa simplicidade não é permitida e o despojamento requer a escolha do traço, da talha essencial que lhe obriga constantemente ao sacrifício salutar. Que o amador, assim como o artista, seja sensível à grandeza, que seu amor pela arte se reafirme, cresça e se apure, esta é nossa maior esperança.” (Idem, 259). Bersier encerra o livro, iniciado em julho de 1945 e concluído em janeiro de 1947, com um suspiro de esperança ao final dos anos de chumbo do século XX.

A valorização das potências do corte direto, não como virtuosismo, mas como apropriação de um meio, configura um preambulo às consecutivas abordagens da técnica nos textos de Stanley Hayter e Albert Flocon.

Figura 13. Página de abertura do tratado de S. W. Hayter. New Ways of Gravure. original de 1949.



Fonte: Hayter, 1949.

“New Ways on Gravure”, de 1949, cujo título já anuncia o caráter incisivo da publicação, é o resultado das experiências enquanto gravador, impressor e professor de Stanley William Hayter (1901-1988). Célebre por sua atuação no “Atelier 17” de Paris, o artista inglês foi de radical importância na recondução da prática da gravura no século XX. Basta enunciar que por seu atelier passaram Picasso, Chagall, Kandinsky, e também o brasileiro Lívio Abramo, dentre muitos outros de grande relevância. Assim como Jonhy Friedlander, Hayter foi um dos baluartes da gravura abstrata. A partir desta premissa, de uma arte que se auto representa, é possível compreender a relevância de seu empenho didático.

No prefácio do livro, Herbert Read, distingue Hayter dentre os artistas contemporâneos por ter reacendido o interesse pela prática de atelier e por se empenhar enquanto pensador dos processos e sua relação com a arte na vida. O livro afirma-se como um marco nesta tipologia, exatamente pela originalidade no tratamento do fazer e pensar gráfico e pela reverência renovada a uma tradição.

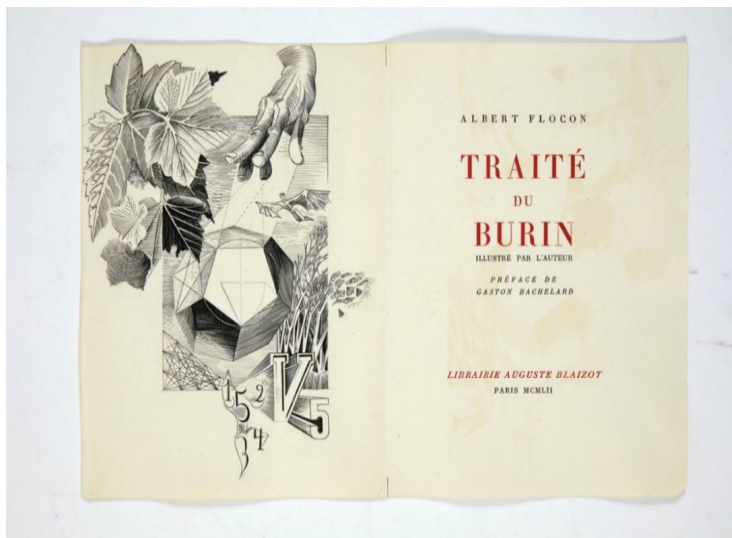
Hayter, se alinhando com tratados precedentes, aborda o sentido primeiro da atitude de gravar, enfocado como ato de incisão sobre um material resistente, e como ato fundador da atividade artística do homem (HAYTER, pg 18). Numa afirmação lapidar diz que “(...)a gravura e as técnicas relativas constituem um valoroso meio para a expressão original. (...)” (Idem, p. 19).

A orientação sobre o espaço de trabalho (figura 4) contempla uma proposição de setorização das atividades. Todos devem ser separados, mas conectados. Delimita uma área para desenhos, preparações de matrizes e gravações diretas; outra para atividades de corrosão com ácidos e bases e uma última, para impressão (Idem, p.27) O ambiente ideal de produção, pensado desde os antigos ourives, recebe uma adequação às ferramentas e tipologias construtivas. Assim como em indicações a partir de Teófilo, o espaço é visto como virtuoso e implica no sucesso das atividades.

Além da atitude de gravar, visto como um gesto primeiro de registro humano, Hayter investiga a questão da plasticidade da linha, desta unidade abstrata transforada em força visual. Um caminho que estende às vocações plásticas de todos os recursos de gravação e impressão. (Idem, p.223 e 255).

Como epílogo, Hayter especula sobre os caminhos futuros desta arte e reflete sobre as possibilidades de produção em massa por processos modernos, como o offset. Como um enigma, propõe não a segurança de um conhecimento sólido, mas um caminho a ser delineado a partir das relações entre fontes históricas, estado atual e potências. O artífice deve se munir de informações técnicas para compreender a aventura gráfica e experimentar em direções imprevisíveis (Idem, p.275). Nesta conclusão, o uso do termo “Aventura gráfica” é de extrema concisão para sintetizar os apontamentos de virtude em Hayter, uma verdadeira pedra de toque para o desenvolvimento da gravura que se seguiu.

Figura 14. Frontispício e página de rosto do *Traité du burin*, de Albert Flocon, de 1953.



Fonte: Flocon, 1953.

Numa incisiva descrição, o “*Traité du Burin*”, de Albert Flocon (1909-1994), publicado em 1953, se posiciona de modo singular como instrumento para explanar uma técnica então apenas esboçada nos tratados anteriores. Se a arte do buril se encontrava pertinente a uma transmissão de mestre a discípulo, o processo foi então sistematizado e compreendido por uma reflexão que traz à tona o princípio primeiro da atitude de gravar, já enunciada em vários momentos, quando da abordagem do gesto de gravar como manifestação ancestral do homem.

A envergadura reflexiva deste tratado é de tal monta que recebeu um prefácio de Gaston Bachelard, por onde o filósofo se dirige ao ponto central do texto de Flocon: “Com que vigor e com que nitidez o gravador reencontra a pré-história da mão! Desde o primeiro traço sobre a pedra das cavernas ao mundo gravado sobre o cobre, nós o sentimos verídico e profeta. Seu ofício é verdadeiro porque enérgico, porque está em contato com a matéria real e forte. Na ponta do buril nascem, ao mesmo tempo, consciência e vontade. (...)” (Bachelard, In Flocon, p.9). Bachelard aproxima o Tratado das considerações esboçadas ao longo da história deste gênero e, em especial se conecta ao depoimento do gravador Ettiéne

Cournault, citado por Bersier. O autor ainda evoca a eloquência das imagens gravadas e a maestria na condução dos procedimentos, por corte, linhas retas, curvas; evoca a possibilidade de um mundo descrito sem hesitação pela ponta do buril, pela verdade absoluta no ato de gravar.

Flocon, na condição de um pensador dos processos e de sua implicação virtuosa, não olvida das recomendações de ofício ao afirmar a importância capital da afiação das ferramentas. (Flocon, P.37), pois é pela ponta da ferramenta que devem emanar o mundo de formas da imaginação.

Igualmente inaugural é a forma como o autor se refere ao gesto de atitude imprimir, pois este é descrito também como uma atitude de gravar, com o papel se amoldando em contra forma pela pressão da prensa. (Idem, p.58). A reflexão sobre a distinção entre as fases de gravação e impressão, então apresentada por Bersier, encontra um desenvolvimento no Tratado do buril.

A abordagem do desenho se revela, em Flocon, não como um adendo, mas uma ocupação substancial para o trabalho do gravador. O desenho é abordado em categorias distintas: o desenho bruto, o gesto primitivo, como pressuposto ao gesto automático; o desenho a partir da imaginação, aquele que perscruta as formas e as engendra à maneira de Leonardo frente às manchas de um muro; o último, o desenho a partir da natureza, por onde o observador extrai um recorte do mundo e decodifica as formas desse um caos por meio da ordem de uma geometria (Idem, p.96-1020).

O gravador é encaminhado a um sistema que revela a importância da consciência das etapas do processo, e que tal consciência conduz a uma liberdade no ofício, mas que "(...). Esta liberdade implica um saber e um saber fazer. (...)" (Idem, P.104)

Cenário brasileiro.

Uma publicação elaborada por Marco Buti e Ana Letycia, intitulada "Gravura em metal", de 2002, lançou luz sobre o caminho da genealogia deste pensamento técnico no Brasil. Os autores delinearão as tentativas de elucidar a prática da gravação e impressão por meio de três exemplos.

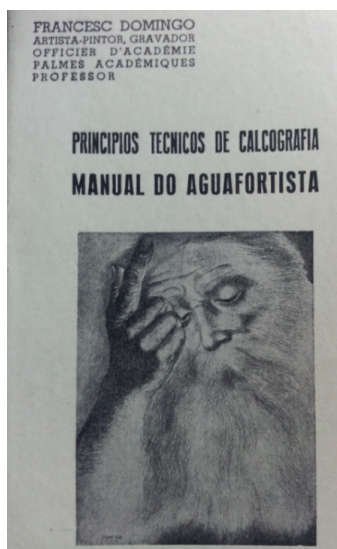
São apresentados o esboço de manual, elaborado de modo epistolar e incompleto, por Carlos Oswald (1888-1971); o manual do gravador espanhol Francesc Domingo Segura (1893-1974), o único dos três que se configurou como manual impresso; segue ainda um material consistente, mas não publicado, de Mário Dóglia (1908-1984), burilista da casa da moeda.

Atendendo à solicitação de seu amigo, José de Moraes, então entusiasmado à pesquisa da gravura em metal, Carlos Oswald, gravador pioneiro no país, buscou elucidar este caminho por algumas cartas, todas datadas do ano de 1947. O objetivo inicial era que, se surtisses efeito didático favorável, seriam transformadas num manual e publicadas. Infelizmente, a correspondência se encerrou na terceira carta e, com isto, o projeto.

Das opiniões de Oswald que excedem a instrumentação objetiva, como o manuseio dos materiais, a construção da prensa, destaca-se a observação de que a prática em atelier não se substitui pela literatura. Opinião esta que corrobora os costumes de oficinas, dos segredos entre mestres e discípulos. “De fato, como o amigo sabe, para aprender a gravar precisa ver gravar. Meia hora numa oficina de gravura vale mais do que uma biblioteca de trabalhos especializados” (Oswald In Buti, p 27).

O diminuto livro, fruto da compilação feita pelos alunos de Francesc Domingo Segura, “Princípios técnicos da calcografia - Manual do aquafortista” compreende um conjunto de ensinamentos em aula, e que foi editado e distribuído de modo informal.

Figura 15. Capa do manual de Francesc Domingo, 1956.



Fonte: Domingo, 1956.

Se as orientações de Domingo são objetivas quanto às técnicas e dispensam meandros aparentes, se destoa uma indicação apresentada na epígrafe da obra, um trecho extraído de Bersier: “Se os sonhos dos homens variam, as técnicas se oferecem iguais a estes ao longo dos séculos. (...)” (Domingo, p. I).

A abordagem de Domingo, que se manifesta consciente das possibilidades de mudanças, mantém a tônica dominante do pragmatismo de oficina, o que evoca de modo intuitivo as recomendações do monge Teófilo quanto à clara disposição do espaço do atelier e das ferramentas.

A apostila idealizada por Mario Dógllo, consiste num esmerado trabalho técnico, fruto do trabalho de uma vida como gravador da Casa da moeda e como professor no importante atelier do Ingá. Dógllo se atenta à precisão das informações técnica, tais como as particularidades das composições dos ácidos e vernizes, bem como as temperas das ferramentas.

No que toca o tratamento de temas, o autor se ocupa das antigas soluções para representar os elementos componentes da paisagem e da figura humana, tais como o planejamento do campo visual e a descrição em recursos lineares e retícula com pontos. A grande preocupação de Dógllo, enquanto burilista, era com a aplicação dos recursos gráficos para a descrição de imagens.

Uma manutenção de princípios ainda da gravura de tradução, como era de se esperar de um gravador que entendeu seu trabalho como o ofício na confecção de matrizes para a casa da moeda, muito embora se ocupasse em descrever os processos em sua potencialidade expressiva. Atendendo a um compromisso técnico... avança até a heliogravura, mas ressalva que este não se trata de um processo artístico.

Nas reflexões sobre as etapas do processo, Dógllo enfatiza a importância da impressão como objetivo final de todo o trabalho. Afirma que “(...) quando se imprime, o resultado é sempre aguardado com grande ansiedade e emoção” (Dógllo, in Buti, p. 170). Este objetivo ratifica novamente a orientação do ofício do gravador no escopo de uma tradição da produção de estampas, numa oposição às possibilidades de experiências independentes, de abertura de matriz e de prática de impressão.

Epílogo. Ampliação da cena.

Um inventário de apostilas e manuais alternativos, realizado entre os anos de 2018 e 2019, permitiu vislumbrar um pequeno, mas significativo cenário do estado da arte da transmissão do conhecimento da gravura em metal no contexto brasileiro. Por esta ação foi possível estabelecer afinidades e recorrências

que alinhavam estes manuais às preconizações históricas sobre as virtudes dos gravadores, tais como o domínio técnico do desenho e, por consequência, a intuição e, sobretudo as celebrações. (Gutlich e Marçal, 2019)

Pelo inventário, constatou-se recorrências de certos procedimentos, tais como citações, imagens e atribuições e que indicam claramente as procedências. Por este diagnóstico, configurou-se um panorama delineado por uma linha de pensamento, por sua vez baseada numa cultura de oficina.

As publicações informais, que se optou por apresentar em forma de conjunto, se alinhavam por semelhanças, mesmo que independentes de um sistema, e uma certa regularidade. Nestas publicações foram identificadas citações originadas nos tratados fundadores, assim como a recorrências de apontamentos de virtude preconizados por Bersier, Hayter e Flocon. Deve se mencionar, sobretudo, a presença das ilustrações e as nomenclaturas, mesmo que equivocadas, extraídas dos catálogos de ferramentas e prensas TOPAL. Com certa regularidade se pauta a virtude do domínio do desenho e da perspectiva como ferramentas essenciais ao gravador, em acordo velado com as antigas recomendações aos intérpretes, ou aos pintores gravadores. (Gutlich e Marçal, 2019).

A indústria de materiais de gravuras, prensas, tintas, ferramentas, **TOPAL**, fundada por Diran Topalian em 1957, em São Paulo, por iniciativa dos gravadores Evandro Carlos Jardim e Marcello Grassmann, produziu prensas e matérias de consumo para ateliers de gravura, sobretudo de gravura em metal. Segundo orientações de Grassmann e Jardim, Diran Topalian e uma rede de ferramenteiros e fornecedores desenvolveram equipamentos de esmerada execução. Com esta competência, a empresa conseguiu estender seu mercado pela América Ibérica e outros pontos fora do continente.

A empresa TOPAL manteve sua produção por três décadas, o que demonstra sua requisição junto ao mercado artístico. Durante a fase áurea da empresa, esta ofertou a seus clientes um manual de gravura associado a um catálogo de produto, cujo texto foi elaborado por Iberê Camargo (1914-1994). Este material se aproxima muito do tratado de Lalanne adaptado por Koehler, ao conjugar manual e mostruário, e ligar imediatamente ilustração de materiais à sua disponibilidade comercial.

O texto em questão foi aproveitado de experiências didáticas de Iberê, em especial de um curso ministrado por ele em Montevidéu. Depois este mesmo manual viria a ser publicado em forma de livro.

Com expressiva circulação, o pequeno manual configurou-se como modelo de fórmulas, decalques de imagens de ferramentas e até mesmo pela disseminação de terminologias equivocadas, num contexto que as referências eram escassas.

Figura 16. Capa e contracapa do manual de Iberê Camargo, pela TOPAL, 1975.

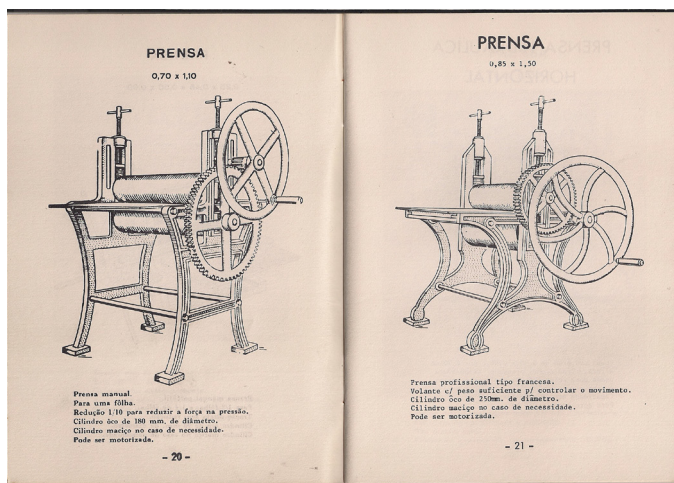


Fonte: Camargo-Topal, 1975.

Numa apologia aos assuntos de âmbito específico do fazer, ou não transmissíveis, Iberê recomenda o uso da intuição, sobretudo numa etapa do trabalho de abertura que requer prudência: o trato das ações de ácidos. “(...) O mordente é sempre caprichoso. É necessário confiar na observação dos olhos e a prática dirá como. Deve-se procurar observar a solicitude com o qual o mordente trabalha. (...)” (Camargo, p.51)

Ao longo das orientações sobre procedimentos, emerge uma pequena menção à uma ética da mão, por onde o professor qualifica os processos fotomecânicos como úteis à divulgação, mas que fogem ao interesse do artista (Idem, p. 8). Ratifica, por esta postura, a distância entre a gravura em metal e a fotografia, já anunciada nos primeiros tratados desta técnica. É interessante sublinhar a desconsideração do uso, então consolidado, da fotogravura enquanto procedimento artístico. Configura-se aqui uma virtude centrada ainda do domínio da qualidade demiúrgica das mãos.

Figura 17. Modelos de prensas de tração reduzida do Catálogo- Manual TOPAL, 1975.



Fonte: Camargo-Topal, 1975.

Figura 18. Diran Topalian entre dois funcionários, posando em torno de uma prensa TOPAL, 1972.



Fonte: acervo Vado Pimenta.

Os modelos de conduta do gravador, ou da valorização de autores, bem como atribuições duvidosas de informações, passam a configurar um sistema

idiossincrático com certa uniformidade. O valor que desponta com mais evidência é o da filiação a certas práticas de atelier e à citação das admirações, ou das amizades, como lastro de pertencimento. Por este meio apresentam-se fórmulas atribuídas a diversos gravadores, como o caso de Marcello Grassmann, embora sem registro formal que o mestre se valesse de tais vernizes ou formas de trabalhar, revisitando, desta forma, o modelo iniciado por Bosse acerca do verniz de Callot.

Uma paisagem composta por práticas ligadas a valores específicos confere identidade a um grupo de artistas artesãos. A oficina configura-se, ainda que no contexto da arte contemporânea, como espaço catalizador de ensinamentos e procedimentos tributários de uma tradição que se manteve e absorveu em seu cabedal as contribuições de cada momento histórico.

Os manuais, documentos ainda que aparentemente técnicos, são reveladores de posturas éticas que participam ativamente da manutenção das virtudes nas oficinas.

Figura 19. Marcello Grassmann, Evandro Carlos Jardim e Diran Topalian avaliando uma prensa, 1972.



Fonte: acervo Vado Pimenta.

Considerações finais

Na literatura técnica de gravura em metal, os apontamentos de virtude por vezes se encontram explícitos em prólogos, ou nas abordagens pontuais dos processos; noutras situações, estão locados emblematicamente entre as fórmulas, se manifestando dissimuladamente, como uma pauta que não deve se abandonar.

A busca de uma independência de certas premissas ou a valorização de outras, acabam por tacitamente se afirmar, sempre em consonância aos princípios do gosto. Se comparados aos congêneres de arquitetura, estes muitas vezes instrumentos de cunho erudito e que excedem as prerrogativas da instrução técnica, os manuais de gravura em metal constituem ferramentas pragmáticas e com destino objetivo: a oficina do gravador e do impressor.

Quando colocadas à sombra do gosto de época, do ideário da pintura ou da grande arte, os tratados e manuais ganham outra dimensão, pois corroboram o papel de uma arte integrada a um pensamento maior e não apenas restrito ao nicho técnico.

Numa síntese, constatou-se que as Virtudes do gravador se encontram distribuídas em algumas possibilidades, tais como: a Moral, pela fé e pela inspiração; a Técnica, pelo domínio virtuoso dos meios; a Colaboração, pelo trabalho em equipe e o de tradução de imagens; a Celebração, pela construção biográfica e afinidades; e a Expressão, pela indagação constante das potências das técnicas, também compreendida por Aventura gráfica.

O gravador, quando designado na condição de artífice, se encontra sujeito aos preceitos vigentes de sua atividade industrial. Nesta seara, o manuseio de materiais se opera numa lógica distinta das de outras áreas artísticas, assim como os valores éticos associados à estas manualidades.

Este operário possui ainda a feliz sina de transitar entre dois mundos.

Referências

BOSSE, Abraham. **De la manière de graver à l'eau forte et au burin. Et de la gravure en manière noire. Revûe, corrigée & augmentée du double par Ch. N. Cochin.** Paris: Ch.A.Jombert., 1745

..... **Le peintre converty aux précis et universelles régles de son art.** Paris: Bosse, 1667.

..... **Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, desseins et graveure, et des originaux d'avec les copies.** Paris: par A. Bosse, 1649.

-**Traicté de manieres de graver en taille douce.** Paris: Bosse, 1645.
-**Traité des manieres de graver en taille douce sur l'airain. Par le moyen des eaues fortes, et des vernix durs et mols. Ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse, par A. Bosse.** Paris: S. Le Clerc, 1701.
-**Tratado de gravura agua forte e a buril e em maneira negra como modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce.** Lisboa: Typographia chalcographica, typographica e litteraria do Arco do Cego, 1801.
-**Tratado de gravura agua forte e a buril e em maneira negra como modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce.** Edição de Sérgio Antônio Silva, Barbacena, 2016.
- BERSIER, Jean. **La Gravure. Les Procédés – L'Histoire.** 1ª ed. Paris: La Table Ronde, 1947.
- BUTI, Marco e LETYCIA, Ana (org.). **Gravura em Metal.** São Paulo: EDUSP/ Imp. Oficial do Estado, 2002.
- CAMARGO, Iberê. **A gravura,** São Paulo: TOPAL, 1975.
- CELLINI, Benvenuto. **Due Trattati. Uno intorno alle otto Principali Arti dell' Oreficeria.** Florença: Valente Panizzij & Marco Peri, 1568.
- **Tratados De Orfebreria,** Escultura, Dibujo Y Arquitectura Madrid: Akal, 1989.
- Cennini. Cennino. **Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura.** Florença: Felice Le Monnier, 1859
- CICERO, Marco Túlio. **Dos Deveres.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.
- DACHER, Emile. **La gravure française.** Paris: Larousse, 1944.
- DOMINGO, Francesc. **Princípios técnicos de calcografia. Manual do aquafortista.** São Paulo: edição independente, 1956.
- EVELYN, John. **Sculptura; or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper.** London: G. Beedle, 1662.
- **Sculptura; or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper.** London: Murray, 1769.
- FAITHORHE, William. **The art of Graveing and etching.** London, 1662.
- FERRER, Eva Figueras. **Evolución de la ideología estética del grabado calcográfico en la Academia de Bellas Artes de París através de las reediciones del tratado de Abraham Bosse.** El Artista, núm. 10, noviembre, 2013, pp. 93-117. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia.
- FLOCON, Albert. **Traité do burin.** Paris: Blaizot, 1952.
- FOX-TALBOT, William Henry. **O lápis da Natureza.** Rio de Janeiro: ed. Ibis Libris, 2019.

GUTLICH, George Rembrandt e MARÇAL, Daniel Pizani. **Inventário e contextualização de manuais**. Relatório final de pesquisa. Belo Horizonte. DAPL-EBA-UFMG, 2019.

HAYTER, S. **New ways of gravure**. New York: Pantheon Books Inc., 1949.

JARDIM, Evandro Carlos. **Procedimentos da gravura em metal**. São Paulo: edição do autor, 1986

LALANNE, Maxime. **Traicté de la gravure a l'eau-forte**, em 1866.

..... **A Treatise on Etching**. Translator: S. R. Koehler. Boston: ESTES AND LAURIAT, 1880.

LOSTALOT, Alfred. **Les procédés de la Gravure**. Paris: A. Quantin éditeur, 1886.

MANUELS-SORET. **Nouveau Manuel complet du graveur em creux et em relief**. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1894.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005

THEOPHILUS RUGERUS. **An Essay upon Various Arts**. London, John Murray, 1847.

VASARI, Giorgio. **Delle vite de piu eccellenti pittori, sculttori et architettori**. Firenze, 1568.

VITRÚVIO POLIÃO, Marco. **Da Arquitetura**. São Paulo: Hucitec, 1999.

Agradecimentos

Devo esta iniciativa à uma conversa com Evandro Carlos Jardim, ocorrida em 2011, por ocasião da mesa redonda na exposição “Gabinete de Gravuras”. Ao comentar sobre aspectos não técnicos que havia reparado num manual específico, Jardim me instigou a perceber mais claramente a presença de éticas permeando as técnicas. De fato, ao perscrutar os tratados e manuais, percebi o quanto ele estava certo e também o quanto de sua postura profissional emana desta tradição.

Agradeço imensamente à memória de meu amigo mestre, Marcello Grassmann, que vivia remexendo os manuais e me ensinou a usar a expressão “Aventura Gráfica” com alegria.

Agradeço ao apoio e suporte da FUNDEP e do DAPL da escola de Belas artes da UFMG



Repercussões do *Arts and Crafts* no Brasil: o encontro entre Raul Lino e Lucio Costa, 1935

Maria Lucia Bressan Pinheiro

Introdução

O presente artigo aborda o encontro entre o arquiteto português de formação anglo-saxônica Raul Lino (1879-1974) e o arquiteto Lucio Costa (1902-1998) em 1935, quando Lino esteve em visita ao Brasil, por motivos profissionais. A minúcia com que Lino relatou tal encontro denota um interesse específico sobre o jovem colega carioca, então com trinta e três anos – interesse que não manifestou para com nenhum dos vários outros profissionais com quem teve contato nesta oportunidade. Pretende-se, aqui, explorar tal episódio, que evidencia a discordância dos interlocutores a partir de um tema eminentemente *Arts & Crafts*: a importância do prazer no trabalho, e o impacto dos processos de produção industrial baseados na divisão do trabalho nesta questão.

Nesse sentido, é oportuno, antes de mais nada, recordar o significado do princípio do prazer no trabalho no ideário *Arts & Crafts*, a partir da visão de John Ruskin, o mentor intelectual do movimento, para então verificar como o tema comparece no encontro entre Lino e Costa no Rio de Janeiro, em 1935.

A questão do prazer no trabalho nos remete ao papel do Ornamento como elemento imprescindível da Beleza arquitetônica, uma das ideias centrais do pensamento de Ruskin. Não o ornamento em si, mas o sentido de trabalho e generosidade humanos que o ornamento é capaz de revelar, exatamente por se tratar de um elemento funcionalmente supérfluo - um adorno -, que pode ser retirado sem que o edifício perca a sua finalidade prática. A esse respeito, veja-se esta bela passagem no livro *The Seven Lamps of Architecture*, de 1848:

O Ornamento, como tenho frequentemente observado, tem duas fontes inteiramente distintas de prazer: uma, aquela da beleza abstrata de suas formas, a qual, no momento, podemos supor ser equivalente, tanto quando provém da mão como da máquina; a outra, o sentido de trabalho e cuidado humanos nele dispendido. A dimensão desta última influência nós podemos talvez avaliar, considerando que não há nenhuma touceira de ervas crescendo

em qualquer fenda de ruína que não tenha uma beleza em todos os aspectos quase igual, e, em algumas, imensuravelmente superior, àquela da mais elaborada escultura de suas pedras; e que nosso interesse na obra esculpida, nosso sentido de riqueza, embora seja dez vezes menos rica do que os emaranhados de grama ao lado dela; de sua delicadeza, embora seja mil vezes menos delicada; de sua admirabilidade, embora um milhão de vezes menos admirável; resulta da nossa consciência de que é obra do pobre, desajeitado, laborioso homem (“A Lâmpada da Verdade”, § XIX, p. 54, tradução da autora).

É, portanto, o trabalho humano em si que confere valor ao ornamento: “pois não é o material, mas a ausência de trabalho humano, que torna o objeto sem valor” (Idem, § XX, pp. 55-6).

E o trabalho humano que qualifica o ornamento é significativo, tanto pelo desinteressado dispêndio de esforço físico que requer, como por contribuir para a felicidade, não só daqueles que usufruem da beleza daí resultante, mas, principalmente, de seu autor.

A esse respeito, Ruskin diz: “Acredito que a pergunta certa a fazer, em relação a todo ornamento, é simplesmente esta: foi feito com prazer – o entalhador estava feliz quando o fez?” (“A Lâmpada da Vida”, § XXIV, p. 173)

Essas considerações comparecem, de forma mais madura, em *As Pedras de Veneza* (1853); e alimentarão não apenas suas reflexões, mas também suas ações, quando, a partir de 1854, Ruskin começa a colaborar com o *Working Men’s College*, uma iniciativa do Socialismo Cristão voltada à capacitação de operários ingleses.

De fato, é emblemático de suas ideias que, no dia da conferência de abertura do *Working Men’s College*, em 31 de outubro de 1854, Ruskin tenha distribuído aos presentes a separata do texto “A Natureza do Gótico” – o capítulo de *As Pedras de Veneza* que analisa as relações entre a arte e as condições de vida dos trabalhadores. Neste texto, Ruskin discorre sobre a profunda injustiça de um sistema de produção baseado na divisão do trabalho:

Temos estudado e aperfeiçoado bastante, ultimamente, a grande invenção civilizada da divisão do trabalho; apenas, nós lhe damos um nome falso. Não é, verdadeiramente falando, o trabalho que é dividido; mas os homens – despedaçados em pequenos fragmentos e migalhas de vida; de tal forma que o pequeno pedaço de inteligência que resta em um homem não é suficiente para fazer a ponta de um alfinete, ou a cabeça de um prego. (Ruskin, 2004, pp. 18-19)

Ele completa a ideia, afirmando que, se tivéssemos consciência de que as pontas dos alfinetes são polidas com “areia da alma humana”, não nos gabaríamos de nossa prodigiosa produtividade em sua fabricação.

É em torno de tais colocações sobre a divisão do trabalho que se encerrarão as possibilidades de diálogo entre Lucio Costa e Raul Lino, em 1935. O caso ganha interesse diante da constatação de que o ideário *Arts & Crafts* fez parte da formação tanto de Lino quanto de Costa – sendo Lino uma das possíveis referências de Lucio Costa a esse respeito. Assim, cabe uma rápida apresentação de nossos protagonistas.

Raul Lino

Oriundo de família abastada, Raul Lino estudou na Inglaterra entre 1889 e 1893, iniciando em seguida seus estudos de arquitetura na Alemanha, país onde a repercussão das tendências inglesas originadas do *Arts & Crafts* – também conhecidas por *Domestic revival*, ou *English Free Architecture* –, foi marcante¹ (Pevsner, 1981, p. 144). Entre 1893 e 1897, paralelamente a seus estudos de arquitetura, Raul Lino frequentou também a escola de artes e ofícios *Handwerker und Kunstgewerbeschule* de Hannover (Ribeiro, 1994, p. 27), além de frequentar o atelier do arquiteto alemão Albert Haupt, grande estudioso do Renascimento português (Rio Carvalho, 1986, p. 174).

Lino retornou a Portugal em 1897, período de fortalecimento do movimento republicano, que culminaria com a implantação da república em 1910. Clima propício a sentimentos nacionalistas, que certamente estimulou o movimento de valorização da arquitetura tradicional conhecido por “Casa Portuguesa”, no qual estiveram envolvidos estudiosos de várias áreas, como o engenheiro Ricardo Severo², que viria a radicar-se no Brasil, e o historiador Rocha Peixoto, além do próprio Lino, um de seus principais expoentes.

A obra de Lino, marcada pelas tendências inglesas de derivação *Arts & Crafts* do fim do século XX, assumiu grande protagonismo no movimento da Casa

1 O termo *Arts & Crafts*, utilizado para designar a atividade de William Morris e Philip Webb foi cunhado em 1887, período de sua maior divulgação na arquitetura através de William Lethaby e C. R. Ashbee (Cumming & Kaplan, 2002). Assim, apresenta-se por vezes sob outras denominações como as citadas. Ver a respeito *William Morris e a SPAB* (Pinheiro, 2004)

2 Sobre Severo, v. Ribeiro (1994) e Mello (2007).

Repercussões do Arts and Crafts no Brasil

Portuguesa, com projetos como a Casa Montsalvat (1901), o Solar dos Patudos (1904) e a sua própria residência, a Casa do Cipreste (1914). Em tais projetos, transparece a busca de um ambiente doméstico de cunho tradicional intimista e acolhedor, alheio às convenções programáticas e plenamente identificado com seus moradores, privilegiando a funcionalidade das plantas, a singeleza das soluções formais e o uso dos materiais locais – tudo perfeitamente harmonizado com o meio físico. Tais princípios, apresentados por Lino com simplicidade e de forma bastante coloquial, visando atingir o grande público, estão presentes também no livro *A Nossa Casa – Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples*³, -, que alcançou grande popularidade no Brasil na década de 1920. [Figura 1 e Figura 2]

Figura 1. Acima, Casa dos Patudos, em Alpiarça; abaixo, a Casa do Cipreste, residência de Raul Lino em Sintra. À esquerda, vista da fachada posterior; à direita, a entrada principal da casa.



Fotos da autora.

³ A primeira edição do livro veio a público em 1918. Para este texto, foi consultada a edição de 1923.

Figura 2. Capa da edição de 1923 de A Nossa Casa – Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples, de Raul Lino.



Discorrendo neste livro sobre as características de um bom projeto residencial, Lino investia contra os que sacrificam “a comodidade e higiene dos moradores a certas convenções mal fundamentadas”, fazendo mesmo “vida de hotel em sua própria casa” – conselhos estes de clara filiação ao ideário daquele movimento (Lino, 1923, p. 23).

Sobre o princípio da verdade dos materiais, Lino diz: “É de péssimo gosto usar coisas fingidas quando se não pode ter as verdadeiras” (1923, p. 56).

E sobre o projetar “de dentro para fora”, a partir da adequada solução em planta das necessidades programáticas, afirma:

Nunca se comece por pensar no aspecto exterior duma casa (a não ser dum modo muito vago) antes de ser bem estudada a sua planta. O caráter essencial das fachadas duma casa reside nas suas proporções gerais, e estas só podem ser determinadas depois de haver uma planta definitiva (Idem, p.21).

Também é reiterada a importância da arte como expressão do prazer no trabalho: “Ninguém emprega qualquer motivo ornamental sem por isso querer

produzir uma sensação de agrado; ora não é admissível que esta se nos possa transmitir sem que tivesse primeiro existido na pessoa que compôs o referido motivo” (Idem, p.37).

O livro *A Nossa Casa* constituiu importante vetor de divulgação e popularização do ideário *Arts & Crafts*, filtrado pela cultura arquitetônica portuguesa, no trânsito de ideias entre Portugal e o ambiente arquitetônico brasileiro das primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, teve significativa repercussão na iniciativa de valorização da arquitetura tradicional brasileira lançada em 1914 por Ricardo Severo, que, como vimos, também participou do movimento da ‘Casa Portuguesa’ e que viera a estabelecer-se definitivamente no Brasil. A proposta de Severo foi muito bem recebida, e tornou-se conhecida como o estilo neocolonial, termo cunhado por Mário de Andrade em 1920 (Pinheiro, 2011, p. 90).

Comentado e recomendado através da imprensa⁴, *A Nossa Casa* fazia parte das bibliotecas de nomes de peso ligados ao Neocolonial, como Mário de Andrade e Alexandre Albuquerque, entre outros. Quanto a Lucio Costa – que, no início da década de 1920, estava ligado ao círculo neocolonial de José Mariano Filho –, algumas de suas manifestações à época denotam sua familiaridade com as ideias de Lino.

Lucio Costa

Lino e Costa apresentam algumas curiosas coincidências biográficas. Tal como Lino, Costa teve uma formação bastante cosmopolita: nascido em Toulon, em 1902, morou entre 1910 e 1916 na Inglaterra⁵, com ocasionais estadias na Suíça. Iniciou seus estudos de arquitetura logo após o seu retorno do exterior, ingressando, com apenas 15 anos, na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, onde se formou.

Seu primeiro projeto efetivamente construído foi a residência/*atelier* do pintor e professor da ENBA Rodolfo Chambelland. De “estilo inglês”, conforme seu próprio autor (1995, p. 15), a casa – já demolida – apresenta alguma semelhança formal

4 *A Nossa Casa* foi considerada “pequena obra prima, sem o menor exagero, de gosto, inteligência e bom senso” pelo influente crítico literário Alceu Amoroso Lima em sua coluna “Bibliografia”, em *O Jornal*, edição de 26/01/1920, p. 8.

5 É irresistível mencionar, sobre essa fase de sua vida, que Lucio teve a mesma professora de desenho que Elizabeth II, atual rainha da Inglaterra, conforme relata em sua preciosa coletânea de memórias **Registro de uma Vivência** (COSTA, 1995, pp. 555-556).

com a arquitetura *Arts & Crafts* inglesa. Também elaborou projetos medievalizantes, como a residência Smith de Vasconcelos, ou “Castelinho de Itaipava” [Figura 3]. Logo aproximou-se do círculo neocolonial do Rio de Janeiro, centrado na figura de José Mariano Filho que, a par de divulgar as ideias de Ricardo Severo no ambiente carioca, começou a promover concursos de projetos inspirados na arquitetura tradicional brasileira – caso do concurso para elementos de jardim, de 1923, em que Lucio elaborou um “Portão” e um “Banco”, que alcançaram respectivamente o segundo e terceiro lugares (Costa, 1995, p. 25; Pinheiro, 2011, p. 183).

Figura 3. À esquerda: residência/atelier do pintor e professor da Enba Rodolpho Chambelland, no Rio de Janeiro. Primeiro projeto de Lucio Costa.



Fonte: Pinheiro, 2011, p. 182. À direita: residência Jaime Smith de Vasconcelos, conhecida como “Castelo de Itaipava”, em Petrópolis, RJ. Foto da autora.

Como se vê, a par de seus pendores neocoloniais, Lucio mostrava-se um arquiteto bastante versátil e plenamente integrado nas características ecléticas do panorama arquitetônico brasileiro do período.

As afinidades de Lucio Costa com as ideias de Raul Lino ficam bastante evidentes a partir do projeto com que concorreu a outro concurso promovido por José Mariano Filho em 1923, com o tema “A Casa Brasileira”. De fato, embora sua proposta de residência no “estilo tradicional brasileiro” tenha alcançado apenas o segundo lugar⁶, o projeto atraiu atenção, resultando na

⁶ O concurso foi vencido por Ângelo Bruhns, cabendo o segundo lugar a Lucio Costa e o terceiro a Nereu Sampaio.

entrevista que Lucio concedeu em 19/3/1924 ao jornal carioca *A Noite* - uma das primeiras, dentre as muitas que ele viria a conceder à imprensa ao longo de sua vida. [Figura 4]

Figura 4. Vista geral e aspecto interno do projeto de Lucio Costa que obteve o 2º. lugar no concurso “A Casa Brasileira”, concurso promovido em 1923 por José Mariano Filho.



Fonte: Pinheiro, 2011, p. 138.

Nessa entrevista, sugestivamente intitulada “A Alma dos nossos Lares” – Lucio condenava a formalidade e rigidez da arquitetura residencial do período. Criticando o apreço pelo “novinho”, “pintadinho”, “bonitinho”, fazia afirmações como:

O ideal em arquitetura doméstica não é essa casa de aspecto eternamente novo, reluzente, lustrada, polida, que parece gritar-nos: ‘Cuidado, não me toquem! Cuidado com a tinta!’ Não... longe disso. A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: Seja benvindo!”
(Costa, in Pinheiro, 2011, p. 183)

Ora, em inúmeros trechos de *A Nossa Casa*, Raul Lino advogava o anticonvencionalismo e a simplicidade no ambiente doméstico, bem como o uso de materiais despreziosos, ligados à tradição local, como a caiação. Criticava o uso de materiais modernos e chamativos, como a tinta à óleo, de forma bastante direta: “... nós não nos podemos habituar à pintura a óleo; dá-nos sempre uma

impressão semelhante à de quando vemos uma pessoa que passeia uma capa de borracha nova por um dia de sol” (Lino, 1923, p. 33).

Ainda na entrevista “A Alma dos nossos Lares”, criticando a formalidade e rigidez imperantes na arquitetura residencial do período, Lucio discorre sobre a harmonia que deve existir entre a casa e seu morador:

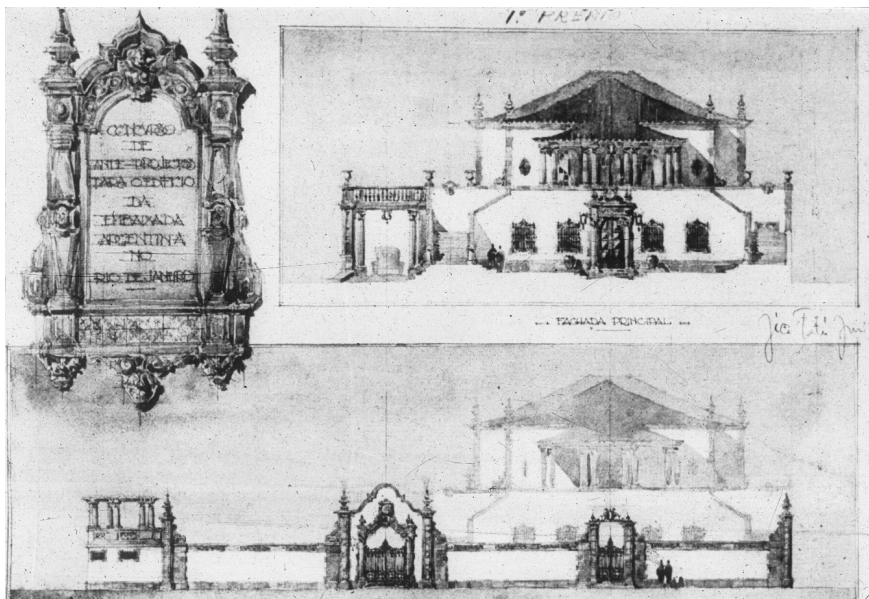
Com o mesmo amontoado de moedas que se faz uma casa pretenciosa, inexpressiva e fria, de uma complicação que nada exprime... pode-se fazer uma jóia de arquitetura, um paraíso onde se viva; uma casa rica de simplicidade, de beleza, de conforto; que pareça viver conosco e conosco sentir; que tenha personalidade; que esteja em harmonia com o temperamento daquele que nela mora... Uma casa que tenha alma, enfim (In PINHEIRO, 2011, p. 183).

Toca aí no cerne das preocupações de Raul Lino, que dedicou ao tema inúmeras passagens de seu livro, como: “... o mais agradável que pode haver numa casa é o adivinhar-se pelo exterior e o perceber-se pelo interior que ela foi feita à medida das ideias sensatas do seu dono, para melhor satisfação nos seus deveres e para maior alegria nos seus ócios” (LINO, 1923, p. 26).

Tais ideias estiveram presentes, em maior ou menor medida, em vários dos projetos de Lucio Costa ao longo da década de 1920. É o caso do projeto em estilo ‘renascimento espanhol’ com que concorreu ao concurso para a nova sede da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, em 1928. Justificando sua escolha estilística, Lucio manifestou sua desconfiança em relação às tendências modernistas que estavam emergindo no período:

Finalmente, os estilos francamente modernos – como tive ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptados com moderação às ideias de Le Corbusier, arriscados. Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o art-nouveau de 1900. E assim pareceu-me pouco prudente aplicá-lo a uma construção de caráter definitivo, um edifício que precisa estar bem não só hoje, mas amanhã e sempre (“O Palácio da Embaixada Argentina”. O Jornal, 28/4/1928, p. 3).

Figura 5. Projeto vencedor do concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, em estilo “Renascimento espanhol”, nas palavras de seu autor, Lucio Costa (1928).



Fonte: acervo FAUUSP.

Cerca de um ano depois deste concurso, deu-se o episódio da primeira vinda do próprio Le Corbusier ao Brasil, em dezembro de 1929, ocasião em que proferiu uma conferência na Enba⁷. Segundo seu próprio depoimento, Lúcio Costa “...assistiu-a por acaso. Estava naquele momento passando pelos corredores da escola e, ouvindo que Le Corbusier ali falava, aproximou-se como curioso. Não havendo lugar disponível, assistiu à conferência do lado de fora da sala” (Bruand, 1981, p. 72). Assim, aparentemente, este primeiro e rápido contato com Le Corbusier não causou qualquer impacto imediato no jovem arquiteto.

7 Le Corbusier retornava então de uma viagem à Argentina, e a escala no Brasil foi organizada por Paulo Prado e Warchavchik, “passando ele a maior parte do tempo em São Paulo”, conforme Bruand.

O convite de Francisco Campos

Em novembro de 1930, logo após a Revolução, Lucio Costa foi convidado por Francisco Campos, Ministro da Educação e Saúde do novo governo revolucionário, para assumir a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Tal convite deveu-se exatamente às características tradicionais da obra arquitetônica desenvolvida por Lucio até então, conforme publicado em *O Jornal*:

Moço de 28 para 29 anos, fez o seu curso de humanidades na Europa, com raro brilhantismo. Formado em arquitetura, concorreu com sucesso ao concurso de fachada da Embaixada Argentina. [...] O Sr. Lucio Costa é autor de um interessantíssimo estudo sobre a arte de Aleijadinho, publicado na edição especial d'O Jornal, dedicada ao Estado de Minas Gerais ("As nomeações de ontem no Ministério da Educação e Saúde Pública." O Jornal, 10/12/1930, p.2).

Mas foi exatamente a partir de sua passagem pela diretoria da Enba que Lucio começou a manifestar publicamente uma posição diversa da que defendera até então em artigos e projetos. De fato, poucos dias depois de sua nomeação, em entrevista ao jornal *O Globo*, o jovem arquiteto afirmou "julgar imprescindível uma reforma em toda a Escola, aliás como é do pensamento do governo", com ênfase no curso de Arquitetura, que "necessita de uma transformação radical", na orientação geral do ensino.

Para justificar sua opinião, invocou a importância de dois princípios caros ao ideário *Arts and Crafts* - a honestidade estrutural e a verdade dos materiais -, que, a seu ver, não eram observados, enunciando então uma autocrítica que se tornaria famosa: "Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura" ("A Situação do Ensino de Belas Artes". *O Globo*, 29/12/1930).

Sobre a arquitetura tradicional brasileira, ou Neocolonial, fez os seguintes comentários:

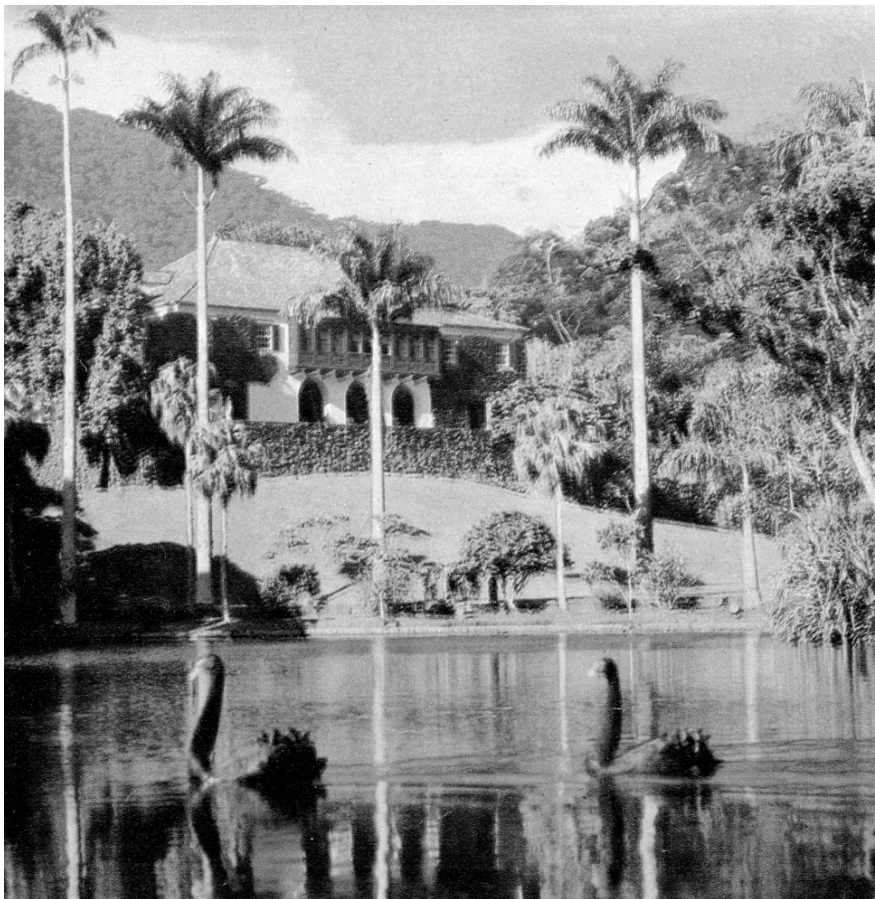
Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola, conhecendo perfeitamente nossa arquitetura da época colonial_ não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá (os verdadeiros são lindos) – mas, de aprender as boas lições

Repercussões do Arts and Crafts no Brasil

que ela nos dá de simplicidade perfeita, adaptação ao meio e à função, e consequente beleza (“A Situação do Ensino de Belas Artes”, 29/12/1930).

Cabe notar que, naquele mesmo ano de 1930, Lucio Costa exprimira projetualmente sua indefinição entre a arquitetura neocolonial e o modernismo no projeto para a Casa E. G. Fontes, para a qual elaborou duas fachadas diferentes: uma moderna, e outra neocolonial – sendo esta última a que foi efetivamente construída (Costa, 1995, pp. 55-65).

Figura 6. Residência E. G. Fontes, projetada por Lucio Costa em 1930.



Fonte: Pinheiro, 2011, p. 224.

No âmbito do ensino, porém, pôs logo em marcha as intenções que declarara a *O Globo*, visando a renovação da orientação geral do ensino da Enba. Contratou novos professores, alinhados às incipientes ideias modernistas do período e alheios ao *establishment* carioca daqueles anos: os arquitetos Gregori Warchavchik e A. S. Buddeus para ministrar as disciplinas de Composição de Arquitetura⁸ do quarto ano e do quinto ano, respectivamente; o escultor Celso Antônio para a disciplina de Escultura e o pintor Léo Putz para uma das disciplinas de Pintura (*Jornal do Brasil*, 19/04/1931)⁹. Tais professores foram contratados em “regime de concorrência”, o peculiar sistema de contratação de professores instituído por Lucio na Escola, que consistia em “...não tirar ninguém de seu posto, mas apenas contratar alguns professores novos, que junto à estética antiquada das múmias, mostrassem as orientações modernas da pintura, escultura e arquitetura” (Andrade, Mário. “Escola de Belas Artes”, *Diário Nacional*, 04/10/1931).

A evidente guinada modernista de Lucio Costa manifestou-se também em sua última iniciativa à frente da Enba: a realização do Salão Revolucionário, como ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, a tradicional mostra artística anual da ENBA, que teve lugar em setembro de 1931. Seus objetivos então visavam

“...romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de entrosar a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas ideias oriundas do fecundo século XIX, já então, na Europa, na terceira fase da sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação” (Costa, 1995, p. 71)¹⁰.

Entretanto, suas iniciativas renovadoras não conquistaram o apoio do governo, embora tenham alcançado grande sucesso entre os alunos. Assim, a passagem

8 As disciplinas de Composição de Arquitetura correspondem às atuais disciplinas de Projeto de Arquitetura.

9 É surpreendente a falta de informações detalhadas a respeito deste episódio tão destacado na historiografia do modernismo brasileiro.

10 Para tanto, Lucio Costa foi a São Paulo para, com a intermediação de Mário de Andrade, convidar pessoalmente os artistas modernistas a participar do Salão Revolucionário.

de Lucio Costa pela diretoria da Enba durou poucos meses, de dezembro de 1930 até agosto de 1931.

No que diz respeito a sua atividade projetual na primeira metade dos anos 1930, Lucio também não chegou a abandonar inteiramente a arquitetura tradicional como fonte direta de inspiração, o que evidencia, da sua parte, um processo de transição para o modernismo intrigante e complexo, ainda pouco explorado pela historiografia¹¹.

Trata-se, ademais, de um período de grande turbulência política e cultural no Brasil. No campo da arquitetura, é o período dos embates entre, de um lado, o *establishment* acadêmico, há tempos organizado em torno do método *Beaux Arts* de composição e da arquitetura eclética; e, de outro, a inspiração nacionalista do Neocolonial e as primeiras manifestações modernistas, a partir da repercussão nacional da obra de Gregori Warchavchik, e da repercussão internacional da obra de Le Corbusier.

Para Lúcio Costa, foi um período profissionalmente muito difícil: “anos de penúria”, conforme suas próprias palavras (Costa, 1995, p. 81). Neste período, dedicou-se a estudos imaginários e a projetos que não chegaram a ser construídos; associou-se a Gregori Warchavchik durante cerca de dois anos; e projetou a Residência Paulo Bittencourt no Largo do Boticário (1934-5), ainda no estilo neocolonial (Costa, 1995; Bandeira, 2006).

Do ponto de vista do presente trabalho, o mais interessante projeto desse período é o projeto com que Lucio participou do concurso promovido pela Siderúrgica Belgo-Mineira para a Vila de Monlevade, próxima a Sabará, MG, em 1934. Neste projeto, Lucio ensaia uma nova abordagem da arquitetura tradicional brasileira, associando a estrutura autônoma de madeira, característica da técnica construtiva do pau-a-pique, ao uso de pilotis – um dos 5 pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier.

O memorial que acompanha o projeto evidencia a preocupação de Costa quanto à melhor solução de planta, propondo melhorias nos esquemas sugeridos no edital do concurso, como a introdução de um pequeno *hall* de distribuição para os quartos e banheiro. Lucio mostra-se preocupado também com o mobiliário destas casas populares, apresentando, “incorporado ao estudo, a título de simples sugestão, um tipo econômico de mobiliário, adequado às casas projetadas

11 Sobre os projetos que realizou neste período, v. Pinheiro, 2011; Silva, 1991 e Costa, 1995.

e composto de peças de grande simplicidade de execução (na verdade, quase que exclusivamente trabalho de carpinteiro)". Propõe, ainda, a exposição de uma casa "mobiada com os móveis standard recomendados", e outra, "com o mobiliário disparatado de que habitualmente se entulham as casas operárias à imitação dos não menos entulhados interiores burgueses", para comparação dos futuros usuários.

Na mesma linha, Costa sugere, ainda, que "seria de toda a conveniência a administração da vila simplesmente *proibir* a venda, no referido armazém local, de *setinetas, falsos brocados* e toda essa quinquilharia de mau gosto com que indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior" (Costa, 1995, p. 98, em itálico no original). A preocupação com as plantas das casas e com o mobiliário evidencia a repercussão de princípios *Arts & Crafts* nos ambientes domésticos, um dos principais vetores de atuação do movimento. Entretanto, o projeto de Lucio não venceu o concurso.

A vinda de Raul Lino ao Brasil

É neste momento difícil da carreira de Lucio Costa - de transição para o modernismo, e de pouco trabalho - que Raul Lino vem ao Brasil. Tal coincidência temporal não parece ser fortuita, já que, conforme suas próprias palavras, Lino vinha imbuído de um "sonho de missionário que levaria aos colegas do Brasil a palavra exortativa para a re-espiritualização da Arquitetura como elemento cultural" (Lino, 1937, p. 19).

Lino devia estar a par da popularidade de suas ideias no Brasil, bem como da paulatina ascendência que Le Corbusier vinha assumindo entre os jovens arquitetos e estudantes de arquitetura, já que sua filha Isolda era casada com Luís Norton, diplomata ligado à embaixada portuguesa no Rio de Janeiro. Assim, é bem possível que, através de Norton, Lino conhecesse os debates em curso no seu campo profissional, especialmente as iniciativas governamentais, como o concurso para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP, lançado em 23/03/1935, a ser encerrado em 12/12/1935. Portanto, quando da sua chegada ao Brasil, em 21/05/1935, ainda não se sabiam quem eram os concorrentes, ou mesmo se Lucio Costa estava entre eles¹².

12 Como sabemos, Lucio não chegou a participar deste concurso.

Raul Lino veio ao Rio de Janeiro para proferir palestras a convite do Instituto de Arquitetos do Brasil, do Instituto Paulista de Arquitetos, da Sociedade Brasileira de Belas Artes e do Instituto Histórico de Ouro Preto. Também realizou conferências em São Paulo, na Escola de Engenharia Mackenzie, no Instituto de Engenharia e no Instituto Histórico e Geográfico, sendo ainda recebido pelo prefeito Fábio Prado (Lino, 1937, p. 108).

Raul Lino registrou suas impressões do Brasil no livro *Auriverde Jornada* (1937), constituído de vários textos autônomos – todos eles perpassados por belas descrições da vegetação, da luz, das paisagens brasileiras. Tudo é muito novo, mas, ao mesmo tempo, tudo reveste-se de uma estranha familiaridade, que o faz perguntar-se: “Que é isto de tudo nos parecer português?” (p. 36).

Faz, entretanto, poucas menções aos arquitetos que conheceu aqui, inclusive aqueles responsáveis por sua vinda. O único que merece destaque é, exatamente, Lucio Costa; seu encontro com Lucio durante almoço no Jockey Club do Rio de Janeiro é relatado em detalhes.

Lino confessa seu interesse em encontrar-se com um

... artista cuja personalidade goza do merecido prestígio de um verdadeiro mentor dos jovens arquitetos do Brasil, havendo-se distinguido na sua fulgurante carreira principalmente por uma inesperada evolução do ecletismo tradicionalista – exercido com notável talento – para um esrito abstencionismo de feição internacional. Estava cheio de curiosidade por conhecer Lúcio Costa, cujo procedimento para alguns era tido por ato de apostasia, para outros como lógica transfiguração de seus ideais (Lino, 1937, p. 91).

Na síntese relatada por Raul Lino da conversa que manteve com Costa, os trechos das falas do arquiteto carioca coincidem totalmente com alguns dos trechos do texto “Razões da Nova Arquitetura”, um artigo-manifesto em defesa da ‘inevitabilidade’ da arquitetura moderna diante das mudanças técnicas do período, que só foi publicado no início de 1936¹³ (Costa, 1995, p.116). Assim, fica claro que o arquiteto português leu esse artigo depois de sua vinda ao Brasil, provavelmente quando estava preparando seu livro *Auriverde Jornada* para publicação.

13 O texto foi publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* em janeiro de 1936 e reproduzido com alterações em Costa, 1995, pp. 108-116.

A conversa entre os dois versa sobre o momento de incerteza e de indefinição pelo qual passa a arquitetura então. Costa - que, na opinião de Lino, “tem na sua calma sorridente qualquer coisa de um filósofo inglês, apesar do seu tipo meridional” – afirma:

A arquitetura atravessa agora uma fase imprecisa [...] Há tumulto, incompreensão, demolição sumária de tudo que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo – iconoclastas e iconólatras digladiam-se. Mas apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito transfigurado descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor – resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim. (Lino, 1937, p. 91)

Lino concorda, acrescentando que o novo ritmo “é o mesmo que há muito tempo regia já a composição das formas que por sua natureza só tinham que obedecer a razões, é o ritmo do desenho das máquinas, de meios de transporte, de instalações sanitárias ou hospitalares”.

Porém, considera que tais características são insuficientes para que a arquitetura satisfaça as necessidades espirituais humanas: “Será isto só o que nos interessa? Enquanto o centro de gravidade não mudar de posição e não surgirem novos materiais que revolucionem a técnica, será escusado procurarmos mais nada?” (Lino, 1937, p. 92)

Lúcio Costa responde, “cheio de convicção”, que os arquitetos devem pautar-se “pela lição dos meios de transporte [...], onde a nova técnica, encarando de frente o problema e sem qualquer espécie de compromissos, disse a sua palavra desconhecida, desempenhando-se da tarefa com simplicidade, clareza, elegância e economia”. No entanto, concorda que a arquitetura “leva-nos, é verdade, além [...] da simples beleza que resulta de um problema tecnicamente resolvido; esta é porém a base em que tem de se firmar – invariavelmente – como ponto de partida” (Lino, 1937, pp. 92-93).

Denotando inabalável crença na neutralidade e na independência da técnica em relação às condições efetivas da sociedade em geral, e da sociedade brasileira em particular, Lucio, numa espécie de inversão de raciocínio, afirma: “Existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma,

disciplinada, uma completa nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer” (Lino, 1937, p. 93).

Ressalvando que, se esta colocação pode ser verdadeira em relação à técnica construtiva, Lino discorda desta afirmação, no que tange à arquitetura. Considera que

“...a atual [arquitetura] não antecede paradoxalmente uma sociedade que está por se definir; pelo contrário, afigura-se-me que ela corresponde em boa verdade à fisionomia racial do último século, o do racionalismo, do liberalismo, do ceticismo e do capitalismo desenfreado, quando os motivos espirituais se tornaram em pura hipocrisia.”

Nesse sentido, não hesita em afirmar que “a arquitetura atual – ou antes – dos últimos anos, é passadista”.

Lino não deixa de concordar com Costa sobre “...o enorme benefício que devemos a essa arquitetura desnudada”, entre os quais menciona o abandono do “romantismo serôdio, à complicação de um dessorado arqueologismo”. Porém, é significativo que, numa espécie de contraponto à imagem da arquitetura moderna como uma “garota esperta, de cara lavada e perna fina”, utilizada por Costa em seu artigo, Lino prefira compará-la a uma deusa:

...a deusa despiu-se; deixemo-la espreguiçar à vontade seus membros contrafeitos durante largo período; mas que se vista de novo, não outra vez com os seus trajes de máscara, mas com vestes que lhe confirmam a expressão própria de uma sociedade que não há de ficar eternamente a cuidar só do corpo (Lino, 1937, pp. 93-94).

Lino também concorda que a arquitetura “sincera” ou “desnudada” se presta admiravelmente bem aos

...lugares públicos de passagem, os cassinos, os átrios de hotel, as estações de caminhos de ferro, os cinemas... por isso não seria utopia nossa esperar e exigir que ela refletisse também os anseios do espírito que são para mim o aspecto mais importante e mais esperançoso da época em que vivemos (Lino, 1937, pp. 94-95).

Lino e Costa também conversaram sobre a questão do “condicionamento mesológico” – termo utilizado então em referência à adaptação da arquitetura ao meio ambiente -, bem como sobre a importância da tradição: “Lúcio Costa não quer ouvir falar em tradição; isto é – parece querer confundir tradição morfológica na obra dos arquitetos com tradição espiritual na obra dos homens, e observa que nós europeus estaríamos fartos de uma herança que nos oprime”.

Para Lino, a tradição “nada oprime nem aflige”. O que lhe parece importante, de fato, é que as novas técnicas “se subordinem à ideia que nos ilumina quando se trata de exprimir uma tenção – um sentimento – seja coletivo ou individualista, em que espírito e alma se sobrepõem à determinação material” (Lino, 1937, pp. 95-96).

Ambos os arquitetos manifestam-se “...perfeitamente de acordo no que respeita à atenção que a arquitetura deve aos aspectos sociais da vida, como são atualmente – por exemplo – todos os problemas relacionados com o conforto das classes desprovidas de bens pecuniários”. Porém, Lino não concordava “com o conformismo do meu esclarecido colega quanto à revolução da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas condicionadas à máquina” (Lino, 1937, p. 96).

Mas o ponto que parece de fato encerrar a conversa é o tema eminentemente *Arts & Crafts* do prazer no trabalho, sobre o qual Lino afirma:

Para mim há aqui, nesta pretensa subordinação à máquina, um elemento moral que se despreza em absoluto e que eu não vejo substituir por coisa melhor ou equivalente que fosse. Em todos os ofícios manuais que implicam preocupação de ordem artística, em todos aqueles em que entra em jogo o sentimento ou o exercício do gosto educado – existe um motivo profundamente humano, misto de satisfação pela habilidade adquirida, orgulho individual, prazer no aperfeiçoamento contínuo ou depuração consciente do gosto – que representa um valor humanizante que está longe de se encontrar no mesmo grau em quem presta assistência à máquina como instrumento de produção.

A esse respeito, Lucio Costa reforça sua defesa incondicional das novas possibilidades técnicas trazidas pela mecanização com afirmações de Le Corbusier, para quem

...um operário que passa meses, anos, talvez toda a sua vida a fazer sempre a mesma pequena peça para um motor de automóveis há de sentir 'legítimo orgulho' quando souber que a marca para a qual tem estado a trabalhar há tantos anos conseguiu atingir o andamento de 260 km à hora! Nova mística a que me parece ousado esperar que possam obedecer os milhares de empregados numa fábrica tailorizada. É o homem-prolongamento da máquina. (Lino, 1937, pp. 96-97, grifo nosso)

A despeito dos argumentos contrários de Lino, Lucio

...não se convence e manifesta até a certeza de que este encantamento do labor pessoal há de acabar por desaparecer de todo! – Nessa altura então abriu-se uma vala intransponível entre mim e o meu amável interlocutor. Desenhava-se agora nitidamente a velha antinomia entre racionalismo e sentimento, como se a qualidade humana pudesse ser completa sem qualquer desses dois princípios (Lino, 1937, p. 98).

Como se vê, em seu diálogo, os arquitetos tratam das novas possibilidades técnicas e de seu impacto na arquitetura, evidenciando-se a importância, para Lino, dos valores espirituais, que Costa, naquele momento, desdenha, entusiasmado pelas colocações – sempre polêmicas - de Le Corbusier, cuja segunda vinda ao Brasil ele logo articularia, no contexto do novo projeto para o Ministério da Educação e Cultura, em 1936. Evidencia-se também o alheamento do arquiteto brasileiro em relação à proposta pedagógico-metodológica desenvolvida no outro grande centro do modernismo arquitetônico do período: a Bauhaus, que se baseava justamente na integração qualificada não só do arquiteto, mas do artesão, ao processo industrial.

E assim transcorreu o encontro entre Raul Lino e Lucio Costa em 1935. Mais do que a curiosidade por um episódio isolado dos primórdios do modernismo brasileiro – tema ainda surpreendentemente carente de estudos aprofundados -, o episódio lança luz sobre as diferentes vertentes das tendências modernistas europeias, numa época em que estavam sendo escritos os primeiros estudos historiográficos sobre a contribuição do *Arts & Crafts* para o movimento moderno, como é o caso de *Os Pioneiros do Desenho Moderno*, o livro inaugural de Nikolaus Pevsner, de 1936. Nesse sentido, cabe lembrar também que, por suas profundas

implicações na superação dos impasses enfrentados pela arquitetura oitocentista - que Lino classificara de “passadista” em seu diálogo com Costa -, Leonardo Benévolo identificaria na criação da firma estabelecida por William Morris em 1862 o momento fundador da arquitetura moderna (1974, p. 7).

Referências

- A Alma dos Nossos Lares. **A Noite**. Rio de Janeiro, 19/03/24, p. 4.
- ANDRADE, Mário. Escola de Belas Artes. **Diário Nacional**. São Paulo, 04/10/1931, p. 3.
- As nomeações de ontem no Ministério da Educação e Saúde Pública. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 10/12/1930, p. 2.
- A Situação do Ensino de Belas Artes. **O Globo**. Rio de Janeiro, 29/12/1930, p. 4.
- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna**. Barcelona: Gili, 1974.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Projeto, 1981.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CUMMING, Elizabeth & KAPLAN, Wendy. **The Arts and Crafts Movement**. London: Thames & Hudson, 1991.
- LIMA, Alceu Amoroso. Bibliografia. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 26/01/1920, p. 8.
- LINO, Raul. **A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples**. Lisboa: Ottosgrafica, 1923.
- LINO, Raul. **Auriverde Jornada**. Lisboa: Edição Valentim de Castro, 1937.
- MELLO, Joana. **Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2007.
- O Palácio da Embaixada Argentina. **O Jornal**. Rio de Janeiro (28/4/1928), p. 4.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.
- PINHEIRO, M.L.B. William Morris e a SPAB. **Rotunda** no. 3, pp. 22-32, 2004. (www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf)
- RIBEIRO, Irene. **Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitetura**. Porto: FAUP, 1994.
- RIO-CARVALHO, M. **História da Arte em Portugal. Do Romantismo ao Fim do Século**. Lisboa: Alfa, 1986.

Repercussões do Arts and Crafts no Brasil

RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. New York: Dover, 1989 (1a. ed. 1848).

RUSKIN, John. **On Art and Life**. London: Penguin, 2004.

SILVA, Maria Angélica da. **As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa**. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1991.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do Centro Nacional de Desenvolvimento Tecnológico (CNPq), por meio de bolsa de estudos.

Bruxelas: questão urbana e o art nouveau

Bárbara Marie Van Sebroeck Lutiis Silveira Martins

Introdução

A expressão *fin-de-siècle* carrega em si algumas considerações sobre o momento de revoluções industriais, alterações nos modos de viver, novas formas de relações de trabalho, criação dos momentos de lazer e novas formas de pensar a cidade e o desenho de seus espaços. “O rápido e confuso surgimento do modernismo no final do século XIX como um movimento cultural amplo e consciente de seu rompimento com a história arrastou a arquitetura em sua esteira em toda a Europa” conforme aponta SCHORSKE (2002, p. 179). As urgências sanitárias que surgiram com o aumento da população urbana levaram a novas proposições sobre as doenças, seu surgimento e modos de contenção: as reformas higienistas para evitar os imaginados miasmas fazem também parte deste momento.

Este artigo procura retratar a experiência vivida em Bruxelas, rememorada como importante berço do *Art Nouveau*, mas que por vezes não tem o seu plano de fundo analisado em profundidade. A capital passou por situações presentes em outras cidades como Viena e Paris, geralmente observadas como estudos de casos exemplares deste momento de mudanças em diversos prismas sociais. O trabalho que segue é uma forma de trazer um pouco esta história de reforma urbana e associar cada agente desta mudança ao trazer cartografias que evidenciam a mudança no desenho da cidade. Por fim, se discute como a reforma urbana foi essencial para o surgimento de novas expressões como as orgânicas formas do *Art Nouveau* em Bruxelas, a partir de uma breve análise da obra de Henry Van de Velde.

Bruxelas no século XIX: emergência por mudanças urbanas

Na década de 1830, como consequência da chamada Revolução dos Belgas, é proclamada a independência da Bélgica e Bruxelas é elevada à capital do novo reino. O primeiro rei dos belgas, Leopoldo I, decide reconstruir a cidade, que ficou em parte destruída com a revolução. Ainda no final do século XVIII, a região do palácio real e seu entorno haviam sido redesenhados ao gosto de Versailles. Os

censos populacionais indicam que ao longo do século XIX a população quase triplicou, indo de 66.297 em 1800, passando para 123.874 em 1846 e chegando a 177.0781 de acordo com DUPONT-BOUCHAT (2005, p.569). Com uma grave crise econômica que assolou a região entre os anos de 1845 e 1848, cerca de um quarto da população da região Brabant, onde se localiza Bruxelas, ficou a cargo do serviço assistencialista público. Com o avanço da violência urbana, foram construídas mais prisões e promulgadas leis mais repressivas como as dos anos de 1846, 1866 e 1891. Em meio a esse jogo social, observou-se o predomínio do assistencialismo a partir da construção de centros filantrópicos.

O século XIX foi marcado pelo momento de crises sanitárias e das reformas urbanas de caráter higienista, as quais traziam como justificativa o intuito de modernizar as cidades. A nova capital do reino precisava se modernizar: *Bruxelles était un centre de consommation, un foyer intellectuel et artistique* (Bruxelas era um centro de consumo tanto intelectual quanto artístico), como enfatizava o rei Leopoldo I. Pode-se considerar três grandes propulsores dessa remodelação de Bruxelas: de um lado, a demolição das muralhas e o tamponamento do rio Senne que estavam intimamente ligados à tentativa de “haussmanização” da cidade e de outro, o trem e a chamada junção Norte-Sul.

Demolição das muralhas

A demolição das muralhas já havia sido proposta muito antes da independência belga. Desde 1810 era almejada por Napoleão Bonaparte, imperador francês que dominava a região, para construção de boulevards modernos com projeto de Jean-Baptiste Vifquain. De acordo com CIDEP (2005, p.4), com tradução livre da autora:

De acordo com ordem de 19 de maio de 1810, o imperador francês exigiu a demolição da segunda muralha de Bruxelas. Ele preconizava a construção de *boulevards* e de uma barreira fiscal, a barreira de outorga, em seu traçado. As dificuldades crescentes do império e a necessidade de financiamento da guerra não permitiram à Bruxelas a execução dos trabalhos nesse momento.

Somado à venda de terrenos para construção, o projeto dos boulevards tinha de 2 a 4 fileiras de árvores, um canteiro central e duas vias laterais, junto a uma barreira e uma fossa. Ainda que permanecesse enquanto uma barreira por constituir uma artéria que circundava a vila, nota-se um maior contato com a periferia em plena expansão. Vale a pena ressaltar que a união de Bruxelas e seus

subúrbios no quesito jurídico nunca aconteceu, uma vez que ainda permanece a independência de cada umas das 19 comunes, sendo Bruxelles-Ville uma delas.

Figura 1. Plano de Bruxelas ainda com a muralha e subúrbios em 1810



Fonte: gallica.bnf.fr

A cidade se estruturava basicamente com edifícios que simbolizavam as estruturas de poder na porção leste e, diametralmente oposta, foi proposta a construção de um canal para atividades de predomínio industrial e comercial. CIDEP (2005, p.19), com tradução livre da autora: “Único vestígio importante da segunda muralha de Bruxelas, a porta de Hal deve sua sobrevivência a sua função como prisão durante a segunda metade do século XVIII, no momento em que se seguia a demolição sistemática deste sistema de fortificações”.

Figura 2. Porte de Hal em 2019



Fonte: acervo da autora

Em 1840 é feita a última demolição da muralha e foram mantidas apenas duas Portas, a de Hal (prisão civil) e a de Laeken (prisão militar), graças ao contexto de recrudescimento das leis na região como assinalado anteriormente. Outra artéria proposta nesta mesma década foi a Avenue Louise, que ligaria o centro da cidade ao Bosque de La Cambre, uma área livre usada para lazer.

A haussmanização da cidade

A proposta de fazer uma reforma aos moldes de Haussman em Paris foi o pensamento que norteou as obras desenvolvidas ao longo dos anos 1860, durante o reinado de Léopold II, também conhecido como o rei construtor (LOO, 1994). O controverso rei da colônia no Congo mencionou em um de seus discursos que

“Em nosso entorno, as capitais e cidades fazem progressos expressivos. Nosso rico e artístico país não pode se distanciar destes vizinhos”. Nos anos de 1832, 1848, 1852 e 1866, Bruxelas foi assolada por epidemias de cólera, que se iniciaram em um antigo quarteirão inundado pelo rio Senne. Somente na última ocorrência, foram 3.469 mortos (GAIARDO, 2008, p.12): era a justificativa que faltava para a implantação de medidas higienistas na cidade. Foram propostas, portanto, a canalização e tamponamento do rio, além da destruição de locais considerados insalubres. A expulsão da população pobre que ainda habitava os casebres de madeira que ficavam inundados por água repleta de dejetos quando o nível do rio Senne subia em épocas de cheia foi facilitada por meio de legislação específica. A lei de 1858, por exemplo, permitiu que, por razões de insalubridade, uma rua ou região poderiam ser expropriados e transformados.

Figura 3. Plano de Bruxelas em 1837



Fonte: gallica.bnf.fr

A proposta era estrangular o curso principal do rio a ser canalizado, construir um segundo braço do mesmo, construir duas eclusas: a grande na região de Midi e uma pequena na altura da Porta de Ninove. O rio tampado seria substituído por boulevards de 2 quilómetros de extensão que ligassem a região de Midi ao já aberto Boulevard d'Anvers. Por fim, no vale do Senne, na porção oeste da cidade, marcada por ser populosa e industrial, seria construído o Canal de Charleroi, a partir das fossas ampliadas da segunda muralha já demolida. Cerca de 1100 casas foram demolidas; num contexto de expulsão para o subúrbio de população e dos pequenos ofícios. As obras duraram quatro anos e, em 1871 é cancelado o desaparecimento do rio Senne de boa parte da paisagem de Bruxelas, os boulevards são abertos à circulação dois anos depois e de 1874 a 1877 é feita uma concessão para construção de apartamentos nas margens dessas artérias.

Importantes monumentos que constituem a paisagem da cidade como o edifício da Bolsa (1871) e o Palácio da Justiça (1883) fizeram parte da remodelação moderna da cidade que buscava romper com o ar medieval. Vale ressaltar que este último se mantém como marco visual dada sua monumentalidade exacerbada dada sua implantação limítrofe da parte alta com o bairro de Marolles, um bairro popular. A mensagem decodificada é clara: a justiça é soberana ao povo.

O trem e a junção Norte-Sul

O trem foi uma das mais importantes inovações advindas da Revolução Industrial, da qual a Bélgica foi um importante ator, sobretudo com as reservas de carvão mineral da região do Hainaut à oeste do território belga. Promotor do turismo moderno, o trem também passou a ser um importante componente do desenho das cidades industriais e que passavam por processos de modernização. Em Bruxelas, duas estações principais foram projetadas na década da independência belga, a Gare du Nord e a Gare du Midi.

A Gare du Nord recebia trens de Antuérpia, Liège, Namur, Holanda e Alemanha e foi implantada em Saint Joose, sendo inaugurada em 1841 e finalizada em 1862. Os problemas da conexão do Allée Vert, parte do boulevard que substituiu a muralha com a estação de Bogards (1841) fizeram com que fosse construída uma nova estação para substituir a primeira. Assim, a Gare du Midi recebia trens de Charleroi, Mons, Gand, Londres e foi implantada em Saint-Gilles em 1869 (NIELSEN, 2008).

Figura 4. Plano de Bruxelas com destaque para as estações Nord e Midi em 1841.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: gallica.bnf.fr

Na região central, também conhecida como pentágono, não havia nenhuma estação, mesmo com as desapropriações previstas desde 1839 para fazer a conexão norte-sul. O prefeito Jules Aspath (1863-1879) abriu uma competição para a conexão Norte-Sul que recebeu mais de 40 projetos em dois anos. Uma das propostas foi feita pelos irmãos Keller de Antuérpia e se baseava em uma opção com rebaixamento das estações norte e sul e foi descartada. No total, durante a segunda metade do século 19, mais de 200 projetos foram submetidos para fazer a conexão da cidade alta e da cidade baixa. Algumas soluções planejavam distanciar ainda mais as estações finais, mudando a Gare du Nord para a de Schaarbeek e a Gare du Midi para a de Forest. De qualquer forma, a reconfiguração da área do Mont des Arts para instalação da estação central foi a solução adotada, com base no plano de Frédéric Bruneel, proposta de 1893, tendo sido o mesmo engenheiro que resolveu um problema semelhante em Berlim.

Iniciadas em 1903, as demolições terminaram uma década depois. Durante a primeira e segunda guerras, além do período entre os conflitos, os trabalhos

ficaram interrompidos. Inaugurada apenas em 1952, a Estação Central de Bruxelas é o último projeto de Horta, inspirado numa estética *art déco*. Seu projeto se iniciou em 1910 com uma estrutura metálica, no entanto o arquiteto altera o projeto estrutural para concreto armado, após uma visita os EUA em 1919 e muda o projeto para concreto. Outras modificações no projeto foram causadas por alterações no traçado viário entre 1928 e 1933. Após seu falecimento, outras modificações foram feitas após 1947 por Maxime Brunfaut.

Os dados de demolição são conflitantes e como balanço geral, existem dois dados principais: 1195 ou 1626 edifícios demolidos e a remoção de 9095 ou 13600 habitantes. No entanto, é possível observar a mudança de padrão de ocupação do solo, na passagem de predominantemente residencial para usos comercial e administrativo. É possível notar um movimento centrífugo, de acordo com os dados censitários, entre 1890 e 1947, 75 530 habitantes saem do centro, o equivalente a 47% população da cidade.

O Art Nouveau e uma expressão para a nova cidade

Assim como observado em outras capitais como Viena, observou-se em Bruxelas a construção de casas nos arrabaldes da cidade. Bruxelas representava, na virada do século XIX para o XX um lugar de mudanças, um cruzamento de ideias e um centro de arte viva com papel decisivo para a evolução do gosto e da formação do *art nouveau*. Em uma capital que se modernizava e no cruzamento das artes e de ideias, uma nova expressão de arte encontrou seu lugar: o *art nouveau*. Presente em outras cidades, mas com particularidades, três objetivos comuns a essas ocorrências são descritos em SILVERMAN (1994, p.9):

Em primeiro lugar, eles buscavam abalar a hierarquia dos meios de comunicação e reunir arte e artesanato. Em segundo lugar, eles buscavam se libertar das convenções e do ecletismo histórico. No retorno às formas da natureza, eles buscavam um antídoto crescente às fórmulas moribundas dos estilos de época. Em terceiro lugar, eles desejavam afirmar a primazia da visão individual em função dos materiais. Para o art nouveau, os materiais são vasos, as substâncias decorativas, por mais duráveis e insubordinadas, estavam destinados a ceder, dobrar e se submeter aos ditames da imaginação!

A proposta de romper com os *revivals* que estavam em voga no século XIX surge com o *art nouveau* que, em linhas gerais, propunha aplicar boas construções em estilo novo. A racionalidade da construção deveria se adequar aos materiais empregados, aos usos e necessidades. Trata-se de uma arte total, pensada desde a planta e organização interna até os pequenos detalhes, como os ornamentos.

Na Bélgica, os seguidores do movimento criaram revistas e se reuniram em grupos, que constituem importantes fontes de circulação de história intelectual. Em 1874 é criada a revista “L’Emulation” e em 1891, Octave Maus cria junto com Max Waller, a Revista “L’Art Moderne”; no mesmo ano é aberta a Maison Dietrich, a primeira livraria dedicada à arte em Bruxelas. Na mesma década é criado o “Círculo dos XX”, chefiado por Maus e que organizava exposições e outros eventos. Henry Van de Velde, um dos principais expoentes do movimento belga foi representante do grupo em 1889. No entanto, o grupo se dividiu entre dois extremos: os que acreditavam que o *art nouveau* deveria expressar-se por inspirações da natureza e uma outra vertente, que propunha a expressão pelas emoções e sonhos.

Tido como o grande manifesto do movimento, o Hotel Tassel de Horta foi construído nos arredores da Avenue Louise. A Avenida, com 55 metros de largura e muito arborizada, foi inaugurada em 1866 e sua região foi uma importante sede da construção de casas *art nouveau*. Victor Horta teve uma expressiva produção arquitetônica para amigos, burgueses, industriais e lojas em *art nouveau* no período de 1890 a 1910, aproximadamente. Nascido em Gand, estudou em Paris, Gand e Bruxelas e teve como mestres Balat e Viollet-le-Duc; tendo sido um dos fundadores do curso de Belas Artes da Université Libre de Bruxelles. Em Saint-Gilles, construiu sua residência e ateliê e a comuna apresenta um acervo aberto de casas *Art Nouveau*, acessíveis durante uma caminhada pelas suas ruas.

Figura 5. Casa na Avenue de Villas em Saint Gilles (2012).



Fonte: acervo da autora.

Henry Van de Velde

Henry Van de Velde inicia sua carreira como pintor no atelier Carolus-Duran em Paris. Era um grande admirador de William Morris, importante ator do movimento do *Arts and Crafts* na Inglaterra. A relação com os anseios de Van de Velde e o *art nouveau* podem ser observados em CHAMPIGNEULLE (1976, p.133):

A contradição da art nouveau foi tentar a aliança do social e do estético. Van de Velde foi político na medida em que queria dotar as classes mais desfavorecidas de belas coisas com princípios novos, adaptadas ao seu meio, destinadas a dar-lhes satisfação material e elevar-lhes o espírito. Aí se encontram as preocupações de Morris. Por que é que os antigos móveis rústicos têm qualidades que nos encantam?

Foi também editor da revista “A partir de Agora (Van Nu Straks)”, dedicada a temas como tipografia e decoração. Como muitos arquitetos do período, não

teve uma educação formal como arquiteto, decorador ou marceneiro e aprendeu os ofícios por meio da prática. Fundou a sociedade anônima Van de Velde e seu cartão de visitas exemplifica o que se menciona como arte total: dedicava-se não apenas ao edifício, mas com todos os seus componentes em uma linguagem única. A tradução livre do cartão de visitas seria (SEMBACH, 1989):

Henry Van de Velde: Artes da indústria, construção e ornamentação – Uccle (próximo à Bruxelas). Todos os objetos são fabricados nos ateliês da casa e carregam a marca abaixo. Instalação mobiliária completa / Móveis / Papéis de parede / Tapetes / Bordados / Vitrais / Aparelhos de iluminação a gás ou eletricidade / Joias / Objetos do cotidiano e de ornamentação

Em Uccle, nos arredores de Bruxelas, Henry Van de Velde construiu em 1895 sua casa Bloemenwerf. No entanto, a obra de Van de Velde extrapolou as fronteiras da Bélgica, com desdobramentos importantes em Weimar na Alemanha Motta (1957, p.21).

Em um compilado de ensaios escritos entre os anos de 1902 e 1912, e publicado com o nome de Fórmulas da Beleza Arquitetônica Moderna e com tradução livre da autora, o arquiteto comenta sobre a relação entre beleza e estilo Velde (1978, p.9):

Ora, a condição de beleza não é indispensável à ideia de estilo! Estilo e beleza são duas concepções notadamente opostas; uma não depende da outra; elas podem até mesmo serem excludentes! Tender para o estilo não implica, implicitamente, tender em direção à beleza.

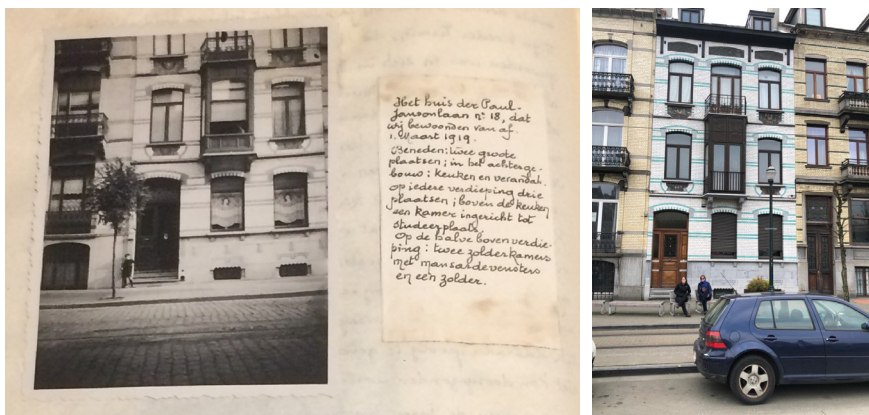
A Werkbund, fundada em 1907 buscava atrair tanto o especto dos artistas quanto da indústria. Em Weimar fundou a Escola de Artes Decorativas, que foi a base para que Gropius criasse a Bauhaus em 1919. Van de Velde manteve-se distante da Bélgica por ostracismo até 1929, quando o Rei Alberto o nomeou como diretor do recém-criado Instituto Superior de Artes Decorativas.

Em 1935, em solo belga, o arquiteto retoma em La Cambre o ensino que promovia em Weimar. O arquiteto se dedicou a projetos de casas de campo e edifícios públicos. Nesta sua nova fase, Van de Velde experimenta o fim do ornamento e não reflete mais os princípios do *art nouveau* que o tornaram célebre. Os

momentos eram outros e a questão temporal foi categórica para esta alteração de linguagem comunicada pelo edifício.

Em outro subúrbio de Bruxelas, um primo de segundo grau de Henry, Pieter Eugene Van de Velde, bisavô da autora, se mudou com a família para Anderlecht no final da década de 1910. A descrição em flamengo antigo da morada encontrada no livro de família descreve a residência com patamares alternados. As fotos ilustram a residência que persiste até os dias atuais, graças à um instrumento de preservação instituído em Bruxelas. Existem bens tombados e inventariados: ainda que apenas em inventário, a construção não foi demolida como o quarteirão em sua frente para dar lugar a uma estação de metrô. Fica aqui um comentário sobre a importância em se estabelecer outros instrumentos em prol da preservação do patrimônio arquitetônico.

Figuras 6 e 7. Imagens da casa da Paul Jansonlaan, 18, Anderlecht.



Fonte: acervo da autora

Considerações finais

O *Art Nouveau* como expressão artística reflete um século de mudanças e modernização da medieval capital belga. E interessante apontar como o panorama de Bruxelas segue o ritmo das outras capitais européias ao longo do século XIX. As muralhas foram transformadas em largas avenidas arborizadas, *os boulevards*. Em nome do higienismo, o plano de canalização do Senne pode ser interpretado como a primeira grande operação urbana da cidade. Na década de 1860 foram

feitas propostas de habitação e outras ações de bem-estar social, no entanto, o caos gerado com as demolições e desapropriações acarretou um êxodo ainda maior impulsionado com as obras ferroviárias.

A junção Norte-Sul ficou conhecida como a amputação por 50 anos e dilacerou boa parte do tecido central de Bruxelas. Foi poupada a Grand-Place, que parece soar como um brando à Camilo Sitte e o que ele considera como “sua verdadeira cidade”. Nos arredores da praça, uma série de 7 galerias ou passagens comerciais foram inauguradas entre os anos de 1820 e 1880. Fora dos limites da cidade, a estética livre como convicção achou seu lugar e o *art nouveau* foi a expressão ideal baseada nos materiais metálicos, tijolos, vidro e madeiras e nas formas orgânicas para ajudar a criar uma cidade nova, com ares novos e paisagem nova.

Figura 8. Painel do Museu do *Fin-de-siècle* em Bruxelas.



Fonte: acervo da autora

Quando este artigo começou a ser escrito em 2017 procurou-se relacionar as mudanças urbanas com o surgimento de uma nova expressão artística. Em 2019 após uma visita ao Museu do Fim do Século em Bruxelas foi possível observar

um corredor da exposição com dois painéis, de um lado as reformas urbanas e do outro, as mais variadas expressões artísticas, desde a música até a arquitetura. Esta relação faz, pois, todo o sentido de fato.

A importância de arquitetos como Henry Van de Velde neste cenário de mudanças não se resumiu à de um projetista de arte total, mas também como um promotor destas ao partir para o ensino dos ofícios e sua consolidação como mestre em sentido amplo.

Referências

CHAMPIGNEULLE, Bernard. **Art Nouveau**. São Paulo: Verbo, Edusp, 1976.

CIDEP, Asbl. Les Boulevards extérieurs: de la porte de Hal à la place Rogier. **Bruxelles, ville d'art et d'histoire, n 40**. Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Direction de Monuments et des Sites. Bruxelles: Claes Printing, 2005.

DUBUISSON, Emmanuelle. Uccle. **Bruxelles, ville d'art et d'histoire, n 29**. Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Direction de Monuments et des Sites. Bruxelles: Claes Printing, 2000.

DUPONT-BOUCHAT, Marie-Sylvie. La lutte contre la misère à Bruxelles au XIXe siècle (1840-1914). In: MAREC, Yannick. **Villes en crise? Les politiques municipales face aux pathologies urbaines (fin XVIIIe-début XXe siècle)**. Paris, Créaphis, 2005.

GAIARDO, Lucia. Impasses de Bruxelles. **Bruxelles, ville d'art et d'histoire, n 27**. Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Direction de Monuments et des Sites. Bruxelles: Altera Diffusion, 2008.

LICOPPE, Corinne. La première enceinte. **Bruxelles, ville d'art et d'histoire, n 29**. Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Direction de Monuments et des Sites. Bruxelles: Claes Printing, 2005.

LOO, Anne van. L'haussmannisation de Bruxelles : la construction des boulevards du centre, 1865-1880. In: **Revue de l'Art**, 1994, n°106. pp. 39-49.

MIEROP, Caroline. L'avenue Louise. **Bruxelles, ville d'art et d'histoire, n 19**. Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Direction de Monuments et des Sites. Bruxelles: Claes Printing, 1997.

MOTTA, Flávio. **Contribuição ao estudo do "Art Nouveau" no Brasil**. São Paulo, FAUUSP, 1957.

NILSEN, Micheline. **Railways and the Western European Cities - studies of implantation in London, Paris, Berlin and Brussels**. London: Palgrave Macmillan, 2008.

VELDE, Henry van de. **Formules de la beauté architectonique moderne**. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1978.

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEMBACH, Klaus-Jurgen. **Henry Van de Velde**. London: Thames and Hudson, 1989.

SILVERMAN, Debora L. **L'art nouveau en France: politique, psychologie et style fin de siècle**. Paris: Flammarion, 1994.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Editora Atica, 1992.

Agradecimentos

A autora agradece o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) pela bolsa de mestrado (Processo 138388/2017-2) concedida no período para realização de outra pesquisa na área do Patrimônio Cultural e ao Programa de Estágio Docente (PED) da Pró-Reitoria de Graduação da Unicamp, com o qual foi possível ministrar uma aula no âmbito da disciplina “Do Arts and Crafts à Bauhaus: arte, arquitetura e indústria” junto à docente responsável, Professora Doutora Cristina Meneguello, durante o primeiro semestre de 2018.



Fábrica de Louças Santa Catharina, seus azulejos e elementos decorativos cerâmicos

Renata Poliana Cezar Monezzi

Os Azulejos e a formação da primeira fábrica de louças finas de São Paulo

Os azulejos decorativos marcam presença na arquitetura brasileira desde o período colonial até os dias de hoje. Seus exemplos são inúmeros e suas primeiras aparições ocorreram na forma de barramentos e de painéis figurativos em halls, corredores, capelas e claustros. Nos primeiros séculos de colonização, os principais temas seguiam os modelos decorativos inspirados na natureza, como flores e folhagens, nos padrões geométricos e nas cenas religiosas e bucólicas, sendo reproduzidos também elementos figurativos do imaginário português.

As composições azulejares mais comuns seguiam modelos sequenciais de peças que quando repetidas criam uma continuidade do padrão decorativo, formando grandes panos conhecidos como painéis de “azulejos tipo tapete” ou de “azulejos de repetição” que se relacionavam, deste modo, com as tradicionais composições e os motivos de inspiração árabe. Até o século XIX a produção de painéis azulejares era realizada sob encomenda uma vez que seus custos eram elevados por se tratar de produtos especializados e feitos a mão em um processo de produção artesanal.

Entretanto, a partir daquele século, a produção azulejar passou por uma expressiva mudança que foi determinada pelo novo cenário industrial com a introdução de novas técnicas produtivas. Os azulejos podiam ser encontrados com maior facilidade no mercado à custos mais acessíveis e, graças às suas características estéticas e as suas propriedades impermeabilizantes, foram amplamente usados nas áreas externas e nas fachadas das residências urbanas (ALCANTARA, 1997). Até finais do século XIX, o Brasil recebeu uma expressiva quantidade de produtos manufaturados para a construção civil e os azulejos foram amplamente importados de Portugal, Holanda, Inglaterra e França¹.

¹ Ver os Inventários de azulejos encontrados em São Luís e Belém (ALCANTARA, D. M. e S.; BRITO, S. R. S. de; SANJAD, T. A. B. C., 2017)

Todavia, a moda de azulejar os interiores e exteriores com peças cerâmicas industriais não aconteceu apenas graças a esses imperativos econômicos. Seu uso também esteve associado a promoção de um ideal de riqueza e ostentação que estava vinculado às transformações de estilo de vida dentro da nova realidade industrial e das novas necessidades urbanas. Os produtos, que antes eram restritos a um determinado grupo abastado, podiam ser facilmente reproduzidos em grande escala² e tornaram-se acessíveis e desejados por diferentes grupos sociais em ascensão.

As exposições internacionais e nacionais foram importantes meios de divulgação desse novo imaginário e das novas possibilidades materiais que os produtos industrializados permitiam. Eventos como as Exposições Universais, exposições de artes decorativas e industriais foram importantes meios de difusão da indústria e seus produtos. A indústria cerâmica, por exemplo, dedicou importantes espaços expositivos dentro desses eventos à reprodução de ambientes ricamente decorados com azulejos e peças cerâmicas decorativas esmaltadas como, por exemplo, a reprodução de luxuosos halls de entrada, salas de estar, cozinhas e banheiros.

Raffaella Ausenda (1989) no seu artigo intitulado “Ceramica” na publicação “Storia del Disegno Industriale”, traz importantes informações sobre a participação das indústrias cerâmicas francesas e inglesas na Exposição Universal ocorrida no Palácio de Cristal em 1851. Esse evento, marco de seu tempo, abriu espaço para a exibição de cenários revestidos por objetos decorativos cerâmicos industriais, entre eles os azulejos, e a divulgação e produção de um importante material publicitário, o que também instigou a criação de eventos deste mesmo tipo em todo o mundo. Além disso, a Grande Exposição Londrina teve um importante papel na difusão das escolas de artes e ofícios na Inglaterra e no exterior com o

2 Vale comentar que uma das discussões levantadas naquele momento era justamente a grande reprodução e cópia de artigos de luxo pela indústria. Richard Redgrave entendia que esse fenômeno era resultante do método de fabricação industrial e da divisão do trabalho na qual o profissional se ocupava apenas de uma parte da produção, abstraindo, deste modo, o conhecimento de todo no processo produtivo. Entendia que o ato de produzir algo com as mãos fazia parte do processo criativo e da formação do conhecimento necessário. Essa diferença produzia, portanto, diferenças nos resultados. Para Redgrave o resultado final estava associado à maestria e à habilidade de seu autor (REDGRAVE: 1852, 171).

surgimento da escola, atual sede do *Victoria and Albert Museum*, que foi usada como modelo para a formação de profissionais que iriam trabalhar na indústria.

Não podemos esquecer que, além do nascimento da indústria e das exposições, o mundo passava por mudanças estruturantes relacionadas às necessidades de criar cidades mais salubres, em especial após as pandemias que devastaram populações na Europa e no mundo. Engenheiros sanitaristas empenharam-se na criação de novos modelos urbanos e assinalaram a necessidade de mudanças nas práticas coletivas principalmente relacionadas à higiene pessoal e à criação de um sistema de esgoto urbano e residencial mais eficiente³. Não é em vão que o surgimento do vaso sanitário com o sifão hidráulico em curva, evitando assim o retorno do mal cheiro, por exemplo, permitiu o aparecimento do banheiro, antes ausente ou localizado na parte externa, dentro das dependências da moradia. Concomitantemente a isso, os azulejos, neste contexto, acabaram sendo rapidamente absorvidos nesses espaços tornando-se um importante recurso de valorização e sinônimo de higiene⁴.

Todavia, no que diz respeito ao caso brasileiro, observamos que o nascimento da indústria no Brasil aconteceu de forma muito tardia. As indústrias se instalaram no país apenas no início do século XX e as primeiras a se organizarem foram as fábricas de cerâmicas finas. Em São Paulo, a Fábrica de Louças Santa Catharina se instalou em 1913 e foi fundada pelo empresário italiano Romeo Ranzini em parceria com os irmãos Euclides e Waldomiro Fagundes (PILEGGI, 1958: 146). Seus primeiros trabalhadores ceramistas e artistas italianos vieram de uma das mais importantes associações produtoras de cerâmicas finas e porcelanas do norte da Itália no período, a *Società Ceramica Italiana di Laveno*. Esses profissionais foram contratados por três anos e, após a conclusão desse período, se transferiram para outras fábricas do gênero na cidade e/ou criaram suas próprias indústrias (BELLINGIERI, 2005).

Ranzini teve como principais colaboradores o artista ceramista Giovanni Miniati e o chefe dos operários Giuseppe Zappi e criaram em conjunto o primeiro objeto cerâmico exposto na Primeira Exposição Municipal de São Paulo em 1917⁵. Tratava-se de um prato decorativo que continha decorações florais

3 Ver as importantes reformas urbanas em CALABI (2015) e CHOAY (2010)

4 Ver Nestor Goulart (2000) e Carlos A. Lemos (1997)

5 Maiores informações ver PICCAROLO & LINOCCHI (1918)

na sua parte frontal e as assinaturas de seus criadores na sua parte inferior com a descrição “Lembrança da 1ª experiência de Louça – Água Branca 14/11/1913” (PILEGGI, 1958: 147).

Figura 01 e 02: Imagens do prato decorativo inaugurando os produtos da Fábrica de Louças Santa Catharina na Primeira Exposicional Municipal de 1917 com a inscrição “Lembrança da 1ª experiência de Louça – Água Branca 14/11/1913 – R Ranzini G Zappi G Miniati” (PILEGGI, 1958: 147)



No mês de Outubro de 1917, a Revista A Cigarra dedicou os números 77 e 78⁶ a exposição industrial paulistana inaugurada no final de setembro daquele ano e enfatizou a importante atuação de empresários e das indústrias na criação de um novo cenário nacional. O artigo intitulado “Exposição Industrial” de 31 de Outubro⁷ que comenta essa exposição diz:

“A brilhante iniciativa do sr. dr. Washington Luis, illustre prefeito municipal, foi além da expectativa. Satisfez a todos. Aos industriais, porque lhes abriu horizontes novos, possibilidades desconhecidas de expansão; aos comerciantes, porque lhes fez ver que tudo [sic] produzimos bom e em excellentes condições; ao publico porque lhe afervorou as esperanças no futuro do paiz e encheu de orgulho de raça, aos homens de Governo, porque lhes demonstrou

6 Ver Revista A Cigarra nº 77 e 78 (1917).

7 Ver Revista A Cigarra nº 78 Anno IV de 31 de outubro de 1917.

A indústria cerâmica e as Exposições Universais

que nesta terra se trabalha e se produz e que as grandes e boas iniciativas são sempre fructuosas e coroadas de êxito pleno e duradouro”

Portanto, participar das exposições industriais era um modo de observar as inovações industriais e ao mesmo tempo divulgar os próprios produtos. Não é por acaso que Romeo Ranzini, mais tarde, também participou de outras exposições industriais no Brasil e na Itália⁸. Ranzini, ao longo de sua carreira, procurou aprimorar a sua produção de azulejos e podemos observar isso nos seus cadernos e diários contendo suas fórmulas de biscoitos, as composições de cores e vernizes para as decorações e produção de azulejos⁹.

A indústria cerâmica e as Exposições Universais

Além da importante atuação de Ranzini na formulação de novas composições das pastas para a produção dos biscoitos e das composições dos vernizes, a primeira fábrica de louças Santa Catharina tinha um importante suporte dos profissionais ceramistas italianos. Esses profissionais ensinavam as práticas de manuseio e de produção aos demais operários brasileiros e, nas palavras de Romeo, “a formação do pessoal era feita aqui mesmo com facilidade e a produção era completa, toda a série doméstica. Fabricava-se também azulejos brancos e de cores”¹⁰.

Compreender a transferência de saberes e a aplicação de novas práticas industriais experimentadas por Ranzini e seus trabalhadores é fundamental para entendermos o nascimento desse tipo de indústria no país. Assim, buscamos analisar os referenciais italianos, iniciando uma pesquisa sobre a atuação da *Società Ceramica Italiana di Laveno* e a sua produção industrial com o intuito de identificarmos possíveis ligações entre os modelos decorativos e as práticas industriais brasileiras e italianas.

8 O questionário realizado a Romeo Ranzini da Coleção Ranzini do Museu Paulista contém informações que Ranzini ganhou prêmios, medalhas e menções honrosas em Exposições Industriais em Riccione e Bologna na Itália, participando também da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922.

9 Cadernos reunidos na Coleção Ranzini do acervo do Museu Paulista (Universidade de São Paulo).

10 Questionário realizado com Romeo Ranzini página 4 – Coleção Ranzini (Museu Paulista- Universidade de São Paulo)

Conforme comentado anteriormente, a participação de fábricas cerâmicas nas Exposições Industriais foi algo muito recorrente no século XIX e no século XX e, no caso da *Società Ceramica Italiana di Laveno* (Laveno-Mombello), observamos sua ativa participação em eventos desta natureza. Uma das suas significativas aparições foi aquela em que fez parte da Exposição Internacional de Milão em 1906. A sociedade produziu um catálogo especial dedicado ao evento e a exposição de seus produtos com fotos e informações sobre o próprio processo de produção industrial.

Algo que nos chamou atenção foi, justamente, o destaque dado para a fabricação dos azulejos e peças decorativas cerâmicas destinadas ao uso arquitetônico. O catálogo traz uma descrição detalhada da cadeia de produção, dos maquinários utilizados para a fabricação de azulejos e, finalmente, mostra a área expositiva no qual foram exibidos, além de uma grande variedade de louças de mesa, as peças cerâmicas decorativas organizadas em ambientes que simulavam os espaços de uma casa: estavam expostos painéis decorativos azulejares que revestiam uma banheira, azulejos relevados que decoravam a escadaria principal de acesso ao pavimento superior e ornamentos e molduras cerâmicas que revestiam pilares e vigas.

Figura 3 e 4: Banheira ornamentada com painéis de azulejos representando cenas bucólicas e Paredes que ladeiam a escada principal de acesso ao pavimento superior da área expositiva da Società Ceramica Italiana di Laveno na Exposição Internacional de Milão em 1906.



Fonte: Catálogo “La Società Ceramica Italiana di Laveno nell’Esposizione Internazionale Milano 1906”, páginas 26 e 24.

A riqueza e variedade de informações fornecidas em catálogos deste tipo nos permite ter um panorama da importância da indústria de azulejos e peças decorativas cerâmicas projetadas para os espaços arquitetônicos em finais do século XIX e começo do século XX. Quando analisamos os azulejos das fábricas inglesas, francesas e holandesas usados nas decorações de halls, ladeiras, banhos e espaços sociais (LEMMEN, 2013), ou ainda os exemplares que foram importados pelo Brasil¹¹, podemos entender o quando a indústria de cerâmicas finas com seus azulejos e ornamentos cerâmicos se desenvolveu.

¹¹ Ver os Inventários de Azulejos Decorativos (ALCÂNTARA, D. M. e S.; BRITO, S. R. S. de; SANJAD, T. A. B. C., 2017)

Os Azulejos e os Elementos Cerâmicos da Fábrica de Louças Santa Catharina

No caso brasileiro, podemos ter alguns indícios de uma produção industrial diversificada a partir dos objetos encontrados no sítio arqueológico Petybon (local das antigas instalações da fábrica de Louças Santa Catharina) que atualmente compõem o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Ali foram encontrados, além de biscoitos de azulejos, ou seja, parte não vidrada da peça, pequenos resquícios ou objetos como bordas e cantos cerâmicos destinados a arquitetura. Esse acervo condiz com aos modelos de azulejos e elementos decorativos cerâmicos arquitetônicos encontrados nos Monumentos construídos para a Celebração do Centenário de Independência Brasileira entre os anos de 1919 e 1922. São eles: O Largo da Memória no centro da cidade de São Paulo e os monumentos da antiga estrada “Caminhos do Mar”¹², estrada de rodagem SP-148, projetados pelo arquiteto Víctor Dubugrás e pelo artista José Wasth Rodrigues.

Esses monumentos tiveram suas peças cerâmicas arquitetônicas e os azulejos produzidas na Fábrica de Louças Santa Catharina. Carlos Lemos (1989: 168) sugere que isso ocorreu por tramite do arquiteto e artista Felisberto Ranzini, irmão de Romeo Ranzini, que trabalhou anos antes numa expedição pelo Brasil com José Wasth Rodrigues a fim de analisar e identificar a arquitetura colonial brasileira¹³. Essa viagem foi uma iniciativa financiada pelo conhecido arquiteto português Ricardo Severo¹⁴ que intencionava resgatar e retratar nossa tradição colonial com o intuito de promover a formação de uma nova arquitetura ligada às heranças culturais e artísticas portuguesas¹⁵.

12 Os Monumentos foram construídos em 1919 e retratavam os diferentes momentos da construção da estrada: Pousou Paranapiacaba, Rancho da Maioridade, Cruzeiro Quinhentista e Marco de Lorena.

13 Rodrigues acabou por apresentar seus desenhos e pesquisa apenas anos mais tarde na publicação do livro “Documentário Arquitetônico Relativo à Antiga Construção Civil no Brasil” (1945).

14 Ver carta manifesto de Ricardo Severo “A arte tradicional no Brasil”. *In*: Revista do Brasil, vol. IV, Ano II. São Paulo, Janeiro - abril de 1917, p. 419.

15 Severo em conjunto com Dubugras foram fundadores do Movimento Neocolonial na Arquitetura Brasileira.

Quanto aos azulejos desses conjuntos edificados, podemos verificar a forte presença de referenciais portugueses¹⁶ ao mesmo tempo que também surgem modelos decorativos inéditos com foi o caso, por exemplo, dos azulejos com o Brasão da Cidade de São Paulo no Largo da Memória. Esse modelo de Brasão foi resultado do concurso público de ideias realizado em 1916 e cujos vencedores foram o próprio José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida¹⁷.

Para este monumento do centro da cidade, José Wasth Rodrigues usou o seu projeto artístico e criou, apropriando-se do estilo das conhecidas composições tipo “tapete”, um painel inspirado nos tradicionais arranjos portugueses, intercalando o padrão do brasão com o padrão de motivo floral central num jogo sequencial com 4 peças (ver figura 5). Essa composição de azulejos foi usada em todo o conjunto de bancos e paredes que delimitam as escadarias projetadas por Dubugrás. No que diz respeito ao desenho do brasão idealizado por Rodrigues e Almeida, observamos que este passou por uma simplificação do modelo decorativo original que pode estar associado, além das intenções do artista, às limitações da sua produção industrial dada a necessidade do emprego de cartões perfurados usados para a transferência do modelo decorativo no azulejo, solução técnica e produtiva que permitia uma rápida reprodução serial a um custo mais baixo.

16 Rodrigues optou por modelos de azulejos de repetição com padrões decorativos tipicamente portugueses, sendo muitos deles semelhantes aos tipos encontrados em seus estudos posteriormente publicados no seu livro de 1945.

17 A versão final do desenho do Brasão da Cidade de São Paulo foi publicada na revista “A Cigarra” (capa) número 63 em março de 1917.

Figura 5 e 6: Imagem a esquerda com o detalhe do painel de azulejos com 4 peças intercaladas localizadas nos muros e assentos do Monumento Largo da Memória, projetado por Victor Dubugrás e construído em 1919. Imagem a direita do Brasão da Cidade de São Paulo projetado por José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida (1916-1917) para o concurso público de ideias realizado em 1916.



Fonte: Imagem 5 – Foto de Heidi V. C. Monezzi, de 2015. Imagem 6 – Versão final do desenho do Brasão da cidade publicado na capa da revista “A cigarra”, número 63, de março de 1917 (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

O mesmo artifício artístico foi usado para criação das composições azulejares nos demais painéis tipo “tapete” encontrados nos monumentos ao longo da estrada “Caminhos do Mar” como foi o caso do Cruzeiro Quinhentista e do Marco de Lorena. Para esse conjunto, ao invés do recém criado Brasão da Cidade de São Paulo, Rodrigues se inspira nos brasões do Império, usando a esfera armilar como figura centro do seu azulejo padrão (figura 7, motivo “d”).

Por se tratar de edifícios projetados no estilo Neocolonial, era de se esperar que Wasth Rodrigues também promovesse o uso de motivos decorativos inspirados na tradição azulejar colonial. Assim, para os demais motivos decorativos de repetição, o artista usa os típicos modelos portugueses como os desenhos florais e de “ferradura” (figura 7, motivos “a” e “b”)¹⁸ que encontramos nos exterior-

18 Os modelos formam os padrões centrais a partir da composição 4 x 4 peças. Ver maiores detalhes em ALCANTARA (1997), SIMÕES (1965), MECO (1985) e MONEZZI (2015).

res e interiores nos edifícios Pouso Paranapiacaba, Rancho da Maioridade e nos assentos do Marco de Lorena. Os mesmos padrões decorativos foram, mais tarde, publicados no seu livro como modelos de azulejos tipicamente encontrados na arquitetura brasileira (Rodrigues: 1947, 148).

Vale ressaltar que, no conjunto projetado pelo artista e pelo arquiteto, os padrões florais são encontrados nas cores azul/cinza e amarelo/azul nos motivos “a” e “b”; cinza e marrom nos motivos “c”; e azul nos demais modelos. As peças com as cores mais vivas foram usadas nas fachadas enquanto os modelos em cinza e marrom revestiam as áreas nobres dos interiores.

Figura 7: modelo “a” (tipo ferradura) e “b” (tipo floral com linha pontilhada em diagonal) são modelos tipicamente portugueses e formam o padrão central a partir da composição de 4 x 4 peças; modelo “c” modelo floral cujo padrão é formado pela composição de 2 x 2 peças; o modelo “d” (modelo com a representação da esfera armilar central) e o modelo “e” (padrão decorativo formado por uma flor central inspirada nas formas de algas marinhas) foram agrupados de forma intercalada a fim de criar o padrão decorativo a partir da composição de 4 x 4 peças.



Todavia, paralelamente a uma produção serial marcada pela reprodução de azulejos de repetição, conforme observado acima, Rodrigues e Dubugrás propõem um conjunto de painéis figurativos historiados pensados também para os paramentos externos das edificações. No Largo da Memória, por exemplo, Rodrigues desenha um grande painel figurativo retratando a primeira fonte d’água do local com tropeiros, mulas e mulheres recolhendo água em potes cerâmicos, referindo-se, portanto, a trajetória e importância do monumento dos Piques¹⁹ como significativo marco da história da cidade.

¹⁹ Monumento do Piques, ou Largo da Memória, corresponde ao logradouro formado pela antiga Ladeira dos Piques que está localizado próximo ao Vale do Anhangabaú, São Paulo, e abriga um dos monumentos mais antigos da cidade de São Paulo: o Obelisco dos Piques, além da conhecida fonte d’água construída para abastecer o local que era importante ponto de parada de tropeiros e viajantes.

Para os edifícios e os monumentos “Caminhos do Mar”, Wash Rodrigues também propõe uma sequência de painéis historiados ilustrando os principais eventos ligados aos diferentes episódios históricos da construção da estrada. Desenha painéis que retratam a chegada dos colonizadores, os jesuítas e os nativos, os bandeirantes que “desbravaram” o interior paulista, as figuras políticas importantes que participaram da história da construção e reformulação da estrada e, finalmente, o grande painel com o mapa do estado de São Paulo indicando as principais rodovias recém construídas, demarcando, assim, a ideia de progresso que se desejava ressaltar.

Nesta lógica compositiva, podemos, assim, observar que o conjunto de azulejos segue duas tipologias principais: os painéis figurativos historiados e os azulejos de repetição. As diferenciações entre ambos não se referem apenas aos aspectos compositivos, conforme podemos claramente observar nas descrições anteriores, mas também se referem as diferenças quanto seus aspectos produtivos.

Os biscoitos, ou melhor, a parte desprovida de decorações e do vidrado, eram produzidos na fábrica num processo inicialmente determinado pela mistura da pasta de argila com feldspato e caulim, na sequência essa mistura era moldada no formato quadrado²⁰ e, finalmente, passava por um processo de secagem natural de 3 a 4 dias²¹. Na segunda etapa da produção, eram transferidas para a superfície dessas peças os desenhos e motivos decorativos e as resinas que, após a queima, ganhavam as propriedades impermeabilizantes e brilhantes características dos azulejos.

Assim, é na segunda etapa da produção que verificamos as principais diferenças produtivas entre as duas tipologias de azulejos produzidos para aqueles monumentos. No caso dos azulejos figurativos, as decorações e os motivos eram realizados pelo próprio artista manualmente, tratando-se, portanto, de um processo semi-industrial a medida que as decorações eram feitas de forma artesanal.

20 O formato quadrado era feito com uso de moldes metálicos e podiam ser produzidos manualmente e/ou com uso de máquinas. Muitas fábricas usavam máquinas de prensagem para transferir os sêlos de fábrica na parte inferior da peça, também conhecida como tardo, e os motivos decorativos na parte superior que, no caso de azulejos relevados, transferiam para a base as decorações em alto ou baixo relevo.

21 Em algumas fábricas de azulejos, ao invés de passar por uma secagem natural, os azulejos passavam por uma primeira queima.

Nos azulejos de repetição, todavia, os motivos eram transferidos para a base usando-se cartões perfurados, não sendo necessário, assim, que o artista participasse diretamente de sua reprodução. O processo produtivo poderia, assim, ser realizado por qualquer funcionário da fábrica sem maiores dificuldades. Infelizmente são desconhecidas as práticas de produção de cartões perfurados pela Santa Catharina o que nos leva a suspeitar que, para os modelos de inspiração portuguesa, os moldes fossem importados, uma vez que Ranzini mantinha relações comerciais com fábricas europeias para importar produtos como resinas e corantes²².

Quanto aos elementos decorativos cerâmicos do conjunto dos “Caminhos do Mar”, podemos observar o desenvolvimento de elementos tridimensionais cujas superfícies externas eram esmaltadas, o que permitia acabamentos melhores e mais elaborados nos espaços revestidos por azulejos.

Figura 8, 9 e 10: Lareira revestida por azulejos verdes arrematado e fonte d’água revestidas por azulejos de repetição de inspiração portuguesa com peças cerâmicas (bordas) na mesma tonalidade localizada no Pouso Paranapiacaba e varanda revestida por azulejos brancos, rodapés e cantos cerâmicos da mesma cor localizado no Rancho da Maioridade, ambos localizados na estrada “Caminhos do Mar”.



Fonte: Foto de Mariana Ginesi, 2006.

No caso do Rancho da Maioridade e no Pouso Paranapiacaba, por exemplo, observamos os modelos de elementos cerâmicos vidrados em branco nos

22 Ver cartas trocadas com fábricas francesas e alemãs a respeito da produção de resinas e corantes – Coleção Ranzini do Museu Paulista.

arremates de janelas e de barramentos, nos cantos de tanques e fontes d'água. O mesmo ocorre para as lareiras, mas, entretanto, nas cores verde e marrom seguindo a mesma tonalidade dos azulejos que as revestem. Além disso, a fábrica produzia rodapés que foram usados nos demais ambientes nos barramentos de azulejos de altura de 1 m a 1,50 m como corredores, banheiros e varandas.

Conclusão

Partindo dos acervos do Museu Paulista e do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e dos dados coletados sobre os azulejos que compõem as decorações dos monumentos construídos para as celebrações do centenário de independência brasileira, podemos identificar um rico conjunto de peças cerâmicas e azulejos que foram produzidos na Fábrica de Louças Santa Catharina nos primeiros anos de produção.

Ao compararmos essa documentação aos catálogos das exposições nacionais e internacionais de fábricas cerâmicas europeias e da própria fábrica de louças Santa Catharina - merecendo destaque aqui a produção da Società Ceramica Italiana di Laveno, ou seja, sociedade que foi referência para os primeiros trabalhadores da Santa Catharina - obtemos as primeiras pistas para traçarmos e entendermos a atuação desses imigrantes italianos e suas participações na formação da indústria cerâmica no contexto industrial paulista.

Referências

- ALCÂNTARA, D. **Azulejos na Cultura Luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- ALCÂNTARA, D. M. e S.; BRITO, S. R. S. de; SANJAD, T. A. B. C. **Azulejaria em Belém do Pará: inventário – arquitetura civil e religiosa – século XVIII ao XX**. Brasília, DF: Iphan, 2016.
- AUSENDA, R.. *Ceramica In: CASTELNUOVO, E. (org.). Storia del Disegno Industriale – vol 2. Il grande emporio del mondo: 1851-1918*. Milano: Electra, 1990, p. 285-291.
- BELLINGIERI, J.C. **As Origens da Indústria Cerâmica em São Paulo**. Periódico Cerâmica Industrial. v.10 (3) Maio/Junho, 2005.
- Catálogo **La Società Ceramica Italiana di Laveno nell'Esposizione Internazionale Milano 1906**. Milão: 1906. (Arquivo da Biblioteca da Universidade Politécnica de Milão)
- CARVALHO, V. C. de. **Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da Cultura Material**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2008.
- CALABI, D. *História do Urbanismo Europeu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

- CHOAY, F. **O Urbanismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- DIAS, M. C. V. L. **Patrimônio Azulejar Brasileiro: Aspectos Históricos e de Conservação**. Brasília: Monumenta BID/Ministério da Cultura, 2001
- FILHO, N. G. R. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- LEMMEM, H. V. **Decorative Tiles thought the ages**. Rhode Island: Moyer Bell, 1997.
- _____. **5000 years of Tiles**. London: The British Museum Press, 2013.
- LEMOS, C. A. C. **Azulejos Decorados na modernidade arquitetônica Brasileira** *In*: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 20, Rio de Janeiro: Editora Rio de Janeiro, 1987, p.167-175.
- _____. **Cozinhas, etc**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- MECO, J. **Azulejaria Portuguesa**. Coleção Patrimônio Português. Bertrand Editora, 1985.
- MONEZZI, R. P.C. **Decorative Tiles between Brazil and Europe: the case of Santa Catharina Factory**. Dissertação de Mestrado defendido no programa Erasmus Mundus TPTI (Techniques, Patrimoines, Territoire de l'Industrie) na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Università Degli Studi di Padova e Universidade de Évora: 2015.
- PEREIRA, J. H.M. **Louça Paulista: as primeiras fábricas de faiança e porcelana de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial EDUSP, 2001.
- PICCAROLO, A.; FINOCCHI, L. **O Desenvolvimento Industrial de São Paulo através da Primeira Exposição Municipal**. São Paulo: Pocaí & Comp., 1918.
- PILEGGI, A. **Cerâmica no Brasil e no mundo**. São Paulo: Livraria Martins, 1958.
- REDGRAVE, R. **Supplementary report on design**. *In*: EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS. **Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided**. London: William Clowes and Sons, 1852, p.710.
- RODRIGUES, J. W. **Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil**. 4ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- SIMÕES, J. M. dos S. **Estudos de Azulejaria**. Coleção Presenças da Imagem. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2001.
- _____. **Azulejaria Portuguesa no Brasil, 1500-1822**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SOUZA, R. de A. e. **Louça Branca para a Paulicéia: Arqueologia Histórica da Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo e a Produção da Faiança Fina Nacional (1913-1937)**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

Agradecimentos:

À CAPES pelo financiamento da pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.



Do itálico berço à nova pátria brasileira: **trabalho e indústria na obra de Aldo Locatelli**

Daniela Pistorello

Introdução

Na noite do dia 17 de fevereiro de 1992, um incêndio no prédio administrativo de Caxias do Sul (RS) destruiu não apenas as salas nas quais funcionava a Câmara de Vereadores da cidade como também parte de uma das obras consideradas referência para a sua história: o painel denominado “Do itálico Berço à nova pátria brasileira”, executado em 1954 por Aldo Locatelli.

Medindo 30,8m de extensão por 2,75m de altura, a arte foi encomendada pelo empresário Júlio Ungaretti ao artista para decorar o edifício onde se realizaria a tradicional Festa da Uva. Este evento, que ocorre a cada dois anos em um local chamado Pavilhões da Festa da Uva, é um desdobramento das feiras industriais realizadas desde 1881 e que tinham como objetivo promover a cidade através da exposição de produtos da região.

Segundo a socióloga Miriam Santos, a festa se construiu como a “comemoração de um projeto migratório considerado de sucesso e continuamente lembrado e exaltado pelos descendentes de italianos da região” (2015, p. 69). Importa ressaltar que até 1954 a festa era realizada em diferentes lugares definidos pela organização do evento e, a partir daquele ano, contaria com um lugar fixo, um pavilhão próprio, daí a importância da edificação contar com uma obra de arte à altura do evento. O painel monumental de Aldo Locatelli, segundo Santos (2015, p. 190), ilustra sinteticamente o imaginário em torno da festa, enfatizando o pioneirismo dos imigrantes italianos, a ética do trabalho, a fé católica, a importância da família, a passagem do mundo agrário para o mundo urbano e o papel civilizador, elementos então considerados distintivos da trajetória do colono italiano.

Na manhã seguinte ao incêndio, os integrantes do Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul (Navi) tentaram minimizar os estragos cobrindo os restos do painel com uma lona a fim de preservar o que restou. Em matéria veiculada no Jornal Pioneiro, de 24 de julho de 2015, o jornalista Rodrigo Lopes, em alusão ao centenário de nascimento de Aldo Locatelli, recuperou o episódio e lembrou que “acondicionados em caixas, os pedaços do painel foram levados pelas artistas

plásticas Odete Garbin, Margarete Zanchin e Vera Martini, entre outras, para a sede do Núcleo, então presidido por Maria Tereza Stédile.”

Estes resquícios permaneceram na instituição por cinco anos, até que em 1997 a prefeitura e o Navi encaminharam um projeto de restauração à Secretaria Estadual da Cultura, que habilitou o documento junto à Lei de Incentivo à Cultura. Os recursos foram arrecadados junto a empresas da região; o trabalho teve início em janeiro de 1998, sob a coordenação da restauradora Leila Sudbrack, e foi finalizado e entregue à comunidade caxiense em 10 de maio de 1999, sete anos após o incêndio. Desde então o Navi se articulou para que o painel fosse tombado em nível municipal, o que aconteceu em 2001.

A justificativa para seu tombamento, de acordo com o processo N. 1999/17618-4, de forma geral, abordou três aspectos principais: o fato do painel retratar a epopeia da imigração italiana em Caxias do Sul e sua saga para transformar a cidade num polo industrial e desenvolvido; por ser pintada por Aldo Locatelli e por estar em um prédio público de interesse histórico.

Estes episódios dão mais visibilidade ainda ao monumental trabalho de Locatelli, não apenas por se tratar do único painel tombado na cidade dentro de um conjunto de 49 bens durante o período de 1988 a 2017, mas porque permite perceber o quanto a chamada epopeia do imigrante italiano está ligada diretamente ao êxito do seu trabalho e o quanto representações como esta pintura e sua circulação reforçam esse valor como elemento cultural e, principalmente, a construção da riqueza da região. Afinal, a construção do mito do trabalho corresponde ao período de transição da sociedade escravocrata para o modelo capitalista. Difundia-se, segundo a historiadora Sandra Pesavento (1989, p. 38), a ideologia do progresso, da mobilidade social e da riqueza. O trabalho braçal, não mais encarado como atividade pertinente aos negros e, como tal, degradado pelo estigma da escravidão, era visto como enobrecedor e construtor da riqueza.

Nas regiões de colonização italiana do Rio Grande do Sul, o mito do trabalho se difundiu nas práticas sociais cotidianas e se tornou discurso recorrente na sociedade. Esteve presente na historiografia regional e se consolidou através de imagens, que acabaram servindo como caráter de prova deste discurso. Neste sentido, a forma como Locatelli apresenta o trabalho é o tema central deste artigo e, mais especificamente, o trabalho industrial, apresentado no último quadro da sequência pintada. Afinal, se de um lado os processos técnicos, o trabalho industrial e manual vai além de fontes de inspiração para os artistas, por outro

lado, os frutos da criação artística podem ser indícios e meios importantes não apenas para ilustrar os antigos processos tecnológicos e industriais frequentemente esquecidos, como também podem provocar reflexões acerca do trabalho (manual e/ou industrial), da vida dos trabalhadores e a forma como são expressos no recorte selecionado. Desta maneira, a questão que norteou esta investigação foi: de que forma o artista registrou as diferentes percepções acerca do trabalho na indústria e do trabalhador nesta obra, bem como quais argumentos visuais utilizou para expressá-los e concebê-los artisticamente?

Este estudo teve o objetivo de analisar na obra “Do itálico berço à nova pátria brasileira” a representação da relação do homem com o trabalho e os processos de industrialização vigente. Esta escolha – que partiu da representação de Locatelli para compreender a construção de discursos sobre o trabalho e a industrialização na região sul do país -, justificou-se porque muito daquilo que se pode utilizar como fonte para a produção do conhecimento histórico a respeito do tema da pesquisa pode ser encontrado fora das fábricas. É perfeitamente possível identificar esses indícios nas representações artísticas. Os bens culturais – no caso, as pinturas murais de Locatelli – contribuíram de alguma forma para as construções identitárias regionais, pois são dotados de simbolismo e valores que a comunidade reconhece como seus. Afinal, nas suas obras, são as pessoas desenvolvendo algum tipo de atividade (manual ou industrial) as responsáveis pelo desenvolvimento econômico de suas regiões. Seja pelas mãos e/ou ferramentas de imigrantes, é o trabalho que conduz a vida e a direciona para o futuro – quase sempre representado pela indústria, como é o caso do fragmento do mural estudado aqui.

Neste sentido, a análise efetuada trabalhou na perspectiva interdisciplinar na área da História com referenciais teóricos dos estudos da cultura visual. Portanto, a abordagem não se inscreveu no âmbito da história da arte, mas em uma linguagem comum na qual as pinturas das imagens industriais operam como testemunhos históricos, testamentos de uma época em que os registros, vistos ou imaginados, compõem realidades que fazem da indústria, do trabalho e do trabalhador uma temática que permite inúmeras incursões.

Pintura mural e cultura visual

Esta pesquisa se inscreveu entre os campos da cultura visual e da memória e representação do trabalho, e considera, em termos metodológicos, a iconografia como fonte de pesquisa para o historiador e a importância dos estudos visuais

como possibilidade de compreender a visualidade das imagens utilizadas. Além de, sobretudo, fornecer subsídios para percebê-la como uma das responsáveis pela construção do imaginário social sobre o trabalho e o trabalhador na obra “Do itálico berço à nova pátria brasileira”, de Aldo Locatelli. Cabe ressaltar o fato de que as imagens se constituem em fontes de pesquisa para o historiador, a partir das quais as questões colocadas anteriormente serão respondidas. Como observa MENESES (2002, p. 150)

as séries iconográficas não devem constituir (...) objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes para a organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. (...) não são, pois, documentos, os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade.

Compreender a imagem como documento é transcender a perspectiva ainda bastante usual no campo disciplinar da História, onde ela é empreendida como um elemento decorativo do texto escrito e, não raramente, utilizada como um apoio ou um reforço/endosso àquilo que está escrito no texto. A partir do século XIX, com o surgimento da fotografia - a imagem não apenas reafirma seu potencial cognitivo, como também assume com intensidade sua capacidade documental, seu caráter artefactual, principalmente por causa “das implicações facilmente apreensíveis de contexto, usos e práticas - e significações” (MENESES, 2012, p. 255).

A partir dos estudos culturais, pode-se dizer, porém, que o foco da cultura visual se dirige para a análise da imagem como representação visual, resultado de processos de produção de sentido em contextos culturais. Percebe-se, em diversos autores, que a afirmação do conceito de cultura visual implica analisar as imagens como representações visuais no sentido de problematizar a visão como processo ou identificar formas de visualização, colocando a visualidade em questão (KNAUSS, 2006, p.113).

Dito de outra forma, o conceito de cultura visual está ancorado na ideia de que os significados estão investidos nas relações humanas e não nas imagens em si. Ora, se a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural, “as definições materiais e tipológicas devem ser concebidas como elementos do processo de significação. O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram

as competências visuais” (KNAUSS, 2006, p. 114). As representações pictóricas de Locatelli relacionadas ao trabalho são, dessa forma, compreendidas como um documento a partir do qual, ao ser problematizado pelo historiador, constitui-se em uma fonte de pesquisa - de natureza visual – que demanda uma leitura particular.

Levando-se em conta que as imagens são artefatos (possuem a matéria que lhes dá corpo e expressão através do registro visual) e lançando mão de um mínimo quadro de referências que toma como ponto de partida aquilo que é visual, visível e visto nas imagens, empreendemos uma tentativa de atingir ao objetivo proposto, que é o de perceber e analisar como Locatelli construiu a representação do trabalho e do trabalhador na sua produção artística.

Portanto, esta pesquisa se justifica, porque ao inferirmos a importância dos murais como arte pública, afirmamos que eles possuem um papel importante na construção das imaginações sociais acerca dos temas abordados. Colocar em xeque as representações sobre o trabalhador e seus ofícios presentes nos murais – que comumente se constituem em pinturas históricas – é possibilitar a produção de interpretações acerca do passado a partir da visualidade, bem como a de compreender os processos históricos contemporâneos.

São muito expressivos os estudos sobre cultura visual no Brasil, e sua diversidade é algo surpreendente. Além disso, algumas obras coletivas têm permitido, em uma perspectiva interdisciplinar (Antropologia, Sociologia, História, Artes Visuais, etc.), reunir os trabalhos de investigadores que se consagram à pesquisa com imagens, tais como as organizadas por Feldman e Leite (1998), Samain (2005, 2012), Fabris e Kern (2006) e Ramos, Patriota e Pesavento (2008), Monteiro (2012), Schiavinatto e Costa (2016), entre outras. Se, por um lado, as pesquisas que envolvem os pressupostos da cultura visual nas mais diversas abordagens têm sido expressivas, por outro, ainda são incipientes os estudos que se debruçam em investigações acerca das representações do mundo do trabalho e/ou da indústria e seus impactos na sociedade. Conforme aponta Cristina Meneguello (2011, p. 86) no artigo *El patrimonio industrial brasileño em las artes*,

quando se pesquisa os acervos artísticos que representam a atividade industrial a partir do final do século XIX - os quadros sobre a presença de indústrias nos arredores da cidade ou vitrais e painéis presentes nos próprios edifícios fabris da administração – entramos em um lugar pouco explorado. A temática da

paisagem industrial é ainda muito incipiente e a percepção de uma relação entre as artes com o patrimônio se está construindo lentamente (tradução livre).

No Brasil, os caminhos para estas abordagens entre cultura visual e indústria começam a ser trilhados. No entanto, alguns trabalhos podem dar pistas de como tem sido estas abordagens. Dentre os trabalhos levantados, citamos a monografia defendida em 2007 de Tiago da Silva Coelho, intitulada *Arte & Labor: Representações dos mundos do trabalho nos murais de Candido Portinari para o Ministério da Educação*. É o trabalho cuja abordagem mais se aproxima da proposta em questão, pois procura perceber, nas obras de Portinari, as representações acerca do universo que envolve trabalho e trabalhador.

Outro trabalho relevante para as discussões entre arte e indústria é a dissertação de mestrado de Patrícia Freitas: *O grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)*. Defendida em 2011, a dissertação teve como principal objetivo analisar o registro da paisagem industrial de São Paulo (SP) por meio do estudo de obras em que os santelenistas retrataram o universo fabril e o comportamento da crítica de arte do período, bem como a historiografia subsequente interpretou suas produções. Também foi seu objetivo perceber as formas encontradas pelo Grupo para representar o mundo industrial em suas telas, considerando, a partir do corpus trabalhado, as paisagens industriais em que aparecem os signos do urbano e fabril, não somente as chaminés das fábricas e usinas, mas também as estações de trem e a própria figura do operário.

Um dos trabalhos referenciais que explora a potencialidade da relação entre arte e memória do trabalho é a pesquisa de Cristina Meneguello (2014) sobre o pintor Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979). A autora aponta a importância da temática social presente na obra desse artista, que insistia na representação da figura do operário, do humilde ou do explorado, o que pode ter contribuído, segundo ela, para a rejeição de sua obra entre os modernos do *establishment* e, por consequência, no mercado de arte de modo geral.

Dessa forma, a metodologia utilizada pressupõe a análise das representações do universo do trabalho industrial e do trabalhador expressas nas formas e conteúdo da pintura de Locatelli à luz dos estudos interdisciplinares da cultura visual. Entender os discursos sobre o trabalho e o trabalhador na obra deste autor permite não apenas revisitar e ressignificar as suas obras, como também perceber a importância e os impactos que a construção do discurso sobre o trabalho produz no tempo presente.

Locatelli e sua arte

Aldo Daniele Locatelli (1915-1962) foi um pintor italiano de formação clássica. Chegou ao Brasil no final da década de 1940 a convite do bispo Dom Antônio Zattera (1899 -1987) para que, com sua equipe, realizasse a pintura da Catedral São Francisco de Paula, em Pelotas (RS). Naturalizou-se brasileiro em 1951 e era considerado, para o Sul do país¹, um importante nome na execução de pinturas de cunho religioso e histórico.

Seu estilo figurativo aliava expressividade narrativa e monumentalidade às obras, marca registrada nos trabalhos espalhados pela Itália e no Brasil. Além de ter sido um dos pilares da constituição do Instituto de Belas Artes de Pelotas e, mais tarde, fazer parte do Instituto de Artes de Porto Alegre, participou de vários projetos que envolviam, de um lado, a pintura no interior das igrejas - atividade que lhe rendeu maior prestígio e reconhecimento - e, de outro, trabalhos, como, por exemplo, monumentais pinturas murais - que registraram os processos de formação do Rio Grande do Sul, de São Paulo e da industrialização do Brasil, alguns dos quais posteriormente transformados em patrimônio por órgãos de preservação locais ou estaduais.

Locatelli também deixou uma obra teórica de grande interesse para o conhecimento de suas ideias. Escreveu uma tese para a sua admissão como professor titular do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (RS). Não chegou a defendê-la, sendo somente publicada postumamente, já que o artista adoeceu e faleceu logo após terminá-la². Nela, estabeleceu seu método e sua filosofia de trabalho, analisando a pintura mural e de cavalete desde suas origens. Explorou seus significados e suas técnicas e as relacionou a aspectos de mercado, à receptividade pública e à educação, considerando sua bagagem cultural italiana e o contexto brasileiro. Assim, afirmou ter encontrado na história a necessidade de o homem

1 É importante destacar que, de acordo com a divisão estabelecida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o estado de São Paulo integrava, entre 1940 e 1970, a região Sul do Brasil, junto aos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Somente com o Decreto Federal nº 67.647, de 23 de novembro de 1970, São Paulo passou a integrar, para fins estatísticos, a então criada região Sudeste.

2 A tese de concurso para provimento efetivo da cadeira e composição decorativa dos cursos de pintura e escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, foi escrita em 1962 e tinha como título: Considerações, métodos e pensamento. Faleceu logo após a conclusão do texto, que só foi publicado postumamente, em 1972.

manifestar sua “emoção vital”, reconhecendo a função expressiva e comunicativa da arte. Declarou que o tema de uma obra é apenas um pretexto, mas torna-se substância ativa quando ilustra uma profunda verdade humana, rejeitando, por isso, os modismos, o intelectualismo árido e a imitação servil dos velhos mestres, sem abandonar a devoção a uma artesanaria sofisticada e à noção da existência de um propósito educativo de fundo ético para a pintura, conceitos tipicamente acadêmicos:

Em todos os tempos e em todas os recantos da Terra, o homem, na intencional necessidade de melhorar seu estado (...) deixa a marca de sua passagem pelo mundo através do engenho, da graça, da imaginação, do sentimento com que opera através da procura do belo (LOCATELLI, 1972, p. 9).

Locatelli expressou essa ideia muito bem em suas pinturas murais³, o que permite pensá-las a partir de características que lhe são peculiares, como, por exemplo, ser arte pública para fruição coletiva (está em locais relacionados à administração pública e ao espaço urbano); ser um recurso visual que endossa imaginários sobre temas específicos (como, por exemplo, as pinturas históricas do próprio Locatelli); ter uma afinidade com a descrição de grupos e com a crítica social ao longo do século XX, em especial por parte dos muralistas mexicanos Diego Rivera (1886-1957); Jose Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974); e permitir uma linguagem artística em grandes dimensões, que se afasta da pintura tradicional, porque é concebida de forma inseparável do espaço arquitetônico. Artistas brasileiros também executaram a arte mural, que passou a ter maior expressão a partir de pintores como Cândido Portinari (1903-1962), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Clóvis Graciano (1907-1988) e Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979).

Locatelli produziu suas obras murais no Brasil no contexto do pós-guerra, quando o Estado também desenvolvia um programa oficial de construção de símbolos de identidade nacional. Nas pinturas que Locatelli produzia sob encomenda, estavam presentes imagens capazes de despertar sentimentos cívicos

3 Arte mural significa, de forma geral, “pintura no muro”. No entanto, o entendimento aqui utilizado refere-se às manifestações artísticas realizadas com diversos materiais em grandes proporções, incluindo pinturas sobre madeira e tela.

na população, exaltando as conquistas do passado e apontando para um futuro animador, baseado em ideais de trabalho e progresso.

Não por acaso, foi também a época em que se atualizou, no Rio Grande do Sul, a figura mítica e romantizada do gaúcho, sintetizando em si as qualidades do guerreiro e do peão, trabalhador incansável e habilidoso nas lidas do campo, de vida espartana, personalidade extrovertida e caráter heroico, como pode-se perceber no painel produzido em 1955, *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*. Nele, Locatelli expressou com perfeição a visão então dominante da história regional. Percebe-se representações de nativos e bandeirantes, colonos-camponeses que labutavam o solo enquanto a mulher imigrante amamenta o filho nascido na nova terra. A alegoria de Aldo Locatelli sobre as comunidades formadoras do Rio Grande do Sul não deixa dúvidas sobre o senhor da terra, através da representação idealizada da formação do estado, e os atores sociais, que são os responsáveis pelo progresso e o fazem por meio do trabalho.

Figura 1. A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense, painel (1955) para o Palácio Piratini, Porto Alegre (RS). Técnica: mural em pintura mista. Dimensões: 25 m²



Fonte: Disponível em: <<http://www.guascatur.com.br/2016/10/locatelli-formacao-povo-rio-grandense.html>> Acesso: ago.2018

Locatelli também produziu painéis monumentais, repletos de alegorias, dedicados aos temas históricos de São Paulo. Em 1957, recebeu a encomenda do antigo Banco Auxiliar de São Paulo para pintar seis painéis, em óleo sobre tela, em diversos tamanhos, cujos motivos reportassem “à identidade paulista”.

Um destes painéis, a *Alegoria sobre o desbravamento*, apresenta, ao centro, um grupo de paulistas que penetram no interior do estado. A figura em destaque está vestida de bandeirante que, à frente do grupo, tem a “missão” de desbravar o território, sendo ele o alicerce e símbolo da segurança e esperança para os que o acompanham. No entanto, este homem não está sozinho: o grupo carrega ferramentas e armas que fazem alusão ao trabalho na terra e à proteção do território.

Figura 2. Alegoria sobre o desbravamento, painel (1957) para a sede do antigo Banco Auxiliar de São Paulo (CICA). Técnica: óleo sobre tela, 700 x 300cm



Fonte: acervo cultural Delfos

Já o mural de 3,7m x 30m, afrescado em 1955 na sede do Citibank em São Paulo, hoje Credicard Citi, intitulado *Homenagem aos Clássicos* é, na verdade, uma homenagem a São Paulo. O mural retrata, em várias cenas, momentos da chegada do bandeirante até a industrialização do estado. Na primeira delas, o encontro destes com os índios. Em seguida, homens nus cortam a mata para a construção da cidade. Constroem casa, plantam, colhem e beneficiam o café. Ao centro do painel está uma pedra com a inscrição lapidada em latim: *Progresso et Amicita Posterie* (Progresso e amizade para a posteridade). A última cena representa o interior de uma fundição, no polo metal mecânico de São Paulo, e os plantadores de trigo, milho e algodão fazem alusão ao ciclo produtivo de alimentos e de vestuário.

Figura 3. Detalhe do painel: Homenagem aos Clássicos, painel (1955) para a sede do Citibank, São Paulo(SP). Técnica: afresco. Dimensões 30m x 3,7m



Fonte: BRAMBATTI, Luiz Ernesto. Locatelli no Brasil. Belas Letras, 2008. P. 225

Ainda que as três pinturas murais apresentadas nos exemplos possuam discursos visuais diferentes que endossam temáticas específicas, podemos perceber que a ideia do trabalho e do trabalhador atravessa as obras. Seja o trabalho da conquista da terra e o da transformação da natureza, seja o trabalhador empunhando ferramentas em busca de um futuro promissor ou, ainda, do trabalho que endossa a máxima de que é o responsável pelo progresso e recurso civilizatório de uma sociedade. Nesse sentido e usando os recursos explicitados até aqui, nos resta compreender de que forma o autor representou o trabalho e o trabalhador no painel em questão.

Do itálico berço à nova pátria brasileira: o trabalhador e a indústria

Conforme anunciado na introdução deste trabalho, o painel monumental de Aldo Locatelli, encomendado para a inauguração do Pavilhão de Exposições da Festa da Uva, de 1954, de proporções monumentais, tinha um objetivo caro à sociedade caxiense: narrar a história da cidade a partir de alguns momentos considerados significativos da sua trajetória histórica de forma que contemplasse o espírito da festa. Ou seja, compreender a importância deste painel é entender a relevância e os sentidos que a Festa da Uva daquele ano tinha para a sociedade caxiense.

A Festa da Uva teve início em meados do século XIX e dialogou constantemente com momentos marcantes da sociedade regional e nacional. Tem sido consensual, entre os pesquisadores do tema, afirmar que do seu surgimento, em 1831, até 1938 (quando foi suspensa, por conta dos impactos da Segunda Guerra Mundial na região, como por exemplo a campanha de nacionalização e o Estado Novo, que impediram, entre outras coisas, de falar o *talian* em público), a Festa se consolidou como uma feira agroindustrial. Retomada em 1950 no contexto da

comemoração ao 40º aniversário da cidade e aos 75 anos da imigração italiana no Brasil, a Festa ressurgia como um instrumento para evidenciar as transformações que a cidade sofreu ao longo do tempo. Afinal, Caxias do Sul havia se tornado uma cidade industrial, cuja mão de obra era proveniente de migrantes da zona rural e de outras partes do Brasil. A língua predominante já não era o italiano e a indústria competia com a produção agrária e vitivinícola. Em função desta diversificação em seu perfil econômico, demográfico e cultural, o discurso sobre a Festa de 1950 apresentou uma reorientação:

A elite econômica e cultural, que sempre monopolizara a organização da festa, passou a se afastar do universo do agricultor e espelhar-se na elite luso-brasileira, à qual pretendia se equiparar em termos de status, mas ao mesmo tempo construía para si uma identidade diferenciada da luso-brasileira. Doravante, e por muito tempo, acompanhando a transformação econômica da cidade, o papel da uva nas representações da festa seria progressivamente minimizado — mas, amplamente consagrado, nunca totalmente abolido — em prol da ênfase da indústria (SANTOS, 2015, p. 73)

Esta parece ser uma chave interpretativa válida para a análise em questão. A partir desta compreensão é possível perceber como a Festa da Uva de 1950 contribuiu para consolidar uma relação entre o imigrante italiano, o progresso e a modernidade, dos quais o “intrépido” italiano era o original protagonista.

A partir de então, a Festa passou a ter repercussão nacional. Na edição posterior, a de 1954, em sua sétima edição, passou a receber ainda o nome de Feira Agroindustrial, embora as exposições de produtos coloniais e equipamentos industriais estivessem presentes desde as primeiras edições. Esta edição, em especial, chegou a ser conhecida como uma das edições mais emblemáticas entre todas as realizadas até então. Naquele ano, o evento durou 51 dias - ao invés de 30 - e chegou a ser apelidado de “festa interminável” (Jornal *O Pioneiro*, 2019). Contou com a presença do então Presidente da República Getúlio Vargas (que participou da inauguração do Monumento Nacional ao Imigrante⁴) e ganhou

40 Monumento Nacional ao Imigrante, inaugurado em 1954 durante a Festa da Uva pelo presidente Getúlio Vargas, é uma criação do escultor Antônio Carangi. Feito em bronze e medindo 4,5 metros de altura, foi idealizado para homenagear os colonizadores da Serra Gaúcha e a imigração italiana no Estado, porém sua destinação foi alterada um

uma sede própria - atual edifício da Prefeitura Municipal da cidade - na qual está a obra de Locatelli feita sob encomenda pelo presidente da Festa da Uva.

Figura 4. Do itálico berço à nova pátria brasileira. Painel (1954) para a Festa da Uva, Caxias do Sul (RS). Técnica: mural em pintura mista. Afresco. Dimensões 30,8m x 2,75



Fonte: Bernardo Pistorello Mottin

ano antes da sua inauguração, em 1953, pela Lei nº 1.801. A lei determinou que fossem homenageadas todas as etnias que contribuíram para a povoação e progresso do Brasil, passando a ser um monumento nacional.

O resultado da empreitada foi um painel de grandes dimensões, no qual Locatelli deu visibilidade para momentos considerados importantes da história da imigração italiana em Caxias do Sul. Através do conjunto de cores, formas e expressões, o pintor apresentou oito quadros inter-relacionados, que reforçam o valor do trabalho como elemento cultural e, principalmente, a construção da riqueza da região.

O centro do painel mostra a chegada da família imigrante, com o homem à frente, empunhando uma pá, e expressa determinação. A sequência, com a instalação na nova pátria, é apresentada através das imagens da conquista da terra e do confronto pacífico com índios que, aos pés do homem branco, são representados de joelhos.

A cena seguinte tenta apaziguar este impacto visual apresentando uma figura materna amamentando uma criança. Seguem-se a sementeira, o cultivo e colheita da uva, ápice de todo empenho anterior. Percebe-se a representação do progresso advindo do esforço imigrante: surgem as construções de alvenaria. O ferro é forjado, fios são tecidos, pedras lapidadas, máquinas construídas e a metalurgia é instalada. Como pano de fundo, uma capela apresenta a salvaguarda da fé. Da integração com o gaúcho rio-grandense, emergem cidades e prosperam indústrias. Do engenho humano sofisticam-se tecnologias que, em meio ao desenvolvimentismo dos anos 1950, apresentam, ao mesmo tempo, a consolidação do trabalho empreendido e indicam a continuidade do progresso representado pela indústria. Aliás, para Locatelli, a marca que o homem deixa no mundo se faz através do engenho e da beleza. Tanto a beleza do progresso como a beleza da arte são inscrições do homem no mundo, frutos do engenho humano, segundo o autor.

Segundo um dos estudiosos acerca da obra de Aldo Locatelli, o professor Luiz Brambatti:

as situações pintadas por Locatelli são o retrato do trabalho. O trabalho com a terra, o trabalho do construir, o trabalho do ferreiro, o trabalho na indústria. Locatelli quis representar, neste painel, o trabalho como valor da italianidade, de uma gente que soube transformar a terra bruta, selagem, com a força de suas mãos, através do trabalho (BRAMBATTI, 2003, p.70).

Para um painel em comemoração ao empreendimento da imigração e de um evento exitoso advindo dela, como o caso da Festa da Uva, restariam outras poucas possibilidades pictóricas que tivessem uma carga discursiva tão potente e um funcionamento tão adequado. Trata-se de um discurso imagético que pela força da expressão não deixa dúvida que a trajetória do imigrante (como um todo homogêneo) está colocada em tela, pois as imagens contribuem para construir ou consolidar um imaginário social sobre determinado evento e/ou situação. A professora Vera Záttera, em uma das pesquisas que realizou sobre a obra de Locatelli, ao se referir sobre o painel, corrobora com esta constatação:

Aqui estão os imigrantes italianos, com ele, a abrir e arar as terras difíceis, sem apoio de ninguém. Aqui estão os italianos querendo um novo lar, sem as antigas atribulações, sem o desespero, (sem a guerra). No entanto, aqui eles encontram uma terra que não se entrega ao primeiro arado. Uma terra que não responde à primeira investida de trabalho. Ela exige, mais e mais esforço e a tenacidade do agricultor aventureiro. Exige persistência, exige força de vontade - e ela não lhe dá frutos. Mas o italiano imigrante a dobra de qualquer forma. Mostra com sua firmeza de propósitos que aqui ficará, e que aqui construirá sua nova casa. Assim sendo, o mural transmite pura autoconfiança, pura força, puro esforço. Há o cansaço, mas não há a entrega. Há determinação. Há o sucesso com suor. Há o sucesso com persistência. Há o sucesso com o objetivo que foi pretendido. Há o progresso. Com o progresso vem mais trabalho, mas o trabalho que gratifica. Aquele que nos dignifica, que nos retribui em conforto, em tranquilidade e esperança. "Vale a pena ficar. Nossos filhos nascerão aqui e seus descendentes nos lembrarão com apoio a nossa atitude. Aqui é a América e aqui ficaremos". E eles tinham razão, nós, seus descendentes os apoiamos (ZATTERA, 1995. p. 107-108)

Há, também, historiadores que chamaram a atenção para a representação do trabalho nesta obra de Locatelli numa perspectiva crítica. É o caso do artigo escrito por Daysi Lange e Luiza Horn Iotti (2012) que analisaram, nesta mesma obra, o quadro referente ao semeador e ao cultivo da terra. Através de pesquisa em processos judiciais do acervo do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (Apers), identificaram as diferentes relações sociais e econômicas estabelecidas entre os imigrantes da região de colonização italiana do Rio Grande do Sul

e os grupos locais. Observaram, através da pesquisa, o quanto representações como esta endossam visões idealizadas de trabalhadores e o quanto excluem outros personagens que até então passaram despercebidos ou anônimos pelos modelos macrosociais de análise. Segundo as autoras:

Na procura de compreensão da história regional, a documentação questiona a visão totalizante que é reforçada no painel de Locatelli quando localiza o imigrante no trabalho singular do campo – o arado, a junta de bois de canga, o plantio e a colheita do trigo. Por meio da reinterpretação do passado, é possível discutir os conceitos de tempo e memória e elaborar uma abordagem mais complexa através do estudo das relações entre memória e esquecimento como espaços de análise da cultura, da identidade, do conhecimento/saber e do poder. O estudo dessas relações significa abdicar da noção de linearidade temporal pela simultaneidade, tornando presente a necessidade de uma constante reconceituação das ordens discursivas referentes ao passado, revelando as contradições que ajudam a questionar a índole pacífica e ordeira, pois a cultura é entendida como um campo de produção de significados, em que diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciadas de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla (LANGE; IOTTI; 2012, p. 171-172).

As interpretações apresentadas a partir da obra permitem perceber que elas não esgotam as suas várias possibilidades de leitura. É neste sentido que ao olhar o último fragmento do painel que faz referência ao trabalho industrial, muitas questões suscitam interesse, como, por exemplo, a forma como o trabalho na indústria caxiense é apresentada neste mural que celebra a imigração, a Festa da Uva e a modernidade como sinônimo de progresso representado pela indústria.

Figura 5: Detalhe do painel: Do itálico berço à nova pátria brasileira, painel (1954) para a Festa da Uva, Caxias do Sul (RS). Técnica: mural em pintura mista. Dimensões 30,8m x 2,75m



Fonte: Bernardo Pistorello Mottin

O discurso visual do oitavo e último quadro do painel de Locatelli apresenta a coroação do processo da imigração no Brasil, que culmina com a transformação do trabalho na agricultura em trabalho na indústria, entendido como o ápice do progresso numa cidade que se industrializa.

A cena mostra vários tipos de atividades desenvolvidas no interior de uma fábrica. A julgar pelas ações que os cinco homens desenvolvem, trata-se de uma metalurgia, pois é possível identificar o trabalho no torno, na fundição e na forja, além das ferramentas que compõem a cena. Os homens, identificados como operários, vestem indumentária específica dos ofícios praticados, assim como os movimentos dos seus corpos denotam as ações desenvolvidas, feitas simultaneamente. A cena possui um ritmo que é ditado pelas máquinas. Os operários, vigorosos, desenvolvem suas atividades concentrados no que fazem. Muito embora a imagem apresente três planos sequenciais, a representação pictórica não distingue planos hierárquicos de forma que estabeleça alguma

subordinação entre os membros do grupo. No primeiro plano um operário, ajoelhado, se debruça sobre uma máquina de torno de forma simbiótica. O peso da imagem está ali: no equipamento que fica em destaque por conta de um jogo de luz que incide sobre ele. No segundo plano, outros dois operários devidamente paramentados usam proteção necessária para realizar a fundição de uma peça e, no terceiro plano, outros dois operários executam movimentos que remetem à atividade de forja. Ao fundo, como cenário, está a cidade de Caxias do Sul, que permite ser identificada pela presença da torre da igreja de São Pelegrino, atravessada por fios de eletricidade. Os operários representados não miram o observador, impossibilitando a personificação dos indivíduos, inclusive aqueles que se colocam frontalmente ao espectador, que utilizam óculos de proteção.

As cores expressivas permitem observar a forma como a luz que incide nas máquinas é refletida nas figuras, o que permite inferir que existe uma certa supremacia da mecânica em relação aos trabalhadores. Segundo Brambatti (2003 p. 89),

Locatelli escolhe um tom escuro de azul com cinza, também demonstrando o ambiente da fábrica como lúgubre. A luminosidade do quadro aparece ao lado esquerdo, ao pintar a fundição, onde a forte incidência de calor provoca luminosidade, em tons amarelos. Enquanto nos outros quadros do painel, aparece claro a determinação nos rostos das pessoas, no quadro da indústria, os rostos manifestam uma neutralidade apática, em atitudes mecanicistas.

Trata-se de uma representação que exalta o trabalho na indústria. A expressão da ação dada pelas cores fortes e pelas formas humanas, bem definidas e quase maiores do que o próprio espaço da fábrica, indica força, agilidade, rapidez. O autor representa o trabalho na indústria como ícone do progresso, afinal, na época em que Locatelli pintou o painel a indústria na cidade já era um setor consagrado e a cultura italianizada havia reconquistado seu prestígio, colocado à prova durante a Segunda Guerra Mundial.

Neste contexto, diante da emergência da pluralidade étnica e cultural, os líderes e forças dominantes da comunidade italiana se reorganizaram para reafirmar seu pioneirismo, seu prestígio e seu poder. Além de também justificarem seu merecimento, mostrando como o antigo colono rústico havia se transformado em um industrial de sucesso, dando exemplos como o do empresário Abramo Eberle, que construiu uma das maiores metalúrgicas de todas as Américas, o da Sociedade Vinícola Riograndense Ltda, a maior produtora e exportadora de vinho do Brasil, e o de Aristides Germani, que revolucionou a triticultura brasileira. Vê-se

consolidar, a partir daí, uma ideia de que o colono italiano, aquele que trabalhava a terra, venceu ao se tornar trabalhador da indústria.

Conforme aponta Anthony Beux Tessari na dissertação de mestrado defendida em 2013, intitulada *Imagens do Labor: memória e esquecimento nas fotografias do trabalho da antiga metalúrgica Abramo Eberle (1896-1940)*, as atividades industriais em Caxias do Sul datam das duas primeiras décadas do século XX:

No início, a produção das pequenas fábricas, entendidas mais como prolongamentos das atividades agrícolas, visava atender ao consumo interno, com o fabrico de utensílios de uso doméstico e de ferramentas para o trabalho no campo. Em pouco tempo (entre duas a três décadas), aliado à construção de rotas de comunicação que ligavam a antiga colônia ao principal centro consumidor do estado (como a inauguração do ramal ferroviário Caxias-Montenegro, em 1910), as pequenas fábricas iniciaram o seu efetivo desenvolvimento. O transporte ferroviário facilitou a circulação da produção, que já se encontrava em excedente na zona colonial, resultando em ganho para o comércio. O capital acumulado com as atividades comerciais era investido nas pequenas fábricas, logo impulsionando o crescimento da indústria local. Granjeando um êxito industrial rápido, na década de 1930 a cidade de Caxias do Sul já havia passado de sua condição de perla delle colonie (epíteto do presidente da província Júlio de Castilhos, em visita à vila em 1897, referindo-se à capacidade agrícola da região) para ser identificada como a piccola Manchester do Estado gaúcho, conforme o Álbum do Cinquentenário da Colonização Italiana no Brasil (TESSARI, 2013 p. 33).

Em uma cidade que consolidava a indústria como ponto máximo do processo civilizatório da imigração e que considerava a Festa da Uva de 1954 um momento de celebração desta trajetória, a pintura mural de Aldo Locatelli para aquela edição da festa cumpriu o seu papel. Representar, como o último quadro do processo migratório, o êxito do imigrante dentro da indústria foi endossar o discurso de que os processos migratórios, como o de Caxias do Sul, são sempre exitosos e que, pela força do trabalho, chega-se ao fim último que é o progresso.

De certa forma, ao representar o trabalho na indústria como a redenção de um passado agrário, atividade inicial do colono migrante, o mural fomenta um

imaginário que, de um lado, transpõe a ideia oficial de cidade industrial e, de outro, como arte pública, tem o caráter pedagógico de sugerir aos trabalhadores que se empenhem ao labor com dedicação, pois a ideia evolutiva de progresso seria de todos os caxienses, ideia esta que estava em consonância com a lógica desenvolvimentista do contexto apresentado.

Considerações finais

Se de um lado os processos técnicos, o trabalho industrial e manual vai além de fontes de inspiração nos recursos utilizados em suas criações em diferentes períodos da história, por outro, os frutos da criação artística podem ser indícios e meios importantes não apenas para ilustrar os antigos processos tecnológicos e industriais frequentemente esquecidos, como também podem provocar reflexões acerca do trabalho (manual e/ou industrial), da vida dos trabalhadores e a forma como são expressos.

Neste sentido, ao inferirmos a importância dos murais como arte pública, afirmamos que eles possuem um papel importante na construção das imaginações sociais sobre os temas abordados. Colocar em xeque as representações sobre o trabalhador e seus ofícios presentes nos murais – que comumente se constituem em pinturas históricas – é possibilitar a produção de interpretações acerca do passado a partir da visualidade, bem como compreender os processos históricos contemporâneos.

No caso do painel de Locatelli, feito sob encomenda para ser exposto no edifício onde se realizaria a Festa da Uva de 1954, o sinal mais importante e invocado pelos descendentes seria o trabalho como valor e mecanismo de ascensão social. O emigrado italiano, o antepassado, seria aquele pioneiro que foi para a região e a engrandeceu e enriqueceu com seus valores e força de trabalho; foi um produtor de riquezas e um elemento civilizador por excelência nesta conjuntura.

Em relação ao último quadro do painel, cuja referência era a indústria, sem dúvida a análise de parte da obra mostrou o quanto a pintura foi fundamental para uma determinada visão de imigração, para uma forma específica de construção de um passado para este processo e o quanto essa representação possui força necessária para a produção de um imaginário social acerca do trabalho industrial. Caxias do Sul escolheu e encomendou a Aldo Locatelli um passado para si. Como sugere Meneses (2012, p.259)

(...) conviria acentuar, primeiro, que as imagens não contribuem para representar o passado, mas também para construí-lo; em seguida, que os diferentes modos de representação visual – fotografias, pinturas gravuras, esculturas, cinema, objetos tridimensionais etc. – deixam marcas específicas nesta produção do passado.

Por fim, através da visualidade expressa na pintura mural de Locatelli, ficou evidente o quanto as narrativas produzidas por este artista na pintura mural *Do itálico berço à nova pátria brasileira*, de 1954, vão ao encontro dos discursos sobre a imigração e a lógica do trabalho presentes na cidade de Caxias do Sul. Endossa, ainda, um imaginário social que circula na cidade sobre o êxito da imigração na região através do triunfo do trabalho na indústria, versão apropriada e bem acabada para a construção de um passado ideal, passível de ser didaticamente assimilado, a partir da contemplação do imenso painel exposto aos olhos do público.

Referências

BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli em Caxias**. Porto Alegre: Metrópole, 2003.

COELHO, Tiago da Silva. **Arte & Labor: Representações dos mundos do trabalho nos murais de Cândido Portinari para o Ministério da Educação**. Criciúma, 2007. Monografia (Graduação em História). Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2007.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Os desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais**. Campinas, SP: Papirus, 1998.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. **Fábrica de imagens: análise das paisagens industriais paulistas na obra do Grupo Santa Helena**. Campinas, 2010. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. - jun. 2006.

LANGE, Daysi; IOTTI, Luíza Horn. *Do itálico berço à nova pátria brasileira – o semeador e o cultivo da terra*. In: **Revista Metis: História e cultura**. Caxias do Sul. V. 11, n. 22, 2012.

LOCATELLI, Aldo. **Mural Análise. Considerações, métodos e pensamento** (tese de concurso para provimento efetivo da cadeira e composição decorativa dos cursos de pintura e escultura do instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1962. In: *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Volume X, ano V, n. 232, 22. jul. 1972.

LOPES, Rodrigo. A “interminável” Festa da Uva de 1954. **Jornal Pioneiro**, Caxias do Sul, 27 fev. 2019.

LOPES, Rodrigo. Incêndio danifica painel de Aldo Locatelli. **Jornal Pioneiro**, Caxias do Sul, 24 jul. 2015.

MENEGUELLO, Cristina. El patrimonio industrial brasileño em las artes. In. INCUNA, Asociación de Arqueología industrial. **Diseño + imagen + creatividad en el patrimonio industrial**. Colección: Los ojos de la memoria, n. 11. P.83-92. Gijón: CICEES, 2011.

MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. **Revista História**, v.33, n.1, p.27-49, jan./jun. São Paulo, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Revista Tempo**, n. 14, p. 131-151. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem. Iconografia e iconologia e além. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.) **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MONTEIRO, Charles (Org.). **Fotografia, História e Cultura Visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

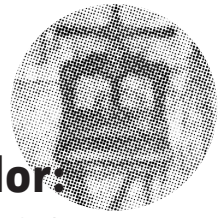
RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Imagens na História**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Miriam de Oliveira. Bendito é o Fruto: Festa da uva e identidade entre os descendentes de imigrantes italianos. Léo Christiano Editorial: São Paulo, 2015.

TESSARI, Anthony Beux. **Imagens do labor: memória e esquecimento nas fotografias do trabalho da antiga metalúrgica Abramo Eberle (1896-1940)**. Porto Alegre, 2013. Dissertação (mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013.

ZATTERA, Vera Stedile. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995.



O artista como trabalhador: O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista

Patricia Martins Santos Freitas

O estatuto do artista no final do século XIX

Ao tratar do conceito de modernismo e de sua tentativa de significação pela pintura impressionista na Paris do final do século XIX, o historiador da arte britânico T. J. Clark apontou como fator de relevância o interesse dos pintores pelo que chamou de “superfície chapada” (Clark, 2004, p.47). Era recorrente na pintura francesa, sobretudo a partir de 1860, o uso deste recurso técnico. Os artistas cada vez mais abriam mão do sentido de profundidade clássico, substituindo a perspectiva renascentista pela ênfase na bidimensionalidade da tela. Clark estava interessado não apenas no que o uso da superfície chapada significava do ponto de vista da evolução das formas na arte, mas principalmente do que ele poderia representar em termos de signo cultural para aquela sociedade.

O achatamento na arte impressionista muitas vezes foi interpretado como uma espécie de análogo do adjetivo “popular”. Esta qualidade, como observou Clark, adquiriu diferentes significados no final do século XIX, referindo-se neste contexto à capacidade dos pintores de atuarem como artesãos, como um trabalhador manual comum. A aproximação do fazer artístico com o fazer artesanal tem diversas implicações, quando observada à luz dos debates europeus desse período. Aqui nos interessam particularmente três aspectos desta operação de aproximação, que dizem respeito à técnica, à questão moral e ao ensino da arte.

Os modos de pintura impressionista foram objeto de estudo de diversos estudiosos, mas é com o estudo de Clark que se apresenta de modo mais elaborado a comparação da técnica adotada pelos impressionistas com aquelas utilizadas pelos artesãos. Ao recuperar textos críticos de época, o autor apontou como “pincéis carregados e pentes de artesão eram considerados instrumentos apropriados” à pintura do final do século XIX (Clark, 2004, p. 47). Neste sentido, a pintura que revelava seus processos, muitas vezes deixando transparecer a superfície da tela sem qualquer tratamento, era considerada uma arte autêntica, fruto de um trabalho manual honesto.

A questão era abordada sob os termos de um compromisso ético do artista com o seu público. Torna-se um ponto fundamental neste momento a capacidade do artista de representar algo sem utilizar-se de recursos ilusionistas, que enganariam o observador, levando-o a interpretar o quadro para além do que ele realmente seria: uma superfície chapada coberta por tinta. As propostas impressionistas reformularam dessa forma a maneira de representar os objetos, valorizando as discrepâncias entre o visto e o pintado, entre pintar e representar (Clark, 2004, p. 46).

Na segunda metade do século XIX, é possível traçar, então, uma ligação clara entre as questões técnicas, levantadas pela crítica de arte da época, e tratadas por Clark, e as dimensões ética e moral. Como pontuou Pevsner, em seu basilar livro "Os pioneiros do desenho moderno" (2002), é com o avançar do século XIX e as transformações trazidas sobretudo pelo desenvolvimento da indústria, que se tornou patente uma crise do papel social da arte e do estatuto do artista. Para o autor, este é um momento crítico de questionamento dos modos como o artista se isolou da vida de sua época, distanciando-se de seu público pelas suas capacidades artísticas fora do comum. Pevsner apontou ainda como este traço de genialidade e a recorrência aos temas da Grécia e Roma antigas foram os pontos principais da crítica formulada pelo artista e pensador inglês William Morris (1834-1896), em suas conferências proferidas entre 1877 e 1894 (Mackail, 1899).

As formulações apresentadas por Morris são amplas e extensas, mas é importante neste ponto aprofundar sua acepção sobre os problemas artísticos e sociais de seu tempo, que passava necessariamente pela crítica ao fazer artístico. Para Morris, a arte precisava ser feita sem pretensões à elevação do artista como gênio criador. Ela deveria funcionar como uma forma de exprimir o prazer advindo do trabalho manual, colocando ênfase não em virtuosismos individuais, mas no bem coletivo. Morris inspirava-se nas guildas medievais e nas condições do trabalho artístico prévias ao Renascimento, nas quais o artesão colocava a serviço da sociedade sua perícia e desenvoltura. O trabalho artesanal era para Morris uma ferramenta de redenção do artista, uma forma de disseminar a arte "feita pelo povo e para o povo, como uma benção para quem a faz e para quem a desfruta." (Morris, 1915, p.173). No contexto de um país cujo coeficiente industrial aumentava consideravelmente, as falas de Morris também engrossaram a defesa da qualificação do produto manufaturado e dos trabalhadores, diante da crescente substituição do artesanato pela rotina mecânica (Pevsner, 2002, p.3).

A fundamentação da ideia de um artista-artesão pautou-se, no entanto, não apenas nos aspectos técnico e moral, mas no questionamento do ensino acadêmico da arte que se formulou na segunda metade do século XIX. A crítica às Academias de Belas Artes pode ser rastreada desde o final do século XVIII, com vozes como a do pintor francês Jacques Louis David apontando a incredibilidade que certas instituições receberam após a Revolução de 1789 (Lichtenstein, 2013). Contudo, são nos textos que circulavam a partir de 1860 que o pintor acadêmico passou a ser descrito como um “velho artista imaginativo”, em oposição ao artista moderno, um “enérgico trabalhador” (Mallarmé, 1876, p.222).

A Academia, entendida como uma instituição afirmativa do estatuto do artista, foi constantemente combatida, à medida que se emancipavam novos entendimentos do fazer artístico, como no caso dos impressionistas, ou da concepção do trabalho artesanal de Morris. No começo do século XX é possível observar uma reformulação importante do ensino de arte, com o surgimento de diversas escolas de Artes e Ofícios. Neste ambiente, o artista era formado com o conhecimento não apenas de pintura e escultura, mas também de cerâmica, pintura decorativa, modelagem em ferro, tapeçaria, entre outros (Belluzzo, 1988 e Bossaglia, 1996).

Observa-se, desse modo, dois pontos fundamentais a respeito do estatuto do artista no final do século XIX. Em primeiro lugar, a aproximação entre o artista e o universo do trabalho – artesanal ou industrial –, foi entendido como um componente próprio da vida moderna. Esse dado se nota tanto a partir das respostas desenvolvidas por Morris para a situação do trabalho manual e artístico após a revolução industrial inglesa, como pela presença no impressionismo francês de uma acomodação da arte aos meios e assuntos da modernidade, dentre os quais estava a indústria (Clark, 2004, p.57).

Em segundo lugar, essa aceção do artista como trabalhador moderno legou ao século XX um novo entendimento de seu papel na sociedade. Com a inserção das linguagens artísticas na vida cotidiana por meios diversos, como a imprensa, o rádio e o cinema, o artista tornava-se responsável não apenas por criar novas formas de fazer arte, mas também por ressignificar as experiências diárias (Hobsbawm, 1999). A ideia de que era possível transformar a sociedade por meio do desenho e do projeto está na base de importantes movimentos e iniciativas do século XX (Argan, 1992). Esse foi o caso da associação entre arquitetos, designers, artistas e industriais alemães, a *Deutscher Werkbund*, criada em 1907 para qualificar a produção alemã (Schwartz, 1996), o Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico,

ou VKhUTEMAS, estabelecido na Rússia em 1920 com um enfoque central na formação de artistas para o trabalho e ensino das artes industriais (Miguel, 2006), e a talvez mais conhecida escola de design moderno, a Bauhaus, cuja premissa fundamental era reformar o ensino de arte e arquitetura, como um primeiro passo para a construção de uma nova sociedade (Droste, 1994).

O assunto social nos anos de 1930 e 1940

Passadas as primeiras décadas do século XX, é nos decênios de 1930 e 1940 que as discussões sobre o papel social do artista foram retomadas, sobretudo, mas não somente, no contexto de ascensão dos regimes totalitários. Textos de críticos e artistas deste período nos dão a dimensão de um debate amplo acerca das vinculações entre arte e ideologia, em um ambiente de crescente polarização política. Do ponto de vista da produção artística, este é um momento conhecido como “retorno à ordem”, em que se observa um “refreamento das pesquisas plásticas mais radicais e abstratizantes das primeiras décadas do século XX, e de busca de uma linguagem plástica que fosse capaz de exprimir os temas ligados à noção de identidade nacional, e que retomava a ideia de Realismo.” (Magalhães, 2011).

No contexto do modernismo brasileiro, este ponto é amplamente tratado por uma sólida historiografia, com destaque para textos como “Arte para que? A preocupação social da arte brasileira (1930-1970)” (Amaral, 1984), “Portinari, pintor social” (Fabris, 1990) e “A Arte no Brasil nas décadas de 1930-49: O Grupo Santa Helena” (Zanini, 1991). A respeito da mudança de abordagem entre os modernistas no Brasil, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, identificada com uma ideia de ruptura artística, até o início da década de 1930 – momento entendido como de consolidação –, Fabris afirmou: “Já não se tratava mais de descobrir o homem brasileiro apenas enquanto etnia: o que importava, sob o impulso renovador de 30, é descobrir o homem social brasileiro.” (Fabris, 1990, p.77).

Tratando da crítica da época, o estudioso João Luiz Lafetá diferenciou no modernismo uma “fase heróica”, anterior à Revolução de 30, de uma “fase ideológica”: “enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).” (Lafetá, 1974, p. 28). Reconhecendo a ideologia presente em ambas as fases, Lafetá ressalta que

a distância entre elas reside na agudização dos movimentos políticos na década de 1930, como o fascismo, o nazismo e o comunismo.

Especificamente no Brasil, essa politização assumiu aspectos diversos, manifestos em movimentos da esquerda (denúncias sociais, enfoque na figura do operário), e da direita conservadora (cujo ápice se deu com o integralismo). Ainda que os estudos fundacionais das décadas de 1970 e 1980, tais como os aqui citados, estejam sendo constantemente revisitados e revistos, parece correto afirmar que prevalece um consenso sobre o decênio de 1930 ter sido um momento de maturidade para o modernismo no Brasil. A “mudança de ênfase” de que trata Lafetá (1974) é observada sobretudo nos escritos críticos das décadas de 1930 e 1940, e em seu interesse particular nos artistas e obras que tratavam da questão social no Brasil.

Como caso modelar, neste sentido, estão os textos publicados a respeito do Grupo Santa Helena por críticos importantes da época, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Luís Martins, entre outros. Nestes escritos, era comum observar a descrição do Grupo a partir de suas condições de origem, trabalho e posição social. Os críticos também se interessavam pelo caráter associativo do Grupo, que compartilhava um ateliê no Palacete Santa Helena para trocar experiências de pintura, mas também receber encomendas de murais decorativos e partilhar custos de produção. Assim, era comum que a crítica se utilizasse de uma terminologia pouco usual para o campo das artes, aproximando estes artistas constantemente do universo industrial e suburbano de São Paulo.

O Grupo Santa Helena teve uma duração de aproximadamente dez anos, e se apresentava muito mais como uma reunião de artistas com interesses afins do que um agrupamento formal, com manifestos e debates constantes, como foi comum nas primeiras décadas do século XX. Entre 1935 e 1945, conviveram em dois ateliês compartilhados no Palacete Santa Helena, na praça da Sé, Aldo Bonadei (1906-1974), Francisco Rebolo Gonçalves (1903-1980), Mário Zanini (1907-1971), Manoel Martins (1911- 1979), Humberto Rosa (1908-1948), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), Clóvis Graciano (1907-1988), Alfredo Volpi (1896-1988) e Fulvio Pennacchi (1905-1992).

Ainda que muitos dos artistas tivessem ascendência europeia, ou eram eles mesmos imigrantes, as trajetórias que os aproximaram são bastante heterogêneas. Pennacchi estudou com Pio Semeghini (1878-1964) na Academia de Arte em Lucca, onde nasceu. Estudou também na Academia de Florença antes de

vir para o Brasil, em 1929. Chegando em São Paulo, trabalhou com decoração, cartazes publicitários e também como professor de Desenho no Colégio Dante Alighieri (Instituto Moreira Salles, 2005). Mário Zanini, assim como Rebolo e Volpi, estudou na Escola Masculina do Brás, uma escola técnica estadual especializada em artes e ofícios, e em 1926, se formou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Entre 1922 e 1924, trabalhou na Companhia Antarctica Paulista, confeccionando letreiros para aplicações variadas (Brill, 1984).

Volpi estudou na Escola Masculina do Brás e este foi seu último registro de estudo. Trabalhou como encadernador, marceneiro e entalhador. Mantendo-se próximo aos trabalhos de decoração, tomou contato com Zanini e Rebolo, e assim passou a frequentar o Palacete Santa Helena (Zanini, 1983). Bonadei estudou com o pintor Pedro Alexandrino (1856-1942) e Antonio Rocco (1880-1944) no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em 1930 o artista estudou na Academia de Florença por um ano. De volta ao Brasil, expôs em diversos salões, como os Salões de Maio e o Salão Nacional de Belas Artes (Gonçalves, 1990). Manoel Martins trabalhou com ourivesaria e relojoaria na década de 1920. Formou-se em Desenho pela Sociedade Paulista de Belas Artes em meados da década de 1930 e neste ambiente, conheceu os artistas do Grupo Santa Helena (Peccinini, 2002).

Clóvis Graciano trabalhou na Companhia Ferroviária Sorocabana, fazendo letreiros e avisos para as estações de trem. Frequentou o curso da Sociedade Paulista de Belas Artes e o ateliê de Waldemar da Costa (1904-1982) antes de se unir aos outros artistas no Palacete (Zanini, 1991). Sobre Humberto Rosa e Alfredo Rullo Rizzotti sabe-se pouco. Rizzotti estudou na Academia de Turim, na Itália, e no Brasil, trabalhou como torneiro mecânico, fresador e mecânico de automóveis. Ambos tinham problemas sérios de saúde e enquanto Rosa faleceu precocemente com apenas 40 anos, Rizzotti passou a vida com problemas de alergia às tintas, o que dificultava seu trabalho com as artes plásticas (Peccinini, 2002). Por fim, Rebolo foi uma figura central para o Grupo Santa Helena, sempre estando próximo a todos, e permanecendo no Palacete Santa Helena até 1952. Frequentou a Escola Masculina do Brás e trabalhou desde cedo como pintor decorador. A partir de 1933, o pintor instalou seu ateliê no Palacete, com o objetivo de estudar pintura e receber encomendas para decoração de residências, igrejas e casas comerciais (Campos, 2006).

Os santelenistas expuseram em diversas ocasiões com os nomes mais conhecidos do modernismo paulista. Em outubro de 1936, os artistas do Grupo ganharam

grande notoriedade ao exporem suas obras na Exposição de Pequenos Quadros, organizada pela Sociedade Paulista de Belas Artes no Palácio das Arcadas. Na mostra estavam as obras de Rebolo, Humberto Rosa, Pennacchi, Volpi e Bonadei, além daqueles com os quais os santelenistas puderam conviver na qualidade de alunos do Liceu de Artes e Ofícios, como Adolfo Fonzari. Outros que se tornaram próximos do Grupo, como Ottone Zorlini, Hugo Adami, Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbis também estavam presentes na exposição, e segundo depoimento de Rebolo a Walter Zanini, esta aproximação foi a primeira oportunidade em que o Grupo Santa Helena de fato chamou a atenção da crítica (Zanini, 1991, p.103).

Neste ponto, a proximidade com algumas figuras importantes do ambiente artístico paulista parece ter sido fundamental para o Grupo, como é o caso de Vittorio Gobbis e Paulo Rossi Osir. Como apontou a historiadora da arte e curadora do MAC USP Ana Magalhães, Osir teve um papel relevante como articulador cultural neste período, mediando muitas vezes a relação entre os santelenistas e a crítica. Junto a Gobbis, também esteve associado às iniciativas em que se envolveram os artistas do Grupo neste momento inicial de suas carreiras, como o Salão de Maio (1937-1939) e as Exposições da Família Artística Paulista (FAP), ocorridas em 1937, 1939 e 1940.

Mário de Andrade escreveu uma série de artigos sobre os Salões de Maio e as Exposições da FAP, dos quais se destaca o célebre texto “Esta Paulista Família”, publicado em setembro de 1941 no jornal *O Estado de São Paulo*. Neste artigo, o crítico tratou da relevância de Osir e Gobbis para o que chamou de “orientação plástica da pintura paulista”. Observou na exposição a valorização das técnicas da pintura, creditando-a aos dois artistas italianos. Ainda que Andrade visse nesse protagonismo certa “fecundidade”, para usar seus termos, também atribuiu a estes pintores e seus discípulos o que descreveu como um “tradicionalismo medroso e bem educado” (Andrade, 1939). É a partir deste ponto de vista que o crítico denominou estes artistas como ótimos “artezãos” (sic). Concluindo seu artigo, Mário de Andrade escreveu: “Tôda (sic) esta nossa forte e consanguínea Família Paulista já sabe eruditamente pintar, mas ainda não aprendeu a coragem de ultrapassar a sabcença e conquistar aquêlc (sic) trágico domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte” (Andrade, 1939).

À interpretação de Andrade se somaram diversos artigos similares publicados na imprensa de São Paulo e Rio de Janeiro. O crítico Alfredo Mesquita escreveu sobre “certa timidez” e “ligeira hesitação” nas telas dos artistas expostos (Mesquita,

1939). Luís Martins, citando propriamente Mário de Andrade, analisou alguns anos depois o que chamou de “Escola ítalo-paulista”, cuja característica principal seria a “preocupação absorvente da técnica” (Martins, 1946). Por meio desses escritos operou-se então uma estratégia de associação entre o que Andrade identificou como uma vertente tradicional do modernismo paulista e a aproximação entre arte e artesanato.

Alguns anos antes de seu artigo sobre a Família Artística Paulista, Mário de Andrade escreveu “O artista e o artesão”, em que afirmou (1938, p.11):

Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material que é necessário pôr em ação, mover, para que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutarmos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão.

A ideia de que o artesão estaria nas bases da formação de um artista é central para o argumento de Andrade, e estabelece uma relação de diferença ou hierarquia, que os artistas e intelectuais do final do século XIX tentaram, ao menos em tese, esmaecer. No entanto, parece correto afirmar que as noções tanto de arte quanto de artesanato não permaneceram as mesmas no intervalo de aproximados cinquenta anos que separaram William Morris de Mário de Andrade. Enquanto para Morris, a relação entre artistas e artesãos era um assunto de ordem ética, para Andrade a questão expressava também a diferença entre uma arte focada nos aspectos estéticos e outra comprometida com o seu meio. Conquanto esta separação seja problemática e, em muitas instâncias pouco consistente, ela funcionou como parâmetro de análise especialmente para os escritos críticos sobre o Grupo Santa Helena.

Este ponto ficou bastante evidente nos textos publicados a respeito do Primeiro Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, ocorrido em São Paulo, em 1941. Como o nome indica, o Salão foi estabelecido como parte de uma iniciativa

estatal para apresentar ao público paulista os avanços econômico e industrial em São Paulo, no que se incluíam as artes. Este modelo, cujas origens remontam às feiras universais de meados do século XIX, animou a cena cultural paulista, que amealhou nomes distintos do modernismo para figurarem na exposição. Entre os artistas expostos estavam alguns dos santelenistas como Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi e Mario Zanini, juntamente com Anita Malfatti, Antonio Gomide, Di Cavalcanti, Ernesto De Fiori, Flávio de Carvalho, Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis, entre outros (Almeida, 1976).

O Salão foi organizado por duas comissões distintas. A primeira deveria cuidar apenas da parte artística, e foi composta por Quirino da Silva, Elias Chave Neto e Vittorio Gobbis. Já a segunda, chamada de patrocinadora, era formada por senhoras da alta elite paulistana, capitaneadas por Rachel Simonsen. O evento inédito – o qual, a se julgar pelo título, se pretendia perene – não tinha júri de seleção e nem premiação, de modo que seu principal objetivo era expor de modo amplo e compreensivo a configuração heterogênea do modernismo na capital. Paulo Mendes de Almeida, escrevendo décadas depois sobre a importância desta mostra para a aproximação entre arte e indústria, afirmou que ela seria “uma premonição – pois que oito anos mais tarde, precisamente de um homem da indústria nasceria a idéia da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.” (Almeida, 1976, p.186).

Em seu discurso para a inauguração do Salão, o escritor Guilherme de Almeida interpretou a mostra de arte em uma feira de indústria como um “sinal dos tempos”, um “sintoma”, em suas palavras. Para ele, a exposição vinha mostrar que, ao contrário do que se afirmava no período, São Paulo não era apenas uma capital utilitarista, que abandonara suas inovações artísticas com a Semana de 1922. Concluiu ainda salientando a importância da mostra para a união entre arte e indústria, citando os valores da “imperiosa e recíproca aplicação da arte à indústria, da urgente necessidade de dar-se às fábricas um sentido de escolas de artes aplicadas, de formar-se o artífice (...).” (Almeida, 1941).

Os apontamentos de Guilherme de Almeida deram o tom do que a crítica esperava encontrar na mostra. Neste sentido, Mário de Andrade escreveu um importante artigo, publicado em duas partes, em que comentou as obras e artistas expostos, dando especial atenção aos artistas do Grupo Santa Helena (Andrade, 1941):

Não era exatamente a amizade que os ligava mas um poder imperativo maior: uma troca de experiências, uma fatalidade nova do trabalho em comum. Uma tendência artesanal ao “é assim que se faz, assim que já se fez, assim que sempre se fará”. Serão por isso mais técnicos que os individualistas? Absolutamente não. Mas, levados talvez pela própria condição social de que provinham, são mais “artesanais”.

Ao aspecto técnico, já abordado pelo escritor nos textos de 1938 e 1939, Andrade adicionou ao arcabouço de interpretação do Grupo a condição de sua origem social. É possível compreender isso de duas maneiras, como uma referência às origens imigrantes, em sua maioria, italianas, a que se vinculavam os nomes de Vittorio Gobbis e Paulo Rossi Osir, como já citado; e à formação dos artistas do Grupo, majoritariamente ligada às escolas de artes e ofícios e às artes decorativas. Se de um lado a menção aos italianos remetia-se, naquele momento, ao que ficou conhecido como um retorno aos modos tradicionais da pintura (Magalhães, 2016), a “fatalidade do trabalho em comum”, coletivo, compartilhado, a herança de uma formação não convencional, era aquilo que diferenciava o Grupo, que o tornava “artesanal”.

A estes artistas, Mário de Andrade opôs em seu texto os artistas “individualistas”, a quem associou os nomes de Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Ernesto de Fiori, Lasar Segall, dentre outros. Segundo o crítico, estes (Andrade, 1941):

Apresentam toda riqueza, toda grandeza violenta e apaixonante da aristocracia de espírito (...) cada um deles é um só, derivam de uma fatalidade irredutível de si mesmos, de suas próprias experiências e pensamentos. (...) Pouco importa a intenção “social” que possam ter em suas obras: como arte, como concepção estética e expressão artística, nada os reduz a qualquer funcionalidade coletiva.

Para compreender melhor a distinção que Mário de Andrade fez entre as obras “artesanais” do Grupo Santa Helena e aquelas de “concepção estética e expressão artística” dos modernistas mais ligados ao movimento de 1922, valeria analisar suas reproduções no catálogo da mostra, ainda que estas sejam poucas. O exercício de comparação entre “Marinha” de Volpi - o único próximo ao Grupo

a ter uma obra no catálogo - e “Natal” de Tarsila do Amaral, pode funcionar para elucidar parte do raciocínio argumentativo de Andrade (figuras 1 e 2).

Figura 1. Alfredo Volpi, “Marinha”. Óleo sobre tela, sem data.



Figura 2. Tarsila do Amaral, “Natal”. Óleo sobre tela, 1940.



Fonte: Catálogo Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, 1941. Fundo *Documents of Latin American and Latino Art*, Museu de Houston, Estados Unidos da América. Disponível em <https://icaadocs.mfah.org/>, acesso em abril de 2020.

A obra de Volpi é uma paisagem, tema que é ressignificado no seio do movimento impressionista, na segunda metade do século XIX. As pinceladas são

amplas e o horizonte aberto, dando sensação de vastidão. Já o tema escolhido por Tarsila do Amaral é o da natividade, com a presença de Jesus, Maria e José ao centro, rodeados por anjos e encimados pelo Divino Espírito Santo. Ainda que estilizado ao modo característico da pintora, o assunto tratado era bastante tradicional na história da arte ocidental. Se Tarsila apresentara um quadro conservador, como também o fizera Anita Malfatti, que expusera uma natureza-morta bastante diferente de suas propostas de décadas anteriores, por que então Mário de Andrade insistia em ver apenas nos quadros dos santelenistas uma “tendência artesanal ao ‘é assim que se faz, assim que já se fez, assim que sempre se fará’”?

Os indícios de uma resposta apropriada a esta pergunta podem estar no texto que Andrade publicou em 1944, “Ensaio sobre Clóvis Graciano”. O artigo é considerado um balanço das ideias do crítico sobre os artistas do Grupo Santa Helena, e trata sobretudo da escolha constante pelas paisagens suburbanas de São Paulo:

E a Família desandou a pintar que mais pintar os meigos arredores da cidade de São Paulo (...). E isso não porque esses temas fossem um modelo grátis e à mão (...) mas porque o subúrbio paulistano era o assunto proletarizável por excelência. Por dois motivos instantes: 1º esses artistas vindos das camadas de recursos diminutos, trabucavam a semana inteira, mas tinham seu descanso dominical proletário. Eles eram, na concepção mais humana e trabalhista da expressão, os legítimos “peintres de dimanche”. Tanto mais que a pintura é que era para eles o principal, a sua verdade, e não um passatempo e um hobby. Para eles a paisagem era dominical. E Tremembé, Mogi das Cruzes, Embu, São Caetano, Santo André, Santos, e Meus Deus! até Itanhaem se tornaram o assunto obrigatório, o significado profundo desses homens que trabalhavam a semana inteira, mas viviam nos domingos. 2º, sim, mas dentro dessa geografia paisagística, que temas escolhiam esses artistas, numa aparência de escolha e liberdade? Escolhiam predominantemente e sugestivamente, as casinhas operárias arrabaldeiras, as chacinhas operárias suburbanas, que enchem os nossos arredores e lhes dão um sentimento agradável, talvez enganoso, de bom nível de vida proletária. Na verdade, o que esses arredores paulistanos significavam para esses artistas, de que Rebollo Gonçalves se tornou protótipo, exigindo desadoradamente os telhadinhos róseos e os verdes felizes, de que Aldo Bonadei se tornou a queixa mais muda, desistindo

de tudo numa atmosfera de sonho inalcançável, era a confissão de classe: a aspiração à pequena propriedade.

Embora Mário de Andrade escrevesse sobre a Família Artística Paulista, de um modo geral – da qual participaram artistas como Anita Malfatti e Ernesto De Fiori – sabe-se que o núcleo principal destas exposições era formado pelo Grupo Santa Helena. Deste modo, quando o crítico se referiu às paisagens do subúrbio paulistano – Tremembé, Mogi das Cruzes e Itanhaém – era claro a seus leitores que os comentários se dirigiam às obras que artistas como Aldo Bonadei, Volpi e Mário Zanini estavam apresentando nos diversos salões do final da década de 1930 e começo de 1940 (figuras 3, 4 e 5).

Figura 3. Aldo Bonadei, “Paisagem de Itanhaém”, 1943. Óleo sobre tela, 46 x 56,5 cm. Doação Carlo Tamagni. Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O artista como trabalhador

Figura 4. Alfredo Volpi, “Mogi das Cruzes”, 1939. Óleo sobre tela, 54 x 81,4 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Figura 5. Mário Zanini, “Canindé”, c. 1940. Óleo sobre tela, 33 x 46,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Artistas operários

O tema das paisagens suburbanas, das indústrias e da gente humilde nos arrabaldes de São Paulo, foi então o terceiro ponto a formar as bases para a construção de um discurso crítico sobre o Grupo Santa Helena. Juntamente com a formação e atuação ditas “artesanais”, e as origens imigrantes, a paisagem contribuía para aproximação entre os santelenistas e o universo industrial. Como observado no trecho reproduzido de “Ensaio sobre Clóvis Graciano”, para Mário de Andrade, o subúrbio paulistano era um assunto de predileção dos artistas do Grupo por dois motivos específicos.

Em primeiro lugar, a paisagem do arrabalde seria o “assunto proletarizável” a que os artistas recorriam em seus dias de folga do trabalho comum. Aqui permanecem os juízos de Andrade quanto ao status de artista dos santelenistas, quando ele os descreve como legítimos “pintores de dimanche”. Recorrendo à categoria que primeiro apareceu na França ao final do século XIX, em referência a pintores sem um treino formal e que pintavam os arredores e cenas cotidianas da cidade em seus dias de descanso (Chilvers, 1994), o crítico reinterpretou o termo para que agora ele contemplasse uma “concepção mais humana e trabalhista” (Andrade, 1944). Na visão do crítico, a pintura de paisagem não era mais um hobby dominical, mas uma verdade para esses artistas, talvez o manifesto que formalmente lhes faltava a respeito de sua linguagem em comum.

Em segundo lugar, Mário de Andrade entendia que, ao escolher as paisagens suburbanas, e apresentar com lirismo “os meigos arredores da cidade de São Paulo” (Andrade, 1944), o Grupo fazia uma “confissão de classe”. Pintavam aquilo que internamente almejavam alcançar, o lugar de uma vida operária satisfatória, conseguida pelo esforço do seu próprio trabalho. Assim, atribuía a um desejo de ascensão social a escolha pelos casebres humildes e paisagens suburbanas.

O subúrbio santelenista tinha então um significado duplo para a crítica de Mário de Andrade. Ele era uma manifestação da psicologia do Grupo, de seus significados interiores essenciais, e também uma expressão de suas ambições à pequena propriedade. Enquanto o primeiro correspondia aos debates artísticos do começo do século XX, o segundo referia-se àquilo que a crítica identificava como o mundo do trabalhador/artesão.

A operação discursiva de Mário de Andrade é bastante particular e constituída por uma miríade de significados os quais não será possível esmiuçar aqui (Chiarelli, 2007), mas é importante assinalar seu impacto na literatura que se

seguiu a respeito do Grupo Santa Helena. Assim, na crítica da época, é possível observar a retomada dos argumentos que Andrade usou para aproximar os santelenistas do universo industrial de dois modos: como linguagem artística e como ideologia de classe.

Escrevendo sobre o 1o Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, Sérgio Milliet ressaltou o lirismo das paisagens de Rebolo, comentando a maneira como o artista abordou o assunto social (Milliet, 1941):

Rebolo é um dos nossos pintores mais poéticos, o que melhor sabe ver e compreender a melancolia suave dos arrabaldes semi-rurais, das pequenas chácaras, dos casebres perdidos, entre as árvores, rodeados de cercas pobres. A vida simples o comove e encontra nele um comentador sentimental, sincero, puro, que sabe nos introduzir em seus segredos com carinho. Faz pintura social porque é característica de seu estilo e dire-nos revela, que reproduz com vibração comunicativa. Faz poesia porque consegue tirar dessa miséria anedótica um máximo de humanidade. E faz pintura porque tem a serviço dessas intenções uma técnica adequada e que não carece de trucagens. E honesto, sereno, não visa efeitos, nem triunfos fáceis, apenas a expressão de seus sentimentos.

No texto de Milliet, se notam os pontos de contato entre o assunto social, a chamada honestidade na pintura, e a “expressão de sentimentos” pessoais. Formado dentro da tradição de uma crítica de impressão que se afirmou no final do século XIX, Milliet buscou identificar em Rebolo suas marcas de modernidade (Gonçalves, 1992). Era importante ressaltar na obra do artista seus traços de individualidade, mas também sua capacidade de fazer uma pintura socialmente relevante. Dois anos depois, em 1943, Luis Martins retomou a visão de Rebolo apresentada por Milliet. O crítico nascido no Rio de Janeiro elegeu o santelenista como poeta do subúrbio paulistano. Em seu artigo, se destacam o uso das palavras “bucólico”, “sentimental”, “ingenuidade” e “poesia” (Martins, 1943):

Ele é um bucólico dos arredores urbanos, um sentimental dos fins-de-tarde tristonhos dos arrabaldes e dos subúrbios paulistas. Mas, começando timidamente, com ingenuidade, ele foi aos poucos dissecando de tal maneira essa poesia crupuscular (sic) da paisagem, que acabou por quasi exgotá-la (sic).

Em 1945, Rebolo efetivamente se mudou para o bairro do Morumbi (SP), que à época era ainda um bairro de chácaras e sítios apenas. No documentário “O Anel Lírico”, feito pelo crítico Olívio Tavares de Araújo em 1979, Rebolo narrou sua mudança para o bairro paulistano como uma forma de ficar mais próximo das paisagens que gostava tanto de retratar. O pintor descreveu o quintal de sua casa como “uma paisagem”, “um quadro” (Araújo, 1979). Segundo Araújo ainda, no ato de representar estas paisagens, às quais o artista se aproximava cada vez mais, Rebolo deveria ser interpretado tendo em mente três palavras: “lirismo”, “espontaneidade” e “leveza”. Nestes três substantivos repousam as leituras da década de 1940, reafirmadas pela interpretação das paisagens pintadas pelo artista. Enquanto são projetadas obras desse período, o narrador nos informa que o artista representava principalmente o trabalho dos moradores dos arredores de São Paulo, que “como ex-operário, Rebolo respeita e compreende.” (Araújo, 1979).

Em seu texto sobre a Família Artística Paulista, o historiador da arte Flávio Motta analisou a crítica de Mário de Andrade sob o ponto de vista da aproximação entre artista e operário. Para Motta, o crítico via o Grupo Santa Helena como uma união de artistas comprometidos com uma ideologia, uma situação de classe (Motta, 1971):

Mário de Andrade viu também na sequência dos interesses, condições semelhantes à do “operário qualificado”. Buscavam, por intermédio da pintura, uma nova qualidade que substituísse as árduas exigências do trabalho impostas pela condição proletária.

Ainda que nos anos de 1970, termos como “operário” e “proletário” estivessem se solidificando como uma identidade associada ao Grupo Santa Helena, não se observa no mesmo período o crescimento do interesse por estes artistas vindo da história da arte social, ou marxista. Isso se deve a questões maiores que o caso específico dos santelenistas, e que dizem respeito à estruturação da disciplina de história da arte no Brasil. Como resultado dessa condição particular, quando o discurso crítico sobre o Grupo passou a se tornar substrato para uma narrativa histórica, interpolaram-se os argumentos sociais com os sentidos estéticos atribuídos às produções santelenistas.

Desse modo, tiveram um papel fundamental os escritos sobre o Grupo feitos por pesquisadores ligados à Universidade de São Paulo, com destaque

para as publicações iniciais de Walter Zanini. Em 1991, em texto referencial, Zanini explicou as escolhas temáticas dos artistas pelas paisagens comuns, sem monumentalidade ou drama como algo marcado pelo gosto popular. Afirmou ainda que “toda essa visualidade é de uma franqueza a que não falta o lirismo da ingenuidade” (Zanini, 1991, p.118). Na análise de Zanini observa-se a presença tanto das ideias de lirismo, como do gosto popular, que permearam os escritos de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Luis Martins, atestando a importância da crítica para esta historiografia.

Nos anos 2000, a constituição dessa narrativa foi especialmente relevante para as exposições comemorativas dos centenários dos artistas. Em 2002, uma mostra coletiva, unindo os pintores do Grupo Santa Helena na Galeria de Arte do Serviço Social da Indústria (SESI), em São Paulo, tinha como título “Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos”. O catálogo da exposição traz textos de estudiosos que ficaram conhecidos por suas análises do Grupo nos anos de 1980 e 1990, como Elza Ajzenberg, Daisy Peccinini, Maria Cecília França Lourenço e Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Nos artigos publicados especialmente para o catálogo da exposição, o uso da palavra “operário” foi revisitado, mas de modo muito mais metafórico do que o feito pelas gerações anteriores. Forte indicativo desta nova abordagem são os usos das aspas sempre que o termo é grafado. As aspas tinham neste caso dupla função: ao mesmo tempo em que denotavam a citação de certa terminologia histórica, enalteciam uma apropriação do termo com restrições. Responsável pelo texto introdutório do catálogo, Elza Ajzenberg explicou resumidamente as inspirações para o título da exposição (Ajzenberg, 2002):

Nessa direção coloca-se o termo “artista operário”. Esses artistas voltados ao seu ofício, à necessidade associativa, com o objetivo comum de “fazer pintura”, ou na palavra de Rebolo, “fazer pintura pura” e, com o desdobramento lírico do fato desses operários sobreviverem da pintura, portanto serem também “operários da pintura”.

O texto de Ajzenberg, embora fazendo amplo uso dos termos da crítica dos anos de 1940, funde de maneira mais pronunciada as dimensões psicológica e material a que Mário de Andrade se referiu em seu célebre artigo de 1944. É possível observar esta questão surgir ainda em outra mostra celebrativa,

intitulada “Mario Zanini: territórios do olhar (1907-2007)”. No texto curatorial de Daisy Peccinini, Zanini é identificado como alguém particularmente tocado pelo assunto social. Sua interpretação cita, assim como Walter Zanini, o gosto popular (Peccinini, 2007, p.20):

É importante ressaltar que Zanini é um homem do povo e sempre teve presente suas origens. A temática social e o gosto do popular movem o seu olhar para os bairros operários, ruas e casas humildes, onde o povo se movimenta nas ruas e várzeas onde trabalha e se diverte.

A imagem metafórica dos santelenistas como “operários da pintura” amadureceu naquele contexto, fundamentado nas bases lançadas pela crítica e consolidadas pelos textos históricos das décadas anteriores. Ademais, nos anos de 1990 e 2000, parecia importante fortalecer a memória desses artistas como pintores socialmente engajados, com uma feição própria da arte de seu tempo e local, em um momento de forte debate a respeito de uma história da arte moderna latino-americana, que se voltava para suas próprias interpretações (Giunta, 1996 e Zanini, 1994).

A modernidade do Grupo Santa Helena

Partindo da construção discursiva do Grupo Santa Helena, de sua imagem formulada pela crítica e cristalizada pela historiografia, lança-se a questão sobre sua inserção na tradição que buscou aproximar o universo dos artistas daquele do trabalho, e que remonta aos termos apresentados no início deste capítulo. Além disso, pode-se questionar o quanto esta aproximação, no caso do Grupo Santa Helena, colaborou para o entendimento destes artistas como modernos.

Nos textos críticos sobre o Grupo, é possível se observar que, na operação de identificação dos santelenistas como artesãos e mesmo operários, foram recuperadas algumas das ideias consolidadas ao final do século XIX a este respeito. Em primeiro lugar, tem-se a ideia de um grupo de artistas que pinta sem nenhum tipo de anseio ao que Sérgio Milliet chamou de “trucagens” (1941). São considerados artistas honestos, no sentido de aplicarem as técnicas aprendidas sem grandes ambições narrativas ou intenções de efeito. Assim cresceu na crítica o uso do conceito de artista-artesão, encabeçado pelos argumentos de Mário de Andrade.

À ideia de valorização desta honestidade na pintura – defendida por críticos e artistas na segunda metade do século XIX – soma-se um sentido de importância da formação dos artistas em escolas não tradicionais, como os liceus de artes e ofícios. De mesmo modo, na crítica ao Grupo se tornaram recorrentes as referências à vida pregressa dos artistas, citando frequentemente seus trabalhos como decoradores e até mesmo suas experiências na indústria ou no comércio. Enquanto a memória de vivências pouco ligadas ao universo das artes, em geral, fossem colocadas nas biografias dos artistas para ressaltar seus caminhos de superação, no caso dos santelenistas, era importante que esse histórico não fosse apagado, mas ressurgisse sempre. Neste sentido, para a crítica dos anos de 1930 e 1940, as experiências precedentes dos santelenistas não eram meios, mas fim. Para esta geração de críticos, elas representavam mais uma forma de expressão, uma linguagem, do que uma etapa anterior à formação do artista em si.

Dentro da ideia apresentada pela historiografia de uma segunda etapa do modernismo (Lafetá, 1974), o Grupo Santa Helena introduz-se ainda no ápice de um projeto maior, de definição de uma identidade nacional, que vinculava-se diretamente ao universo do trabalho. Esse é um momento em que as artes permealaram-se do chamado “populismo trabalhista” do governo de Getúlio Vargas, resultando na inserção dos intelectuais, artistas e arquitetos modernistas na estrutura burocrática estatal (Miceli, 2001).

Deste modo, a modernidade do Grupo Santa Helena, entendida como análogo a sua proximidade com o universo industrial, certamente tem suas origens nas transformações do estatuto do artista, iniciadas ao final do século XIX, assim como também relaciona-se à sua apresentação de uma linguagem artística contemporânea, de seu próprio tempo. No entanto, existe uma dimensão de modernidade neste Grupo que parece eclipsada pela construção discursiva do artista-trabalhador, e que diz respeito à complexa relação entre arte e política nos anos de 1930 e 1940.

A predileção dos artistas do Grupo por seus assuntos, meios de produção, paleta e mesmo pela figuração podem revelar não somente sua relação com o mundo do trabalho, como pontuou a crítica, mas também com a arte italiana do período e sua ideia – complicada aos olhos da crítica brasileira – de uma arte de valor nacional. Enunciada em textos como de Elza Ajzenberg no catálogo da exposição “Operários na paulista”, a questão é mais detalhada nos textos de Tadeu Chiarelli sobre as relações entre o Grupo e o Novecento Italiano (1995); e de Ana Magalhães, que,

estudando o acervo italiano do MAC USP, estabeleceu renovadas conexões entre esta coleção e as obras do Grupo pertencentes ao Museu (2011 e 2016).

Esta aproximação entre os santelenistas e os artistas italianos foi, de fato, levantada por Mário de Andrade, quando o crítico elaborou sua ideia de uma escola ítalo-paulista de pintura, e mencionou a importância de artistas como Vittorio Gobbis e Paulo Rossi Osir. No entanto, esta dimensão foi, aos poucos, colocada à margem, ou entendida como substrato para a afirmação de uma modernidade apartada do modelo italiano e próxima da noção particular de identidade brasileira que se construía naquele momento. Noção esta que se beneficiava da figura do artista-artesão ou trabalhador.

Isto funcionou não apenas para o caso do Grupo Santa Helena, mas para outros artistas, como Candido Portinari, por exemplo, cujas ligações com o modernismo italiano nos anos de 1930 apareceu sempre lateralmente na crítica, a despeito de seu patente interesse sobre o assunto. Prova desta especial atenção de Portinari é a presença dos escritos “Portinari, 935, São Paulo” na página de rosto da monografia do artista italiano Mario Sironi, arquivada na Biblioteca de Paulo Rossi Osir, atualmente sob consulta no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Bortoluci, 2007 e Ronqui, 2017). Em verdade, as proximidades entre Brasil e Itália nos anos de 1930 e 1940, e sua importância para o projeto de modernização brasileiro, de um modo geral, ainda permanece um tabu para a historiografia. No que diz respeito ao Grupo Santa Helena, esta ligação se imbricou de tal modo à sua identidade de artistas-trabalhadores que é uma tarefa árdua observar um aspecto ignorando o outro.

A abertura para leituras e interpretações das obras do Grupo Santa Helena a partir de uma chave ampliada, que incluísse sua relação não apenas com referências italianas, mas também com a pintura de temas urbanos e industriais em outras partes do mundo (como na Alemanha e no Leste Europeu) no começo do século XX, permite iniciar uma série de novos e importantes questionamentos. Seria relevante, por exemplo, observar em que medida a escolha dos santelenistas pelas paisagens urbanas e industriais correspondeu a um desejo de registro do crescimento de São Paulo, o que poderia alinhá-los a um conjunto de artistas que trabalharam neste sentido, incluindo futuristas e preciosistas, de quem os artistas do Grupo nunca foram aproximados.

Também pode-se investigar o quanto sua linguagem esteve ligada a uma ideia de modernidade urbana e industrial, cujos símbolos se reverberavam nos anos de

1930, no que se conheceu na história da arte como realismo social. Isso colocaria os santelenistas em uma perspectiva global, do muralismo norte-americano aos cartazes russos, passando pelos mexicanos e alemães. Por fim, mas não menos importante, que relações guardavam a pintura dos subúrbios paulistas, com suas casinhas e chaminés – pela qual os santelenistas ganharam fama – e uma tradição de paisagistas ítalo-paulistas que formavam alunos no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, para trabalharem como pintores-decoradores (Tarasantchi, 2002).

Algumas destas questões já estão sendo tratadas por pesquisadores (Freitas, 2011; Meneguello, 2014), que buscaram revisitar a memória destes artistas, relacionando-os à produção de sua época, e tratando de sua documentação histórica – muitas vezes vasta e inédita – com o intuito de compreender e problematizar as chaves interpretativas vigentes. Ainda assim, resta um amplo campo de investigação a ser explorado por futuros estudiosos, que podem encontrar aqui alguns pontos de partida.

Referências

- AJZENBERG, E. **Operários na Paulista**. São Paulo, MAC-USP, 2002.
- ALMEIDA, P. M. **De Anita ao museu**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- AMARAL, A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo, Nobel, 1984.
- ANDRADE, M. **Um salão de Feira - Parte I**. Diário de S. Paulo, 21/10/1941.
- _____. **Um salão de Feira - Parte II**. Diário de S. Paulo, 02/11/1941.
- _____. **O artista e o artesão**. In: O baile das quatro artes. São Paulo: Martins Fontes, 1975, 1938.
- _____. **Esta Paulista Família**. O Estado de S. Paulo, 02/07/1939.
- _____. **Ensaio sobre Clóvis Graciano**. Julho a dezembro de 1944. In: MOTTA, F. A Família Artística Paulista. Revista Comunicações, IEB USP, São Paulo, 1971, n.10, pp.137-175.
- ARAÚJO, O. T. **O anel lírico** (documentário), 1979, 35mm, COR, 11 min 11 seg. Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BELLUZZO, A. M. **Artesanato, arte e indústria**. São Paulo, 1988.
- BORTOLUCI, Lauci Dos Reis; PECCININI DE ALVARADO, Daisy V. M. **A biblioteca de Paulo Rossi Osir: coleção e arte**. 2007. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- BOSSAGLIA, R. **L'ISIA a Monza: una scuola d'arte europea**. Monza: Associazione Pro Monza, 1986.
- BRILL, A. **Mario Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena as bienais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- CAMPOS, C. M. **O Palacete Santa Helena: implantação, construção e arquitetura**. São Paulo, SENAC/Imprensa Oficial, 2006.
- CHIARELLI, T. **O Novecento e a Arte Brasileira**. Revista de Italianística, ano III, no. 3, 1995, pp. 109-134.
- _____. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- CHILVERS, I., OSBORNE, H. **The Oxford Dictionary of Art**. New York: Oxford University Press, 1994.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DROSTE, M. **Bauhaus 1919-1933**. Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- FABRIS, A. **Portinari, pintor social**. São Paulo: USP/Perspectiva, 1990.
- FREITAS, P. M. S. **O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista**. Campinas, 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.
- GIUNTA, A. América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. In: International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation. **Anais...** Oaxaca, Cidade do México, 1996.
- GONÇALVES, L. R. **Aldo Bonadei: o percurso de um pintor**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Instituto Moreira Salles. **Os "reclames" de Fulvio Pennacchi: primórdios da propaganda brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- MACKAIL, J. W. **The life of William Morris**. Londres, 1899.
- MAGALHÃES, A. G. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP: estudos em torno das coleções Matarazzo**. São Paulo, USP, 2011. p. 200-216. Revista USP, São Paulo, n. 90, p. 200-216.

_____. **Classicismo Moderno : Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP.** São Paulo, Alameda, 2016.

MALLARMÉ, S. **The impressionists and Edouard Manet.** In: Art Monthly Review, 1876.

MARTINS, L. **Crônicas de arte - Escola ítalo-paulista.** Diário de S. Paulo, 09/04/1946.

MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. **História**, Franca , v. 33, n. 1, p. 27-49, June 2014 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742014000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 20 May 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742014000100003>.

MESQUITA, A. **II Salão da Família Artística Paulista.** O Estado de S. Paulo, 10/06/1939.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGUEL, J. D. **Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930).** São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

MILLIET, S. **1o Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias (Parte V).** O Estado de S. Paulo, 04/10/1941.

MOTTA, F. **A Família Artística Paulista.** Revista Comunicações, IEB USP, São Paulo, 1971, n.10, pp.137-175.

Palavras proferidas por Guilherme de Almeida na Inauguração do 1o Salão de Arte da Feira Nacional da Indústrias. Catálogo Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, 1941. Fundo *Documents of Latin American and Latino Art*, Museu de Houston, Estados Unidos da América. Disponível em <https://icaadocs.mfah.org/>, acesso em abril de 2020.

PECCININI, D. V. **Grupo Santa Helena.** IN: Operários na Paulista: MAC-USP e artistas artesãos, Coletânea de textos artísticos, São Paulo: MAC-USP, 2002, p. 66.

_____. **Territórios do olhar: universo da arte de Mario Zanini.** São Paulo, MAB-FAAP, 2007. p.45-49.

PEVSNER, N. **Pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius.** São Paulo, Martins Fontes, 2002.

RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 29, p. 100-121, Junho, 2017 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000100100-&lng=en&nrm=iso>. access on 19 May 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.122437>.

SCHWARTZ, F. J. **The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War.** New Haven: Yale University Press, 1996.

TARASANTCHI, R. S. **Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920.** São Paulo, EDUSP, Imprensa Oficial SP, 2002.

The collected works of William Morris, Londres, 1915.

ZANINI, W. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991.

_____. **Arte e História**. Revista Estudos Avançados 8 (22), 1994, pp 487-489.

Agradecimentos

A autora agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pelo financiamento da pesquisa. À Profa. Dra. Cristina Mene-guello pelo convite para colaborar neste importante volume a pelos anos de orientação durante a graduação e mestrado em História, na Unicamp.



Ir às massas: trabalho, visualidade e engajamento social no modernismo brasileiro

Tiago da Silva Coelho

Uma exposição em homenagem ao comunismo

Em 1945, foi organizada, na Casa do Estudante, na cidade do Rio de Janeiro, a exposição *Artistas plásticos ao Partido Comunista*, ocorrida entre os meses finais daquele ano, tendo sido inaugurada no dia 25 de outubro. Tal evento, dentre tantos celebrados em homenagem ao Partido Comunista do Brasil (PCB), no seu retorno à legalidade, orgulhava-se de congregar 85 artistas plásticos das mais diversas correntes, acadêmicos e modernos, para a recolha de fundos destinada ao PCB, visto que as obras que fossem vendidas, teriam seu valor convertidos ao partido. As informações referentes à exposição eram divulgadas pelas notícias reportadas pelos jornais da época, especialmente o *Tribuna Popular*, diário impresso pelo PCB, fazendo parte de sua rede de periódicos espalhados por diversas capitais do país. Alguns elementos chamam a atenção nas notas apresentadas pelo jornal, dentre eles, destacava-se o elogio aos artistas que se empenharam na participação daquela iniciativa que tinha como objetivo manifestar-se contra o anticomunismo e o fascismo, bem como em defesa da democracia (*Tribuna Popular*, 11/11/1945).

Por mais que a exposição fosse endereçada ao Partido Comunista, não havia necessariamente uma temática específica, dando aos artistas presentes a possibilidade de apresentarem os quadros e esculturas que desejassem. A organização da exposição ficara a cargo de Oscar Niemeyer, Sampaio Lacerda, Raul Devezza, Rocha Miranda, Paulo Werneck, João de Oliveira, Honório Peçanha, José Morais, Salomão Scliar e Euzman Cavalcanti, os quais, além das organizações práticas de espaço e disposição, conseguiram mobilizar um grandioso número de colegas artistas para participarem da mostra (*Tribuna Popular*, 26/10/1945).¹

¹ Na edição do jornal *Tribuna Popular* do dia 11 de novembro de 1945, foram indicados os nomes dos/as artistas que participaram da exposição: A. R. Risotti, Alcides da Rocha Miranda, Aldary Toledo, Aldemar Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Ceschiatti, Alípio Jaramillo, Antônio Augusto Gonçalves, Antônio Bandeira, Athos Guicão, Augusto Rodrigues, Berco Udler, Bruno Giorgi, Bustamante Sá, Candido Portinari, Carlos Scliar, Casimiro Ramos, Chiau

Como um dos órgãos de imprensa do Partido Comunista, o jornal *Tribuna Popular* dera destaque em suas notícias aos nomes dos organizadores, fazendo também referência a nomes conhecidos como Candido Portinari que, por meio de uma entrevista, contou sua expectativa em relação ao evento; E. P. Sigaud que impactara a todos com seus operários; e Quirino Campofiorito, Haroldo Barros e Rui Santos por trazerem à mostra retratos de Luís Carlos Prestes - dirigente do partido e figura central da reorganização do PCB. Foram ressaltados ainda os trabalhos dos pintores operários Randolpho Barbosa, Heitor dos Prazeres e José Pancetti. Dentre eles, é possível destacar Candido Portinari e Quirino Campofiorito que receberiam no ano seguinte, no dia 21 de abril, o *carpet* de filiados ao partido das mãos de Prestes.

Dos artistas presentes na exposição e que se filiaram ao partido no dia 21 de abril de 1946, podemos apontar ainda Alcides da Rocha Miranda, Carlos Scliar, Chlau Devezza, Clovis Graciano, Jordão de Oliveira, José Guimarães e Silvia Leon Chalreo; além daqueles que participaram da exposição e foram organizadores como Jose Morais e Raul Devezza; e, também, Honório Peçanha e Oscar Niemeyer (*Tribuna Popular*, 21/04/1946). Outros artistas não se filiaram publicamente, como Eugênio P. Sigaud, mas seguiram boa parte de sua trajetória muito próximos do partido. O fato desses artistas terem participado da exposição de 1945 e se filiarem, logo em seguida, demonstra em geral, o crescimento do Partido Comunista do Brasil, em seu momento de legalidade. Estima-se que o partido tenha alcançado, nesses anos, mais de duzentos mil filiados, realizando grandes comícios em estádios de futebol, elegendo deputados e senadores na Assembleia Constituinte de 1946 e na eleição complementar do ano seguinte

Deveza, Clóvis Graciano, Darwin, Durval Serra, E. P. Sigaud, Edíria, Eduardo Canabarro Barreiros, Erico Blanco (Enrico Bianco?), F. Salgado, Fernando B. , G. Landa, G. Vormis, Gilda Gelmin, Guttman Richo, Haroldo Barros, Heitor dos Prazeres, Hilda E. Campofiorito, Iberê Camargo, Inimá José de Paula, J. Carvalho, Joaquim Tenreiro, Jordão de Oliveira, Jorge de Lima, José Alves Pedrosa, José Guimarães, José Menezes, José Moraes, José Pancetti, Lélío Landucci, Lopes d'Azevedo, Luiz Jardim, M. Correa, Manoel Gaspar, Manoel Loureiro, Manoel Martins, Manoel Serra, Maria de Lourdes, Maria Leontina, Mario Basbaum, Mario Zanini, Monoel Queiroz, Murilo de Souza, Oscar Meira, Osvaldo de Andrade Filho, Otavio, Paulo Werneck, Peçanha, Pedro Mandarin, Percy Deame, Poty, Quirino Campofiorito, R. M. Grimen, Randolpho Barbosa, Raul Devezza, Roberto Burle Marx, Rubem Cassa, Rui Santos, S. Pinto, Silvia Leon Chalreo, Solano Trindade, Théa, Ubi Bava, Thiré, Tomaz Santa Rosa, Valdemar Aor, Zaque, Virgínia Artigas e Wamberto Jacome.

(Fernandes, 2017). O PCB se erigia como um defensor do povo, das lutas sociais, da defesa da democracia e no combate ao “nazi-fasci-integralismo” (Tribuna Popular, 26/11/1945, p. 2). Construía-se, também, como um *locus* de ligação com os proletários, com o povo brasileiro e, como tal, o legítimo espaço para a arte e artistas engajados socialmente.

A exposição de 1945 não fora a única realizada por meio da articulação e agência do PCB, o partido incentivou e apoiou outras exposições, bem como a fundação do Sindicato dos Artistas Plásticos do Rio de Janeiro, em 1946. Houve também atos e manifestações realizadas por grupos de pintores, intercedendo por causas internacionais e, até mesmo, mobilizando-se por assuntos exteriores ao universo da arte. Não que a atuação política de artistas seja novidade, mesmo no Brasil, em anos anteriores, a participação deles e de intelectuais era recorrente, se não comum (Fernandes, 2017). O fato é que a mobilização de tantos artistas para participar de uma exposição em homenagem a um partido comunista, recém-saído da ilegalidade, depois de anos de perseguição, tortura e mortes, é um tema importante para ser estudado com maior aprofundamento.

É crescente o engajamento político e social dos pintores e intelectuais, nos anos 1930 e 1940, bem como é perceptível a escalada que possibilita a realização de mostras como essa de 1945. Ela não será efêmera e tampouco se findará junto à ilegalidade do Partido Comunista, em 1947, ou mesmo com a discussão “naturalismo x abstracionismo”, no fim dos anos 1940 e início dos anos 1950. Nota-se o envolvimento de boa parte dos mesmos pintores que se articularam em busca do engajamento social, nos primeiros anos da década de 1930. Nesse sentido, o presente texto tem por objetivo discutir elementos para compreensão e análise das articulações políticas e estéticas, presentes na intersecção da primeira e segunda gerações do modernismo brasileiro. Se a primeira geração, a que realizou a semana de 22, tinha como objetivo descobrir o Brasil; a segunda, dedicava-se a entender as relações sociais que o envolviam, como o trabalho, os trabalhadores, o espaço urbano e as pessoas. Porém, é importante entender como se deu essa passagem de fases e quais eram os meandros políticos presentes, no cenário da época, no que diz respeito ao trânsito de ideias e de posicionamentos críticos.

Essas discussões políticas, promovidas por intelectuais e artistas, não se darão somente no âmbito da crítica acadêmica e jornalista, nem somente por meio de jornais, manifestos e periódicos, mas também no âmbito da visualidade. Trabalhar com a Cultura Visual de um determinado contexto histórico é pensar não só

como se constituem os processos sociais relativos à compreensão daquilo que é visto e/ou dar-se a ver, como também sobre como é construída a dimensão que possibilita a visão, para além dos atributos fisiológicos. Não se trata aqui somente das imagens como conhecemos: pinturas, fotografias, filmes, imagens digitais, mas como socialmente e culturalmente os seres humanos adotam as dimensões de ver ou não ver, de dar-se a ver ou de esconder, e de cunhar padrões visuais compartilhados pelas instituições sociais que compreendem o cotidiano dos habitantes do mundo. É sempre pensar que, para além do estatuto de arte que rondam as imagens, elas possibilitam compartilhar informações e vivências, participar ativamente do dia a dia das pessoas, influenciar decisões e políticas, assim como, auxiliar na criação de concepções distintas para as relações sociais existentes.

É importante compreender as imagens como artefatos que fazem parte da sociedade e, como tal, que participam das relações entre os seres humanos. Pensar as imagens como objetos, que possuem trajetória própria em correlação e agência com os demais membros da sociedade, é também pensá-las enquanto partícipes da história, como possuidoras de conteúdos que são a matéria-prima para os historiadores do presente. Para incorporar a dimensão da visualidade, nos estudos da História, foram criadas inúmeras metodologias que podem dar suporte à tarefa de compreensão do passado, por meio das fontes visuais; porém, a postura adotada pelo profissional da história deve ser pensada sempre em direção ao trabalho com problemas históricos, que utilizem das fontes visuais ou de outras, para compreender problemas visuais (Menezes, 2003).

Nessa perspectiva, atividades cotidianas que, aparentemente, teriam pouco ou nada a ver com o universo da pintura, como as rotinas do trabalho e dos trabalhadores, passam a ter significativa contribuição no chamado olhar de época (Baxandall, 1991). Na compreensão das imagens como artefatos, põe-se o fator imperativo de sua capacidade de mobilizar conceitos e promover compreensões sobre diversificados temas, por meio de sua existência física e intelectual, perspectiva que pode ser amparada no conceito de arquissemelhança. Porquanto as imagens possuem semelhanças com determinados contextos, e também vida própria, possibilitando outros testemunhos que não somente aqueles que estão na gênese de seu processo de feitura ou na intencionalidade dos artistas.

Pensar as imagens como um objeto que possui sua trajetória em correlação com os membros da sociedade, é também pensá-las enquanto partícipes da

história e, como tal, possuidoras de conteúdos que são a matéria-prima para a História, “o trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (Rancière, 2012, p. 34). É como se a imagem olhasse de volta para a sociedade, podendo, além de ser objeto desse olhar de época, devolver ao contexto em que foi criada e, nos subsequentes, um grande poder de influência sobre as sociedades envolvidas em toda sua trajetória.

Formação e atuação dos artistas socialmente engajados

A atenção de artistas e intelectuais direcionada ao PCB não faz apenas referência à narrativa de defesa do povo e das lutas sociais, mas também à curiosidade e atração promovidas pelas experiências da Revolução Russa e da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). As notícias provenientes da URSS, assim como as diretrizes para as artes engajadas, como a *Proletkult* e o *Realismo Socialista*, foram utilizadas pelo jornal *Tribuna Popular* para ressaltar a importância dos pintores que se filiaram ao partido, chamando-os de “Os artistas plásticos do PCB” e, também, de “os artistas do povo” (Fernandes, 2017). Essa última, principalmente, direcionada a três personalidades importantes para o partido, filiados em 1946, e figuras públicas de importância para a propaganda política partidária, os pintores Clovis Graciano, Candido Portinari e Quirino Campofiorito.

Clovis Graciano, no dia 23 de setembro de 1945, e Candido Portinari, no dia 11 de novembro do mesmo ano, foram homenageados com sessões completas do jornal, chamando-os de artistas do povo. Já Quirino Campofiorito teve sua filiação celebrada pelo jornal, na edição de 9 de janeiro de 1946, antes da grande festa de filiação de abril do mesmo ano. Esses artistas eram recorrentes nas páginas do *Tribuna Popular*, além de outros nomes, como: Raul Deveza, Carlos Scliar, E. P. Sigaud e Paulo Werneck - um dos principais gravuristas do periódico. Seus nomes eram sempre acompanhados pelos termos “artistas plásticos”, pensando-os coletivamente ou individualmente como “artista(s) do povo”; que, motivados por sua aproximação com o partido, apuravam seu olhar para as temáticas populares, do trabalho e dos movimentos sociais. Eram, então, artistas engajados socialmente (Fernandes, 2017).

A discussão que envolve o engajamento social dos artistas remonta a definição do papel da arte, na sociedade pós-revolução industrial. Esse contexto é concomitante ao desenvolvimento da fotografia, durante o século XIX, no qual

o universo da arte se vê envolto em relações de utilidade e necessidade, principalmente no que diz respeito às discussões estéticas sobre técnica, composição e conteúdo. A importância da mensagem social estava sendo colocada à prova, com questionamentos sobre o papel desempenhado pelas produções artísticas nesse novo contexto, ou ainda, se haveria um papel para a arte que estivesse vinculado ao contexto social de sua época. O distanciamento temático e estético propiciado pelas reflexões modernistas trouxe à tona o debate sobre o “desligamento [de questões sociais], seu compromisso só com pesquisas de ordem formal irá gradativamente vinculá-lo cada vez mais com suas próprias ideias e só indiretamente, como fruto de seu contexto, com seu tempo.” (Amaral, 2003a, p. 4)

Contudo, os contextos históricos de desenvolvimento do modernismo também foram de grande mobilização social, quando a relativa calma da *Belle Époque* foi brutalmente substituída pela turbulência da Grande Guerra e da Revolução Russa de 1917, eventos que, sem dúvida, tiveram grandes reflexos na sociedade ocidental e, conseqüentemente, na brasileira. Claro que esses eventos político-econômicos não foram os únicos responsáveis pelo engajamento de artistas, de fato

[...] haverá também artistas que buscam colocar o seu fazer, o resultado do seu labor, a serviço de uma sociedade que gostariam de transformar com sua contribuição, ou que sua obra refletisse sua realidade conflitante. [...] A realidade, a partir de meados do século XIX, é não apenas uma temática, mas uma posição definida por parte de muitos artistas. Em decorrência, assim, das intensas agitações sociais de nosso tempo, o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições e injustiças sociais. (Amaral, 2003a, p. 4)

No caso brasileiro, as primeiras décadas do século XX, foram de grandes agitações sociais, como o nascente movimento operário que articulou grandes greves nas duas primeiras décadas, 1902-1903, 1906-1907; a Greve Geral de 1917 e as greves de 1919, todas antes até mesmo da criação do PCB, que, nas décadas seguintes, apresentava-se como o verdadeiro defensor dos proletários e articulador do movimento operário brasileiro. Um olhar mais superficial poderia entender a preocupação social da arte e dos artistas como algo específico do

artista/arte moderna, porém artistas considerados acadêmicos poderiam se utilizar dos contextos históricos, os quais viveram, para ressaltar características das atividades de trabalho ou ressaltar trabalhadores e trabalhadoras, mesmo que romantizando temas como a exploração, as pesadas jornadas de trabalho, assédios e péssimas condições sociais.

O tema do trabalho fabril, que já era constante nas litogravuras do século XIX, adquire entre fins do século XIX e princípios do XX a maestria de grande tema. De tendências sociais ou não, o trabalho - e o trabalhador - ganham espaço definitivo também entre os pintores brasileiros. No final do século XIX, pintores imigrantes produziram descrições de ofícios e locais de trabalho como monjolos, o fabrico da manteiga, a marcenaria e a carpintaria. No início do século XX, estes universos cederam espaço a cenários em que os arrabaldes urbanos se pontuavam de fábricas e armazéns e em que os cenários de industrialização se mesclavam à crescente urbanização. (Meneguello, 2014, p. 30)

Talvez o que ressalte a participação massiva dos modernistas, como artistas engajados socialmente, seja a própria proletarização da atividade artística. O crescimento de escolas e liceus de artes e ofícios, pelo país, nas primeiras décadas do século XX, bem como os embates promovidos pelos modernistas da década de 1920, podem ser apontados como elementos importantes para o engajamento social dos pintores brasileiros, além do fato dos egressos de liceus terem sua formação direcionada às artes práticas e, até mesmo, empregarem seu saber e sua profissão em serviços vinculados à industrialização, seja em pinturas decorativas, murais com temáticas religiosas, reformas de estuques e fachadas, pintura de placas de sinalização, indicação e comércio, trabalho para a construção civil, entre outros (Freitas, 2011). A necessidade de manutenção econômica distanciava, por vezes, os pintores de sua atividade artística, porém os vinculava cada vez mais aos mundos do trabalho e, tal fato, também pelas ações da crítica e das pressões políticas, que incentivavam a produção de arte com grande favorecimento da temática social e, dessa forma, o trabalho e o trabalhador/a apareceram com grande recorrência.

Lívio Abramo fora apontado como um dos primeiros artistas socialmente engajados do Brasil, um engajamento social vinculado à prática política socialista. O gravador e pintor brasileiro que se tornou trotskista, nos anos 1930, teria se

impactado com as exposições expressionistas alemãs, realizadas em São Paulo, no final da década de 1920, o que potencializou sua prática artística e o encaminhou nessa linguagem, pelas décadas seguintes (Amaral, 2003a). Se a temática social o aproximaria dos pintores apresentados, no início deste capítulo, sua militância política o distanciaria daquele grupo. O trotskismo, nos anos 1930 e 1940, era inimigo declarado do Partido Comunista do Brasil, fato que também distanciaria Mario Pedrosa dos nomes que participaram da exposição ao PCB em 1945.

Pouco tempo depois das ações pioneiras de Abramo, outros nomes já consagrados viriam se juntar a ele. Tornou-se recorrente, nos anos 1930, ao menos até o início da guerra, que intelectuais e artistas brasileiros excursionassem pela URSS, alguns nomes diretamente vinculados ao partido comunista, outros pela curiosidade despertada pelo país da revolução. O fato é que as notícias dessas excursões, de um modo ou de outro, chegavam ao público brasileiro, por meio de livros, revistas, exposições, palestras e outros. Já reconhecida pelo público brasileiro, a pintora Tarsila do Amaral realiza uma viagem ao país dos soviets, no ano de 1931, trazendo de lá, além de cartazes políticos estatais, ideias socialistas. A produção de dois importantes quadros, nos anos posteriores a sua viagem, *Operários* e *Segunda Classe*, ambas de 1933, dão ênfase à guinada social da arte moderna brasileira, na década de 1930 (Amaral, 2003b).

Figura 1. Tarsila do Amaral - *Segunda Classe*, 1933



Fonte: Tarsila do Amaral - site oficial

Na tela *Segunda Classe*, apresentada por Tarsila, a classe social dos personagens é ressaltada pela combinação entre texto e imagem, visto que as dificuldades econômicas são destacadas pelos pés descalços e o indicativo no trem de que se trata, de fato, da “2ª CLASSE”. Sem o intertexto e o título da obra, a composição poderia não ter ressaltado a sua vinculação à crítica social, já que, em muitas outras composições, inclusive do período Pau-Brasil, suas personagens não têm calçados. A composição da imagem se dá de maneira muito similar a uma fotografia, o ambiente entristecido de *Segunda Classe* aparenta o retrato de uma classe social sujeita às dificuldades sociais.

No ano seguinte à viagem de Tarsila à URSS, Quirino Campofiorito, em Paris, pinta *O Operário* (1932), e, ainda que seu retorno ao Brasil só fosse se dar em 1934, já apontava novos caminhos para a arte moderna brasileira. Os motivos para essa guinada social, na produção artística, dão-se tanto pelas promessas do movimento de 1930 que, além de ressignificar os movimentos tenentistas da década anterior, prometia o fim do controle político nacional pelas oligarquias cafeicultoras; bem como pela diminuição dos espaços destinados ao academicismo e à ampliação dos espaços aos modernistas. E, ainda, pelas políticas trabalhistas e corporativistas do Ministério do Trabalho, os benefícios trabalhistas e sociais, que reorientavam a narrativa nacional para a valorização do trabalho, dos trabalhadores e das trabalhadoras.

Cumpridas ou não as promessas do movimento de 1930, o que se destaca, no início dessa década, afóra a revolta constitucionalista de 1932 e suas consequências individuais aos artistas, como a prisão dos modernistas de 1922, são as associações, sociedades, clubes e sindicatos de artistas modernos, cuja finalidade era a ampliação da cena para homens e mulheres que discordavam das posições oficiais academicistas. A Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), ambos de 1932, movimentaram os primeiros anos da década de 1930, com atividades plurais, desde cursos, palestras, reuniões a exposições (Forte, 2008).

Outro exemplo de grande interesse foi o Grupo Santa Helena, que reuniu inúmeros pintores, entre o ano 1935 e meados da década de 1940. Os *santelenistas* alugavam conjuntamente salas, no Palacete Santa Helena, no centro de São Paulo, pela necessidade de dividir o aluguel, mas também aproveitavam para promover discussões sobre arte moderna, participar de exposições coletivas, articular-se politicamente e, até mesmo, militar pela arte socialmente engajada. No mesmo prédio,

funcionaram, durante algum tempo, alguns sindicatos, incluindo o Sindicato dos Artistas Plásticos, de 1936. Os pintores do Grupo Santa Helena, nos momentos em que ocuparam as salas, no palacete, não se dedicavam somente à pintura, mas também, por necessidade, a outras ocupações econômicas. Por isso, ganharam a alcunha, dada por Mário de Andrade, de pintores operários. Dentre eles, estavam Aldo Bonadei, Francisco Rebolo Gonsales, Mário Zanini, Manoel Martins, Humberto Rosa, Alfredo Rullo Rizzotti, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi. Alguns eram filhos de imigrantes, outros vinham do interior paulista, tinham em comum o aprendizado nos liceus de artes e ofícios e o fato de necessitarem trabalhar em outras profissões (pintores de letreiros, decoradores, pintura de paredes, marceneiros, construtores, etc) ligadas ou não a sua atuação artística (Freitas, 2011). Formavam um grupo um pouco diferente dos que se reuniam, em Clubes e Sociedades, como o CAM e a SPAM, talvez mais próximos dos sindicatos, onde atuaram, em inúmeras ocasiões, mas, na essência, as que aglutinavam clubes, sociedades e sindicato e os *santelenistas* era a necessidade de trabalhar para a composição de uma cena favorável à arte moderna.

Foi, em um desses clubes, mais especificamente no Clube dos Artistas Modernos, que Tarsila expôs, entre os meses de julho e agosto de 1933, os cartazes que trouxera da URSS. Foi no mesmo lugar, no dia 29 de julho do mesmo ano, que a artista proferiu a palestra *A arte proletária*, tendo por base suas observações sobre a produção artística que encontrou naquele país.

Foi, também, Tarsila, na exposição que realizou no Palace Hotel, dessa vez na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, que trouxe uma retrospectiva, em sua homenagem, apresentando as obras *Operários* e *Segunda Classe*, as quais chamaram tanto a atenção de Di Cavalcanti, que o fizeram resenhar a exposição da artista, ao Jornal *Diário Carioca*, na edição do dia 15 de outubro de 1933. Intitulada *A exposição de Tarsila, a nossa época e a arte*, a crítica escrita por ele seria a primeira manifestação escrita pró-engajamento social dos artistas nacionais (Amaral, 2003a, p. 33). No texto entre citações de Marx, André Gide e Bogdanov, Di Cavalcanti evoca “[...] A arte de nossa época tem que ser revolucionária. O que há de vivo no mundo é a revolução. É na revolução (eu falo da revolução social) que as imagens da nossa época perdem a inanição e se movimentam” continua a afirmar que o papel do artista deve ser,

[...] ir para as massas. Ir a elas não para chamal-as [sic] a si. Essa demagogia já é impossível. Ir às massas, ao conhecimento das razões e do amor popular,

não como se vae ao jardim zoológico levar pão às feras, não para se repousar como um “snob”. Nem para pescar novos elementos de pitoresco, na miséria e na grandeza das multidões oprimidas. [...] Ir à massa, (não é Tarsila) com o coração aberto para se fortalecer e para se glorificar! (Di Cavalcanti, 1933, p. 23)

O artista finaliza o texto apontando a necessidade de se utilizar a arte como a arma da vitória na luta social, afirmando que essas são as considerações, as quais fora obrigado a fazer pela exposição de Tarsila, e que da estética, outros falariam. Chama atenção o fato de Di Cavalcanti utilizar da exposição de Tarsila como subterfúgio para um manifesto político para o engajamento social das artes. Curioso, também, é o fato de a imagem escolhida para ilustrar o texto do artista, no jornal, ser *Segunda Classe* e não *Operários* que viria a se tornar muito mais recorrente como exemplo de uma produção socialmente engajada. Em *Segunda Classe*, a temática do trabalho não está tão latente, e a discussão apresentada pela artista é a da classe social, dialogando com a citação de Di Cavalcanti a Marx, sobre a história da luta de classes. O posicionamento político efetivo de Di Cavalcanti será exercido, outras vezes, como crítico e intelectual.

É possível ver nessas intersecções, entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a criação de uma cena, cada vez mais, propícia à arte moderna, com engajamento social e político. Se a década de 1920 foi de descobertas estéticas, fechando os anos 20 com as exposições expressionistas alemãs; a década de 1930, configura-se pela presença do social, no universo da arte moderna. A figura de destaque será a do homem trabalhador, com referência sempre ao operário da fábrica e da construção civil. Quando não diretamente referenciada às composições, voltavam-se ao pesado trabalho braçal. Nos anos 1940, as temáticas sociais seriam mais diversificadas, não há um abandono específico do homem trabalhador, mas opta-se também pela guerra e pelas mazelas sociais e naturais, como a seca. Os temas que dialogam com a miséria seriam muito veiculados, posteriormente.

O encontro que, efetivamente, trouxe maiores certezas sobre o engajamento social da arte, ao menos àqueles que o acompanharam, foram as conferências do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, realizadas no findar do ano de 1933, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Siqueiros chega, ao Brasil, no final do ano de 1933, vindo da Argentina e profere a palestra “A Pintura Mural Mexicana”, no dia 27 de dezembro de 1933, no Clube dos Artistas Modernos. Sua

vinda e atividades foram intermediadas pela editora argentina Victória Ocampo. Em sua palestra no CAM, Siqueiros teria apresentado a gênese da pintura mural, no grupo de artistas do qual fazia parte.

Após a Revolução fundamos nosso Sindicato de Artistas, que foi o laboratório onde nasceu a nossa concepção proletária de arte. Iniciamos então, uma busca desesperada em torno de uma nova expressão artística útil à coletividade. A pintura mural parecia ser a mais adequada. Queriam um tipo de pintura resistente, que sobrevivesse ao tempo. Pesquisas apontavam para a técnica indígena de frescos. O que pintar? A equipe se reuniu para discutir – foram escolhidos os temas socais. Hoje, em 1933, possuímos uma técnica capaz de pintar em fresco sobre cimento e nossa preocupação é fazer obra exterior, nos pontos de maior tráfego afim de que impressione sobretudo a massa. (Forte, 2008, p. 126)²

É de se reconhecer o impacto que teve a palestra de Siqueiros, no cenário brasileiro, no contexto do início da década de 30, especificamente, no ano de 1933. As atividades realizadas, no CAM, durante aquele ano, circundaram o tema da arte socialmente engajada, do socialismo, da Revolução Russa e da URSS. Além da palestra de Tarsila do Amaral, ocorreram, no mesmo ano, a exposição da artista expressionista alemã, Kaethe Kollwitz, entre junho e julho, com trabalhos adquiridos por inúmeros pintores e intelectuais brasileiros; como também, no dia 16 de junho, a palestra *Kaethe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber a vida*, proferida por Mario Pedrosa. Aconteceram, ainda, algumas palestras de Jaime Adour de Câmara, com temáticas diversas, mas que acabavam enveredando pelos temas, anteriormente, mencionados; além da fala de Caio Prado Júnior sobre *A Rússia Hoje*, proferida, no dia 6 de setembro, e reapresentada, no dia 15, do mesmo mês, devido ao enorme sucesso. Jorge Amado apresentou seu livro *Cacau*, no dia 24 de outubro, e Jaime Adour de Câmara e Flávio de Carvalho proferiram a palestra inflamada com o tema *Reconhecimento da URSS pelo Brasil*, no dia 29 de novembro (Forte, 2008).

2 Relatório da palestra de David Alfaro Siqueiros, no Clube de Artistas Modernos no dia 27/12/1933. Transcrição encontrada por Graziela Naclerio Forte no Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 28.

Siqueiros permaneceu, no Brasil, por mais alguns dias, deu entrevistas a jornais e revistas, conversou com artistas paulistas e seguiu para o Rio de Janeiro, onde proferiu sua palestra, no dia 30 de dezembro de 1933, no Studio Nicolas, do fotógrafo Nicolas Alagemovits. Segundo a crônica jornalística do *Diário de Notícias*, do dia 7 de janeiro de 1934, “[...] a sua palestra foi deveras interessante, sobretudo quando expoz a technica da nova pintura, os esforços realizados para descobrir os methodos e processos novos que fossem adequados aos materiaes e condições modernas”; o texto seguia o tom elogioso às inovações estéticas, sem deixar de mencionar com desdém a “dialéctica comunista” para qual “entende que arte deve ter uma função social. Elle deu isso como coisa provada, empregando meia duzia de phrases feitas de verbiagem extremista: luta de classes, exploração de trabalhadores, sociedade do futuro proximo, etc.” (*Diário de Notícias*, 1934, p. 18). O interesse do jornal pelos desdobramentos estéticos e as críticas ao discurso político do artista continuaram nessa edição, mas vale ressaltar que Siqueiros havia aparecido em outras edições anteriores, nas quais o periódico deu detalhes sobre o curso que o pintor estava proferindo, em Buenos Aires³, e lamentou, na edição de 7 de janeiro de 1934, a rápida visita e a impossibilidade de maior permanência para reeditar o curso, no Brasil.

A presença de Siqueiros, no Brasil, e suas rápidas aparições, não deixaram de contar com a participação dos artistas locais, tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro. A abertura da sua palestra, no Rio, foi feita pelo pintor Di Cavalcanti,

Depois de São Paulo Siqueiros seguiu para o Rio de Janeiro, onde passou rapidamente para proferir outra conferência. Teve a oportunidade de passear pela cidade: caminhou pela Avenida Copacabana, foi ao bairro do Mangue, comprou um exemplar de Cacao, de Jorge Amado, e bebeu num botequim. Na conferência, foi apresentado por Di Cavalcanti e falou por duas horas. Segundo o editor da revista Rumo “Começou a falar e virou mil [...] No fim as

3 Na edição do dia 02 de julho de 1933, com o título: Pintura Monumental Moderna: Resumo da conferência do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, em Buenos Aires. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 02 jul. 1933. Supllemento, p. 19. A notícia estava no Supllemento, ao lado de uma gravura de Di Cavalcanti e após a notícia da primeira exposição da Fundação Graça Aranha, que em tom elogioso, demonstrava a importância desta exposição para a arte moderna, muito também pelo número de trabalhos apresentados.

ideias dele estavam rodando dentro da cabeça de cada um, feito transfusão de sangue” (Barbosa, 2010, p. 81).

Não é possível, ao menos pelas informações encontradas, ter certeza de quem participou de cada uma dessas palestras, alguns nomes são apresentados aqui e ali, mas não há uma lista de presença que possa confirmar a participação de pintores e pintoras, bem como sua aprovação ou desaprovação à fala do pintor mexicano. Alguns aparecem com mais destaque, é o caso dos organizadores das palestras, Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral, também Oswald de Andrade, que estaria na plateia, na atividade no CAM (Forte, 2008). Já no Rio de Janeiro, o nome mais citado é o de Di Cavalcanti, mas também há a citação ao nome de Candido Portinari, que seria também organizador da atividade de Siqueiros, no Rio (Balbi, 2003; Callado, 2003).

É fato que as palestras proferidas, em 1933, por Siqueiros, no CAM e no Rio de Janeiro, tiveram alguma importância para a arte moderna, no país, e, certamente, grande significância para a técnica mural e para o engajamento social dos artistas modernos brasileiros. Suas reflexões foram além do que o público, que acompanhara suas atividades nas poucas horas, em que passou pelo país, em sua primeira visita, esperava. As suas ideias fizeram ecos, nas publicações de jornais e revistas, nos dias e meses seguintes às palestras. Nesses termos, não é infundado creditar a militância de Siqueiros parte do sucesso do muralismo pelas Américas, já que sua atuação, de norte a sul do continente, semeou as técnicas modernas, as quais o pintor acreditava que poderiam ter lugar, no novo contexto social das artes, no mundo pós-Revolução Russa.

A nova técnica mural proposta trazia inovações e substituições, as produções deveriam ser coletivas, o uso de novos equipamentos e máquinas substituiria pincéis e broxas, tal qual as grandes paredes e proporções substituiriam os quadros e ambientes internos de residências, museus e gabinetes. A parede e a massa eram as aspirações do projeto artístico e social do muralismo mexicano, levado a cabo e propagado por Siqueiros. Tal tradição iria impactar os pintores brasileiros e encontrar terreno fértil no país, logo nos anos subsequentes à visita do pintor mexicano. A fertilidade se dava tanto pela necessidade de engajamento social e comunicação com as massas, ressaltadas pelos círculos artísticos que discutiam política, sociedade e arte, no início da década de 1930, quanto pelo terreno favorável, desempenhado pelo governo autoritário de Getúlio Vargas e seu Ministro de Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema.

Por fim, a escolha pelo muralismo

Nem todos os artistas modernos atuavam na pintura mural, muito menos seriam contratados para grandes ações comissionadas, mas houve certa comoção, ou mesmo modismo, seja pela novidade, pela propaganda realizada nos meios de comunicação; quanto, ainda, pelas premiações exteriores de muralistas brasileiros, a exemplo de Portinari, com a tela *Café* (1935), no *Instituto Carnegie de Pittsburgh*, o que pode, de algum modo, sem retirar os méritos da obra, ser inserido na política de boa vizinhança, promovida pelo Governo dos Estados Unidos, por meio dos esforços do *New Deal*. Dentro das ações para recuperação da economia estadunidense está o *Federal Art Project*, vinculado ao *Works Progress Administration* (WPA) que, entre outras, empregou inúmeros artistas, para pintar o país, com grande interesse nas ações do trabalho, dos trabalhadores e trabalhadoras, com a intenção de retratar o contexto de retomada pós-crise, vivenciado pelo país (Fabris, 1990). O interesse pela arte latino-americana, também, foi visível na atuação do industrial e filantropo Nelson Rockefeller, um dos fundadores do *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York e dirigente do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), que seria criado em 1941. Nota-se a valorização da arte americana e estadunidense, com contratos a pintores mexicanos para trabalhos e cursos, nos EUA, mostras coletivas com artistas americanos e europeus e incentivo aos artistas estadunidenses para que se utilizassem das técnicas murais e do realismo social. Havia em curso uma política de deslocamento, do eixo central da arte moderna no mundo, de Paris para Nova York, da Europa para os Estados Unidos (Barbosa, 2009).

As insinuações da política da boa vizinhança estadunidense, os apoios de Rockefeller e outros filantropos, encontravam direta ou indiretamente, eco no território brasileiro, onde a preocupação social dos artistas nacionais estava em consonância com os postulados do muralismo mexicano e, até mesmo, com os interesses do governo autoritário varguista. A proposta muralista ganha corpo com o reconhecimento internacional de Portinari, mas também com a sua opção pela técnica mural. Após a premiação de *Café* (1935), o artista foi contratado para fazer os murais para o Monumento Rodoviário. Logo em seguida, para fazer os murais, no novo prédio modernista do Ministério de Educação e Saúde Pública. Todos esses momentos dão, sem dúvida, o primeiro grande impulso à arte mural produzida por artistas nacionais. Nomes já conhecidos como Penachi, Di Cavalcanti, Burle Marx, Clovis Graciano, entre outros, realizarão nas décadas seguintes,

junto com Portinari, um grande número de produções, em caráter mural, credenciando a técnica como veículo do modernismo nacional. (Lourenço, 1995)

A monumentalidade necessária para a realização da pintura mural, a mesma indicada por Siqueiros, nas palestras de 1933, e, em manifestações posteriores, encontra-se presente na tela *Café* (1935) de Portinari. É possível observar, nos estudos para composição dessa tela, a indicação do apreço pelos trabalhadores e, também, pela proposital deformação corporal, cuja finalidade está em ressaltar a força desempenhada pelo trabalho braçal e, até mesmo, o anonimato do trabalhador, cujo vínculo à atividade o associa à função desempenhada. A tela *Café* tem a particularidade de não apresentar os elementos visíveis do processo de escravidão, atualizando a atividade da colheita do café à contemporaneidade. Os trabalhadores do quadro podem tanto ser escravizados, quanto assalariados, ressaltando uma mensagem atemporal de exploração do trabalhador pelas forças dominantes. Curiosamente, não há a presença do capataz nos estudos, ele ganha destaque na versão final do quadro. O interesse é no trabalhador, ele é o alvo da pintura mural portinariana, propositadamente agigantado, como no caso do *Lavrador de Café* (1934).

Figura 2. Estudos para composição da tela *Café*, 1935 - Candido Portinari



Fonte: Candido Portinari – Projeto Portinari

A transição da temática mural de Portinari é, rapidamente, acentuada e visível nestas duas gravuras, no estudo para a composição do quadro *O Lavrador de Café* (1934) e os elementos presentes nos estudos para a tela *Café* (1935) são antecipados e aprofundados. Por se tratar de um único personagem, quase um retrato do homem negro e trabalhador rural brasileiro, a deformação corporal e o agigantamento das mãos e pés são facilmente observáveis. No entanto, a robustez do corpo e a força apresentada pelos elementos de composição, são substituídos por rostos magros e amedrontados da gravura *Miséria* (1935), a qual foi produzida como ilustração para o livro *Poemas concêntricos*, de Corrêa de Sá. O título não faz referência direta ao trabalho ou aos trabalhadores, mas, ao fundo da composição cubista, existem duas chaminés, ressaltando que a miséria ronda as fábricas. Esse tema será recorrente não somente nas produções sociais de Portinari, mas nas de outros artistas que irão trabalhar com a temática da pobreza e da fome. Tarsila do Amaral, em *Segunda Classe*, ressaltou a disparidade

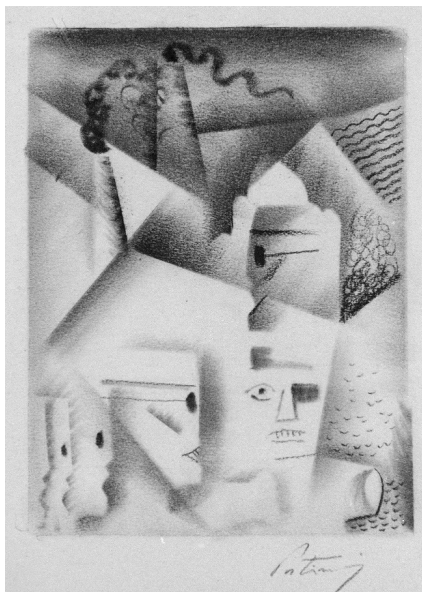
social aprofundada pela desigualdade e Quirino Campofiorito realizou diversas produções relacionando as dificuldades do trabalho e a pobreza que acompanhava os trabalhadores.

Figura 3. Preto com a enxada - Estudo para composição da tela *O Lavrador de Café*, 1934 - Candido Portinari



Fonte: Projeto Portinari

Figura 4. *Miséria*, 1935 - Candido Portinari - Ilustração para o livro *Poemas concêntricos*, Corrêa de Sá



Fonte: Projeto Portinari

A rápida fama conquistada por Portinari e pelas repercussões positivas do seu trabalho, fez com que fosse convidado para se tornar professor, na nova Universidade do Distrito Federal, criada pela prefeitura do Rio de Janeiro, em 1935. O convite foi feito para lecionar na cadeira de pintura mural e de cavelete. A experiência foi breve, pois, em 1937, com o golpe do Estado Novo, a universidade foi fechada e passou a integrar a Universidade do Brasil, criada em 1939, pelo Ministro Gustavo Capanema. Durante o curto período de existência, aglutinaram-se ao redor de Portinari, um grupo de figuras que seriam importantes para pensar a trajetória da arte socialmente engajada no Brasil. A maioria dos alunos de Portinari estaria, também, presente, na exposição de 1945, em homenagem ao PCB. Dentre eles, destacam-se Alcides da Rocha Miranda, Aldari Toledo, Bianco,

Burle Marx, Edith Behring, Rubem Cassa e Eugênio P. Sigaud. A dedicação dos estudos à pintura mural, bem como o trabalho coletivo na composição de muitos painéis, nomeou o coletivo de artistas que se reuniam, ao redor da cadeira de pintura, como Grupo Portinari.

Sigaud, também, aparece como membro do Núcleo Bernardelli, fundado em 1931, juntamente com Bustamante Sá, Joaquim Tenreiro, José Pancetti, Quirino Campofiorito e outros⁴, com o objetivo de contrapor-se ao ensino dogmático da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), funcionando, durante bom tempo, anexo ao Studio Nicolas e mudando-se várias vezes. A criação do Núcleo Bernardelli, dá-se pelos mesmos anseios do CAM e da SPAM, também, presentes no Grupo Santa Helena e, em certa medida, na gênese do Grupo Portinari, espaços associativos para pesquisa e produção em perspectivas modernas. Os pintores do Núcleo Bernardelli “[...] vinham das camadas menos favorecidas, trabalhando durante o dia e se reunindo a noite, quando então pintavam e discutiam sobre os caminhos da pintura na Europa e no Brasil. Alguns eram imigrantes e não possuíam uma formação acadêmica” (Luz, 2002, p. 3).

Os clubes, núcleos, associações e sindicatos demonstravam as necessidades dos grupos modernos, os quais encontraram na ação coletiva elementos para transpor os obstáculos oficiais, cujos anseios individuais, também, davam-se por se manterem, economicamente, por meio das atividades artísticas, e pelo engajamento social, visto que muitos dos nomes presentes na exposição de 1945 atuaram ativamente nos diversos grupos mencionados. Fosse no Rio de Janeiro ou em São Paulo, ou em outras regiões do país, as articulações movimentaram o cenário artístico-social com resultados positivos. Muitos dos embates que aconteceram, nos anos 1920, permaneceram nos anos 1930 e 1940, porém alguns elementos são importantes para pensar a abertura dos espaços oficiais aos movimentos modernos, seja por meio da criação da seção Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, ou mesmo, pelo fato da ENBA permitir o funcionamento do Núcleo Bernardelli, nas suas salas, durante o período noturno, com menor concentração de atividades regulares. A criação dos Salões de Maio, as exposições como a Família Artística Paulista, os contratos oficiais para obras de grande divulgação

4 Ado Malagoli, Borges da Costa, Bráulio Poiava, Bruno Lechovski, Bustamante Sá, Edson Motta (?), Eugênio Sigaud, Expedito Camargo Freire (?), João José Rescala, Joaquim Tenreiro, José Gomez Correia (?), José Pancetti, Manoel Santiago, Milton Dacosta, Yuji Tamaki, Yoshia Takaoka, Quirino Campofiorito e Edson Motta.

mediática, as premiações internacionais e outros eventos, aconteceram pela ação coordenada de intelectuais e artistas, objetivando angariar os espaços oficiais e o moldar o gosto público para a arte moderna, mesmo que encontrassem eco nas propostas dos governos federal, bem como dos estaduais e municipais. Não pode ser esquecida, também, a reação conservadora dos pintores acadêmicos, a qual existiu com muita força e amplitude.

A contratação de Portinari, em 1936, para realização dos murais do Monumento Rodoviário, em comemoração à ligação entre Rio de Janeiro e São Paulo, foi ação ímpar para colocar em prática parte das propostas de Siqueiros para a arte mural (Fabris, 1990). Nesse contexto, Portinari lecionava a cadeira de pintura na UDF e contava com a ajuda de seus alunos para pintura dos murais *Construção de rodovia I, II, III e IV* (1936), que eram painéis monumentais, com uma composição particular em telas 96 cm de altura por 768 cm de comprimento. Os cortes horizontais impediam a visão de grandes paisagens, como se o observador estivesse dentro dos veículos que circulariam pela nova rodovia. O realismo dos painéis refletia as técnicas já empregadas nas telas *Lavrador de Café* (1934) e *Café* (1935). A deformação corporal e o agigantamento do trabalhador tomariam o primeiro plano de três das quatro composições (painéis I, III e IV). Outros elementos sempre presentes eram as máquinas e ferramentas, a estrada e o horizonte, esses últimos fazendo referência ao fruto do trabalho, a transformação realizada pela atividade laboral.

Figura 5. Braço – estudo para *Construção de Rodovia IV* - Painéis para o Monumento Rodoviário, 1936 - Candido Portinari



Fonte: Projeto Portinari

O último painel (IV) é icônico, pois apresenta o trabalhador contemplando o fruto de seu trabalho. Não está em atividade, não segura ferramenta alguma e não desempenha nenhuma ação. Ele está, aparentemente, escorado em uma mureta e observa a estrada pronta. “O tratamento frontal, cortado por diagonais, é a nota dominante no quarto painel. A paisagem é sugerida por grandes massas, enquanto a frieza e a regularidade da estrada (pista, mureta, viadutos) são captadas sinteticamente em seus elementos essenciais” (Fabris, 1990, p. 101); e do trabalhador em repouso, vê-se o tronco, entre as nádegas e o pescoço. O destaque está no braço do trabalhador, conforme Figura 5, sua composição, ao mesmo tempo em que se destaca, aparenta amálgama ao relevo. A evidência dada pela deformação e pelo agigantamento, dessa parte do corpo, contrasta com as “grandes massas” da paisagem.

É importante lembrar a participação dos alunos da cadeira de pintura da UDF, na composição desses painéis. A técnica mural, como apregoada por Siqueiros, era uma composição coletiva, mesmo que a atribuição das obras fosse individual. Os alunos de Portinari tinham pouco mais de um ano de curso quando do momento da produção dos murais. Mesmo que tivessem realizado outras produções e já viessem de formações artísticas anteriores, o empreendimento foi de muito trabalho. Maior ainda se seguiram as próprias recomendações de Portinari quando da primeira exposição dos trabalhos da cadeira de pintura, em janeiro de 1936, o jornalista João D’Abreu interroga,

Uma nota, no catalogo, chama a minha atenção: todos os quadros expostos – diz ella – foram executados em tela, tinta, chassis e moldura preparados em aula. Portinari repara em minha surpresa e esclarece: – Os artistas, quando não são operarios, viram burocratas. Um bom retratista, um bom paisagista, devem estar em condições de crear o proprio material de que se utilizam; só assim é que sabem que partido podem tirar desse material, que compreendem o melhor modo de com ele trabalhar e que têm a possibilidade, até, de descobrir novos meios de expressão (D’Abreu, 1936, p. 3).

Ao contemplar o fruto do seu trabalho operário *Construção de Rodovia IV*, destaca-se como um observador perante a nova paisagem, alterada pelo seu esforço, equiparando-se ao pintor que observa sua produção acabada. Uma outra dimensão se abre para a ação do artista social, não somente a militância

política ou o engajamento, mas também a observação estética do trabalho formal, a beleza do concreto e do esforço. Talvez uma forma de se aproximar mais da proposta do muralismo de Siqueiros e do manifesto de Di Cavalcanti, de 1933, é ir às massas, fazer parte delas. Como proletários, os pintores poderiam compreender as relações sociais que envolvem o cotidiano e a vida dos trabalhadores e, também, propor a reflexão e a apreciação estética para esse grupo social, a educação das massas.

Referências

A CONFERÊNCIA de David Alfaro Siqueiros. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 07 jan. 1934. Terceira Secção, p. 18.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?:** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003a.

_____. **Tarsila:** sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34; EdUSP, 2003b.

ARTISTAS de todas as correntes homenageiam o Partido Comunista. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1945. p. 12.

BALBI, Marília. **Portinari:** o pintor do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2003

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Imaginários políticos no Brasil e no México. In: BEIRED, José Luís Bendicho; BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **Política e identidade cultural na América Latina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BARBOSA, Luciana Coelho. **Uma perspectiva sobre a identidade mexicana na obra de David Alfaro Siqueiros (1920-1959)**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente:** pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

D'ABREU, João. Palestras de Meia Hora: Candido Portinari. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1936. Primeira Secção, p. 3.

DI CAVALCANTI, Emiliano. A Exposição de Tarsilla, a Nossa Epoca e a Arte. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 15 out. 1933. 2ª Secção, p. 23.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FERNANDES, Karina Pinheiro. **Os tons da política:** os artistas plásticos e o PCB (1945-1950). Rio de Janeiro, 2017. 273f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930.** São Paulo, 2008, 294f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. **O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970).** Campinas, 2011. 201f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

HOMENAGEM do Partido Comunista do Brasil aos seus escritores e artistas. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1946. Capa.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LUZ, Angela Ancora da. A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e Salas ou Modernidade e Tradição. In: Colóquio Brasileiro de História da Arte, 22., 2002, Porto Alegre. **Anais...** Rio de Janeiro: CBHA, 2002. Artigo n. 11.

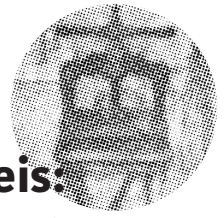
MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. **História**, Franca, v. 33, n. 1, p. 27-49, jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742014000100003>

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

PINTURA Monumental Moderna: Resumo da conferência do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, em Buenos Aires. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 02 jul. 1933. Suplemento, p. 19.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

UMA EXPOSIÇÃO sem exemplo na história artística do país. **Tribuna Popular**. 26 out 1945. p.2.



Diálogos possíveis: intervensões artísticas e remanescentes industriais

Maria Beatriz Andreotti

Apresentação

Tratar a interseção da produção da arte e os remanescentes industriais é parte de uma ampla relação no que concerne os campos da arte, da arquitetura e do urbanismo. Um debate que ganhou centralidade para suas discussões no momento posterior ao modernismo e em temáticas mais recentes eventos de arte e arquitetura. Sem reduzir a questão, o objetivo deste trabalho é debater essa confluência, destacando os espaços de produção da arte e sua vinculação a edifícios e territórios remanescentes industriais. Dentro deste “Complexo”, emprestando o termo de Foster (FOSTER,2017), sublinhar e discutir a recorrente utilização da arte e suas referências aos territórios e edifícios da indústria em desuso. Embora a vinculação entre arte e indústria seja passível de uma série de abordagens, aqui o objetivo é o tratamento aos lugares em desuso, as parcelas entendidas como nãoocidade na sua vinculação com a arte.

Apresenta um grande panorama desta relação, localizando experiências artísticas emblemáticas dos anos de 1960 até as mais recentes para propor uma reflexão ainda em aberto sobre a diferente utilização destes lugares. Se de início o olhar artístico era de estranhamento, questionando o espaço da cidade e da galeria, as ampliações das práticas do campo artístico e arquitetônico levaram a uma revisão de seu lugar simbólico e físico. De início, colocado como uma alteridade para sua definição, percebe-se uma tendência na utilização dos remanescentes industriais à sua porção estética e ainda sua reutilização turística e econômica para alavancar economias em declínio.

Onde a cidade não está

Creative destruction along these lines creates a dramatically diferente landscape of economic power. Banks are independente of the industries they finance; corporate headquarters are isolated from plants under their control. The wealth of cities seeps outo to border regions, and within the city, the center

acquires a new, aggressive-seductive lure. Place, moreover, is sharply divided between landscapes of consumption na devastation. (ZUKIN, 1991:5) ¹

As duas últimas décadas do século XX foram marcadas por inúmeras requalificações e renovações de áreas urbanas, em especial as antigas frentes marítimas e eixos de transporte. O fenômeno de profunda transformação do paradigma produtivo experimentado décadas antes, principalmente a partir dos anos 1960, acarretou grandes mudanças na paisagem, bem como impactou diretamente na conformação urbana das cidades. Assim, tornaram-se obsoletas e sem uso extensas áreas antes produtivas, linhas férreas e regiões portuárias.

A organização da produção industrial que marcou grande parte do século XX enfrentou seu colapso nesse período. Assim, surgiu no pós- Segunda Guerra Mundial um tipo de indústria baseada em tecnologias amadurecidas, novos usos de extrema racionalização e que desestabilizaram os papéis exercidos pelo Estado, o capital e a força de trabalho (HARVEY,1992). Aliados a isso, uma maior mobilidade dos fluxos de capital, pessoas, mercadorias e, além disso, a separação física entre espaços de administração, gerenciamento e efetiva produção levaram à substituição desse modelo para o da produção flexível, mais horizontal e mais dispersa no território.

Nas cidades desse período, foram implantadas obras infraestruturais como barragens, aeroportos e rodovias. A metropolização se consolidou como um fenômeno global, alcançando uma diversidade de cidades, como, por exemplo, São Paulo. Este novo espaço urbano parecia não mais organizado pela lógica moderno-fordista da separação de funções. Suas críticas no campo das ciências sociais aplicadas iam, pouco a pouco, ganhando espaço com importantes publicações, que debatiam como o espaço tinha sido pensado e projetado até então e as consequentes relações por ele estabelecidas. ²

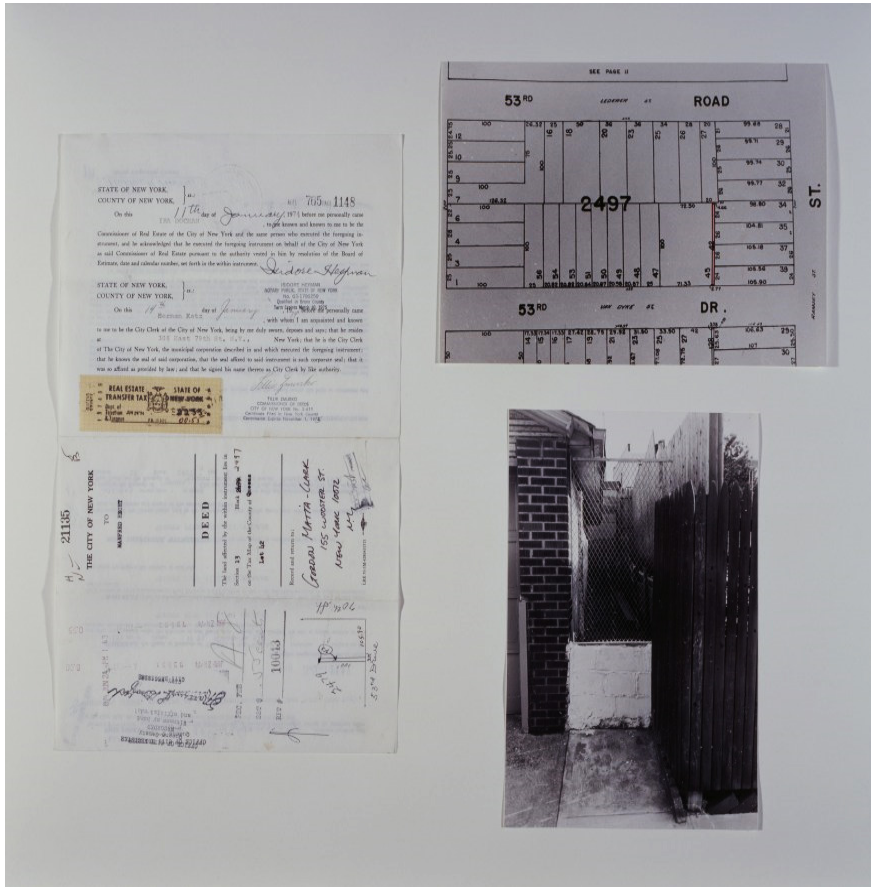
1 Tradução livre do original: "A destruição criativa, nesse sentido, cria uma paisagem dramaticamente diferente do poder econômico. Os bancos são independentes das indústrias que financiam; a sede corporativa é isolada das plantas sob seu controle. A riqueza das cidades escoia para as regiões fronteiriças e, dentro da cidade, o centro adquire uma nova atração, agressivo-sedutora. Além disso, o lugar é fortemente dividido entre paisagens de consumo e devastação."

2 Aqui estou enfatizando a discussão colocada pelos livros de Jane Jacobs, "Morte e Vida das grandes cidades", cuja publicação original é de 1961 e "Complexidade e contradição em arquitetura", de Robert Venturi, cuja publicação data de 1966. (GHIRARDO,2002:9)

Assim como o paradigma fabril havia operado transformações profundas no tecido das cidades, a passagem para este novo modelo também o impactou. Terrenos periféricos se tornaram mais viáveis em termos de instalação, produção e mão-de-obra, como também por conta de questões ambientais que começaram a ganhar atenção no período. Com o conseqüente fechamento de plantas ou deslocamento territorial exigidos por esta nova lógica, extensas áreas e edificações resultaram sem uso. Os espaços residuais, invisíveis e inacessíveis são lugares que despertam a inquietação. Para além das fábricas abandonadas e novas construções que surgem, fica clara uma nova ordem urbana a qual se sujeita o desenho da cidade. Matta-Clark, na série *Fake States*, explicita essa leitura da composição urbana, mostrando vazios que escapam ao projeto e aos planos de intervenção na cidade. O artista compra lotes inacessíveis, não construíveis ou habitáveis, restos de uma divisão fundiária. São expostas as fotografias desses locais, acompanhadas de sua planta cadastral e documento de posse (Imagem 01).

Esses espaços esvaziados de atividade se tornaram então índices na paisagem de uma ordem urbana que não estava mais vigente. Apresentavam-se como lugares estranhos, residuais, externos à estrutura produtiva, desarticulados da ordem urbana contemporânea e existente no restante do território. Este ambiente urbano explicitou um novo e radical modo de organizar o território, uma escala que permitiu extrair desses sítios, pelo olhar artístico, associações que permanecem invisíveis na semântica convencional do espaço (PEIXOTO, 2002:411) e onde a cidade não está.

Figura 1. Uma das imagens que compõem a obra de Gordon Matta-Clark de sua série conhecida como *Fake States Realty Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, lot 42 | Matta-Clark, 1974.*



Fonte: Guggenheim.org

Substituindo Roma cidade eterna

No campo artístico, há nesse mesmo momento um questionamento do espaço expositivo e das relações espaciais da arte estabelecidas até então. Vários artistas produzindo nesta década (é melhor aqui explicitar a década, como “na década de 60” ou “de 70”) voltam-se ao espaço externo, se debruçando sobre este cenário em franca transformação que eram as cidades. Nesse sentido, algumas

experiências estéticas e artísticas passam a ser experimentadas fora do sistema tradicional de arte.

Tony Smith relata, em 1950, uma viagem realizada a *New Jersey Turnpike*. O artista e professor visitou, em conjunto com seus alunos, uma rodovia em construção, experiência descrita no livro *“Art and Objethood”* de Michael Fried. Segundo Smith:

Embora muito da paisagem fosse artificial, não poderia deixar de chamar-se um trabalho de arte (...) a maioria das pinturas parece, depois disso, muito pictóricas. Não há modo de enquadrá-las, você deve apenas experienciá-las.
(FRIED, 1998: 157,158)

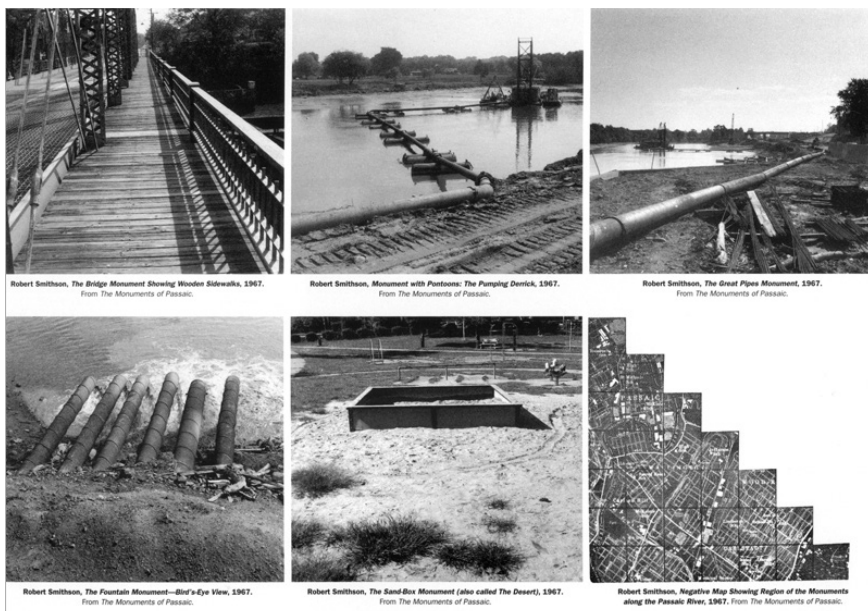
Em 1967, Smithson³ publica *“A tour of the monuments of Paissac, New Jersey”*, em que descreve um passeio por *Paissac*, periferia de Nova York. O texto é acompanhado de uma série de fotografias de estruturas industriais como canos, dutos de esgoto e caixas de areia. Discorre sobre os inúmeros elementos construtivos que denomina como monumentos e que encontra na paisagem durante seu *tour* (SMITHSON, 2009:167). O primeiro deles seria a ponte sobre o Rio *Paissac*, composta de estrutura metálica e de aço, construída ao final do século XIX para a passagem da linha férrea, a qual denomina *“Monumento de direções deslocadas”*. Ainda identifica uma série de *‘monumentos menores’* ao longo do rio, como *“suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma rodovia”* ou ainda maquinário de construção civil como *“criaturas pré-históricas na lama”*, *“seis canos largos esguichando a água do tanque para o rio (...) constituindo assim uma fonte monumental”* de onde saíam *“seis chaminés horizontais que pareciam estar inundando o rio com fumaça líquida”* (SMITHSON, 2009:164,165). Já se disse que Nova Iorque seria uma cidade sem monumentos⁴, sendo este o aspecto fundamental para caracterizar uma cidade como moderna ou não. Este exercício de estranhamento em relação ao território demarca a possibilidade

3 O texto *“A tour..”* foi publicado originalmente na revista *ArtForum*, em dezembro de 1967. A primeira versão traduzida para o português é de 2001. A tradução utilizada neste trabalho é de 2009, publicação na Revista *Arte e Ensaio*, nº19 do Programa de Pós-Graduação em artes visuais da EBA-UFRJ. Os outros trechos em língua original foram retirados do livro **Art Since 1900**, ver. Bibliografia.

4 PEIXOTO, N. *Brissac* ao discorrer sobre as análises de Benjamin. (PEIXOTO, 2002:270)

de uma experiência artística que não precisa se dar, necessariamente, dentro do museu. O exercício de estranhamento em relação ao território proposto por Smithson utiliza-se de “monumento” justamente para questionar a terminologia moderna e expor o intenso processo de construção e destruição permanente dos centros urbanos. Se apresenta uma confusão entre ruína, obra e monumento ao qual questiona o artista: “*Has Paissac replaced Rome as eternal city*”?

Figura 2: Algumas das fotografias que compuseram a publicação do texto de Smithson.



Fonte: Revista *ArtForum*. (artforum.com)

Superfícies e objetos

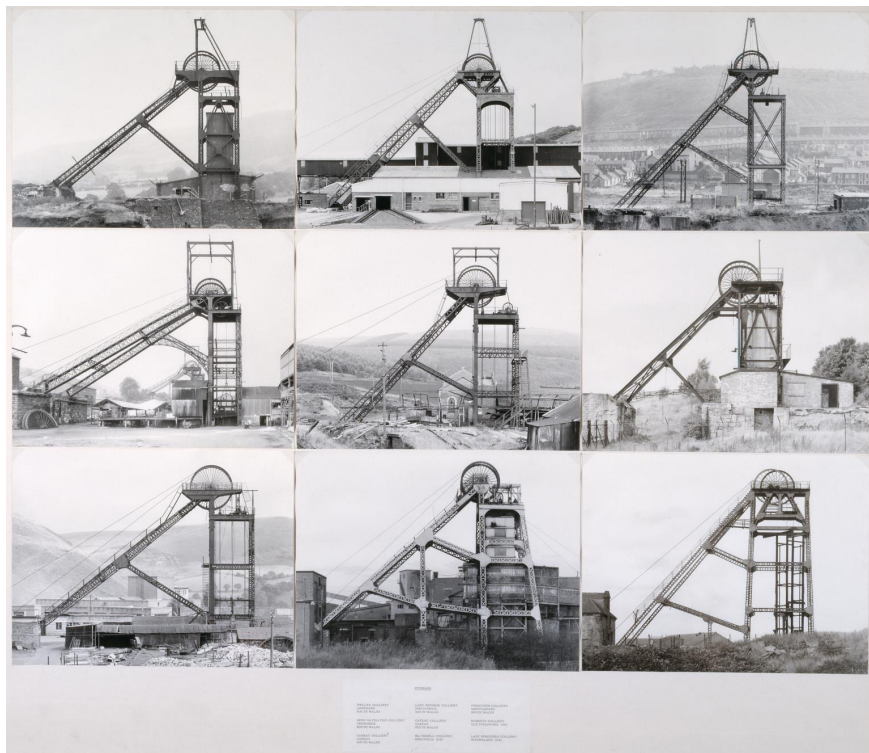
A desativação de atividades e edifícios fabris foi um movimento que se acentuou na Europa em meados de 1950. Impactadas pela destruição do pós-guerra e por importantes mudanças relacionadas à matriz energética, transporte e meio ambiente, uma série de complexos industriais começou a ser desmobilizada, em especial as atividades de mineração e siderurgia, muito características das regiões norte da França, Bélgica e Alemanha.

A fotografia seria o meio privilegiado por artistas na apreensão destes lugares. O olhar artístico para a decadência dessas estruturas teria se dado já nas primeiras décadas do século XX, justamente pela compreensão do impulso destruidor da modernização. Os surrealistas seriam os primeiros a perceber as energias revolucionárias contidas naquilo que é obsoleto, nas fábricas e objetos, que começam a cair em desuso. Como diz Peixoto "(...) a morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo. O antigo se aproxima do moderno pela manifestação da caducidade do presente" (PEIXOTO, 2002:275).

O casal Bernd e Hilla Becher se dedicou ao sistemático registro de estruturas arquitetônicas de caráter industrial pela Europa, em 1960, fotografando vários daqueles complexos que estavam na iminência de seu desaparecimento. Para além das questões estéticas dos objetos industriais retratados, a intenção do casal era de registro e construção de tipologias características da identidade e da história de cada região. O extenso e rigoroso trabalho exercido por ambos demoraria a ser reconhecido, entrando no circuito da arte apenas em 1980. Essa vontade de salvaguardar pelas fotografias revelava uma vontade em tornar permanente as estruturas em declínio e risco de desaparecimento, marcadas por "uma percepção melancólica de que o desaparecimento espacial e temporal dos objetos não pode ser apreendido" (FOSTER, KRAUSS et al, 2012:565). Não por acaso serão chamados a construir o registro documental fotográfico do recém-criado campo da arqueologia industrial.

A produção dos Bechers é central para o debate na arte, pois questiona, de forma geral, o anonimato latente dessas construções, o colecionismo e o funcionalismo. Mesmo com valores estéticos intrínsecos e muito reproduzidos no registro de ruínas, os artistas se utilizam da fotografia em seu registro histórico, na sua integridade estrutural e fundacional. Embora aproximada tanto do minimalismo como da escultura, o registro das estruturas industriais é compreendido como um lugar, "um nó na interseção da arquitetura e do ambiente" (FOSTER, KRAUSS et al, 2012:567).

Figura 03: *PitHeads*, 1974. Hilla e Bernd Becher.



Fonte: *Tate Museum* (tate.org.uk)

Também em debate com o lugar, as composições minimalistas foram vistas pelo teórico Hal Foster como centrais para estabelecimento de novas relações espaciais na produção artística (FOSTER, 2017a; FOSTER, 2017b; FOSTER&KRAUSS et al, 2012). Donald Judd propõe, com a publicação do texto "*Specific Objects*", que os objetos artísticos deveriam ser avaliados para além da denominação de escultura. Reorganizados no espaço a partir do seu deslocamento da superfície parede, os objetos pressupunham então um diálogo com o espaço expositivo e o espectador, nas quais as diferentes posições e pontos de vista poderiam levar a compreensões distintas destes mesmos objetos. Embora já tivesse sido considerada na escultura a dimensão do movimento do espectador na sua apreensão, esse aspecto não era considerado como constituinte do processo de produção da arte. Para além disso, os objetos passam a ter uma relação com o espaço

expositivo, que deixa de ter neutralidade.⁵ Em “O retorno ao real”, o autor afirma que o minimalismo redefine os objetos em termos de lugar. Nesta transformação, o espectador se vê instigado a explorar as consequências perceptivas em um lugar determinado dada uma intervenção particular. (FOSTER, 2017b: 53)

Figura 4: *Untitled Mirror Cubes*, 1967, reconstruídos em 1971. Richard Morris.



Fonte: *Tate Museum* (tate.org.uk)

⁵ Há várias implicações na produção da arte entendida minimalista, como a sua relação com a autoria, a planaridade e a escultura. Para este texto, em específico, a ideia é tratar a questão espacial e sua relação com as galerias e museus.

Contentores

Embora vários artistas tivessem questionado nesse período os espaços de exibição por meio de sua produção artística, o artista Brian O'Doherty desnudará este ambiente em seu texto "Notas sobre o espaço da galeria".⁶ Como artista, isto é, usuário especializado deste espaço, revela o lugar de introspecção e auto-referência da arte modernista, afirmando que esta seria idealizada de antemão para ser exposta, submetida a um ambiente sacralizado e distanciado da realidade, sem interferências externas, com superfícies imaculadas e na eternidade expositiva que desconsideraria a existência do tempo. Desta forma, na galeria do tipo cubo branco, o contexto passa a se apoderar do objeto, tornando-se ele mesmo o centro irradiador de significado. Para ele, "a galeria ideal subtrai todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'" (O'DOHERTY,2002:3), corroborando a ideia de que, ao deixar o espaço da galeria, a arte se tornaria ordinária.

O encerramento da agenda modernista também tensionou a existência dos museus modernos e de belas-artes (DANTO, 2009:19). As grandes escalas da produção experimental, a *land art*, entre as múltiplas narrativas possíveis no campo das artes visuais contestavam as limitações da instituição. Os *earthworks*, os *sites specifics* forçaram também uma revisão do paradigma moderno de museu (KWON,2002:24). Buscavam-se novos espaços expositivos que pudessem dar conta dos tamanhos das obras de arte, como também do diálogo premente de não neutralidade de seu espaço expositivo. Esta relação pode ser avaliada dentro de múltiplas abordagens. O que se percebe nesse período é que, ao expandir as práticas artísticas para a cidade, campo de atuação da arquitetura e do urbanismo, as fronteiras existentes entre ambos passam por um gradativo esmaecimento. Ao mesmo tempo em que artistas eram vistos em canteiros, coordenando o processo de produção de suas intervenções, o arquiteto voltava-se para o processo criativo e escultórico de suas obras.

(...) se a emergência do pós-modernismo vem associada, em linhas gerais, a uma atitude de se colocar em xeque a capacidade que a forma tem de

6 Este texto foi originalmente publicado na revista ArtForum em 1976. Na edição utilizada para este trabalho aparece em conjunto com os textos "O olho e o espectador", "Contexto e Conteúdo" e "Galeria como intervenção", publicados em 2002 sob o título "No interior do cubo branco". Ver. Bibliografia.

ordenar as coisas, na arquitetura ela se manifesta predominantemente pela exacerbação da dimensão formal de suas obras. (WISNIK, 2002: 17)

Qual arquitetura poderia então responder ao esgarçamento dos limites de atuação do artista, o questionamento da instituição do museu/galeria e seus espaços expositivos? Temos, por um lado, o projeto de museus contemporâneos de arte, vistos como uma alavanca de governos e corporações na valorização de transformações urbanas e para difusão de uma ‘marca’ de cidade, em que o objeto arquitetônico é tão ou mais importante que seu acervo. Por outro lado, mas ainda dentro dessa lógica, observa-se uma reutilização de edifícios existentes enquanto lugares da arte e nos quais se destacam os remanescentes industriais.

O minimalismo pode ser considerado o ponto de ruptura para o questionamento do espaço. Neste sentido, o diálogo com o industrial estava relacionado ao material e acabamento dos objetos escolhidos e com o qual se contrapunha a superfície desgastada do edifício industrial. Interessante notar que o industrial passa a ser o lugar da arte, quando estes espaços começam a ser assumidos e integrados ao circuito expositivo. Eram espaços disponíveis que pontuavam o panorama da cidade, com localizações centrais e boa infraestrutura instalada, com dimensões adequadas à produção artística do período.

Não se deve desconsiderar, contudo, uma tendência de entusiasmo da arquitetura e do urbanismo por esses espaços. São localidades entendidas como uma chave urbana de resposta à estranheza e imprecisão que a arquitetura, como colonizadora, tem em ordenar, limitar e formalizar com o objetivo de torná-los mais reconhecíveis e familiares. Como diz Solà-Morales, “pertence à essência da arquitetura sua condição de organização, de racionalização, de eficácia produtiva capaz de transformar o inculto em cultivado, o baldio em produtivo, o vazio em edificado” (SOLÀ-MORALES, 2002:187).

Emblemática desta relação entre arte e arquitetura é o percurso da Fundação DIA, central para o debate que Foster propõe no capítulo “Museus Minimalistas”. Fundação criada em Nova Iorque, em 1974, esteve vinculada ao fomento da arte minimalista, sendo voltada atualmente para o incentivo da arte contemporânea. A instituição seria responsável pela conversão, em 1978, de um edifício de uso misto (comercial e industrial), no bairro do *Soho*, em NY. Vinculados à produção de arte desse período, a receberam enquanto acervo, cuja discussão parecia apropriada para ser exibida em cenário do tipo industrial (FOSTER, 2017a:134,135). Em 1979, a galeria recebeu a obra “*The Broken Kilometer*”, de Walter de Maria, que dialogava

diretamente com os materiais e colunas originais mantidos na reforma do prédio. A superfície lisa e acabada dos objetos industriais minimalistas é colocada em contraposição com a rusticidade do não acabado da edificação industrial, compreendendo essa referência de alteridade que o define.

Assim, o entendimento de que a obra de arte está num espaço de não neutralidade põe a arquitetura como participante ativa, não apenas como invólucro ou contentor da arte. Outra face evidenciada nesta transformação de uso está também posta pelo processo de valorização e gentrificação emblemático do bairro do *Soho* nas décadas seguintes. Vale lembrar que uma das fases de sua transformação está justamente na ocupação de áreas degradadas por jovens, artistas e acadêmicos em geral ligados ao campo da arte e da cultura.

Voltando ao percurso destacado da DIA, essa estética de reciprocidade que articulava a arquitetura e a arte se tornaria característica da Fundação, o que ficou mais claro com a abertura de seu novo espaço, a DIA:*Beacon*. Projetado em 1990, no subúrbio de Nova Iorque, utilizou-se de uma fábrica inutilizada de impressão de caixas, construída em 1929, pertencente à Companhia Nabisco. Contudo, nesse novo projeto, a relação com as características industriais do edifício alivia a tensão entre arquitetura e arte, relegando-o apenas à referência estética. Revela, por outro lado, outra face do percurso de transformação desse capital em cultural.

No Brasil, uma das iniciativas que primeiro se propôs a este diálogo entre arte, arquitetura e urbanismo, com especial interesse em tratar dos remanescentes industriais, foi o Projeto Arte-Cidade. O projeto é definido por operações que questionam o estatuto e os procedimentos convencionais da arte, da arquitetura e do urbanismo, o que pressupõe um deslocamento de linguagem e técnica dado o confronto com os processos decorrentes da globalização, tema discutido nas suas quatro edições realizadas⁷ (PEIXOTO, 2002). Tendo sido gestado na década de 1990, o processo de transformação urbana do período trazia uma nova agenda para a arquitetura e urbanismo, para além daquela que havia marcado a produção artística décadas antes.

7 As edições foram: Arte Cidade 1 – Cidade sem janelas (1994); Arte Cidade 2 – Cidade e seus fluxos (1994); Arte Cidade 03 – A cidade e suas memórias (1998); Arte Cidade 4 – Eixo Leste (2002) e Arte Cidade 5 – linha metálica (2015/2016), não realizado.

Embora o evento tenha tido várias edições, duas delas se aproximam com o tratamento direto com os remanescentes industriais sem uso. A primeira delas, de 1994, utilizou-se do antigo matadouro da cidade de São Paulo, na Vila Mariana, construído no final do século XIX. Sob o título “A cidade sem janelas”, concentrou as intervenções artísticas dentro da edificação. Chamava atenção para as edificações de caráter industrial invisibilizadas no tecido e na dinâmica da cidade. Circunscrita no interior do edifício, a crítica à edição se pautou justamente no modo expositivo que aproximava o lugar ao da galeria, cuja edificação se comportava como cenário. Além disso, a cidade de São Paulo experimentava, em 1990, uma série de questões urbanas, como o adensamento das periferias e o déficit habitacional, aspectos alheios à discussão proposta no evento.

Na terceira edição, “A cidade e suas memórias”, de 1998, o projeto foi implantado no eixo da linha férrea Luz-Barra Funda, zona oeste da cidade de São Paulo. Território em franca transformação no período, com apagamento de seu passado industrial e no qual ainda se encontravam os remanescentes das Fábricas Matarazzo. Contrapõe-se nessa edição o espaço “passivo” da primeira, mantendo-o sem grandes intervenções que pudessem domesticá-lo, vesti-lo ou deixá-lo palatável, propondo uma não familiaridade que levava a uma confusão, pensada a priori, do que seria ruína e o que seria arte. A intervenção proposta pela artista Laura Vinci dialogou, nesse sentido, diretamente com as questões intrínsecas da passagem do tempo no edifício. A instalação se localizava em dois pisos diferentes, interligadas por um furo na laje no qual passava, pouco a pouco, o monte de areia do piso superior ao inferior (imagem 05).

Ainda que a crítica tivesse se voltado justamente ao fato de que o site teria tomado uma proporção territorial, estética e formal que deixava as intervenções marginalizadas, a leitura de fundo pautava-se na morte da cidade moderna, característica da indústriozidade e protagonismo da capital.

Figura 5: Sem Título, 1998, Laura Vinci para Arte Cidade 03.



Fonte: lauravinci.com.br

À guisa de uma conclusão

O caminho de pesquisa aqui proposto nos leva a algumas considerações importantes. O apanhado de trabalhos, trajetos de artistas, sítios e edificações apresentados, embora tenha um recorte bastante restrito, nos aponta para alguns aspectos destacados sem, contudo, encerrar o debate.

Destarte, se sobressaem os diferentes papéis que os remanescentes industriais podem exercer na sua vinculação com a arte, em especial a contemporânea.

De inquietação da paisagem em mudança e de crítica, as cidades, objetos de produção artística, passam a ser espaços contentores da arte que se consolidava no pós-1960. São também o lugar do artista, que migram atraídos pelos valores mais baixos de custo de vida e que podem, por outro lado, iniciar um processo de revalorização da área.

O componente estético presente nesses locais é outro ponto bastante central. Mesmo que esse já tivesse sido percebido pelos modernos, como demonstram as fotografias de silos de Le Corbusier, este dado é retomado com o declínio localizado da industrialização e com a familiaridade da classe artística em relação a esse cenário, antes exótico. Assim, a indústria não aparece como uma ode à racionalidade, como propunham os modernos, mas como uma “aura do extinto” ou “fascínio do antiquado” (FOSTER,2017a). Muito presentes no tratamento enquanto objetos passivos, os sítios industriais levariam a uma representação na qual a decadência é central, como no caso do *pornô* de ruínas ou *detroitismo*.⁸

Este componente estético, em princípio, foi posto como a alteridade necessária ao espaço asséptico do cubo branco. O questionamento da galeria era evidenciado por meio da utilização de espaços industriais com o intuito de superar velhos modelos de produção e exibição artística. A utilização desses espaços propõe uma tensão entre arquitetura e arte que se usa do novo paradigma contemporâneo de colagem para estabelecer esse diálogo. Além disso, a ruptura com o passado histórico já teria sido feita pelos modernos, não havendo “passado a se libertar” (DANTO,2004:3,7). Superar o modernismo, neste sentido, seria também compreendê-lo enquanto passado.

Ao passo que os artistas são grupos que resistem e os primeiros a se apropriarem desses locais, as galerias de arte, museus e o posterior capital imobiliário são centrais para um processo de revalorização e gentrificação. Tratando de um exemplo mais recente, temos o caso da cidade de Detroit, nos EUA, fundamental para as atividades ligadas à produção automobilística no país. Com a reorganização do setor, a cidade experimentou a migração e fechamento de plantas até 1990, selando sua decadência com a crise imobiliária de 2008. Este cenário estético amplamente aproveitado como objeto, bem como o baixo valor dos

8 *Ruin Porn*. Subgênero da fotografia, traduzido literalmente como pornografia de ruínas. Fotografias de locais que passaram por um declínio urbano, como Detroit. *Detroitismo* seria o interesse em retratar a decadência e a ruína, por meio da arte, focando nas edificações e territórios e excluindo seus sujeitos.

aluguéis com amplas áreas disponíveis, favoreceu, nos últimos anos, a instalação de artistas e galerias. Expõe-se ali uma nova face deste movimento: sua retomada turística, agora com visitas guiadas e pagas às ruínas industriais e a vinculação dos remanescentes industriais à indústria criativa.⁹

Tendo a indústria criativa como novo programa, supera-se, ao menos, o paradigma de nostalgia e perda da qual se vale a arte contemporânea nesse diálogo. Contudo, embora haja uma multiplicidade de ocupações possíveis desses espaços pela arte, arquitetura e urbanismo, ao destituir esse território de suas relações com o entorno ou da paisagem local e, além disso, pautar sua recuperação apenas por suas qualidades formais, experimenta-se uma perda do processo histórico e da memória a ele associada tão fundamentais para a compreensão das relações contemporâneas.

Figura 6. *The Heidelberg Project*, G. Tyrel, Detroit



Fonte: *The Valley Magazine*, 2018

⁹ General Motors e Ford investem na cidade, utilizando-se dos edifícios da antiga indústria automobilística, na formação de um lócus de pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e práticas de mobilidade. Há também o crescimento de fazendas urbanas, espaços artísticos consequência da nova ocupação de hispters. Ver. Bibliografia.

Referências

- CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- DANTO, A. C. **Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, Odysseus, 2006.
- FOSTER, H. **O Complexo Arte-Arquitetura**. São Paulo: UBU, 2017a.
- FOSTER, H. **O retorno ao real**. São Paulo: UBU, 2017b.
- FOSTER, H. KRAUSS, R. et all. **Art since 1900**. London: Thames e Hudson, 2012.
- GUIRARDO, D. **Arquitetura Contemporânea – uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRIED, M. **Art and Objecthood: essas and reviews**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1992.
- KWON, M. **One place after another**. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC, 2002.
- _____. **Intervenções Urbanas - Arte Cidade**. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- SMITHSON, R. **Um passeio pelos monumentos de Paissac, Nova Jersey**. Publicado Originalmente em *ArtForum*, 1967. IN: Revista Arte&Ensaio, nº 19, EBA UFRJ, 2009. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf, acesso em: 02 mar. 2020.
- SOLÀ-MORALES, I. **Territórios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese de doutorado defendida à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2012. Disponível em: teses.usp.br, acesso em: 24 fev. 2020.
- ZIEGLER, U. F. **O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher**. IN: Revista ZUM do Instituto Moreira Salles, nº01, 2011. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>, acesso em: 02 de abr. 2020.
- ZUKIN, S. **Landscape of power: from Detroit to Disney World**. California: University of California Press, 1991.

Sítios:

ArtForum. Disponível em: artforum.com, acesso em: 23 abr. 2020

DIA Art Fondation. Disponível em: DiaArt.com, acesso em 02 mar. 2020

Guggenheim Museum. Disponível em: Guggenheim.org, acesso em: 15 dez. 2019.

Laura Vinci. lauravinci.com, acesso em 15 dez. 2019.

The Valle Magazine. valleymagazine.com, acesso em 02mar. 2020

Reportagens:

EZZABELLA, F. **Ruínas de Detroit ganham novas funções com ocupação de hispters.** Folha de S. Paulo. Destinos em Turismo. 05 set. 2019.

SODRÉ, E. **No auge da crise, Detroit parecia ter sido atacada por zumbis.** Folha de S. Paulo. Destinos em Turismo. 05 set. 2019.

Agradecimentos

A autora agradece às pesquisadoras do LEAUC|USP – Laboratório de Estudos do Ambiente Contemporâneo, onde parte desta pesquisa foi desenvolvida.

ISBN 978-65-5954-061-7



Edifícios industriais são decorados com murais e vitrais, ao mesmo tempo em que o design em larga escala está presente na produção fabril. Se os álbuns de empresa foram imaginados para retratar a ascensão e o poder dos proprietários de empresa, também os operários criaram suas narrativas em imagens sobre suas realidades, nas quais interferiram como referentes ou, mais raramente, como fotógrafos. Por fim, os vestígios industriais abrem campo para usos que vão do restauro à destruição, à uma imagerie do decadentismo à interação com a arte contemporânea. Os capítulos são contribuições de autores consagrados e experts no tema, mas também de jovens pesquisadores, no processo de obtenção de seus mestrados ou doutorados, cujos temas centrais de suas pesquisas refletem sobre diferentes aspectos das manifestações artísticas, das práticas dos ofícios e do trabalho e do e patrimônio industrial.



THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE
CONSERVATION OF THE INDUSTRIAL HERITAGE

TICCIH
TICCIH-Brasil

CULTURA
ACADÊMICA
Editora