ARTESANATO

ARTE E INDÚSTRIA

Maria de M. Belluzzo

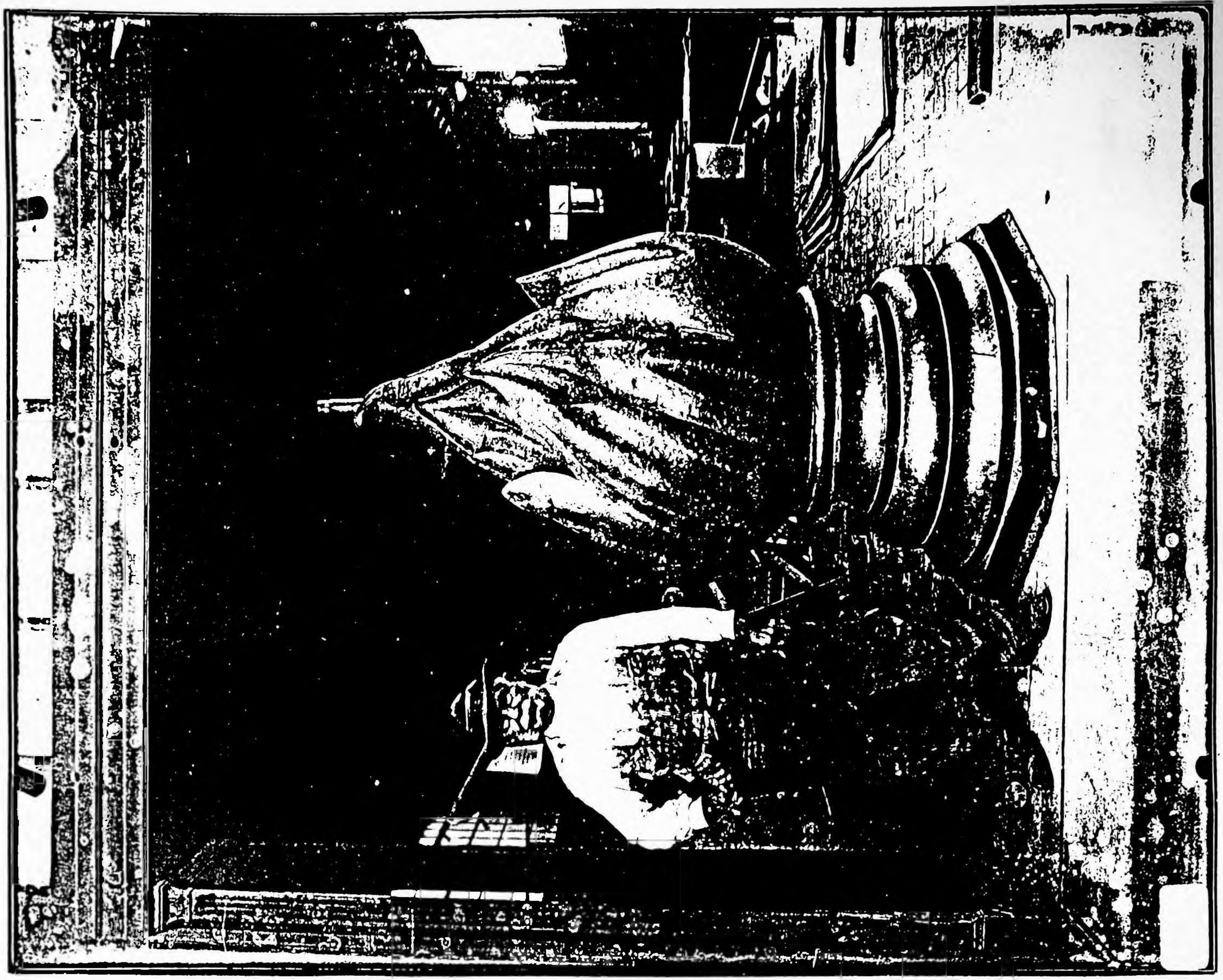
EX-LIBRIS
UNIVERSIDADE
SIDADE
1934
SP
COLLEGIO
1554
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
28031

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Biblioteca
USP

DEDALUS - Acervo - FAU

20200038098

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Biblioteca
USP



Ornamento para o Edificio São Paulo Tramway Light and Power Co. Ltd., São Paulo, 1927.



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Biblioteca
USP

ARTESANATO
ARTE E
INDUSTRIA

ANA MARIA DE MORAES BELLUZZO

TESE DE DOUTORADO

PROFESSORA ORIENTADORA ARACY A. AMARAL

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

UNIVERSIDADE DE SAO PAULO

APOIO CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO
CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO

SAO PAULO 1988

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Biblioteca
USP

¥45
B41¥a
v. 9

CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS

A professora orientadora Aracy Amaral
e a todos que colaboraram neste trabalho,
à Florença Sercelli e àqueles que facultaram
o acesso a seus arquivos,
em especial à Ana Cecília Mattei de Arruda Campos,
por sua inestimável contribuição,
meus agradecimentos

professora orientadora Aracy A. Amaral

apoio à pesquisa: Conselho Nacional de
Desenvolvimento Cientifico e Tecnológico

pesquisa, documentação e arquivo:
Ana Cecilia Mattei de Arruda Campos

colaboração em pesquisa:
Douglas Araujo
Eliana Piccardi
José Marcelo do Espirito Santo
Katia Di Sessa de Diego
Lino Henrique Ribolla
Lucila Campiglia
Ralph Lothar Korbmarcher
Roberto Carceles
Susana Figoli
Valéria Piccoli G. da Silva
Vera Império Hamburger

comentários e sugestões:
Maria Cecilia Franca Lourenço
Carlos Lemos
Ruy Gama

documentação fotográfica:
in memoriam Raul Garcez
Roberto Bogo
Laboratório Fotográfico da FAU

revisão de texto:
Cely Teresa Arena

normalização bibliográfica:
Elza Maria D'Avila Barbosa

datilografia:
Cecília Maria da Costa Souza
Thelma Lúcia Guedes Camelo

diagramação:
Ana Cecilia Mattei de Arruda Campos
Marcos Mattos de Marcelino

apoio gráfico:
Eugenio Alex Wissenbach

Serviço de Apoio Didático

Universidade de São Paulo
Coordenadoria Cultural

ARTESANATO
ARTE E
INDUSTRIA

SUMÁRIO

INTRODUÇAO..... i

capitulo I

ARTE E TRABALHO, CONVIVÊNCIA E DIVERGÊNCIA

I- ARTE E TRABALHO
1. Ambivalência da noção trabalho..... 3
2. Artistas e Artesãos..... 5
3. Libeirais e Mecânicos..... 8
4. Divisão das Tarefas..... 12

II- INVERSÕES DE VALOR
1. Quantidade e Qualidade..... 15
2. Objetivação Artística..... 17
3. A propósito de alguns autores..... 24

III- ARTE ALIADA A PRODUÇAO E PRODUÇAO ARTÍSTICA
1. Resgate da manufatura: organizacão industrial e técnica artesanal..... 29
2. Indústria, tecnologia e arte..... 33

IV- MANIFESTACAO E PERSISTÊNCIA DO CONFLITO
1. Deslocamento da posição do artista e sua nova consciência..... 39
2. Especialização e autonomia..... 42
3. Demarcação..... 46

capitulo II

ANOTAÇÕES PRELIMINARES SOBRE OS OFÍCIOS NO BRASIL

I- OS OFÍCIOS NA ÉPOCA COLONIAL..... 57
II- A VIA DO ENSINO, O SÉCULO XIX E AS REFORMAS..... 68
III- ESTUDO DE CASO: SAO PAULO..... 81

Capítulo III

A ÚLTIMA GERAÇÃO DE ORNAMENTISTAS E A PRIMEIRA INDUSTRIALIZAÇÃO
I- O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SÃO PAULO: DAS ARTES PARA A INDÚSTRIA..... 97
1. Educação popular e ideário republicano.....101
2. Reforma Ramos de Azevedo.....111
3. Fábrica-escola.....121
4. Concepção do desenho.....127
5. Modelos.....133
6. Pressupostos.....143
7. Adaptação e difusão. O retorno ao passado. A arte reproduz a arte.....153
II- POR DETRÁS DO ESTILO.....175
1. Transposições neoclássicas.....177
2. Tendências modernizadoras.....193
3. A produção de um estilo nacional.....221
III- A NATUREZA, A PRÁTICA E O ARTESÃO
1. Visão da natureza.....243
2. Paisagistas e ilustradores.....247
3. Abordagem do material.....255
4. Ferro ornamental.....267
5. Material maleável e moldagem.....287
6. Estética decorativa e manufatura.....335
7. Indústria mecânica e o Liceu.....349

CONCLUSÕES.....375

anexo I

PROMOTORES DA PROPAGANDA E DO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS.....379

anexo II

ELENCOS DE OBRAS (1883-1940) COM PARTICIPAÇÃO DAS OFICINAS DO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS.....387
ARTES APLICADAS À ARQUITETURA.....393
Cinemas. Edifícios Públicos. Edifícios residenciais e de serviços. Estabelecimentos comerciais. Estações. Exposições industriais. Hospitais. Hotéis. Igrejas. Instituições educacionais. Instituições financeiras. Residências. Teatros.
ARTES APLICADAS AOS EQUIPAMENTOS URBANOS E MEIOS DE TRANSPORTE.....438
MONUMENTOS, ESTÁTUAS E BUSTOS.....439
APARELHOS.....443
Equipamento para construção. Equipamento para instrumentação e mecanização do trabalho.

anexo III

OFICINAS DE ARTESAOS INDEPENDENTES, MANUFATURAS E FÁBRICAS.....447
TRANSFORMACAO E ARTEFATOS DE METAL.....453
Serralheria artistica. Fundição artistica. Metalurgia e transformação de matéria-prima. Metalurgia e indústria mecânica.
TRANSFORMAÇAO E ARTEFATOS DE MADEIRA.....466
Serraria e carpintaria.Carpintaria e marcenaria: mobiliário e decoração.Carpintaria e marcenaria: componentes fixos em edifício Carpintaria e marcenaria: objetos decorativos. Carpintaria e marcenaria: outros.
TRANSFORMAÇAO E ARTEFATOS DE ARGILA E PEDRA 479
Materiais de construção. Olarias e produtos cerâmicos. Cerâmicas: azulejos e louças. Vidraria e cristaleria. Marmorias e granitos. Pedras artificiais, estuques e lojas de decoração.
EMPORIOS DE MATERIAIS E EQUIPAMENTOS.....490

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....493

INTRODUCAO

A situacão paradoxal das artes visuais, nos dias de hoje, não passa despercebida aos que delas se ocupam, oferecendo motivos de sobra para que sejam reconsiderados alguns aspectos centrais de sua existência nas sociedades industriais modernas.

Como não notar a figura do artista que persistiu operando em moldes artesanais nos dois últimos séculos, quando o conjunto da produção se transformou definitivamente pela ordem industrial, que o atingiu através dos formatos da indústria cultural e do mercado? O isolamento do artista, que propiciou o aprofundamento de seu trabalho, foi também uma reclusão na esfera especializada, nem sempre condizente com as exigências da visão de totalidade. A obra excêntrica corresponde ainda, ao deslocamento da arte das modalidades da produção e difusão dominantes.

Por outro lado, quando se indaga sobre os resultados estéticos das novas formas de fazer, constata-se que a com-

pleta redefinicão simbólica e técnica, realizada com as possibilidades abertas pela moderna tecnologia, não prescindiu do momento artesanal. As obras são concebidas enquanto trabalho concreto, na relação direta com o mundo que tem origem nos sentidos, por meio de processos interiorizados. A cultura industrial, mediatizada por tantos e tão complexos sistemas, não impediu a objetivação artística, embora tenha compartimentado e especializado seus processos. Basta lembrar que o momento da elaboração cinematográfica pode permanecer artesanal, enquanto a produção do filme se viabiliza pela reprodução industrial. Mais do que a base técnica, a organização do trabalho artistico estabelece os limites entre uma etapa e outra. A fotografia já havia mostrado por si só, ser possivel domesticar o instrumento e a máquina, a fim de estabelecer, por seu meio, uma relação viva com o mundo. Por outro lado, sobrevive também a reprodução artesanal e artística, como indica a repetição interpretativa dos músicos e atores, cuja experiência é posteriormente registrada e veiculada pelo disco, pelo rádio, pela tv.

Revelam-se assim, entre outros aspectos, os laços profundos entre arte e artesanato, já manifestos no étimo, sem que se conclua por uma identificação entre ambos, mas sim sugerindo uma forte correlação histórica, que merece mais atenção à medida que mais nos afastamos no tempo.

No presente estudo, procurou-se observar a experiência artística em suas complexas inter-relações com as mudan-

cas na produção, indagando-se sobre os limites e transformações da arte, de um sistema técnico a outro. Partiu-se da identidade problemática entre arte e trabalho, pois afinal, o valor artístico de uma obra é inseparável do trabalho humano que ela concretiza.

Entre as várias fontes consultadas, a compreensão de Giulio Carlo Argan mostrou-se proveitosa para nossos propósitos. Evocamos textualmente uma passagem do autor, registrando o tributo para com quem pensa que "o conceito da arte não define uma categoria de coisas, mas um tipo de valor. Este é sempre correlacionado com o trabalho humano e suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma atividade mental e operativa".Entende ainda que "o valor artístico de um objeto é aquele que se dá na sua forma".

A aproximação entre História da Arte e História da Técnica é uma tradição - que se mostra profícua - presente nas reflexões do Departamento de História e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Este estudo privilegiou a dimensão técnica do objeto, por ser capaz de propiciar a aproximação entre a forma dada pelo artista e o estágio de desenvolvimento da produção social. Esteve voltado para a dimensão estética da obra, inseparável da objetivação humana, que é o nível pelo qual se pode construir uma relação de sentido entre o homem e o mundo.

Adotou-se o campo amplo das manifestações artisticas, abrangendo aquelas ditas menores, frequentemente desprezadas, sobre o qual as observações e reflexões foram baseadas.

O primeiro capitulo comporta a definição dos marcos teóricos da questão e um esboço de periodização conveniente ao assunto. O segundo capitulo, por sua vez, ajusta as considerações gerais relativas ao mundo moderno às particularidades da vida econômica e cultural no Brasil. O exame das questões no campo prático da experiência histórica ressaltou o estágio das investigações, recomendando a restrição da pesquisa a um campo compativel com as possibilidades de um trabalho inicial. Este deve, portanto, ser entendido como um rastreamento preliminar, percurso ou roteiro, que amparou a decisão de focalizar o curso das transformações em São Paulo. Buscou-se evitar a visão linear da passagem de um momento a outro, assim como apreender a transição como um movimento que supõe a continuidade e a ruptura ao mesmo tempo. Destacamos as artes aplicadas à indústria, configuradas em torno da passagem do século em São Paulo, através do estudo de caso do Liceu de Artes e Ofícios, testemunho da transferência do saber-fazer, transmitido diretamente na prática do trabalho, para os métodos escolares. Ao estudo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo é dedicado o terceiro capitulo.

Na pesquisa do Liceu perseguiu-se o artifice. Este parti-

cipa da cultura do arquiteto, do escultor e do pintor e é o elo entre a cultura artistica e a produção. Registrou-se em São Paulo a última geração de artífices, que foram substituídos por operários, dos quais vieram a ser solicitadas exclusivamente tarefas executivas. Procurou-se identificar obras desta etapa em seus procedimentos característicos e a reconstrução se apoiou, quando possível, na observação direta das obras - em sua maioria desaparecidas - em álbuns fotográficos, depoimentos e textos, dentre os quais a contribuição basilar de Ricardo Severo.

O acervo documental não foi visto como um fim em si mesmo, mas como base para a reflexão sobre a formação das obras. Ainda assim, manteve-se anexo ao volume este esforço de identificação, atribuição que costumeiramente ocupa parte considerável de nosso tempo. Da mesma maneira, registrou-se o acervo de referências de outras oficinas existentes em São Paulo, que operavam na mesma época que as do Liceu, uma vez que estabelecem parâmetros externos e permitem uma melhor compreensão do conjunto no qual este se insere. Nas atuais condições de estudo, mostrou-se desejável a publicação dos dados obtidos, de maneira a estimular novas complementações.

Enfim, em estudos sobre arte cabe o ajuizamento das obras compiladas. Na seleção de obras que ilustra o volume foi desconsiderada a frequência com que as obras são propostas ou recebidas, pois em questão de arte, o que conta é

o salto qualitativo, que se expressa em determinadas formas. Na época estudada, quando se transita da qualidade para a quantidade, a formação da obra é fatalmente atingida. Somente o desejo de aprofundar a compreensão do fenômeno eclético,da dissociação entre a esfera simbólica e a esfera técnica da obra, pode se contrapor ao desconcerto diante de certas soluções adotadas. Nestes casos, é conveniente enfatizar-se mais a explicação do processo do que as obras propriamente .

Restaria prestar um esclarecimento ao leitor, já que conhecer supõe necessariamente incorporar o pensamento de outros autores: optou-se por frases e traduções livres, mesmo quando as aspas não foram dispensadas.

CAPÍTULO I

ARTE E TRABALHO,

CONVIVÊNCIA E DIVERGÊNCIA



Grifo desenhado por Piazzo Fiorenzo e bombado por Del Fre nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios, destinado ao **Palácio das Indústrias de São Paulo**, 1910-1924. A figura apresenta atributos da águia e do leão, considerados animais superiores, e uma longa cauda de dragão, que na simbologia antiga é um ser vigilante. Desde a arte medieval, o grifo se apresenta como um signo ambivalente, ameacador e salvador ao mesmo tempo.

I. ARTE E TRABALHO

1. Ambivalência da noção trabalho

Certamente há mais do que um ponto de partida e vários trajetos conduzem à arte. Num extremo está a relacão direta com a obra concreta, noutro, as idéias e valores pelos quais existe uma consciência geral da arte. O historiador persegue enquadramentos. Busca enfocar a arte no mundo da cultura, da produção, correndo o risco de apreendê-la por meio de categorias extra-artísticas, quando procura nela nexos estruturantes da história. Os tempos alteram os parâmetros e os enquadramentos fixos revelam sob a mesma moldura fenômenos totalmente transformados. O objeto artistico tornado objeto técnico ilustra a história das artes situadas entre o artesanato e a indústria.

Focalizamos neste estudo aspectos da arte e da produção, tendo como ponto de partida suas problemáticas relações. A própria expressão **trabalho artistico** evoca à primeira vista o sentido conflituoso de que hoje se reveste a re-

lação entre arte e trabalho: soa estranha, uma vez que nas sociedades atuais a atividade artística propriamente dita difere do trabalho coletivo.

Sendo assim, como é possível se valer da palavra **trabalho** para designar tanto a insubordinação artistica do século XX quanto a subordinação nas fábricas? Como aplicá-la com referência a uma prática transformadora, até mesmo ao exercício da negação, e ao mesmo tempo à produção material, mecânica?

Desde logo é preciso admitir a ambivalência da noção de trabalho: por um lado, como elaboração, atividade mediadora entre sujeito e objeto, prática capaz de promover uma transformação recíproca de ambos, como trabalho livre; por outro, como atividade de produção e execução, meio de satisfazer necessidades e articular indivíduos entre si, em sua dimensão social, mecânica e industrial. Em síntese, a concreção individual e o trabalho abstrato e coletivo seriam faces por vezes irredutíveis e opostas de um único processo geral, no qual o trabalho humano chega a ser reduzido à força de trabalho.(1)

Trabalho e arte são noções intrinsicamente históricas e historicamente correlacionadas. Sua incompatibilidade decorre da identificação tecida historicamente entre arte e artesanato e manifesta-se, como veremos, sob o signo da industrialização capitalista.

2. Artistas e artesãos

Os artistas aparecem na história ao se emanciparem dos artesãos pelo domínio da ciência. Destacam-se dos artistas mecânicos, tornando-se artistas liberais.

Vários autores diferenciam a atividade artística e a atividade artesanal. E o caso de Hauser, por exemplo, que evoca argumentos de Sombart de que "a maioria dos artesãos nunca alcançou nível artístico e que ofício e produção artística foram sempre duas coisas complementares e distintas". Em geral esses intérpretes consideram que a elevação do artesanato à categoria artística é obra do pensamento romântico.(2)

A convergência entre arte e artesanato é frequentemente considerada à luz da subsequente divergência entre arte e técnica produtiva. Mumford reconhece que "nem todas as atividades são de natureza criadora e de natureza estética satisfatória", e chama a atenção para o fato de que no período em que predomina a atividade artesanal não existe

diferenca entre arte e técnica, que caminham juntas e se influenciam reciprocamente: "uma mesma pessoa desempenha ambas as funções, submetendo-se o artista às condições técnicas de fabricação e operação". No seu raciocínio, o artesão representa a integração do humano no trabalho, tanto no que se refere ao "controle" e à "direção das operações técnicas", quanto no que se refere à "utilização do tempo necessário para o trabalho", o que lhe possibilita fazer com "lentidão" ou "prazer", de acordo com seu interesse. Disso decorreria a "satisfação intrínseca à atividade mesma", quer pelos processos orgânicos envolvidos, quer pela possibilidade de se passar da esfera "expressiva" para a esfera "operativa" de concretização do objeto. Mesmo assim, o autor não menospreza a quantidade de trabalho repetitivo - não espontâneo - exigido do artesão.(3)

Para as finalidades do presente estudo, convém ressaltar que na sociedade pré-industrial o artista e o artesão realizam uma atividade individual e concreta, pela qual o segundo marca o produto do trabalho na sua realização material e direta, enquanto o primeiro vivencia o momento artesanal em relação com a matéria. Vale dizer que uma mesma pessoa teria possibilidade de dominar todo o processo de realização de um objeto ou situar-se em várias tarefas ligadas a sua fabricação, embora não se trate de etapas ou fases de produção, uma vez que o período aqui abordado antecede tal divisão do trabalho. O momento artesanal da atividade artística e o momento artístico da

atividade de producão, revelam portanto, analogias existentes entre estas atividades, que se apresentam distintas em sua concretude. Quando a obra artistica se destaca da artesanal e se individualiza, passa a existir como modelo, não como norma, mas como parâmetro para a experiência, vértice e ápice das atividades da sociedade baseada no artesanato.(4) Nesses termos, é possivel admitir um intercâmbio entre arte e artesanato: o artefato segue preceitos artisticos durante a longa etapa em que permanecem interligadas a arquitetura, a pintura e a escultura, ou seja, as artes do desenho.

3. Liberais e mecânicos

A distincão entre **artistas liberais e artistas mecânicos**, na concepção dos teóricos do Renascimento, diz respeito à separacão entre esforço corporal e intelectual e configura uma clara distinção entre arte e artefato. Reivindica-se, então o estatuto de arte liberal para as artes figurativas, afirmando sua dignidade intelectual.

Na definição de Francisco de Assis Rodrigues, "o artista é aquele que professa e exercita alguma arte para a qual concorrem mais o gênio e o talento do que as mãos; é aquele que cultiva as artes liberais, como o pintor, o estatuário, o architeto, o gravador, etc." O artefato é qualquer obra feita segundo as regras da arte, ou, em sentido mais restrito, "a obra feita segundo os preceitos estabelecidos para as artes mecânicas ou fabris, em que tem mais parte o concurso corporal e mecânico do que o gênio e o esforço do espírito; e que tendo por fim satisfazer as necessidades indispensáveis da vida, tais como as obras do marceneiro, do serralheiro (...) não carecem

de tanto gênio, e de tantos conhecimentos subsidiários das ciências."(5)

Na Idade Média, as artes liberais formavam dois círculos de estudos: o *trivium*, reunindo a Gramática, a Retórica e a Filosofia, e o *quadrivium*, que incluía a Aritmética, a Geometria, a Astronomia e a Música; os artistas conquistavam a *liberalitas* dominando a Geometria e o estudo da natureza, isto é, reunindo o conhecimento da arte e da ciência. Por isso a artisticidade do Renascimento é figurada "na arte tornada ciência e na ciência tornada arte", na expressão de Formaggio.(6) Fundadas na norma e não na prática manual, retiradas da condição servil, da mecanicidade e da manualidade, as artes liberais resgatam o saber da arte antiga.

Ferdinando Bologna chama a atenção para o fato de que a separação entre as artes liberais e as artes mecânicas corresponde a uma distinção entre o espiritual e o prático, ocorrida no fim da época medieval, pela qual a arte "vale mais pelos conteúdos humanos que manifesta do que pelo refinamento da execução".(7) A diferença entre os artistas liberais e os artistas mecânicos correspondeu à divisão entre homens livres e servos. No medievo da antiga República Florentina, a distinção entre as artes maiores e menores distanciava a alta burguesia ou corporação dos Homens Gordos (que compreendia o *trivium* e o *quadrivium*, ao todo sete artes) e os pequenos ofícios artesãos, em número de catorze, que constituíam uma cor-

poracão dos Homens Magros.

A teoria humanistica e a sociedade do Renascimento, por seu turno, fundaram uma posição reciproca das artes. Conforme sustenta Bologna , os humanistas, em etapa inicial; atribuem valor à experimentação e dão dignidade intelectuál ao operar, haja visto o papel representado pelas oficinas e técnicas artesanais na arte do periodo. Com base na visão de Alberti, um dos maiores expoentes do pensamento da época, o autor argumenta que o primeiro Renascimento não hierarquiza as artes, nem traça distinção entre artes figurativas maiores e menores, colocando-as num mesmo plano com relação aos fins gerais.

E "no maneirismo que se cava o abismo que mais tarde separa a arte e o **métier**" como duas atividades distintas. A separação manifesta-se também pela distinção entre o momento mecânico no interior de cada arte figurativa. A "grande maneira" de Michelangelo, assumida como parâmetro normativo de perfeição, contém a discriminação entre as artes maiores e menores, como lembra Bologna. E ainda que Michelangelo desconsiderasse a perspectiva, via de regra ela estava entre os conhecimentos da ciência que se aliavam à arte. O autor relaciona a valorização neoplatônica, que se manifesta a nivel estético, à discriminação da classe dos teóricos e da elite intelectual, que acontece a nivel social: a nobreza de um lado, a necessidade de outro.(8)

A discussão da liberalidade das artes figurativas já envolve a consciência de um **momento ideal** e de um **momento operativo** da arte, a consciência da **invenção** e da **representação**. A teoria artística do Renascimento, ao aprofundar o conceito de desenho e entendê-lo como uma categoria formal e mental, dava os passos decisivos para a nova compreensão das artes. O Renascimento configura um sistema ideal, baseando no desenho as três artes figurativas - pintura, escultura e arquitetura. "Vasari seria o primeiro a afirmar explicitamente a consaguinidade das três belas artes, como as filhas de um só pai, o desenho", conforme afirma Panofsky. Em outra passagem adverte esse autor que se o pai é sempre chamado *disegno*, a mãe é alternadamente chamada *invenzione* ou *natura*. Já no entendimento de Ghiberti, o desenho aparece não só como fundamento, mas como teoria das artes.(9)

4. Divisão das tarefas

Segundo Bologna, o novo discurso sobre a divisão das artes aparece em Paolo Pini: "A pintura é a alta invenção que se opera entre os homens e todas as artes mecânicas são ditas artes por participação, como membros participantes da pintura, a qual é natureza das artes mecânicas pelo desenho que os fabricantes artífices não podem realizar nada sem o desenho. "O *Dialogo di Pittura* de 1548, de Paolo Pini, é um dos escritos venezianos que mencionam a nova doutrina da "arte por participação", na qual se entende que o desenho é próprio do pintor.(10)

A separação entre as artes liberais e as artes mecânicas fornece o primeiro momento de especialização do artesanato, ao qual sucedem a subdivisão de gêneros e assuntos e sua hierarquização, como também o caráter disciplinar e dogmático do ensino nas academias, que ocupam o lugar das antigas corporações. A diferenciação entre artistas liberais e artistas mecânicos, entre momento ideativo e executivo, define também a etapa em que o trabalhador, que

antes passava de um trabalho a outro, fixa-se em um determinado tipo de atuação. Aceitando as colocações de Bologna, poderíamos admitir que na Idade Média havia identificação entre artista e artesão; no primeiro Renascimento, interação entre artista e artesão; e no maneirismo, início da cisão entre artista e artesão. No primeiro momento em que se distanciam, existe a consciência da igualdade entre as artes, quando a divisão técnica antecede a divisão social do trabalho.

Nas hipóteses de Klingender, um dos primeiros exemplos da divisão do trabalho é "a gravura talhada em madeira, cujo desenho era em geral preparado pelo artista sobre o bloco de madeira e depois gravado por um artesão". Esclarece o autor que a "técnica, inicialmente usada para estampar tecidos, foi posteriormente aplicada ao papel no século XV e seguintes" e teria sido "o primeiro modo de reproduzir quadros e desenhos".(11)

Os artistas idealizadores e reprodutores vêm de longa data, e o desenho em sua dupla face - *design* e *drawing*, ideação e prática executiva - foi protagonista deste desdobramento. E também provável que a divisão tenha ocorrido de fato antes mesmo que consciência a formulasse em idéia.

Convém notar que na teoria dos séculos XV e XVI a invenção ou capacidade de ideação é entendida "como uma das partes em que se divide a pintura", conforme se observa

nas formulacões de Alberti, de Pini e Dolce, sendo no pensamento dos dois últimos identificada com "a história ou tema da obra inventada pelo artista ou derivada de outros". Por outro lado, Vasari a define como "a relação entre o estudo dos modelos pintados e esculpidos e a compreensão da natureza viva", como uma relação entre a maneira e o natural.(12)

É certamente com o surgimento da Academia que o desenho geométrico e a perspectiva - que traduzem a concepção matemática do espaço tão apreciada pelos renascentistas - passam a servir mais às práticas executivas do que à invenção. A perspectiva foi antes modelo, isto é, existiu como idéia capaz de propiciar uma solução por aproximação e não como técnica aplicada.

O desenho como técnica operativa veio possibilitar a utilização de métodos objetivos, externos ao sujeito, em substituição aos procedimentos internalizados, memorizados pelos artífices, como os que uniam as ações, como os que ligavam a cabeça e o corpo. E se a prática do artífice se realizava a partir de um desenho já conhecido e experimentado, certamente era porque o desenho para ele constituía a idéia do objeto, uma antevisão que o levava até o ponto de chegada conhecido, com o domínio de seus gestos, o comando seguro dos movimentos da mão - habilidade que supõe conhecimento internalizado, destreza e realização através da intervenção do corpo.

II. INVERSOES DE VALOR

1. Quantidade e qualidade

Só a partir da organização industrial da produção vêm à consciência as semelhanças e diferenças de procedimentos entre fazer artístico e trabalho, numa dinâmica de afinidade e imcompatibilidade. As exigências quantitativas da produção industrial capitalista acabam por se mostrar imcompativeis com a cultura de vértice artístico de parâmetro qualitativo que norteia a produção artesanal e a elaboração artistica.

Em termos gerais, o conflito entre atividade artística e indústria aparece pela inversão de valor da relação entre quantidade e qualidade. Argan argumenta a propósito dessa questão que o artesanato atinge seu ponto mais alto realizando o máximo de qualidade com o minimo de quantidade, chegando a seu nivel mais baixo no esforço para produzir o máximo de quantidade com o minimo de qualidade. A peça única, a obra de arte, corresponde, nesse raciocinio, ao

mais alto valor para a produção artesanal, enquanto para a indústria o valor mais alto é a série, podendo o objeto ser repetido sem perder a qualidade.

Admitindo que a passagem do artesanato para a indústria não supõe etapas fechadas e que, ao contrário, a produção individual e a produção em série coexistem e se comunicam, Argan esclarece que "a revolução industrial não consiste tanto na introdução de novas fontes de energia e modos racionais de organizar o trabalho, quanto na inversão da hierarquia de valores".(13)

As exigências da produção industrial dizem respeito primeiramente à quantidade dos produtos. Tocam as condições de reprodução, repetição e seriação dos objetos. Consumam-se na organização racional do trabalho - especialização, divisão e parcelamento - e se traduzem em procedimentos técnicos adequados aos novos fins. Constata-se,assim, que o conflito central se estabelece, na verdade,entre artesanato e indústria. Corresponde à oposição existente entre o modelo de objeto, formulado e desenvolvido de acordo com a experiência artistica pela produção artesanal - isto é, um modelo técnico de vértice artístico - e o modelo quantitativo da indústria. A obra artística, única, rara e não frequente, contradiz o produto industrial em série. Nela, como na obra artesanal, o valor se apresenta na forma do objeto, enquanto no produto industrial o valor se realizará na ampliação de seu consumo.

2. Objetivação artística

A objetivação humana pelo trabalho artístico e artesanal tem claros correlatos no objeto. O objeto realizado manualmente fixa os gestos do artesão. Ao transformar a matéria, o corpo traça o desenho no seu ritmo e nos seus limites. Ao longo do tempo, a mão, o corpo, vão-se amoldando ao trabalho e aprimorando-o.

É necessário esclarecer que, quando nos refererimos ao objeto, admitimos sempre seus aspectos simbólicos e práticos, não necessariamente coincidentes; ao mencionarmos a técnica, consideramo-la em uma amplitude que inclui procedimentos tanto mentais quanto operativos e, o que é mais importante, a relação entre um momento e outro, entre a idealização e a operação materializadora.

Os conteúdos antropomórficos são atestados até hoje pelas pernas das cadeiras, pelos braços das poltronas, pela boca do jarro, para não mencionar a verticalidade das colunas antigas, a representação de cariátides e atlantes, ou

mesmo as proporções e modulações dos objetos, de longa data moldados à medida humana. O ornamento não deixou de ser a sobreposição do homem ao objeto (humanizado) e de revelar a supremacia do pensamento e da sensibilidade sobre as intenções práticas. O valor simbólico se combina ao sentido utilitário, tornando o mundo construído mais compreensivel, menos estranho, porque moldado à semelhança do homem. Além disso, a presença de um friso ou uma barra sugere muitas vezes o desejo de se conferir integridade ao objeto ou harmonizá-lo como um todo.

A produção artesanal, assim como a elaboração artística, supõe valores qualitativos resultantes da condição de trabalho concreto, individualizado e humanizado. Objetiva um valor simbólico, necessariamente humanizante no que se refere tanto à sua estruturação quanto a conteúdos ornamentais que lhe venham eventualmente a ser combinados.

Supondo as possibilidades do corpo, o trabalho artesanal e artistico utiliza meios de produção imediatos: as ferramentas de que se vale diretamente; os movimentos internalizados da percepção, da memória, da imaginação e do afeto; a orientação dos gestos, atos conscientes ou movimentos pré-conscientes que concernem à prática de objetivação, do homem que se objetiva em obra.

A sociedade industrial capitalista ergueu-se com leis exteriores, mensuráveis, quantidades e medidas do consumo e do lucro; objetividades como a máquina eliminaram das

técnicas de produção, cada vez mais, a prática sensível.

O feitio capitalista de produção abandona alguns conteúdos humanos tradicionalmente identificados com a objetivação artística. Com a nova organização do trabalho - especializado, dividido em tarefas, parcelado - e correspondente alteração do tempo de trabalho, subsistem ainda no objeto os conteúdos antropomórficos que antes resultavam de intenções expressivas e da vontade de dar supremacia ao sujeito sobre o objeto. Com a introdução da máquina, porém, gradativamente a objetivação humana irá perder o caráter simbólico dado pelos contornos antropomórficos, e as pulsões do trabalho não se traduzirão mais nas inscrições imediatas do corpo no objeto: a objetivação humana torna-se uma ocorrência exclusiva do momento do projeto, excluida da fase de execução material.

O **Modulor** de Le Corbusier mostra como a objetivação humana aparece também sob a forma de razão, de medida e proporção graduada entre homem e objeto, podendo passar a existir no momento de seu uso, ainda que ausente no conjunto da produção.

Na época industrial, o controle sobre o objeto - que se realizava em parte pela relação direta e imediata devida ao trabalho manual, em parte pelo dominio de todas as etapas de sua consecução - dá lugar a um crescente distanciamento entre o homem e seus instrumentos de trabalho. A perda dessa intimidade com os meios de produção é corre-

lata à propriedade dos meios de trabalho. Pierre Naville menciona a objetivação humana no trabalho como "uma simbiose pré-capitalista entre o homem e seus instrumentos de trabalho", contrapondo-a à inquietante estranheza do mundo da mercadoria e do trabalho abstrato.(14)

Formaggio verifica que os termos da objetivação e da subjetivação que concernem ao estatuto antropológico do objeto ou ao significado humano da atividade produtiva têm limites históricos, e que a destruição desse significado humano faz que o objeto pareça estranho ao homem. Em outras palavras, alienação dos objetos significa e a perda da visão de totalidade capaz de garantir ao homem o sentido do objeto e o domínio de seus fins. Ao mesmo tempo que o mundo dos entes estranhos se expande, passam a ser fabricadas as necessidades. Formaggio enfatiza que "na vida regulada pela categoria (econômica e também espiritual) da propriedade privada, o estado de alienação e de dependência é a lei: portanto também as necessidades, aquelas primárias como a fome brutal, aquelas secundárias como o afeto ou o conhecimento, tornam-se cada vez mais negação, uma forma de alienação do homem".(15)

Transforma-se o processo de trabalho artesanal que tem um correlato no processo de objetivação artística. A prática sensível e concreta cede à "prática a distância, sempre mais abstrata e anônima". As faculdades do artesão são cada uma substituída por suas "equivalentes técnicas e mecânicas". O novo sistema de operar a matéria se afirma

pela negação do anterior. A obediência ao material e o dominio da técnica são substituidos pelo controle impessoal. Uma certa obediência ao material havia sido condição para o dominio técnico do artesão sobre a pedra ou sobre a madeira, por exemplo. Os equivalentes dos materiais da natureza que surgem com a industrialização não precisam mais ser dominados, a transformação do ferro ou do cimento deve ser controlada como a de qualquer produto. A própria matéria passa a ser portadora de determinações humanas, não evocando predominantemente a natureza. Sob este aspecto, o pensamento de Argan, apontando para o mesmo sentido, admite que a produção pré-industrial corresponde em termos gerais à noção de objeto, enquanto a produção industrial tende cada vez mais para a dissolução do conceito de **objeto** e **forma**, tornando mais adequado, no caso, falar em **signos** e **suportes**. (16)

Nas condições do mundo industrializado, a simbiose entre os homens e seus instrumentos de trabalho sobrevive ainda hoje na modalidade do saber fazer artistico. A memória da experiência direta da construção do objeto foi guardada pelos artistas que seguem utilizando os meios imediatos do corpo, valem-se da imediatez dos sentidos usados como avalistas finais do resultado do trabalho. Adritem também a afetividade do sujeito que manipula a matéria e lida com processos que domestica. Em suma, a atividade artistica repousa até hoje no processo de objetivação humana pelo trabalho, tanto no que diz respeito à possibilidade de relacionar o pensar e o fazer, quanto no que

toca a transformação da matéria, que deve se tornar portadora de atributos que são qualidades do sujeito. Ao mesmo tempo que persiste, a objetivação artistica trava um diálogo surdo com as contingências da produção. A negação dos valores da manualidade vai se manifestar em obras do século XX, nas ironias de Duchamp, duplamente negadoras; a valorização da introspecção como método de trabalho ultrapassa a contribuição dos surrealistas e se estende por todo o século; a exacerbação dos gestos e das pulsões do corpo marca a obra dos expressionistas, como expressam Lasar Segall, Flávio de Carvalho. A radicalização do uso do corpo no movimento incontrolável (automatismos gestuais) tem em Jackson Pollock um expoente. O conflito se manifesta sob várias formas como propulsor de respostas. Não é o caso de citá-las todas, mas pode-se concluir a exemplificação com a autovingança das máquinas de Tinguely e com o artista conceitual, desmaterializador da arte confinado na missão de idealizador.

As complexas inter-relações entre trabalho industrial e experiência artística parecem ganhar contornos claros, quando observadas a partir da etapa pós-industrial. Ainda que esteja fora dos nossos objetivos tratar dessas questões, não é possivel omitir as enormes distâncias que se estabelecem entre os homens e o sistema de máquinas. A automação e o futuro do trabalho indicam, na compreensão de Pierre Naville, "o desaparecimento tendencial do objeto de trabalho, o que se poderia chamar a fluidez das matérias trabalhadas, transforma consideravelmente os dados

mais concretos do trabalho". Acrescenta ainda, o autor, "não haver mais homologia entre o trabalho das máquinas e os gestos ou dispêndio de energia dos operários".(17) Diante dessa perspectiva surge a preocupação com a consciência humana, considerando-se que o trabalho ocupa um lugar central na sua história. Emerge também a preocupação com o saber fazer artístico: identificado com a transformação da matéria pela elaboração concreta, transportou-se para o desenho, para o designio, para a intenção condutora à distância do fazer, e vem cedendo seu lugar para os sistemas de informação.

3. A propósito de alguns autores

Analistas dedicados ao estudo das artes e da arquitetura frequentemente partem da crise do sistema produtivo artesanal e acusam radicais mudanças na vida e no trabalho, que destronam a cultura de vértice artístico pelo sistema industrial. Nesses parâmetros, encontram em Ruskin e Morris, no meio do século XIX, a iniciativa desbravadora.

Tal é a linha de argumentação de autores voltados para o novo desenho, como Pevsner, criador de *Pioneiros do Desenho Moderno*, elaborado em 1934-35, que situa o movimento moderno como sintese do movimento das artes e oficios de Morris, do desenvolvimento da construção em ferro e do *art nouveau*. E também em outros termos, o pensamento de Francastel em *Arte e Técnica*, 1956, que persegue a nova síntese entre a arte e a sociedade mecanizada. Considera que a estética industrial resulta da atribuição de valor artístico à obra dos engenheiros, bem como de contribuições racionalistas - por exemplo, a estética funcionalista.(18) De fato, Ruskin e Morris e o Movimento

das Artes e Ofícios têm o lugar de desbravadores não só por suas práticas como por colocar em debate a questão da arte enquanto trabalho, pressupondo a profunda afinidade entre o artista e o artesão. Certamente a prática e a consciência do século XIX é que reorientam a intervenção "artística" no processo produtivo.

É preciso, entretanto, fazer jus ao mérito de Francis Klingender em *Arte e Revolução Industrial*, de 1947, e a obras mais recentes, como a de Ferdinando Bologna chamada *Das Artes Menores ao Desenho Industrial*, de 1972, que alargam os horizontes da observação, ao estudarem aspectos menos conhecidos e resgatarem o periodo da indústria manufatureira, de modo a facilitar a compreensão do processo geral da industrialização, mais discutido em sua fase mecânica.(19)

Sob essa ótica, a industrialização compreende as técnicas artesanais em que se baseia a sua primeira fase, durante a qual absorve a experiência do artesanato, procedendo, ao mesmo tempo, a sua desorganização. Considerar a etapa que precede a mecanização é admitir a convivência entre artesanato e indústria, ao invés de admitir unicamente seus caminhos divergentes. Klingender, pretendendo esclarecer em sua obra as relações entre arte e revolução industrial, desloca sua atenção para as primeiras décadas vitorianas, o momento das "grandes esperanças" suscitadas pela Revolução Industrial (cerca de 1750-90), anterior à "idade do desespero".

Castelnuovo, que prefacia a obra de Klingender em versão italiana, sublinha os interesses interdependentes entre arte, ciência e tecnologia naquele primeiro momento. Isto explica por que Klingender, buscando os pioneiros da industrialização, encontra o desenhista industrial ao lado dos artistas do pitoresco e do sublime nos fins do século XVIII, enquanto Francastel os descobre na consciência nova do raiar do século XX.

Nesta ordem de consideração, cabe aludir aos pontos de vista de Bologna, cujo livro reúne contribuições críticas elaboradas desde o Renascimento, quando vem à consciência o "complexo nó de problemas histórico-estéticos" que, segundo o autor, envolve as artes, consideradas ora como artes aplicadas, ora industriais, ora menores. As reflexões desembocam em controvérsias atuais com relação ao desenho industrial. Ao configurar os momentos cruciais da história do objeto, reconhece a reciprocidade entre as artes no Renascimento e reclama a discriminação entre o artista e o artesão para a sociedade da contra-reforma. Menciona a divida das manufaturas dos séculos XVII e XVIII, organizadas sob bases industriais, para com as artes maiores, e também o nascimento da Academia e a polêmica desencadeada contra as corporações. O século das luzes resgata, no seu entender, a paridade entre as artes, ao reconhecer a utilidade social da obra, ou seja, sua finalidade prática, e propor o sensato ajuste da obra aos materiais empregados. E a clássica *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers,*

de Diderot et D'Alembert, que marca, segundo o autor, a primeira descoberta critica da igualdade entre as artes, ao contrario do que afirmam comumente os intérpretes que partem de Ruskin e Morris.(20)

Efetivamente, o pensamento iluminista valoriza os fins práticos dos objetos, por sua utilidade social, equiparando objetos úteis e simbólicos. Há na *Encyclopédie* uma critica explicita "à distribuição das artes entre liberais e mecânicas, que se distinguem por serem mais obras do espirito ou mais obras da mão", considerando que tal distinção, ainda que bem fundada, produz efeitos nocivos, aviltando gêneros muito estimados e úteis". A manufatura, nessas condições, é alvo de atenção, e o julgamento sobre sua excelência repousa em critérios qualitativos, baseados no teor das "matérias empregadas", na "rapidez do trabalho" e na "perfeição da obra".(21)

Resgatado o papel desempenhado pelo pensamento do fim do século XVIII, a polêmica dos artistas-sacerdotes da idade romântica contra a máquina situa um segundo momento, antecedendo o fenômeno industrial moderno, que pode ser sintetizado numa experiência artistica como a de Bauhaus, por exemplo, que ultrapassa os marcos deste estudo.

Não poderiamos omitir uma referência à contribuição de Lewis Mumford, nas conferências reunidas sob o titulo *Arte e Técnica*, estas compreendidas como duas ordens distintas: uma ordem interior, relativa,às origens e sig-

nificados da arte, e uma ordem exterior de significados operativos da ciência e da técnica. Essa questão de fundo situa os limites da possibilidade artistica.(22)

III. ARTE ALIADA À PRODUÇAO E PRODUÇAO ARTÍSTICA

1. Resgate da manufatura: organização industrial e técnica artesanal

Fixadas essas referências, que oferecem alguns parâmetros para o tema em questão, e dado seu caráter problemático, alguns pontos centrais podem ser reunidos para a compreensão das complexas interações entre arte, artesanato e indústria.

As profundas mudanças na orientação da produção - ocorridas desde o século XVII e explicitadas em nova ordem a partir do século XVIII inglês -, ainda que tributárias do saber fazer artesanal, dele se distanciam a partir da aceleração industrial do meio do século XIX, decorrente da descoberta de materiais e técnicas. Na etapa da mecanização, a arte já não poderá mais fornecer um modelo técnico para a produção, que passará a contar com a tecnologia científica. Giulio Carlo Argan compreendeu com propriedade que desde então a arte passará a constituir um modelo

cultural para a sociedade. Entretanto a dissolução das corporações de ofício e da ordem social própria do trabalho artesanal, bem como a organização da atividade industrial capitalista não impedem o aproveitamento de técnicas e procedimentos operacionais acumulados pelos séculos de experiência artesanal.

E exatamente a base técnica do artesanato em vigor na época de decomposição do processo de trabalho artesanal que estabelece os limites do período manufatureiro, demonstrando que o rompimento com uma determinada forma de organização do trabalho não corresponde ao abandono de técnicas operativas que lhe são características. No referido período, arte e indústria serão grandes aliadas, ainda que isso acabe por bombardear o sentido do que é artístico e ainda que a unidade do produto artesanal venha a ser destruída pelo trabalho parcelado. Somente quando ultrapassada a etapa manufatureira é que a oposição entre arte e indústria irá se apresentar como divergência entre os procedimentos manual e mecânico.

Na primeira industrialização, ao menos pelo que transparece do clássico modelo inglês, conciliam-se as exigências científicas e tecnológicas e as formulações artísticas. Ilustra a questão a célebre manufatura inglesa de louças aperfeiçoada por Josiaph Wedgwood, chamada significativamente *Etruria*, em 1766, que conta com artistas como Flaxman e Webber. A maior parte do trabalho é realizada a mão, e utiliza-se a energia a vapor para mis-

turar os materiais e acionar o forno, como descreve Bologna. Os motivos gregos, etruscos e romanos adotados resultaram de pesquisas científicas sobre as artes decorativas do passado e, o que é também importante, ajustaram-se à aplicação das técnicas industriais. A concepção geral do neoclassicismo sobre as artes figurativas constituiu uma via para essa cooperação; basta lembrar que os neoclássicos valorizam a ideação, o desenho, e defendem o rigor da execução técnica, tendendo, como se pode notar, para o que na sociedade moderna se conhece por *designer*. A cerâmica de Wedgwood evidencia o consciente e desejado acordo entre a beleza e a utilidade, para o qual alertaram vários estudiosos. Para Bologna, foi exatamente a compreensão dos valores funcionais do ornamento que conferiu às louças de Wedgwood a idoneidade racional com que são hoje internacionalmente reconhecidas. No "momento funcional dos modelos antigos das manufaturas inglesas", afirma o autor, traduz-se uma síntese entre ornamento e funcionalidade da primeira industrialização.(23) Observe-se que a releitura do caráter estrutural e construtivo gótico e a racionalidade neogótica também estiveram de acordo com os mesmos fins.

A industrialização do utilitário a ele agregou um "valor decorativo" eminentemente artistico. A arte foi vista, também, como um ingrediente necessário para dar valor mercantil aos produtos manufaturados.(24) O periodo compreendido entre o artesanato e a indústria propagou a fórmula dos objetos amplamente desejáveis porque úteis e

belos.

A exacerbação ou o destaque dado ao valor decorativo do objeto utilitário revelam nessa época um dos aspectos mais desconcertantes da interação entre arte e indústria. Evidencia, por outro lado, a oportunidade da existência de uma indústria artística ajustada ao feitio de um determinado público com exigências práticas e utilitaristas, para o qual a falsa consciência do valor artistico apresentava a arte como uma propriedade objetiva e material do objeto decorado, signo de valor e riqueza. Em suma, ao lado da síntese realizada nas manufaturas artísticas, existiu a afetada indústria do ornamento. E se certas contribuições estéticas vieram facultar a aproximação da tradição artística ao produto industrial, inegavelmente foi a tecnologia científica que garantiu as inovações.

2. Indústria, tecnologia e arte

"A ciência física, principalmente a mecânica, substitui a arte como força propulsora e diretiva do processo teórico", a partir do século XVII, como afirma Argan, concluindo que a "ciência assume o comando (...) tolhendo a arte no campo da atividade inventiva".(25) A reorganização da produção a partir de métodos da ciência e da tecnologia dispensa conteúdos artísticos, como demonstram as inovações na metalurgia, a descoberta de materiais e procedimentos, as novas máquinas, as obras dos engenheiros, as pontes e estradas.

Há conquistas também no campo da representação visual, marcando o surgimento da tecnologia da imagem. Basta lembrar a litografia e a descoberta da fotografia provocada pela lito. A heliografia ou **escrita do sol**, procedimento automático de reprodução da natureza, foi conseguido por Niépce, que era litógrafo, ao transportar o desenho sobre a pedra. O próprio Niépce chamaria suas reproduções da realidade de **pontos de vista**. Talbot concluiu a in-

vencão. Utilizando uma câmara negra para fazer croquis durante suas viagens, encontrou "um procedimento quimico pelo qual os objetos naturais podiam se delimitar eles mesmos, sem ajuda de um lápis". Descobria a possibilidade de fixação da imagem luminosa, registrando o caminho de sua invenção no livro *O Lápis da Natureza*, de 1844.

As heliografias e os pontos de vista de Niépce, *O Lápis da Natureza* de Talbot são evidências das aproximações entre arte e ciência no momento em que se formularam os novos caminhos da representação da natureza. O nascimento dessas técnicas a partir de objetivos da representação, sejam eles conveniências do próprio trabalho, sejam eles alvos naturalistas, vem ao encontro das exigências internas ao campo artistico.

Mas o advento das novas técnicas de registro e reprodução de imagens não é saudado como invento artístico. A litografia, a fotografia e a cinematografia, que se sucedem, são inseparáveis da sua dupla natureza tecno-artistica. E como meios de representação e reprodução terão serventia para outras atividades do homem, como exemplifica a fotografia aplicada à industrialização como um todo.

Aperfeiçoam-se como meios, gerando outras técnicas, e conhecem um desenvolvimento prático sem uma correlata reflexão estética, pelo menos a par dos passos largos em que caminha.

Diante das conquistas científicas para a produção, as artes aplicadas à indústria revelam o deslocamento do lugar da arte. A expressão ***applied art*** se afirma na Inglaterra, em torno da metade do século dezenove, e nela está implícita a ligação entre arte e indústria. Enquanto conceito, as artes aplicadas se opõem às artes puras. No lugar dos objetos que eram artísticos pela sua fatura, existem agora os objetos técnicos. O artístico, mais do que em qualquer outra época, seria tomado e reduzido à sua condição ornamental. O artístico, que havia sido um princípio estruturante do objeto, abandonaria a posição central, chegando a tornar-se um atributo externo a ele, um agregado. Também as "artes maiores", antes modelos para a produção artesanal e parâmetros para a experiência, passarão a ser meras fontes de motivos figurativos.(26)

Com as transformações da produção, as mudanças da atividade artística - tanto de seu lugar quanto de sua relação com as outras atividades humanas - atingem sua estrutura e finalidade. A nova situação se expressa quer na forma do objeto, quer nos novos agentes que assumem as decisões sobre o produto: empresários, artistas e *designers*. Sobre este assunto, Argan pondera que "a superação da tecnologia do artesanato, que utilizava a matéria e iritava os processos da natureza, pela tecnologia industrial que age sobre a natureza, transformando rapidamente o ambiente", está na raiz da crise da arte moderna. Esse fenômeno se associa à exclusão dos artistas do sistema técnico-econômico de produção e ao fato de virem se tornar "intelec-

tuais burgueses em relação de tensão e frequentemente de áspera polèmica com a mesma classe dirigente da qual fazem parte". Seu ponto de vista compreende os aspectos sociais e tecnológicos do desenvolvimento industrial. Encontra no pensamento iluminista o momento de ruptura de uma concepção de mundo atingida pela visão materialista da natureza, que não se "imita" ou se "repete" pela arte, mas se "transforma" através dela. Inclui-se, portanto, no raciocínio de Argan, a idéia de que o fim da mimese se liga ao surgimento de uma relação inédita entre homem e matéria.(27)

Nas sociedades de vértice artístico, eram feitos com arte tanto objetos de uso prático - móveis, edifícios, utensílios - como aqueles de significado e uso simbólico, como a pintura e a escultura, que se integravam na unidade do espaço arquitetônico. A arte voltada para a consecução de fins práticos não estava tão distante da atividade desinteressada e contemplativa, como acontece hoje. O objeto útil e o objeto platônico, diferentes em seus fins, assemelhavam-se por certos aspectos do desenho. O componente estético cotava a obra com um valor de trabalho objetivado, isto é, um valor artístico.

E provável que a identificação entre a arte e determinados procedimentos técnicos tenha ocorrido por imposição das inúmeras conquistas técnicas e pela descoberta de materiais e processos. Estes ainda não teriam sido apropriados artisticamente, e a possibilidade de virem a sê-

-lo dependeria de oportunidades para experimentar e sedimentar com eles a experiência formal. Os materiais não são *a priori* artisticos, nem os processos; artística é a apropriação, é a relação entre a idéia e a técnica de execução. Seria sempre preferivel pensar no processo de objetivação artistica, que inclui tanto as técnicas ideativas quanto as operativas, ou seja, que relaciona o ideal e o material.

Seguramente, a arte não corresponde em princípio a um tipo determinado de objeto, nem constitui uma categoria de coisas. Também não pode ser tomada por uma categoria abstrata, pois existe somente enquanto experiência concreta. Existe, isto sim, pela exigência do homem de "criar um mundo de significado e de valor",como afirma Mumford.(28)



IV. MANIFESTAÇÃO E PERSISTÊNCIA DO CONFLITO

1. Deslocamento da posição do artista e sua nova consciência

Durante o século XX, sob vários aspectos, vem à tona a crise da arte: o romantismo foi a consciência das impossibilidades e das dificuldades com que se defrontou o artista moderno.

O primeiro momento de negação romântica é marcado pela idéia de retorno à Idade Média: retorno à natureza em oposição aos modelos ideais da arte ou do artificialismo neoclássico, retorno ao artesanato em oposição ao maquinismo que vai se afirmando. O contrasenso - a volta na história resgatando o medievalismo, neste caso - tem lugar na primeira metade do século, na Alemanha, na França, na Inglaterra. O movimento pré-rafaelista internacional, que restabelece corporações, escolas, enfim, mobiliza as artes e oficios, quer reencontrar o caminho da arte, distanciando-se dos modos de produzir na época. A prática da

escola lionesa de decoradores religiosos, os nazarenos alemães, o restabelecimento das guildas, em Westmoreland com adocão de modelos para fiação copiados do campanário de Giotto, estarão na base das teorias neogóticas tanto de Ruskin, que integrou o movimento pré-rafaelista, quanto de W. Pugin. Viollet-Le-Duc apresenta um pensamento de teor arqueológico, empenhado no restauro de obras. Ruskin defende o ornamento como a dimensão espiritual contrária ao caráter maldito do trabalho, para garantir o prazer do espírito (como se pode deduzir das *Pedras de Veneza*) e reage às injunções políticas e econômicas nas artes.(29) O medievalismo de Morris é diverso. Devido às suas convicções socialistas, acredita na possibilidade de mudar as relações de trabalho. Defende a auto-realização pelo trabalho, o resgate da alegria e do prazer no fazer. Os dois críticos dos objetos da era vitoriana têm o mérito de trazer à tona questões relativas à arte enquanto trabalho.

Data desta mesma época o surgimento do artista romântico que fornecerá a figura por excelência do artista, saída do momento de crise, sobrevivente ainda hoje. Nascem a autoconsciência do artista e a consciência da arte em relação básica de conflito com o mundo: o artista, excêntrico, está deslocado do aparato produtivo. A figura noturna, desencontrada da jornada de trabalho, que sonha acordada enquanto os outros dormem fatigados, é uma imagem meio caricata, criticada mas simultaneamente desejada pelo homem comum, que se homogeniza e uniformiza na socie-

dade de massa. O artista é seu *alter ego*. Excêntrico e diferenciado, está autorizado a construir sua subjetividade, a dela fazer uso, extrovertendo-se. O pintor romântico marca historicamente o vértice e a ruptura de um processo. Definido pela relação conflitiva com o mundo,oferece as evidências do deslocamento da arte de seu lugar tradicional. A independência da obra de sua anterior inserção social - que dava concretude a seu propósito comunicativo e agia como instância configuradora - foi uma das faces do isolamento de alguns artistas românticos: na ausência do regime de encomenda, que definia os interlocutores da situação comunicativa, o abalado artista lançava-se ao mercado, ao público anônimo, sem as certezas do trabalho concreto e direto.

2. Especialização e Autonomia

Nos tempos da primeira industrialização, o gráfico, o artifice, o fotógrafo figuram ao lado do artista plástico, que atende a solicitações do incipiente mercado. Reunidos sob o sistema unitário das artes, vão se especializando, o que acabará esgarçando os pontos de contato e união entre suas atividades: a imagem plástica, a imagem gráfica, a fotografia e ainda a imagem do objeto tenderão a formar campos próprios. Esse desenvolvimento por cursos diversos e mesmo divergentes do que antes se apresentava de maneira unitária é o argumento mais contundente da explosão de uma cultura e da formação de outra.

As vanguardas modernas que sucedem o romantismo, responsáveis por intensa transformação dos hábitos visuais e das heranças artisticas, irão consolidar um novo lugar para o artistico. A transformação das técnicas da arte realizada pelos impressionistas especializa a pintura no campo da visão, desprezando valores tectônicos e corpóreos das artes figurativas. As contribuições de teor ex-

pressivo distanciam o artístico do aparato produtivo. Isso não impede que alguns artistas cantem o novo espetáculo da cidade moderna (como, por exemplo, Fernand Léger), que os futuristas encarem a máquina, o tempo, a velocidade. Nem mesmo que os artistas construtivos, com base no cubismo e no futurismo, descubram a estrutura técnica do objeto, reconceituando-o e almejando novas possibilidades de cooperação entre a arte e a produção em geral ou mesmo entre as artes.

Ao lado do artista liberado da produção, que tem um juízo de valor negativo com relação à sociedade e que passa, portanto, a oferecer um parâmetro cultural para existência, afirma-se o artista mediador, que, empenhado em reunir a arte e a sociedade, por meio do projeto, rompe o mito da arte pura, abandona o papel de intelectual e se transforma em técnico profissional do projeto, aceitando a tecnologia industrial da produção.

Do século XIX para o XX, dentro das novas condições de produção, os objetos se transformam, prescindindo muitas vezes das mãos do artista, e assim surgem novos valores estéticos. O valor artístico, que se havia centrado na execução do objeto, desde o início da industrialização se tornara um valor ornamental, e isso em sentido pejorativo: um valor acrescentado ao objeto, dando lugar à voga do objeto decorativo que caracterizou o período vitoriano; na concepção que aparece no século XX, o valor artístico irá se integrar à totalidade funcional do objeto e

será de teor abstrato.

Os novos profissionais do campo artistico, o *designer*, o projetista, tomam para si os encargos que anteriormente cabiam ao artista e ao artesão. Mas, à diferença destes, serão realizadores de modelos, e não de objetos - o que ocorrerá também nas artes gráficas. A empresa moderna não seguirá a hierarquia de competência, que tinha no mestre o condutor da oficina: o comerciante conduz o novo empreendimento, não havendo continuidade do regime das corporações.

O surto renovador das linguagens do fim do século XIX e início do XX, nos marcos europeus, constrói definitivamente os valores autônomos da arte e as linguagens específicas da pintura, da escultura, da arquitetura, descartando a antiga concepção de um sistema unitário das artes e atribuindo à noção de técnica um papel central e especializador.

Caminha-se incessantemente rumo às especificidades: desde as criticas de Adolf Loos contra o ornamento e a cultura dos arquitetos, junto com sua defesa estética de valores modernos como a "solidez" e o "principio da utilidade", até o *design* constituído em um campo próprio de experimentação, pela prática ensejada por Walter Gropius na Bauhaus. Da mesma maneira, o "especifico fílmico" é desenhado por Eisenstein na teoria da montagem.

O projeto de autonomia das artes apresentara-se inicialmente com a recusa de valores extra-artisticos, ou seja, com o abandono dos conteúdos religiosos, morais e sociais, pela afirmação da arte pela arte. Logo se manifestou como uma recusa de valores de outras artes.

O recorte dos campos de atuação da nova plêiade de artistas e as distâncias entre eles têm correlatos teóricos nas doutrinas estéticas que dão substância ou esteio para tais deslocamentos, baseados na autonomia dos valores artísticos e na autonomia das linguagens. Nas artes figurativas, a autonomia remonta à criação da Estética, disciplina dos meados do século XVIII que tinha a **beleza** por fim próprio da arte, distinguindo-a, portanto, dos aspectos contingentes e necessários ou utilitários.

Outra face da especialização se apresenta na perda de controle sobre o produto. O fotógrafo e, depois, o cineasta, tomando para si incumbências que eram do pintor, quando este era o maior responsável pela produção de imagens, podem exemplificar a questão: de início dominam o processo todo de trabalho; posteriormente se especializam em tarefas determinadas, em parcelas da feitura da foto e do filme.

3. Demarcação

Ainda que fora dos limites cronológicos do presente estudo, algumas anotações requerem registro, a titulo de simples referência, e não como objeto de análise.

Ajustando os termos da complexa relação entre arte e trabalho e raciocinando de acordo com a compreensão do século XX, pode-se afirmar que a produção de bens é inseparável de seus aspectos estéticos, sejam eles intencionalmente projetados como tal, sejam essas características reconhecidas *a posteriori*, na apreensão sensível do objeto.

A nova amplitude da questão estética anula os termos postos pelo saber fazer artistico que dava suporte técnico para a primeira industrialização.

O desenvolvimento industrial, tendente à multiplicação e à diversificação dos produtos, recria totalmente o ambiente no qual o homem vive. A imagem do objeto torna-se o

lugar privilegiado para o argumento da sedução, de acordo com as exigências capitalistas da obsolescência planejada.

Uma nova amplitude da produção corresponde a uma nova ordem de suas partes: o parcelamento das tarefas e especialização do trabalho afetaram diretamente as belas artes. Na primeira etapa da indústria manufatureira, solicitadas a se colocar a serviço dos utilitários, acabam se transformando em "artes aplicadas". No curso das inovações tecnológicas são afetadas pelos novos processos de produção simbólica, que envolvem tanto o plano de representação simbólica quanto aquele da reprodução da imagem. O primeiro momento toca à linguagem; é o caso do registro fotográfico, do desenho direto na pedra litográfica. O outro diz respeito à reprodução da obra artística, atingindo em cheio a concepção da obra de arte, enquanto obra única e enquanto obra modelar.

Seria oportuno estabelecer uma distinção entre as técnicas de representação do real e os processos tecnológicos de reprodução. Basta remontar ao gesto indicativo que aponta o dedo para a própria coisa. Ao som no lugar do objeto. A palavra, à grafia do desenho, à escrita, que possuem materialidade e são substitutos do real. Todos constituem o universo da linguagem, do mundo referido e pensado pelo homem. Entretanto um mundo multiplicado pelos signos torna-se possível através dos recursos da reprodução tipográfica da palavra escrita, da reprodução foto-

gráfica da linguagem visível, da reprodução sonora da linguagem audível, da reprodução cinematográfica do espaço e do tempo, da reprodução holográfica das dimensões espaciais e temporais.

Na feliz expressão de Edgar Morin, o século XX realiza uma "segunda industrialização": "a industrialização do espírito", ao fazer uso das novas possibilidades técnicas para a produção do domínio interior do homem, até mesmo de seus sonhos.(30)

A área cultural passa a ser compreendida como uma área da produção, ao desenvolver os caminhos abertos pelas invenções técnicas. A rigor, as invenções técnicas datam da criação dos tipos móveis de Guttemberg. Só em meados do século XX é que aparece a expressão "indústria cultural", cunhada por Adorno e Horkheimer para designar um fenômeno já moderno: a nova forma de organização e planejamento da atividade cultural, no que toca à organização social do trabalho, e não à nova escala distributiva do produto da cultura, que fornece farto argumento para os mais entusiastas defensores dessa indústria cujos resultados pseudo-artísticos são criticados pelos autores de Frankfurt.Ambos advertem para o fato de que "o conceito de técnica que reina na indústria cultural, não tem em comum mais do que o nome com aquilo que vale nas obras de arte. Este se refere à organização imanente, à lógica interna. A técnica de distribuição e reprodução mecânica permanece, ao mesmo tempo, sempre exterior a seu objeto" e "é parasita

da técnica extra-artística de produção de bens materiais". A noção de indústria cultural está definitivamente referida ao capitalismo industrial, ao capitalismo maduro que abrange o setor da produção cultural.(31) Adorno, da mesma forma que Edgar Morin, situa seu aparecimento a partir do cinematógrafo, precisamente no século XX, entendendo ser o filme o setor central da indústria cultural - mencionando a metodologia técnica e a divisão do trabalho, as formas de produção individual e a assimilação das formas industriais de organização e também a racionalização do trabalho. A organização industrial da empresa moderna abrangerá gradativamente a empresa jornalística e editorial, a indústria cinematográfica, a empresa radiofônica e a rede televisiva.

E possível agora, adimitidos os novos contornos da indústria cultural, na acepção de Adorno, demarcar com maior precisão a primeira fase da industrialização da cultura, na qual ocorrem a dissociação do sistema das belas artes e o surgimento de novos protagonistas do campo cultural. A base artesanal do trabalho caracteriza as obras do período, e as tensões se estabelecem num conflito entre arte e técnica, em repulsão e simbiose.

NOTAS DO CAPÍTULO I

(1) VINCENT, Jean-Marie. La domination du travail abstrait. *Critiques de l´économie politique*. Travail et force de travail. Paris,(1), oct/déc.1977, p.20
Os autores que ultrapassam a visão economicista do trabalho poderão ser valiosos para uma melhor compreensão das relações entre arte e trabalho. Dino Formaggio entende que "o trabalho vem assumindo na sua face positiva um único e imenso processo de objetivação, processo que só por um certo desenvolvimento histórico da praxis, se divide em trabalho alienante de uma parte e no trabalho artístico e livre de outra". O autor remete à contribuição de Karel Kosik e explora a esfera da **técnica artística** e de suas práticas pré-categoriais para superar a prática meramente repetitiva. FORMAGGIO, Dino. *L´arte*. Milano, Mondadori,1981. p.140-160; KOSIK,Karel. *Dialética do concreto*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
Outro caminho é indicado por Hannah Arendt em *A condição humana*, ao estudar a **vida ativa** por meio do **labor**,do **trabalho** e da **ação**: o **labor** designa a atividade biológica do corpo humano e é promovido a trabalho na sociedade moderna devido a sua compreensão da "produtividade".O **trabalho** das mãos correspondeu à cultura do *homo faber* e produziu um mundo artificial. **A ação** é a atividade que se exerce entre os homens sem a mediação de coisas ou da matéria. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

(2) HAUSER, Arnold. Logias y gremios. In: ------.*Historia social de la literatura y el arte*. 3.ed. Madrid, Guadarrama, 1964. v.1.

SOMBART, Werner apud HAUSER, A. *op. cit*. p.287

(3) MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Buenos Aires, Nuova Visión, 1968. p.52,53,56,64

(4) ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell´arte comme storia della città*. Roma, Riuniti, 1984. p.85

(5) RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionário Technico e histórico de pintura, escultura, architetura e gravura*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1875. p.60,61

(6) FORMAGGIO, D. *op. cit.*

(7) BOLOGNA, Ferdinando. *Dalle arti minori all´industrial design*. Storia di una ideologia. Bari, Aterza, 1972. p.6,7. O estudioso compendiou o pensamento de vários autores, tornando-se uma fonte valiosa.

(8) BOLOGNA, F. *op. cit.* p.45

(9) PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa, Presença, 1981. p.56 e 214

GRASSI, Luigi e PEPE, Mario. *Dizionario della critica d´arte*. Torino, UTET, 1978. v.1, p.55,155

(10) "La pittura è la piu alta invenzione che s´opri tra gli uomini, e tutte le arti mechaniche sono dette arti per partecipazione, come membre dependenti dalla pittura, la qual è natura dell´arti mechaniche per lo disegno, ch´i fabri artefici non puono formar pur un minestro senza il disegno." BOLOGNA, F. *op. cit.* p.45,46,60

(11) KLINGENDER, Francis Donald. *Arte e rivoluzione industriale*. Introd. Enrico Castelnuovo. 2.ed. Torino, Giulio Einaudi, 1972. p.91

(12) GRASSI, L. e PEPE, M. *op. cit.* p.263

(13) ARGAN, Giulio Carlo. *Proggeto e destino*. 2.ed. Milano, Mondadori, 1968. p.22-24

(14) VINCENT, Jean-Marie. Entretien avec Pierre Naville sur l´automation et l´avenir du travail. *Critiques de l´économie politique*. Travail et force de travail. Paris, (1): 9-18, oct/déc, 1977.

(15) FORMAGGIO, Dino. *op. cit.* p.120,127
De Palma indica dois significados de **alienação**,baseado em Marx: "a **alienação do produto** resultante do consumo de uma mercadoria que o capitalista adquiriu e a **alienação** do **trabalho**, no sentido de que na cooperação o operário perde o controle sobre o seu próprio trabalho". DE PALMA, Armando. La organizacion capitalista del trabajo en el capital de Marx. In: -----. *La division capitalista del trabajo*. 2.ed., Buenos Aires, Pasado y Presente, 1974. p.8

(16) FORMAGGIO, D. *op. cit.* p.93,127 e ARGAN,G.C. *op.cit.* item 17

(17) VINCENT, Jean-Marie. *op. cit.* p.12,14

(18) PEVSNER, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno.* De William Morris a Walter Gropius. 2.ed. Buenos Aires, Infinito, 1963. p. 104

FRANCASTEL, Pierre. *Art et Téchnique aux XIX et XX siècles*. Paris, Gonthier, 1956.

(19) KLINGENDER, F. D. *op. cit.*

BOLOGNA, F. *op. cit.*

(20) BOLOGNA, F. *op. cit.* p.6,7

(21) DIDEROT, M. et D´ALAMBERT, M. *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences et des Métiers*. Paris, Briassons, 1751. v.1, p.714,v.10 sp

(22) MUNFORD, L. *op. cit.* p.22

(23) BOLOGNA, F. *op. cit.* p.150-153
Ver também KLINGENDER, F.D. *op. cit.* p.64-72

(24) SCHARF, Aaron, org. *Art and industry*. Edinburg, The Open University, 1971. (Humanities: a foundation course, 33-34), p.11

(25) ARGAN, G.C. *op. cit.* p.28

(26) GRASSI, L. e PEPE, M. *op. cit.* p.48,49

(27) ARGAN, G.C. *L´arte moderna 1770-1970.* 2.ed. Florenza, Sansoni, 1978. p.8 e ARGAN, G. C. *op. cit.*, cap. I p.9-74

(28) MUMFORD, L. *op. cit.* p.22

(29) SCHARF, A. *op. cit.* p.80

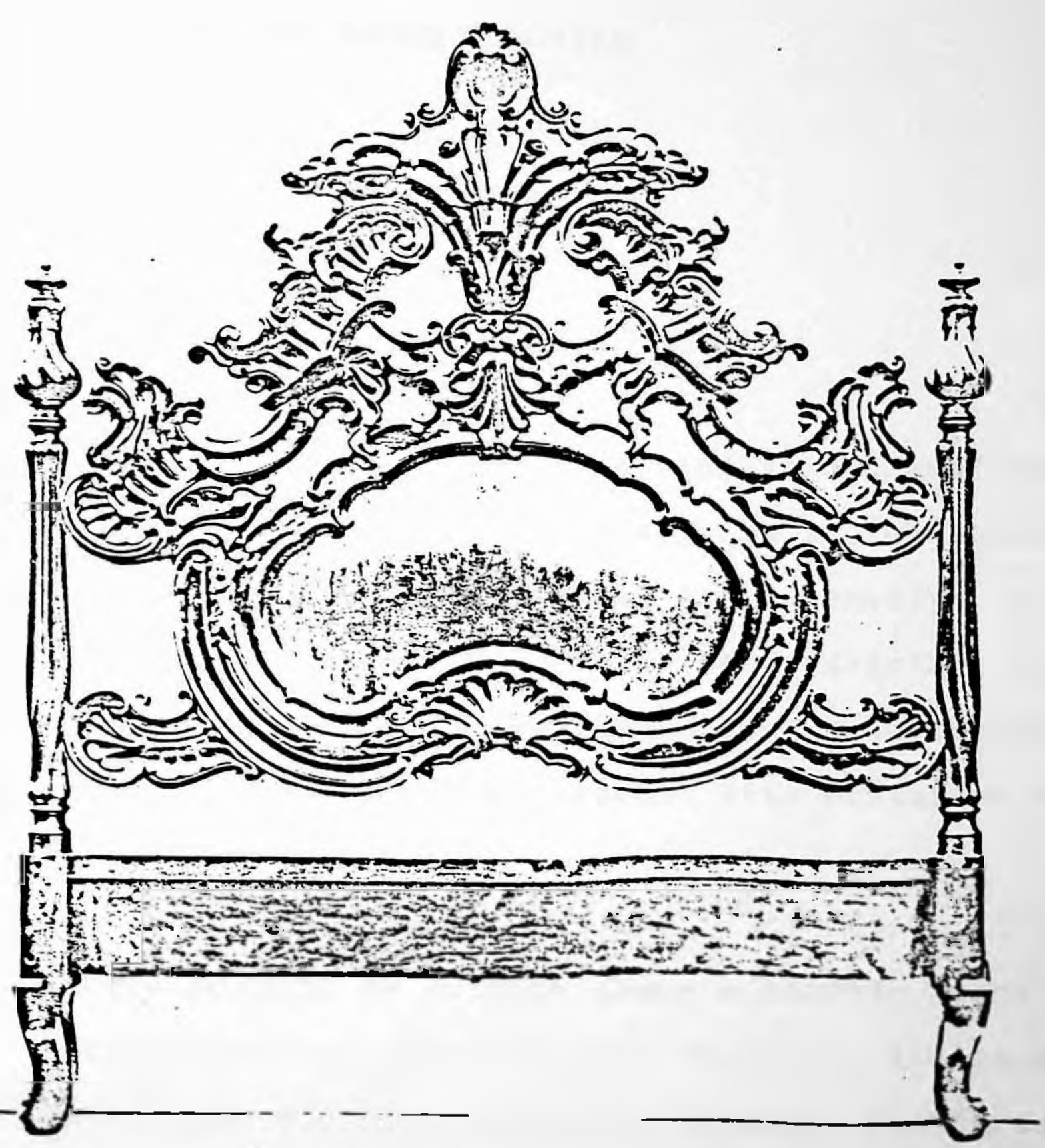
(30) MORIN, Edgar. L´industrie culturelle. *Communications*, Paris (1): 38-59, 1961.

(31) MORIN, Edgar e ADORNO, Theodor W. *La industria cultural*. Buenos Aires, Galena, 1967.

CAPÍTULO II

ANOTAÇÕES PRELIMINARES

SOBRE OS OFÍCIOS NO BRASIL



O mobiliário da segunda metade do século XVIII no Brasil, com caracteristicas dos estilos D. João V e D. José I, serviu de modelo para as oficinas do Liceu de Artes e Oficios de São Paulo.

OS OFÍCIOS NA ÉPOCA COLONIAL

Na Europa, a revolução industrial veio transformar a secular tradição artesanal. Diversamente, no Brasil a fraca tradição do artesanato mal se desenvolve no período colonial e imperial do país de base agrária e regime escravista, que durante séculos ofereceu matéria-prima ao mundo, recebendo manufaturados. Eram muitas as coisas que aqui chegavam prontas.

Sérgio Buarque de Holanda chama a atenção para aspectos estruturais de nossa economia colonial, indicando que a escravidão e a hipertrofia da lavoura fundiária tiveram por consequência "a ausência, praticamente, de qualquer esforço sério de cooperação nas demais atividades produtoras, ao oposto do que sucedia em outros países, inclusive na América espanhola". E acrescenta que "no Brasil, a organização dos ofícios segundo moldes trazidos do reino teve seus efeitos perturbados pelas condições dominantes: preponderância absorvente do trabalho escravo; indústria caseira, capaz de garantir relativa independência

aos ricos, entravando por outro lado o comércio; e finalmente escassez de artífices livres na maior parte das vilas e cidades".(1)

Chamamos a atenção para o fato de que as bases da sociedade brasileira estiveram fora do meio urbano. As cidades se sujeitaram às imposições do domínio agrário, o que transparece no seu acanhado desenvolvimento e, na opinião do mesmo autor, também nas normas de conduta da "improvisada burguesia urbana".(2) Seriam exceções os núcleos de colonização holandesa de Pernambuco e o florescimento precoce das cidades do norte e do nordeste, à diferença das capitanias do sul, de colonização portuguesa. Durante a exploração colonial, a atividade artesanal esteve circunscrita às cidades portuárias do norte e do nordeste (Salvador, Recife, Olinda), às vilas do ciclo das minas, que viveram então sua pujança artística, assim como aos centros administrativos que foram Salvador e Rio de Janeiro.

Ora, a história da arte e dos objetos, a cultura artística, no sentido que adquire a partir do Renascimento, é indissociável da história das cidades. A economia do artesanato, que propicia o desenvolvimento do gosto artístico, é inerente e constitutiva do núcleo urbano, como se sabe, e dele se irradia. É justamente através da cultura elaborada pelo artesanato urbano que o homem acumula a experiência pela qual aprende a confiar nas realizações de suas mãos e lhes dar valor. A questão é tratada cuida-

dosamente por Argan em uma compreensão abrangente da cultura da cidade, que não podemos perder de vista ao tratar do assunto. Vale a pena citá-lo textualmente:

"Por cidade não se deve entender somente um traçado regular dentro de um contorno, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Nem somente o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica; o espaço urbano tem os seus internos: são espaço urbano o pórtico da basilica, o pátio e as *logge* do edifício público, o interior da igreja. São espaço urbano também os ambientes das casas privadas; e a pala sobre o altar da igreja, a alfaia dos cômodos de dormir ou de almoçar, até o vestido e o ornamento com o qual as pessoas se movem, representando a sua parte na dimensão cênica da cidade. São espaço urbano, e não menos visível por ser mnemônico - imaginário, também as extensões da influência da cidade além de seu contorno: o campo de onde chegam os produtos agrícolas ao mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e seus poderes, os bosques aonde vai caçar, o lago ou o rio aonde vai pescar. E os religiosos e os seus mosteiros, os militares e sua guarnição. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito somente daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabe e se recorda, de notícias. Finalmente, quando um pintor pinta uma paisagem natural, pinta em verdade um espaço complementar do próprio espaço urbano (...)".(3)

I. OS OFÍCIOS NA ÉPOCA COLONIAL

Pouco se sabe a respeito da história do artesanato no Brasil. Nessas condições é cabivel reunir as referências de que se dispõe, fontes pouco exploradas que se tornam úteis para próximos estudos sobre o assunto. A maior parte da bibliografia apresenta-se sob a forma classificatória e enciclopédica, como convém aos levantamentos de informações básicas e primárias, agrupando dados por região geográfica, ordem religiosa ou oficio, e constitui material precioso para a identificação de obras e autores. São menções obrigatórias as contribuições do Padre Serafim Leite sobre as artes e oficios dos jesuitas no Brasil, os trabalhos sobre os oficiais mecânicos na cidade de Salvador, de Maria Helena Flexor, e extensa obra de Judith Martins a propósito de artistas e artífices de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Os dois primeiros estudiosos constroem um quadro geral do trabalho na colônia, no qual os oficios ditos artísticos haverão de se definir como mais uma modalidade de trabalho manual, não se distinguindo e até mesmo se caracterizando pela seme-

lhanca com outras.(4)

Com base em Serafim Leite admitem-se duas hipóteses: que os portugueses tenham trazido os primeiros oficiais a entrarem no Brasil, inicialmente na vila dos donatários e depois, em 1549, ao se fundar o Estado Brasileiro; e que os irmãos religiosos tenham atuado como mestres das primeiras artes e ofícios. Na fase inicial, os agrupamentos de artífices se nucleiam em torno da instituição religiosa, incluindo-se o ensino do ofício aos índios nas aldeias, para catequese, e a constituição de colégios que abrigaram o trabalho piedoso dos aspirantes a missionários (que não podiam ascender a padres por serem mestiços). Conta o Padre Serafim Leite que "para a cultura da piedade dos trabalhadores de Pernambuco fundaram os jesuítas, nos começos de 1614, as Confrarias dos Ofícios Mecânicos, ao mesmo tempo na Bahia, e no fim de ano ou começos de 1615, no Rio de Janeiro. Sabe-se que estas confrarias já englobavam todos os ofícios locais".(5)

As confrarias reuniam praticantes de um mesmo ofício por razão de beneficência e auxílio mútuo. Algumas delas possuíam bandeira própria, mas não devem ser confundidas com as bandeiras, que agrupavam vários ofícios sob determinada insígnia ou estandarte de santo patrono, com o qual se apresentavam nas festas religiosas. O Padre Serafim considera ambos os tipos de agrupamento, no Brasil, semelhantes aos de Portugal. Conta que Confrarias de Oficiais Mecânicos foram fundadas e dirigidas por padres, em Olin-

da; eram constituídas só por padres na Bahia e no Rio de Janeiro, onde possuíam um padre prefeito. Teriam sido, provavelmente, as primeiras organizações de trabalhadores manuais (manufaturas e serviços).(6)

No Brasil, as confrarias antecederam a regularização dos oficios. É significativo que os estudiosos do assunto as identifiquem como maneiras de aglutinar,quando os oficios ainda não estavam regulamentados no país. O seu caráter peculiar reside, de fato, nos laços com a instituição religiosa, senão em seu teor propriamente religioso. Serafim Leite menciona que as associações profissionais,aqui, impunham-se mais como classes sociais do que como corporações de ofício: distinguiam os oficiais mecânicos dos senhores de engenho em Pernambuco; teriam se prestado melhor ao estabelecimento de diferenças raciais na Bahia.

Por detrás dessas associações - formas de organização social com tendência à autonomia - manifesta-se a tensão latente entre interesses diversos. O Estado regulador haverá de definir-lhes a nova feição. Entretanto, mesmo quando estiverem regulamentadas, haverão de oscilar entre dois pólos: de um lado, manterão aquela tendência à autonomia, o caráter de associação voluntária; de outro,o Estado, representado através do poder local das Câmaras Municipais, estabelecerá e fiscalizará o regimento das profissões. Separam-se , assim, os interesses dos produtores ou prestadores de serviços e os interesses do público e dos consumidores.

A nova coesão é configurada a partir de 1641 e permanece até 1713, segundo Maria Helena Flexor, em seus estudos sobre os oficiais mecânicos de Salvador. Os cargos de representantes ou procuradores dos misteres, hierarquicamente subordinados à Câmara Municipal, são instituídos em Salvador meio século depois de constituídos em Portugal. A exemplo da representação da **Casa dos Vinte e Quatro** de Lisboa, os oficiais reunidos elegeram vinte e quatro representantes, que por sua vez aclamaram doze, um ou dois por profissão, os quais escolheram o juiz do povo. Ainda segundo a autora, a lei aplicada ao Brasil seguia a orientação do modelo português, e a presença dessas representações políticas dos oficiais mecânicos em Salvador indica o norteamento das associações de ofício na direção de sua autonomia, conforme já demonstravam as conquistas européias do século XIV, quanto ao "direito de nomear os seus decanos e os seus jurados, de ser reconhecidas como corpos políticos e poder exercer o governo com a alta burguesia". Não raro entrariam em conflito com o poder constituido o que ocorreria também no Brasil.(7) Devido a conflitos de interesse, as representações dos oficiais na Câmara Municipal irão circunscrevendo cada vez mais seu raio de ação ao debate de seus problemas específicos. Se no início votavam todas as questões postas à Câmara, com o tempo estarão impedidas de assinar atas, sendo extintas posteriormente pela própria Câmara, conforme Carta Régia de 1713.

Salientemos, com a autora, que a regulamentação profissional atende em parte o *Livro dos Regimentos dos Officiais Mecânicos* de Lisboa, 1574, reformados pelo Marquês de Pombal em 1771, e as *Posturas* estabelecidas pela Câmara de Salvador. Além de regulamentar as eleições de dirigentes (juiz e escrivão), os regimentos comandavam as condições para o exercício das profissões (abertura de lojas, fiscalização, preços, salários) e as condições de trabalho (exames de ingresso na profissão, categoria, produção e processos) e também previam sanções. Alguns artífices, entretanto, regiam-se pelo Regimento das Confrarias, cujos preceitos civis e religiosos vinham estabelecidos nos *Compromissos*.(8)

Alguns autores negam ter havido **Casa dos Vinte e Quatro** no Rio de Janeiro ou em outra cidade do Brasil, nos moldes da que havia em Portugal, onde cada ofício correspondia a um assento e os vinte e quatro grêmios se congregavam em irmandades religiosas, tomando um santo por patrono e formando ao todo onze ofícios embandeirados.

Noronha Santos é de parecer que no Rio de Janeiro não se observou com rigor o regime da **Casa dos Vinte e Quatro** de Lisboa, mas "seguiu-se (...) a tradição religiosa transmitida pela metrópole". Relatando um litígio entre marceneiros e entalhadores, cujos autos de execução datam de 1759-1761, tendo como autores os juízes dos ofícios embandeirados e como réu o entalhador Francisco Félix da Cruz, Noronha Santos exemplifica a imprecisão a que

estiveram sujeitos os ofícios durante o Brasil Colonial. Carpinteiros tomavam obras de pedreiros, entalhadores e marceneiros trabalhavam publicamente em obras pertencentes a uns e outros, verificando-se também exercício cumulativo dos oficios de marceneiro, carpinteiro e entalhador. Mostra que "pintores e escultores eram comumente chamados entalhadores e por serem liberais não pagavam taxas, nem eram obrigados a licença". Concluindo que pouco se conhece sobre os oficios no Brasil Colonial, menciona a existência de taxas para exercício dos jornaleiros e oficiais, que deveriam ter um regimento e prestar fiança.(9) Num exame minucioso dos ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII, Salomão de Vasconcelos formula a existência de três processos de exercício: o do trabalho livre, do começo da vida municipal até mais ou menos 1725; o das licenças com fiador por tempo que variava entre seis meses e um ano; e o das licenças mediante exame prévio dos candidatos e expedição das respectivas cartas de habilitação.(10)

Pouca noticia se tem da acanhada cidade de São Paulo na época da colônia. A leitura das atas da Câmara dá indicadores de que vigorava a regulamentação dos ofícios mecânicos por meio de seus representantes eleitos com assento na Câmara de São Paulo. As autoridades municipais constituidas pelo voto dos oficiais são os juízes e escrivães, encarregados de regulamentar a profissão através de regimentos, taxas, exames de oficiais, juramentos de ofícios, desistência de ofício, editais. Não há evidência de que

se procedesse a exames para mestre. Segundo as atas de 1629 a 1822, carpinteiros, marceneiros, ferreiros, serralheiros, sapateiros e alfaiates toleravam a regulamentação dos ofícios mecânicos de forma mais regular, ainda que não atendessem a uma rigorosa periodicidade. Os demais oficiais - entalhadores, ourives, pedreiros, seleiros, carapinas - são mencionados esporadicamente. Alguns episódios testemunham que os oficiais mecânicos participavam das cerimônias cívicas e religiosas. Em 1775, por exemplo, para enfeitar a vinda do Governador da Capitania, foi feita a doação de um arco pelos oficiais carpinteiros, ferreiros, alfaiates, sapateiros,taverneiros e ofícios de arte. Em 1801 participam da festividade de Corpus Cristi, em 1803, sofrem punições por ocasião da procissão de São Jorge e em 1818, registra-se uma sanção contra o escrivão dos ofícios por não ter convocado uma procissão de *Corpus Cristi*.(11)

Há muito ainda por saber sobre os ofícios em São Paulo. O estágio dos estudos não permite que se omitam o atraso das investigações e as dificuldades resultantes dessa situação, tanto no que se refere às diferenças entre o que é legal e o que é real quanto no que diz respeito às distâncias entre a configuração social do trabalho e sua configuração artística ou sua instrumentação técnica. Trata-se de assuntos sem dúvida interdependentes, mas que não podem ser reduzidos um ao outro, sobretudo quando se pretende observá-los sob a ótica da história da arte.

Com relacáo à prática das artes ou oficios, só é possível tirar conclusões seguras a nível geral. A regulamentação do oficio pela autoridade pública - que visa a proteger o produtor da concorrência e garantir os direitos do consumidor - vai acarretar o monopólio do exercício exclusivo e gerar o "aniquilamento de toda a iniciativa", como assinalou já Henri Pirenne.(12) No tocante às artes, a estabilidade das condições de trabalho e o freio do progresso técnico têm seu correlato na manutenção e perpetuação dos padrões estéticos oficiais, ou seja, de modelos normativos. Quanto à diferenciação das profissões artisticas, embora haja alusões a corporações de pintores, pelo menos os estudos dos ofícios em Salvador permitem afirmar que "pintores, escultores, engenheiros e arquitetos eram considerados profissionais liberais - estes dois últimos engajados militarmente - e independiam de licença da Câmara para exercerem suas profissões".(13)

A VIA DO ENSINO

A organização do trabalho artístico no período colonial, como já foi dito, permite demarcar momentos diversos, distinguindo-se uma fase inicial de acentuada orientação religiosa, baseada em tradições ibéricas; um segundo momento de emergência de associações de artífices escorados pela instituição religiosa; uma etapa de regulamentação dos ofícios e presença do Estado regulador. Precedem a introdução do ensino artístico e o rompimento do modelo corporativo.

A transição da iniciação nas oficinas para o aprendizado nas instituições de ensino deve ter transcorrido lentamente e é também pouco conhecida no Brasil. Além disso, de acordo com as marcantes diferenças regionais que caracterizam o país, da metade do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX, uma série de iniciativas apontam para a constituição do ensino técnico em substituição à ordem corporativa. As aulas públicas de geometria criadas por proposta oficial são movimentos nesta

direcão: em 1771 e 1779 são criadas cadeiras de Geometria na capitania de São Paulo e na capitania de Pernambuco, cursos de Desenho Técnico são introduzidos em 1818 no Rio de Janeiro, e em 1817, em Vila Rica e Bahia. Esses empreendimentos, entretanto, não teriam sido bem acolhidos pela sociedade colonial, e tudo indica que estivessem fadados ao insucesso.(14)

As aulas de desenho e pintura estabelecidas no Brasil colonial foram igualmente poucas. Embora não pretendamos inventariar os cursos práticos noticiados no pais, cabem aqui algumas menções, enquanto evidências da transição que se operava. Assim, segundo Morales de Los Rios Filho, "são conhecidas a escola prática do abridor João Gomes Batista, em 1751, no Rio de Janeiro, onde parece ter aprendido o Mestre Valentim; o curso do pardo Manoel Patola, onde se diz que aprendeu José Leandro de Carvalho; a aula do pintor Manuel da Cunha com uma dúzia de aprendizes". O mesmo autor cita ainda, além destas aulas particulares, uma escola pública fundada pelo pintor e gravador Manuel Dias de Oliveira, que introduziu no pais o estudo do nú."(15)

Há também referências a cursos em Minas Gerais, mas não foi possível apurar se se tratava de ensino propriamente ou de preparação profissional durante a execução prática das encomendas, o que parece mais plausível. No período do barroco mineiro e quando surge o rococó, em fins do século XVIII e inicios do XIX, registra-se crescimento

considerável de profissionais e data dessa época o pedido feito ao rei D. João VI por um pintor de valor incontestável e obra reconhecida: Manuel da Costa Ataíde (1762c.-1830) desejava autorização para fundar uma escola de Belas Artes em Mariana, onde queria ministrar aulas de "desenho com caráter universal". A solicitação se faz acompanhar de certificado do Senado de Mariana, no qual se alega que o requerente "é professor das Artes de Arquitetura e Pintura, tendo dado bastante prova de que é capaz de pôr em prática o risco das cartas geográficas, dos animais, plantas, aves e outros produtos da natureza."(16) Note-se que o pedido é anterior à consolidação da escola da **Missão Artística Francesa** de Le Breton, acolhida pela corte, e revela amadurecimento cultural no país para uma transição baseada em tradições enraizadas, como era o caso da arte barroca. D. João VI não concedeu a autorização, mas o ensino artístico oficial foi instituído por esta época no país, aproveitando a bagagem dos artistas franceses que aqui aportaram. A injunção política preponderou sobre as condições culturais.

A substituição do processo de transmissão do mestre para o aprendiz nas oficinas pela criação do ensino técnico nas escolas representava, por si só, uma descontinuidade, e traduzia necessariamente uma ruptura. E no Brasil, como nos países de desenvolvimento atrasado, uma ruptura ainda mais profunda.

O ponto crucial da transição que estudamos vem significa-

tivamente expresso no episódio da chegada da Missão Artistica ao Rio de Janeiro, em 1916, para a constituição de uma Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, conforme em tese se decretava. A vinda de um artifice serralheiro, um mestre ferreiro, dois carpinteiros de carros e dois curadores de peles e curtidores, entre os artistas, arquitetos, escultores e gravadores, demonstrava as possibilidades da **Missão Francesa** chefiada por Le Breton vir a instalar o modelo das artes e oficios. Notava-se também a presença de um engenheiro mecânico e de alguns quadros técnicos intermediários, como auxiliar de escultura, auxiliares de engenharia, e entre eles um profissional com domínio de estereotomia. Tudo contribuía para o aproveitamento da experiência do Instituto de França, de onde provinham em sua maior parte.

Inúmeras contradições se apresentavam no momento da chegada da Missão Francesa. Mário Pedrosa procurou desvendar os obscuros passos que teriam levado à criação da **Real Academia de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil** pelo decreto real de 1820, no lugar do referido curso de formação técnica, e o retardamento do início das suas atividades, que só se daria dez anos após a chegada dos artistas e artífices a terra brasileira. Nota o crítico que o projeto da Academia surge à revelia dos franceses, sendo introduzido o pintor português Henrique José da Silva na direção da instituição dos acadêmicos franceses, desviada de seus propósitos iniciais ainda pela eliminação de profissionais auxiliares dos quadros (Charles L. Levasseur e

Louis S. Meunié, auxiliares do engenheiro François Ovide, e François Bonrepos, auxiliar do escultor Taunay). Jean Baptiste Debret entendeu que a instituição tivesse se tornado mais próxima da Academia de Lisboa. Já Morales de Los Rios aproximou o modelo do congênere de Londres.(17)

Sobre a desagregação e a resistência do grupo francês, cuja formação neoclássica ameaçava a hegemonia artística e cultural dos portugueses e do país de considerável tradição barroca luso-brasileira, situando a questão a nível dos entrechoques de natureza acadêmica, Pedrosa sublinha que os "nobres davidianos vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa". Lembra que os bonapartistas e revolucionários chefiados por Le Breton teriam vindo para o Brasil por conta própria, com a precipitação dos acontecimentos politicos na França, e poderiam não inspirar confiança aos portugueses. O certo é que a **Missão Artística Francesa** coincide com a fase de reorganização da nação autônoma, quando se aguçam disputas e quando se evidencia a carência de uma sólida tradição industrial. Desde a chegada de D.João VI e a instalação do reinado, afloravam as exigências do desenvolvimento técnico e profissional. É digna de registro a postura protetora das ciências e das artes de Antônio Araújo Azevedo, Conde da Barca encarregado dos negócios públicos, que propicia a vinda dos artistas franceses em missão civilizatória. Também é de se notar que na fase anterior à chegada da Missão, o Brasil demonstrava interesse maior pelos artífices do que pelos artistas no-

bres, como indica Pedrosa.(18) A ambiguidade que se mantém em torno da orientação dada à educação artistica (manifesta no nome da escola) encaminha-se claramente à solução em favor do modelo das *beaux arts* desde os anos trinta.

Somente com a entrada em cena de Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879), a Academia se volta para o aprimoramento do artista e do artífice, um dedicado às belas artes e outro às artes mecânicas. Nesta mesma época, em que se alargava a Academia pela aplicação da arte à indústria nacional, introduzia-se uma nova disciplina para o ensino de História da Arte, Estética e Arqueologia. O artista Araújo Porto-Alegre, capaz de fazer uma análise abrangente das questões artísticas, perseguia a meta de ajustar o ensino à atualidade do país. Verificara a inexistência no Brasil de uma aristocracia interessada nas artes e considerava um contra-senso, nessas condições, insistir-se apenas no modelo das belas artes. São suas palavras textuais que "antes do artista deve-se preparar um bom artífice, assim como antes deste já deve existir o necessário artesão". Defende a necessidade de formar quadros intermediários, estimular e prestigiar as atividades dos artistas decoradores. Vários críticos já chamaram a atenção para o que há de moderno no pensamento do polêmico Porto-Alegre, que recomendava, no meio do século XIX, o estabelecimento de incentivos à produção artística nacional, sugerindo a criação de estímulos para o aproveitamento das matérias-primas nacionais.

Expôs suas idéias em 1853 e dirigiu a **Academia Imperial das Belas Artes** durante o espaço de dois anos - curto, mas suficiente para subsidiar a chamada Reforma Pedreira, de 1855 - ocasião em que se cria o curso de Artes Industriais na Academia (tendo como base a Matemática Aplicada e a Geometria) e o preparatório de Belas Artes e Artes Mecânicas. Em 1860 são criados cursos noturnos simplificados, que se reduzirão a mero treinamento profissional, eliminados os estudos preparatórios.(18)

Com o objetivo de aplicar a arte à indústria, criou-se em 1856 o **Liceu de Artes e Ofícios**, na cidade de Campos no Rio de Janeiro, por iniciativa particular de Francisco Joaquim Bithencourt da Silva, arquiteto que estudara com Grandjean de Montigny. Destinava-se ao ensino das primeiras letras e à formação profissional das classes desprivilegiadas.(20)

Durante a época imperial iriam florescer inúmeras iniciativas de formação profissional por todo o território. A cultura de base artística foi certamente valiosa para este fim, mas disso não se pode concluir que tais experiências gerassem um florescimento artístico. Podiam garantir a qualificação profissional e, salvo melhor juízo, tudo leva a crer que estivessem mais próximas das artes mecânicas do que da formação do artífice ou do artista decorador - em outras palavras, das possibilidades das artes aplicadas. Essa hipótese suporia um aproveitamento cuidadoso do artista na atividade produtiva, e com ela sonhava

Porto-Alegre. Entretanto não se pode esquecer o rebaixado estatuto do trabalho manual no pais de tradição escravista, nem o modo como nele se caracterizou a implantação do ensino profissional.

Foi comum adotar-se como modelo as **Casas de Educandos e Artífices**, que acolhiam pobres e órfãos, visando a sua qualificação profissional. **O Liceu de Artes e Ofícios** foi outra solução que se generalizou, procedendo a um ajuste do modelo francês às oportunidades das manufaturas locais, provavelmente a partir da experiência do Rio de Janeiro, secundada pela de São Paulo, que parece ser-lhe tributária. Além das Casas de Educandos e Artífices e do Liceu de Artes e Ofícios, outro tipo de iniciativa voltada à formação técnica profissional era a **Aula de Desenho e Pintura**.(21)

O ensino técnico existia extra-oficialmente desde 1818, na Bahia, no Convento dos Agostinianos, e tornou-se oficial apenas em 1936. Sabe-se que a modernização do Ginásio Bahiano do Barão de Macaúbas previa cadeiras novas, como Mecânica aplicada às Artes. Somente em 1872 deu-se a criação do **Imperial Liceu de Artes e Ofícios** na Bahia, iniciando suas aulas no ano seguinte. O **Liceu das Ciências Industriais** da Provincia de Pernambuco - compreendendo os cursos preparatórios de engenheiros-arquitetos, de arquitetura e de comércio - foi fundado em 1880 pela **Sociedade de Artistas Mecânicos** existente desde 1841 com a finalidade de instruir os artistas. Já no Rio Grande do Sul, o

Colégio de Artes Mecânicas, destinado ao ensino dos ofícios aos carentes, data de 1837.(22) Fiquemos nestes exemplos, para detalhar no próximo capitulo a experiência do **Liceu de Artes e Oficios de São Paulo**, de 1883, derivado da **Sociedade Propagadora da Instrução Popular**, criada pelos interesses progressistas da região onde a industrialização ia se tornando uma realidade, que foi antecedida pelo **Instituto de Educandos e Artifices** em 1874 de iniciativa pública. Somente em 1909, no governo do Presidente Nilo Peçanha, o ensino das profissões médias passa a ser incentivado oficialmente, por meio de decreto federal.(23) O periodo caracterizado pela transmissão em oficinas de artesãos esgotava-se, e com ele o padrão artistico português de marca barroca, desestimulado, enquanto passavam a proliferar as instituições de aprendizado nos novos parâmetros artisticos que aqui chegavam no século XIX.

Impossivel dissociá-los do pensamento iluminista e do papel que atribui à instrução; impossivel também não associá-los ao mercantilismo, ao surgimento da burguesia a nível social e à importância do desenho no âmbito estético dos neoclássicos. O novo projeto havia-se definido nas condições da mentalidade e da economia européia; nascera no interior da Academia do final do século XVIII e a renovara ao estender seus conhecimentos, aplicando-os aos ***métiers***: tapeçaria, gravação, decoração em porcelana, trabalho em vidro. Mas voltava-se para o incremento da indústria nacional e não para os objetivos estritamente

artisticos. Nicolau Pevsner chama a atenção para a proeminência das considerações econômicas na vida das Academias de Arte no final do século XVIII, indicando que poucas ficavam fora dessa tendência e perseguiam objeto artistico. Conta que, em torno de 1800, eram constituídas de cursos elementares para exigências do comércio e de cursos superiores para artistas. A evolução do século XIX levava-as a um sistema de graus intermediários, e um resultado notável foi a imensa organização de escolas e institutos técnicos que a Áustria iria conseguir, com as escolas de oficio (*Gewerbeschulen*), as escolas especiais de artes aplicadas (*Kunstgewerbliche Fachschulen*), as escolas superiores e gerais de arte aplicada à indústria (*Kunstgewerbeschulen*) e a escola anexa ao Museu Austríaco. É de se notar, por outro lado, a forma como o sistema de educação artistica se dirigia para a formação da classe média.(24)

Não se pode perder de vista o conjunto de fatos que se referem à transição do sistema de trabalho das oficinas, onde mestres exercitam seus discípulos - iniciados como aprendizes técnicos nas atividades mecânicas - para a etapa de formação profissional através da transmissão escolar no Brasil. A passagem da Colônia a Estado autônomo, expresso politicamente na Indenpendência de 22, corresponde ao fim das relações econômicas exclusivas com a metrópole, abrindo-se em 1808 os portos ao comércio internacional e revogando-se no mesmo ano a proibição das manufaturas entre nós. O Brasil se inscreve nas novas re-

gras da economia mundial, que caminhava para o capitalismo completo, motivando uma política de incentivo direto à indústria. A construção do Estado independente, etapa da passagem capitalista no Brasil, decorreu assim como um lento ajuste durante o século XIX.(25)

Por volta de 1822, combatia-se a distinção entre mecânicos e liberais no Rio de Janeiro. A Constituição de 1824 extinguia as corporações de ofício, mas, como se sabe,seu desaparecimento só se concretizou efetivamente com a institucionalização da estrutura de ensino. A lei imperial de 1o. de outubro de 1828, colocada em execução no ano seguinte, modificava a competência das Câmaras Municipais, isentando o exercício das profissões da intervenção estatal. Coincidiam, portanto, a desativação dos representantes dos oficiais na Câmara, o fim do período colonial e a criação do Estado Nacional.

O pais de base agrária despertava para a importância da atividade artesanal e manufatureira na época da dissolução das corporações, que, conforme tudo indica, nunca constituíram uma estrutura forte. Entre a revogação da proibição às manufaturas no pais e a abolição do regime escravista, decorreriam oitenta anos de empecilhos à nova fase econômica, enquanto o Império ia cindindo lenta e imperceptivelmente a tradição agrária.

Nas circunstâncias do pais atrasado, a implantação industrial efetivada até o século XX não pode ser comparada

com os clássicos processos de industrialização. Não se transitou de maneira gradativa da produção manufatureira de base artesanal para a produção mecanizada. Quando o país despertava para os procedimentos artesanais,tendo em vista a produção de manufaturados, a indústria já havia assumido o perfil definido pela técnica mecânica e pelas relações capitalistas.

Nada pode ser mais representativo do projeto de emancipação e de sua relação com a arte do que a **Proposta de Reforma do Ensino** apresentada à Câmara dos Deputados em 1882, relatada por Ruy Barbosa. Às recomendações de alargar o espaço do desenho, mediante sua introdução desde as primeiras letras até as escolas superiores de artes aplicadas traduzem o reconhecimento de que, como disciplina geral, ele é passivel de ser ensinado a qualquer homem - enquanto a concepção elitista em vigor no Brasil o reservava ao cultivo das classes mais ricas, entendendo-o como "um dote" ou uma "prenda de luxo". Ruy Barbosa sustenta ser o desenho elemento essencial "ao cultivo das faculdades de observação, de invenção, de assimilação e retenção mental", o que o torna útil desde as primeiras letras e indispensável à escola popular, como base da educação técnica e industrial.

Os reclamos pelo ensino do desenho têm em vista a urgência da criação da indústria nacional. O mais surpreendente da farta argumentação é vê-la fundamentada nas bem sucedidas experiências internacionais da Inglaterra, Áus-

tria, Franca, Estados Unidos, Alemanha, Suiça, Itália. As evidências são fornecidas pelo desempenho destas nações nas notáveis exposições internacionais, desde a primeira, de 1851, em Londres, que desencadeia a reforma inglesa de 1852, com base na **Escola de South Kensigton** (1851) e Museu anexo (1852). Inúmeros relatórios apresentados por ocasião de tais exposições focalizavam o estágio do desenho em cada um daqueles países, em particular a partir do movimento da reforma de 1870, quando o desenho ingressou no ensino primário (Alemanha, Prússia, Baviera, Wurtemberg, Saxônia, dando a Áustria o exemplo mais notável e completo).

O projeto de Ruy para o ensino das artes aplicadas compreende a disciplina nas escolas primárias e uma Escola Normal Nacional de Artes Aplicadas para orientá-las, além de institutos intermediários para adultos, classes e aulas de arte, cursos noturnos.

À diferença das Academias de Belas Artes, a competência de uma Escola Normal Nacional de Artes Aplicadas não estaria voltada ao cultivo superior da pintura ou da escultura, mas a "adequar a arte ao trabalho mecânico e fabril, ao qual as academias eram totalmente alheias".(26)

UM ESTUDO DE CASO: SAO PAULO

Pretendemos aprofundar os estudos, acompanhando mais de perto uma experiência da transição para a sociedade predominantemente industrial. A partir da perspectiva brasileira, há sempre muito por ser feito. Em primeiro lugar, tendo-se em vista a ausência de estudos historiográficos e levantamentos básicos de obras, torna-se imperativo, a despeito de outras tentações, tomar as questões a partir do ponto em que se encontram. Não escolhemos, somos escolhidos. Ainda não realizamos levantamentos preliminares de nossas obras, enquanto se fazem já avaliações gerais de obras artisticas neste final de milênio. Aliás, aspecto recorrente da história da arte e da cultura tem sido o não reconhecimento entre nós dos bens culturais aqui produzidos - espécie de rejeição da própria história, como já se assinalou. A perda de interesse pelas obras acontece tanto porque a descontinuidade do processo cultural acaba encerrando-as em um passado "estranho", tanto porque raramente transcendem, pela forma, as injunções da própria época. Por outro lado, o componente ideológico na-

cionalista da critica tem levado muitas vezes ao desprezo de manifestações relacionadas com tradições "estrangeiras" e com os dolorosos processos de internacionalização.

Em segundo lugar, admitimos que a História da Arte é um momento constitutivo da História, sendo relevante observar que sentido tomam as obras no curso temporal. Como se tem procurado mostrar, as formas artisticas contracenam com outras esferas técnicas, conciliando-se, aproximando-se ou distanciando-se totalmente do sistema produtivo. No processo cultural brasileiro, marcado por profundas diferenças regionais, a etapa urbano-industrial, no primeiro periodo republicano, destaca São Paulo na passagem da economia rural cafeeira à economia industrial. A restrição da pesquisa a essa cidade deve-se ao papel proeminente que assume na transição, tornando viável o estudo de campo exigido no estágio atual das pesquisas sobre o assunto, além de possibilitar o indispensável contato mais direto com a obra. A ausência de bibliografia sobre as artes do período oferece outro motivo para nos atermos ao repertório de obras paulistas. Os critérios objetivos do recorte dispensam a confissão das razões subjetivas sempre existentes.

Em São Paulo, o crescimento da precária atividade artesanal ocorre durante o século XIX, e o lento desenvolvimento das manufaturas data do período imperial. Há indicação de "um crescente aumento de artifices e de oficinas, assim como da variedade de artigos em toda a província, nos

últimos trinta anos do século", mas estamos longe de poder oferecer uma interpretação mais definitiva e detalhada sobre o século XIX, assunto que comporta maiores aprofundamentos. Já o salto para a indústria mecânica tem merecido maior atenção dos estudiosos.(27)

Na pós-escravatura cruzaram-se várias estratificações culturais e técnicas, como demonstram os produtos da mão-de-obra imigrada e as inovações que passam a constituir a experiência estética renovada e sem vínculo com as fracas tradições anteriores. O crescimento e a diversificação da população urbana, propiciados pelo fluxo migratório, contam com heranças de diferentes origens, notadamente a italiana, com sedimentada cultura artística figurativa.

O gradativo redimensionamento da cidade, que reclamava mais construções, e as exigências de comunicação em um espaço alargado vão desenhando a feição da São Paulo moderna. A população crescente e a produção diversificada excluem o regime de auto-suficiência, promovendo a especialização do trabalho. A cidade de taipa vai se escondendo no passado, enquanto as obras de ferro transpõem os limites da velha vila. Estão de acordo com possibilidades da indústria da construção em âmbito internacional. A imigração e a construção internacionalizavam São Paulo. Estimulado pelas oportunidades da indústria da construção, sob a liberal concepção eclética, ocorre então um desabrochar tardio das artes aplicadas, que vêm exibir o

signo ostensivo da cultura artística, quando esta já ia sendo banida da cultura contemporânea.

Um movimento de valorização das artes e ofícios, sem manifesto, era conduzido na prática dos artistas decoradores e dos artífices, tendo o **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo** como difusor. Nos artesãos estavam depositadas as expectativas de um despertar da indústria no país. A importância deste projeto não poderá ser medida somente pelas obras artísticas concretizadas, mas pela afirmação política e econômica que simbolizou o Liceu. Tudo leva a crer que constituiu-se em motivo de orgulho, contribuindo para desmanchar a idéia de uma cultura tradicionalmente marcada pelo atraso e usualmente tida em desapreço. Foi, assim, razão de afirmação cultural por seu alcance político e econômico, e seria incorreto fazer-lhe uma avaliação estritamente estética. A dignidade conferida aos artistas decoradores e artífices traduziu a aspiração,não bastante consciente, de que eles pudessem desempenhar um papel considerável e cumprir uma missão civilizatória, naquele momento de transição técnica. Por eles passava o movimento da história, mesmo em se tratando de projeto fadado a logo se dissolver, num país cujas etapas se queimam rapidamente.

O surto das artes aplicadas se deu em torno da Primeira República, que se inicia um ano após a abolição do regime escravista e se completa na década de 30. Mesmo cientes dos equívocos a que pode levar uma periodização político-

-econômica quando são enfocados movimentos culturais e artísticos, e não ignorando a necessidade de ulteriores correções, reconhecemos as vantagens desse procedimento para a abordagem da transformação na estrutura cultural. Estando em pauta uma fase de transição, não caberia partir de alguma unidade da consciência artística - como se poderia dizer, em outras circunstâncias, de um período renascentista ou barroco. Conforme se verá adiante, a transição se desenvolve sob a égide do que se convencionou chamar ecletismo, universo de sobreposições,ajustes e também rupturas, como foi, por exemplo, o corte da modernidade neste século.

Até os anos trinta, as artes aplicadas estarão em vigor, valendo-se dos estilos históricos e modernos, dentre os quais se destacam o *art nouveau*, na primeira década do século e ainda no seguinte, sobretudo no setor de artes plásticas, e o *art déco*, nos anos trinta. Sua prática levará à exaustão a valorização do ornato, cujo desaparecimento representará o fim de uma característica união entre o homem e as coisas, com o surgimento de uma nova ordem causal.

Nos períodos de transição, enquanto as forças latentes não sobrepujam as antigas, o velho convive com o novo. A vanguarda modernista, nos anos vinte, estabeleceu outros pólos da questão: explicita-se o artista transgressor, negador, acampado definitivamente fora do sistema de produção e distribuição; concomitantemente, amplia-se o cam-

po visual. A imagem gravada vai se tornando imagem impressa, o técnico gráfico assume encargos antes conferidos ao artista. Consolidavam-se novos hábitos figurativos, graças aos registros mecânicos das artes fotográficas, que já estavam bastante difundidas.

Deveremos, entretanto, restringir nossa atenção para uma última geração de ornamentistas,responsável pelas práticas artísticas em uso na época da primeira industrialização, assim como pela consciência artística que se difundiu no período. Esses artistas decoradores, artífices e ornadores representavam a aplicação da arte às necessidades da vida e foram estimulados pelas instituições de ensino técnico, que sintetizavam, portanto, várias intenções.

É relevante, no caso de São Paulo, que se tenha criado o Liceu de Artes e Ofícios antes de se concretizarem outras iniciativas para a formação artística - demonstração de que a sociedade paulista estava voltada para a aplicação das artes, sem que isso tivesse correspondente no ensino das belas artes.(28) A Escola de Belas Artes de São Paulo foi tentada vinte e oito anos após a abertura do Liceu, em 1910, durando apenas dois anos, vindo a se efetivar só em 1925; é comprensível, como chamou a atenção o Professor Flávio Motta, que o Liceu se tornasse um ponto de atração para as vocações artísticas. Pode-se reconhecer que era um projeto em oposição às tendências intelectuais de desenvolvimento das artes: ainda que aquelas ditas pu-

ras não estivessem excluidas de seus programas, o Liceu se especializou na difusão de valores artisticos ornamentais e não na especulação da arte como um fim em si mesmo. O pintor decorador e o escultor ornamentista expressam magnificamente os propósitos dessa etapa.

Nos anos trinta estará fracassada a via do ensino técnico como caminho para uma certa arte, sendo sobrepujado pelo modelo de Belas Artes, tão retardatário, mas que demonstrará um pequeno folêgo. E o modelo do Liceu de Artes e Ofícios caminhará cada vez mais para o ensino profissional, técnico e mecânico, prescindindo progressivamente da contribuição das artes.

NOTAS DO CAPÍTULO II

(1) HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12 ed. Rio de Janeiro, José Oliympio, 1978. p.26,27
As atividades do engenho poderão, entretanto, constituir um caminho para o estudo do artesanato. Buarque de Holanda descreve o engenho como "um organismo completo e que, tanto quanto possivel, se bastava a si mesmo. Tinha capela onde se rezavam as missas. Tinha escola de primeiras letras, onde o padre-mestre desasnava meninos. A alimentação diária dos moradores, e aquela com que se recebiam os hóspedes, frequentemente agasalhados, procedia das plantações, das criações, da caça, da pesca proporcionadas no próprio lugar. Também no lugar montavam-se as serrarias, de onde saiam acabados o mobiliário, os apetrechos do engenho, além da madeira para as casas: a obra dessas serrarias chamou a atenção do viajante Tollenare pela sua 'execução perfeita'. Hoje mesmo, em certas regiões, particularmente no Nordeste, apontam-se, segundo o Sr. Gilberto Freyre, as cômodas, bancos, armários, que são obras de engenho, revelando-o no não sei que de rústico de sua consistência e no seu ar distintamente heráldico." Referia-se Buarque de Holanda ao texto de Gilberto Freyre: a cultura de cana no nordeste. Aspectos de seu desenvolvimento histórico. *Livro do Nordeste, comemorativo do 1o. centenário do Diário de Pernambuco*, Recife, 1925, p.158. (HOLANDA, S.B. *op.cit.* p.48).O autor é da opinião que "a mentalidade da casa grande invade as cidades e conquista todas as profissões." (HOLANDA, S. B. *op.cit.* p.55,56).
Há também contribuição mais recente de Ruy Gama intitulada *Engenho e Tecnologia*, na qual analisa, do ponto de vista da história da técnica, as condições de trabalho nos engenhos brasileiros do século XVI ao XIX, quando se implanta a manufatura no Brasil, que é uma fonte privilegiada para o aprofundamento do assunto. GAMA, Ruy. *Engenho e Tecnologia*. São Paulo, Duas Cidades, 1985.

(2) HOLANDA, S.B. *op.cit.* p.41,55-57

(3) ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte come storia della città*. Roma, Riuniti, 1984. p.50-53

(4) LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil: 1549-1760*. Lisboa, Brotéria; Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador, Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Salvador, 1974.

MARTINS, Judith, (org). *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MEC, 1974, 2v.

Há também o trabalho de CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.

(5) LEITE, S. *op. cit.* p.27,29

(6) LEITE, S. *op. cit.* p.29

(7) FLEXOR, M. H. *op. cit.* p.9,10
Sobre as corporações em Portugal e no Brasil, ver GAMA, Ruy. *A Tecnologia e o Trabalho na História*. São Paulo, Nobel/EDUSP, p.103-109

(8) FLEXOR, m. H. *op. cit.* p.17,19

(9) SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. Autos de Execução de 1759-1761. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, (6):295-317, 1942.
Há também notícias sobre as bandeiras dos ofícios datadas de 1902, nas quais consta que "os oficiais mecânicos unidos aos homens bons e ao povo eram ouvidos nos negócios importantes por intermédio dos misteres ou misteres" e onde se informa que "os historiadores dão vagas notícias dos ofícios quando tratam das festividades do corpo de Deus". As bandeiras dos officios *Revista do Patrimônio Histórico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 86 (140):152-158, 1921.

(10) VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (4):331-360, 1940.

(11) ATAS DA CAMARA de São Paulo. 1775, 1801, 1803, 1818

ATAS DA CAMARA de São Paulo nas quais constam referências sobre os ofícios:

1629: p.33
1636: p.308,310
1637: p.355
1638: p.404
1639: p.446
1679: p.14
1684: p.242
1691: p.384
1705: p.91,92
1706: p.119
1707
1720: p.17,28
1722: p.145,150,153,154
1726: p.470,497
1729: p.613
1731: p.177,178
1732: p.179,180,181
1735: p.230
1738: p.108,109
1743: p.526
1744
1745: p.146
1747: p.449
1748: p.519
1750: p.165,167
1752: p.324,325,333,334,339
1753: p.418-423,425,431,432
1755: p.553,559
1757: p.127
1758: p.179,196
1759: p.245,246,248,249
1764: p.576,620
1765: p.63
1766: p.200
1770: p.557,565,579
1771: p.17-19
1773: p.221,224,226
1775: p.398
1779: p.205,207
1780: p.236,246,250,256
1784: p.98
1790: p.147,150
1791: p.215,217
1794: p.449
1796: p.566,571
1799: p.167
1801: p.309,363
1808: p.412
1810: p.115,116,121
1811: p.206
1814: p.445
1816: p.82
1817: p.147,148
1818: p.210,213
1819: p.272
1820: p.371,373,387
1822: p.566,580
1824: p.180,198,233
1825: p.414
1828: p.191
1831: p.46
1832: p.256,261

O assunto comporta aprofundamento e detalhamento compatível com pesquisas que tenham por objeto exclusivo o século XIX, para as quais uma valiosa fonte seriam os MAPAS DE POPULAÇAO de São Paulo, existentes no Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo.

(12) PIRENNE, Henri. *História Econômica e Social da Idade Média*. São Paulo, Mestre Jou, 1963, p.192.

(13) FLEXOR, M. H. *op. cit.*, p.21.

(14) BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.24-25.

(15) MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro, Noite, 1941, p.145.

Uma cronologia mais exaustiva acerca do ensino técnico profissional no Brasil é apresentada por Ruy Gama com base em trabalho de Maria Cecília França Lourenço, em capitulo sobre o ensino técnico profissional. GAMA, Ruy. *A Tecnologia e o Trabalho na História*. São Paulo, Nobel, 1987, p.120-168 e LOURENÇO, Maria Cecília França. *Oficiais mecânicos no Brasil colonial: glória e decadência*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Uni-

versidade de São Paulo, 1982 (trabalho de curso de pós-graduação).

(16) DEL NEGRO, Carlos. *Bicentenário do nascimento do pintor Manoel da Costa Ataíde*. Mariana, Universidade do Brasil, 1962.

(17) PEDROSA, Mário. *A missão Francesa - seus obstáculos politicos* (tese para concurso da cadeira de História, Colégio Pedro II), p.1-10.

(18) PEDROSA, Mário, *op. cit.*, p.34,48.

(19) MELLO JUNIOR, Donato (org). Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira. *Revista Crítica de Arte*. Rio de Janeiro, dez.1981:(4), p.23-53.

GALVÃO, Alfredo(org). Manuel de Araújo Porto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artistico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional*. Rio de Janeiro, (14):40, 1959.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte e educação no Brasil*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.29.

(20) FREITAS, Zoraide Rocha de. *História do Ensino Profissional no Brasil*. São Paulo, s.c.p., 1954, p.11

(21) FREITAS, Z. *op. cit.*, p.18

(22) FLEXOR, M. H. *op. cit.*, p.55 e FREITAS, Z. *op. cit.* p.205, 187

(23) FREITAS, Z. *op. cit.*, p.49

(24) PEVSNER, Nikolaus. *Le Accademie d'arte*. Torino, Giulio Einaudi, 1982, p.170,173,268

BARBOSA, Ruy. Reforma do Ensino Primário e várias instituições complementares de instituição pública. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1948, t.2, v 9 p.141

(25) NOVAIS, Fernando. A passagem para o novo mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, (9):8, jul,1984.

SILVA, Sérgio. *Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil*. São Paulo, Alfa-Omega, 1976. p.24

(26) BARBOSA, R. *op. cit.* p.161

(27) SIMÃO, Aziz.*Sindicato e Estado,suas relações na formação do proletariado*. São Paulo, Dominus, 1966, p.10. Sobre o assunto ver também: LIMA, Heitor Ferreira. *Histó-*

ria Politica, econômica e industrial do Brasil. 2 ed. São Paulo, Nacional, 1976 e do mesmo autor *Evolucão industrial de São Paulo.* São Paulo, Martins,1954. Wilson Cano considera que a economia escravista restringia a formação do mercado interno, e por outro lado a importação liberal autorizava o restrito mercado de luxo a dar preferência aos produtos estrangeiros, contribuindo-se assim para a precariedade da atividade artesanal. CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo.* Rio de Janeiro, Difel, 1977, p.208

MELO, Zélia Maria Cardoso de e SAES, Flavio A.M. de. *Economia Urbana em São Paulo - 1850-1910.* São Paulo, Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo, 1984 (trabalho para discussão interna)

(28) Além de cursos ministrados em ateliers e salas particulares, há registros de iniciativas públicas para a implantação do ensino artistico em São Paulo, provavelmente em Taubaté, já na metade do século XIX, que os historiadores não tem dado conta. Na época do governo de Vicente Pires da Motta (1848-1851) havia uma "escola de pintura com apenas quatro alunos" e "Aula de Desenho e Pintura", dirigidas por Jorge José Pinto Vedras com dez alunos em 1864, 65. Conforme EGAS, Eugênio. *Galeria dos presidentes de São Paulo.* São Paulo, s.c.p., 1926, 3v. O assunto merece uma investigação especial.



Oficina de Marcenaria do Liceu de Artes e Oficios, na década de 20.

CAPÍTULO III

OS ÚLTIMOS ORNAMENTISTAS E

A PRIMEIRA INDUSTRIALIZAÇÃO



Sala de desenhos e projetos do Liceu de Artes e Ofícios, na década de 20.

O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SÃO PAULO: DAS ARTES PARA A INDÚSTRIA

O Liceu de Artes e Oficios de São Paulo é exemplo significativo da implantação do ensino técnico, com base no modelo artesanal, tendo em vista o desenvolvimento da indústria. A educação popular foi um ponto de honra do ideário republicano e decorreu do propósito deliberado de instrumentar uma nova prática pela via do ensino, indutor de um processo forçado. Como se inscreve e se viabiliza o projeto de basear a produção no modelo das artes e do desenho? Afinal, quem estabelece os propósitos, quem os garante e apóia, quem os realiza? Quais são os seus protagonistas? Que obras propicia? Com que conteúdos e com que pressupostos estéticos?

O sentido da instituição aparece com maior nitidez, quando se nota ao seu redor a proliferação de oficinas e fabriquetas, onde opera a mão de obra imigrada depois dos anos oitenta do século passado, já treinada em algum ofício. Para se ter uma idéia do desenvolvimento da indústria da construção, em São Paulo, somavam-se oficinas de

serralheria e carpintaria; oficinas de servicos de pedras artificiais, estuques, que realizavam trabalhos ornamentais; manufaturas artisticas de mármore; marcenarias artisticas que executavam móveis, ao lado das primeiras fundições de ferro, vidrarias e cristalerias e fábricas de produtos cerâmicos, que inauguravam o setor de ponta.(1)

A última década apresentava a superposição de diversos estágios técnicos, processos artisticos e mecânicos. Tanto no que diz respeito ao trabalho mecânico e artistico realizado no interior de uma tradicional marmoraria, capaz de elaborar estátuas decorativas, quanto no que se refere aos setores inovadores da indústria da construção como as pequenas fundições de ferro, que tornam viável o fabrico de máquinas e também se orgulham de seus lavores artisticos, expressos em obras ornamentais.

Nessa encruzilhada técnica - se assim pudermos dizer - o Liceu atua sobre um conjunto bastante diversificado de atividades e seria o caso de indagar quais pressupostos estéticos poderiam responder a um espectro tão variado?

Nessa perspectiva, pareceu-nos mais conveniente estudar as obras do Liceu a partir de dois pontos de vista. Um relativo à abordagem do material, aos processos envolvidos e outros aspectos que clarificam o teor artesanal ou a organização dos trabalhos das oficinas. Outro, relativo à concepção do desenho e outros aspectos estéticos subja-

centes a proposta das oficinas do Liceu. Privilegiou-se também o conhecimento das artes aplicadas e dos artifices, tendo-se em vista esclarecer as características da aliança entre arte e produção. A bibliografia sobre o tema é pequena, em decorrência do desaparecimento dos arquivos da instituição. A maior parte das informações disponiveis sobre o assunto foi encontrada na coletânea organizada por Ricardo Severo, fundamental para a elaboração do presente estudo. Foram também considerados depoimentos e testemunhos pessoais para orientação da pesquisa, e confiamos nas evidências empiricas das próprias obras realizadas. Para um contato com as obras, a melhor fonte iconográfica é a coleção de álbuns do Liceu de Artes e Oficios, que serviram nas primeiras décadas do século de mostruário para a escolha dos clientes.(2)

A enorme quantidade de obras e partidos encontrados tornou imperiosa uma seleção, que não se fundou em critério de representatividade da média das obras ali produzidas, mas em momentos significativos e qualitativos, como compete à abordagem em História da Arte.

Além disso, tentou-se neste trabalho não perder de vista que a meta do Liceu enquanto escola era a qualificação humana, por intermédio da obra. Os dados conhecidos permitem aventar a hipótese que entre 1875 e 1933 - durante cinquenta e oito anos, portanto - tenham por ali passado por volta de quarenta mil futuros profissionais, o que é uma contribuição respeitável, considerada a popula-

ção urbana na época, que passa da casa dos trinta mil habitantes para a de um milhão.

1. Educação Popular e ideário republicano

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, que iniciou atividades em 1874, foi constituído em 1882, 1883, pela extensão e ampliação da **Sociedade Propagadora da Instrução Popular**, criada em 1873 e responsável até então por habilitar quase mil pessoas.(3)

O aparecimento do Liceu decorria do projeto de educação popular conduzido pela iniciativa particular, conforme se sabe, "a mesma que havia defendido a substituição do braço escravo na província de São Paulo, que havia colocado a locomotiva e que via na indústria não mais uma utopia".(4) A existência da Sociedade Propagadora e a vida do Liceu estiveram intimamente ligadas à vida política e econômica da Província de São Paulo, que acordava de seu passado colonial e entrava em fase de expansão, caminhando para a conquista de uma nova posição hegemônica no país. Por isso, vale a pena observar mais de perto seus promotores.

A primeira diretoria da Propagadora reunia personalidades da sociedade paulista de procedência diversa. Leôncio de Carvalho,Marquês de Paranaguá, Ministro no Império foi a figura central proponente da iniciativa. Tornou-se o primeiro presidente da Propagadora e esteve a sua frente por vinte e seis anos, portanto acompanhando sua transformação em Liceu de Artes e Ofícios.

O quadro anexo (à página 379) apresenta informações sobre os nomes que se reuniam em torno desse objetivo, pelo menos sobre aqueles que foi possivel identificar, fornecendo uma amostra significativa dos projetos e alianças a que se associavam. Ao lado de Leôncio de Carvalho contavam-se, em 1873, 131 sócios. Tudo indica que professores, advogados, politicos conservadores, liberais e republicanos, membros dos grandes clãs familiares, representantes da produção agrícola e industrial, se unissem para sustentar a instituição educativa. Como esclarece o Professor Eduardo Kugelmas, a elite do Império, dividida em familias, sempre se comportou como uma classe unificada politicamente, acima das diferenças partidárias. O *establishment* politico e econômico abraçava então um projeto modernizador e desenvolvimentista. Nas palavras de Ricardo Severo, tratava-se do "escol da sociedade paulista daquela época, de constitucional liberalismo, conduzido pela nova corrente do positivismo filosófico para a obra renovadora da cultura e da civilização".(5)

A Sociedade Propagadora nascera com os contornos de um

projeto sócio-político e econômico, visando a fortalecer e qualificar o incipiente proletariado de São Paulo. Com essa marca se transformou no Liceu, e vários anos seriam necessários para que ele passasse a representar também um projeto estético claramente definido, para além do fato de subentender uma aliança entre a aristocracia e o povo. A obra da associação civil de benemerência encarna os ideais igualitários que se expressam na disposição de "democratizar a ciência, pondo-a ao alcance da pobreza, e sacrificar os prazeres fúteis à "instituição popular",realizando uma obra "do povo, pelo povo e para o povo", na expressão do Conselheiro Martim Francisco, por ocasião da instalação das aulas. O empreendimento se apóia no discurso sobre os direitos iguais perante a lei social, na defesa da instrução e da educação como patrimônio de todas as classes, para traçar o caminho da prosperidade industrial.(6)

A escola objetiva ensinar as primeiras letras e,de acordo com o ideário republicano, identifica-se com a formação de homens práticos. O desejo de preparar cidadãos úteis à sociedade relaciona-se à difusão das artes utilitárias,ou seja, adere à concepção imediatista da educação artística, difundindo a arte como procedimento coletivo e não individual. Tece uma ética no culto do trabalho, buscando alcançar a formação moral do operariado.(7) A Sociedade de Instrução Popular ofereceu ensino gratuito, manteve cursos noturnos e sustentou uma biblioteca com obras franqueadas ao público. Ofereceu também aulas públicas,

e desde seus primeiros anos,manifestou o propósito de realizar programas de curso superior abrangendo arquitetura,construção, desenho, agrimensura, mecânica industrial, agricultura, ciências naturais e higiene.(8) Isso demonstra sua tendência a responder por uma série de níveis de formação, entre os quais aquele das Belas Artes.

A mudança de 1882, que institui o Liceu de Artes e Ofícios, reitera os objetivos da Sociedade de Instrução Popular, acrescentando-lhe "o ensino teórico e prático sobre artes e oficios necessários ao comércio, à lavoura e à indústria", como relata Ricardo Severo.(9)

Além da formação primária, um programa profissional, extensivo a seus seiscentos alunos, compreendia dois grupos de disciplinas: o das ciências aplicadas (aritmética, álgebra, geometria descritiva, zoologia, física, química, botânica, mecânica, estereometria e agrimensura) e o grupo de artes, do qual constavam: desenho linear, desenho de figura, desenho geométrico, desenho de ornato, de flores e paisagens, desenho de máquina, desenho arquitetônico, caligrafia, gravura, escultura de ornatos e arte, pintura e estatuária, música, modelação e fotografia.(10) Pressupunha-se desse modo uma união entre as ciências e a arte, nos termos em que era entendida na época,conforme mostram as disciplinas artísticas orientadas de acordo com a geometria, que constitui a base de todo sistema pedagógico: o programa de artes é iniciado com o estudo do desenho linear geométrico.

As mudancas estruturais pelas quais passou o país do fim do Império à República virão acarretar a saída gradativa de vários provedores do Liceu, inclusive de Leôncio de Carvalho e de Francisco Rangel Pestana,que assumira a direção um ano antes da República. A escola foi vista como um feudo monárquico e perdeu o apoio oficial que merecera na monarquia, chegando a uma situação tal que o relatório datado de 1894 afirma estar na contingência de ser fechada. Mas ela sobreviveria, readaptando-se. Foram encarregados de preparar um plano de reforma Domingos Jaguaribe, Teixeira da Silva e Cesário Motta e instituiu-se novo auxilio do governo, gerando outra fase para a instituição.(11)

Por hora, notemos que a Sociedade de Instrução Popular torna-se Liceu de Artes e Ofícios sèm perder o alvo do desenvolvimento social e o objetivo de "elevação moral" pelo trabalho, tão ao gosto positivista. De Ruy Barbosa a Monteiro Lobato, insiste-se na possibilidade de as artes "fecundarem" o trabalho nacional, vendo-se no artista operário o protagonista da primeira etapa industrial. O artista e o operário aparecem como as forças máximas da civilização que se quer construir, e fala-se em artista operário com a convicção dos que acreditam num processo histórico sem rupturas. Além da idealização dessa figura que o Liceu quer formar, persegue-se outro binômio, no momento em que se aspira ao desenvolvimento e se encontra na arte o símbolo da civilização: é a idéia de um progresso artístico, resultante da aliança entre arte e pro-

dução, entendida como união propulsora. Porém tanto o operário artista quanto o progresso artístico não deixaram de ser utopias. A tão desejada indústria manufatureira precisava contar com alguém de competência, mas achava-se diante da fraca tradição artesanal e da ausência de quadros locais especializados para a orientação de oficinas técnicas.

Há hipótese de que, por ocasião do término das obras da Estação da Luz, por volta de 1902, tenha-se criado uma oportunidade singular: a São Paulo Railway havia trazido mestres entalhadores, canteiros, que aqui se radicaram ou constituíram famílias e que dependiam de outra obra para se manterem no país. Leôncio de Carvalho teria proposto a uma loja maçônica que cada membro adotasse um artífice. Seriam mais de 30, os mestres aos quais foi atribuída a função de ensinar o que sabiam aos meninos.(12) Não foi possível apurar a veracidade da informação de que o Liceu teria nascido de uma loja maçônica no Segundo Império, em convivência com a Monarquia, da qual recebeu apoio e doações.

Sabe-se que, na primeira fase do Liceu, o ensino prático era desenvolvido em oficinas particulares (as do **Instituto de Educandos e Artífices** e outras) onde havia mestres. No Seminário de Meninos ou Instituto de Educandos e Artífices em que foi transformado o Seminário de Santana, além da instrução primária também se ministravam desenho, ginástica, música, treinamento profissional para marce-

neiros, encadernadores, alfaiates, serralheiros e seleiros, fazendo-se todos os anos exames literários e exposição de produtos artisticos. A criação do Liceu de Artes e Oficios e a fundação, pela familia Souza Queiroz, do **Instituto Ana Rosa**, era dedicado à formação profissional de meninos, teriam acarretado o fechamento do Instituto de Educandos e Artifices. O **Liceu do Sagrado Coração de Jesus**, organizado pelos padres salesianos é da mesma época, datado de 1885, e deve-se à experiência dos padres vindos de Turin, tendo-se notabilizado pelo trabalho artístico de suas oficinas.(13)

O propósito de um ensino predominantemente prático e profissionalizante no Liceu esteve, sobretudo, na dependência da instalação de oficinas, por isso não é exagero afirmar que suas etapas se confundirão com as condições de suas sedes. O Liceu de Artes e Oficios foi assim denominado ao se transferir da rua São José para a rua Boa Morte. O período de Ramos de Azevedo tem início em 1895, com o estabelecimento à rua Sete de Setembro com Onze de Agosto, iniciando-se de acordo com as novas diretrizes, o projeto de uma sede à avenida Tiradentes. Para este edificio neoclássico, projetado pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo, foram previstas oficinas próprias situadas no porão. A mudança ocorreu em 1900. O crescimento da escola a conduziu em 1909 para as ruas João Theodoro e Cantareira, em edificio construído com material da **Exposição Preparatória** de 1904. A voga neoclássica dava lugar à composição eclética.

Aspecto caracteristico da formação do Liceu foi o fato de ter recrutado mestres entre imigrados, em sua maioria italianos, portadores de uma sólida tradição artistica. Outra caracteristica marcante foi a flexibilidade com que se foi ajustando sucessivamente, aproveitando os próprios alunos para a transmissão da experiência nas oficinas e nos cursos. Ricardo Severo descreve o Liceu como uma estrutura maleável. Monteiro Lobato mencionou não ter sido esta instituição "decalcada de um congênere exótico" e não possuir "a rigidez tão usual nos estabelecimentos criados pelo governo", "duros na regra", "hieráticos" e "sem maleabilidade". Entende o autor que o Liceu,ao contrário, andou em perfeita adaptação com o nosso meio e que "sua solidez decorreu de vir desabrochando, num trabalho tenaz de crescimento e de adaptação às exigências instáveis e movediças da vida paulistana". A idéia de "regular o interno a partir do externo" remete ao pensamento de Augusto Comte.(14) Fazendo justiça aos fatos, é preciso admitir que a *École des Arts et Métiers de Paris*, de 1799, foi um modelo também flexível.(15)

É de se notar ainda que os exaltadores do Liceu se mostrarão criticos ferrenhos de outras renovações mais radicais.

Já em 17, Lobato reconhecia a entidade como "o verdadeiro expoente do progresso artistico - industrial de São Paulo, e que, como resultante lógico deste progresso, caminhava à frente dele e o norteava". A afirmação de Lobato

é datada do mesmo ano em que fulminava Anita Malfatti pelas transgressões artisticas, que assinalavam o surgimento da modernidade local.(16)

2. Reforma Ramos de Azevedo

A Sociedade Propagadora de Instrução Popular de 1873, dez anos depois formada Liceu de Artes e Ofícios, sofreu uma reestruturação em 1895, de acordo com a orientação de Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Sob o impacto das novas diretrizes, viveu um período áureo entre 1900 e os anos 30, e é exatamente nesse período que nos interessa, quando se tornou centro de irradiação cultural e artística respeitado pela qualidade de suas artes aplicadas e modelo para outras instituições no país.

A presença de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (Campinas, 1851- Campinas, 1928) na direção do ensino criou as condições necessárias para um salto qualitativo. Não só porque o engenheiro com estudos na Escola Militar do Rio de Janeiro e formado em Gand, na Bélgica, pôde responder por aspectos de competência técnica como poucos seriam capazes na época, mas porque soube tecer ramificações econômicas e politicas, sem as quais dificilmente conseguiria realizar sua obra.

Na insuficiente documentação de que se dispõe, seu nome aparece pela primeira vez em 1895, como vice-presidente da associação benemérita encabeçada por Cerqueira Cézar, figurando ao lado de Almeida Nogueira, Teixeira da Silva e Reinaldo Porchat. Essa diretoria elabora ativamente um novo programa e, durante o quadriênio de Bernardo de Campos na Presidência do Estado (1892-1896), conta com apoio da Secretaria do Interior na presença de Cesário Motta. Posteriormente irão garantir apoio público à instituição personalidades como Alfredo Pujol, sucessor de Cesário Motta, Cardoso de Almeida e Gustavo Godoy. Quanto ao apoio privado, Ramos de Azevedo e Teixeira da Silva trazem quase uma centena de novos sócios, além de auxílios sob a forma de doação direta.

Por 30 anos, a história do Liceu e a de Ramos se entrelaçam. Em 1895 é aclamado diretor geral do Instituto de Ensino. Contava com a experiência adquirida na Estrada de Ferro Mogyana e na Paulista, onde trabalhara como engenheiro. O professor Carlos Lemos, que dedica um capítulo de sua *Alvenaria Burguesa* a Ramos de Azevedo, conta que o engenheiro veio para São Paulo por volta de 1886, a chamado do Visconde de Parnaíba, então presidente da Província. A ligação de ambos, que teria levado Ramos a estudar em Gand, garante-lhe agora a responsabilidade por obras públicas de enorme importância para a cidade, como as do conjunto do Pátio do Colégio. Por volta de 1887, 1888, no limiar da República, a cidade dos estudantes de Direito e dos negócios do café, distingue-se pela

nova feição de suas instituições públicas, como mostram a Secretaria da Agricultura e da Justiça, ao gosto neo-clássico, e o Palácio do Governo. Nesta época, Ramos chefia a Carteira Imobiliária do Banco União, por meio da qual empreende obras públicas e particulares.(17)

Pelas obras revela-se o arquiteto-artista; pelo profissional empreendedor e pelo técnico, o perfil do engenheiro-construtor. Não se pode ignorar que uma dicotomia entre as artes e a construção já se fazia notar pelas consciências mais atentas do último quartel do século XIX, o que torna relevante o fato de Ramos se dedicar às articulações do empresário e lutar pela qualificação artística da construção. Em 1894, alinhado a outros pioneiros, funda a Escola Politécnica de São Paulo que, ao lado dos cursos de engenharia civil e industrial, de engenharia agrícola e de artes mecânicas, abriga um curso de formação de engenheiros-arquitetos. Foram muitas as dificuldades encontradas. A sociedade paulista mostrava certo desinteresse pela formação artística, e isto pode ser avaliado pela baixa proporção dos alunos matriculados. De quarenta e cinco turmas formadas desde a sua fundação em 1894 até a extinção em 1948, com a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, formaram-se apenas oitenta e oito arquitetos.(18) Reunidos no projeto de aproximar as artes da construção, ao lado de Ramos de Azevedo e do Professor Anhaia Mello, figuram Maximiliano Hehl, José Brant de Carvalho, Jorge Krug, Victor Dubugras, Alexandre Albuquerque, Domiziano

Rossi, dos quais sairá a solução arquitetônica do período, sendo os dois últimos também colaboradores do Liceu de Artes.

O curso de engenheiros-arquitetos, em 1894, compreendia, entre outros estudos, Estética da Arte do Desenho, História da Arquitetura, Estilos Diversos, Estudo de detalhes, destacando-se Elementos de Arquitetura, que eram ministrados segundo as etapas de construção do edifício, de acordo com os profissionais a elas ligados. Há referências às artes do cabouqueiro (trabalhos preparatórios: instalação geral de um canteiro de serviço, estudo de terreno, trabalhos de terraplenagem), do pedreiro, do calceteiro (aspectos da constituição dos pavimentos) e do ladrilhador; à arte do estucador, marceneiro, carpinteiro em ferro, ferreiro, serralheiro, cobridor, caldeireiro de cobre, aparelhador de eletricidade, pintor, vidraceiro.(19)

A reestruturação do Liceu em 1895 também decorre da concepção das artes tributárias da arquitetura e constitui um amplo projeto para a indústria da construção, ao preparar quadros intermediários, mas sobretudo vem viabilizar um projeto no qual Ramos de Azevedo não teve concorrentes.

Em 1896, encerrada a Carteira Imobiliária do Banco União, surge o Escritório Ramos de Azevedo, que também "providencia empresas dirigidas por amigos ou parentes, desti-

nadas a subsidiar direta ou indiretamente seu grande escritório".(20)

Seu nome se associa ainda à Companhia Suburbana Paulista e igualmente à Companhia de Eletricidade de São Paulo, tendo dirigido o Instituto de Engenharia de São Paulo e a Cia. Ferroviária Mogyana. Compreende-se assim, que a reforma do Liceu se tornará vitoriosa porque intimamente relacionada à teia de negócios do mercado imobiliário - em especial à demanda do Escritório Ramos, para o qual suas oficinas produzem volume considerável de encomendas. O novo regimento do Liceu valoriza as oficinas técnicas e pressupõe o aprendizado prático realizado como treinamento profissional. E justo considerar a questão sob duplo enfoque: se Ramos de Azevedo era uma figura central para tais propósitos e pôde ativar o Liceu, a equipe de mestres e professores com que contou estava capacitada para valorizar as obras, e enriquecer a experiência do Escritório Ramos de Azevedo. A feição eclética da cidade de São Paulo é em grande parte esboçada pelo escritório e realizada pela escola.

Já se chamou a atenção para o fato de que o arquiteto Ramos de Azevedo contou no Escritório com os mesmos companheiros do Liceu. Ricardo Severo (Lisboa, 1869 - São Paulo, 1940) o sucedeu na Diretoria do ensino do Liceu e foi seu sócio no Escritório, que passou a dirigir sob o nome de Severo e Villares. Domiziano Rossi (Gênova, 1865 - São Paulo, 1920), Felizberto Ranzini (Mântua, 1881 - São Pau-

lo. 1976) também foram ativos nas duas frentes, mas sua autoria de projetos para o Escritório Ramos, hoje inegável, não tem sequer o correspondente registro nas obras gráficas: o Escritório Ramos do fim do século representa já a empresa capitalista moderna, na qual desaparecem as autorias em nome da empresa, que está organizada como um complexo fadado a vencer todas as concorrências.

A conjunção de todos estes elementos torna o Escritório Ramos de Azevedo senão um verdadeiro monopólio, pelo menos imbativel na disputa pelos grandes projetos que solicita a próspera burguesia incipiente e carente de uma identificação simbólica, o Estado e o capital financeiro que instala seus bancos com fartura decorativa. Ramos dispunha na época do maior complexo industrial de construção civil.(21)

Não se pode caracterizar como homogênea a produção do Liceu entre 1900/1930. As oficinas tanto aceitam encomendas quanto buscam fabricar manufaturados para o comércio corrente. Não se pode também falar de produção em série, embora o Liceu fabricasse enorme quantidade de móveis, quilômetros de grades e de canos. Mais do que uma regra, uma medida geral para a produção, estava em vigor uma constelação de soluções particulares, tanto no que diz respeito aos processos existentes quanto aos modelos adotados e às obras realizadas, o que ofereceu as primeiras dificuldades à realização do presente estudo.

Com relação ao campo de atuação, as oficinas do Liceu estavam aptas para atingir em cheio a indústria da construção, qualificando-a técnicamente e incluindo-se desde a construção até o acabamento e outros aspectos ornamentais. As obras realizadas seguem repertório de estilos internacionais e se apresentam numa enorme variedade de partidos, não cabendo indagar sobre a autoria, no sentido que o termo veio adquirir nos dias de hoje. No caso dos ornamentos, as oficinas executavam propostas elaboradas por arquitetos, engenheiros e desenhistas, contando ainda com a participação dos clientes, os encomendantes, desejosos de se sentirem individualizados e únicos, estimulavam o processo de diversificação, ainda que em pequenas variações sobre o mesmo tema. E não há como se furtar ao reconhecimento de que a ampliação do número de propostas para o objeto corresponde à diversificação dos segmentos sociais: o sistema de clientela atua sobre os modelos oferecidos, validando-os ou não, particularizando-os, elegendo, enfim, padrões estéticos de conveniência.

Essa pluralidade, por um lado, demonstra que estamos de fato diante de uma escola que pretende alargar o leque de conhecimentos e possibilitá-los aos alunos; por outro lado, corresponde ao parcelamento das tarefas de realização do produto e a uma clara separação entre o trabalho de concepção e o de execução. Pluralidade e divisão do trabalho, portanto. A dupla natureza da fábrica-escola deve ter também impedido que se patenteassem algumas contribuições elaboradas nessa época, em que tudo era importado

e enfrentavam-se dificuldades técnicas e grande concorrência.



Liceu de Artes e Oficios de São Paulo, datado de 1897 - 1900, atual Pinacoteca do Estado.

Fachada principal do **Pavilhão da Exposição Preparatória do Estado de São Paulo**, que selecionou os expositores para a Exposição Nacional de 1908. O Edifício projetado por Augusto de Toledo e Pujol em 1907 na av. Tiradentes foi reaproveitado após o término da exposição destinando-se às **oficinas do Liceu de Artes e Oficios**, à rua João Teodoro e rua Cantareira, instaladas entre 1909 e 1912. (verso)





3. Fábrica-escola

Ao entrar no Liceu, Ramos mantém o curso preliminar de letras, renova o curso geral de artes e instala enormes oficinas de aperfeiçoamento de operários e aprendizes para as artes subsidiárias de arquitetura. A reforma Ramos (1895-1924) segue um itinerário preciso: construir uma Escola de Belas Artes claramente apartada do ensino da engenharia e separar a produção industrial do ensino profissional. Na época, designava-se Escola de Belas Artes o curso para formação de arquitetos, que não entrava em choque com o de artes e oficios, antes vinha completar o sistema de graus intermediários que culminava nas belas artes, beneficiando a formação artistica e reagindo à tendência que apontava para as técnicas. Só parcialmente o Liceu atinge essa meta, graças aos cursos noturnos de pintura e escultura. Na prática, marca a indústria da construção, seja pelos serviços de instalação elétrica, hidráulica, de quadros de força, seja por componentes de ardósia para telhado, elementos de ferro das portas, grades e portões, seja pelos lambris e instalações de madei-

ra. acabamentos de parede e piso e outros elementos de teor propriamente ornamental,que estavam compreendidos na noção de arquitetura e sobre os quais se falará adiante.

A renovação do Liceu deve-se aos nomes capacitados escolhidos por Ramos no correr de 1895 para constituir os cursos noturnos e as oficinas. Nos cursos gerais, as aulas de desenho eram antes de responsabilidade de Rosalbino Santoro (Itália, Frescaldo 1858), que havia sucedido Almeida Jr. (Itu, 1850 - Piracicaba, 1899), conforme se tem notícia, mas não se têm evidências. Na ocasião, são subdivididas em aulas de desenho de figura e paisagem, ministradas por Pedro Alexandrino (São Paulo 1856-1942), artista notabilizado por suas naturezas mortas.

As aulas de desenho geométrico e ornato são confiadas a Domiziano Rossi, e o professor Santoro encarrega-se das aulas de desenho geral para sexo feminino, deixando logo após a capital. No final do ano tem início as aulas de escultura e modelagem de Adolpho Borioni, além de serem organizados cursos noturnos com professores habilitados. Por esta mesma época, em 1896, Ramos traz para as oficinas o mestre Pietro Suzanna (Itália, 1888 - São Paulo, 1956).

Em 1900, o Liceu muda-se para o edifício que o escritório de Ramos de Azevedo projetara, prevendo oficinas no porão. Nelas, já em 1902, o ensino industrial conta com cinquenta e três aprendizes remunerados, que no ano se-

guinte começam a receber pela venda de seus produtos. As obras de marcenaria e serralheria conquistam logo o mercado. Em 1903, passam a funcionar as oficinas de ebanesteria e escultura em madeira, de caldeiraria e forja artística, de fundição de bronze e metais finos, além de modelagem; há também seção de tapeçaria e decoração interna, lustro, douração, polidura e acabamento, seção encadernadora de livros, tipografia. A venda dos produtos contribui para manter a escola, mas, a rigor, as oficinas nunca sustentaram o Liceu, que pelo menos no período estudado, nos limites da Primeira República, dependeu da contribuição de particulares e de auxílios estatais. Acrescente-se ainda que algumas oficinas, arrecadando mais que outras, garantiam o desenvolvimento de atividades aparentemente incapazes de se auto-sustentarem. Nisso o Liceu era uma escola. Nenhuma oficina tinha uma clientela com a amplitude da que realizava trabalhos em madeira, nem mesmo a serralheria artistica. E é interessante acrescentar que as menores oficinas, como a de encadernação, tinham clientes seletos, como Santos Dumont, que lá fazia seus livros em branco.

Nos cinco primeiros anos do século, o Liceu já havia se tornado uma marca. Ganhara prêmio de marcenaria na Exposição Industrial de St. Louis em 1904 e abria exposição permanente ao público em 1905. Ampliava seu acervo criando em 1905 a Pinacoteca, primeiro museu estadual, que não passava de uma pequena coleção, e a Gipsoteca, em 1906, quando é adquirido novo terreno nas ruas João Teodoro e

Canteira, passando-se a projetar nova ampliação.

Instalava-se assim uma grande empresa industrial, a primeira no gênero a reunir tantas especialidades técnicas e tornar-se apta a disputar o mercado interno, pretendendo substituir os produtos de luxo importados, que o dominavam, por outros similares. Ao que tudo indica, essa modalidade de defesa da indústria nacional acabou gerando um mal entendido:para o melhoramento dos produtos nacionais, adotava-se a linguagem dos produtos internacionais que se pretendia substituir. A mentalidade fortemente nacionalista da geração que sucedeu Ramos de Azevedo jamais digeriu o teor internacional dos valores presentes nas obras daquela época, por meio das quais se implantava a indústria brasileira. Diga-se de passagem, não se tratava de indústria nacional, no sentido pleno da expressão, tanto pelos modelos adotados, quanto pelos interesses do capital envolvido. Assim, merece ser resgatada a contribuição dada por Ramos de Azevedo à indústria no país,considerando-se as reais possibilidades de que dispunha a indústria local para ocupar espaço, e também a dupla exigência de produzir matéria-prima e manufaturados.

As oficinas-escola constituem a modalidade de transmissão do conhecimento durante a prática profissional, de maneira a instruir fazendo. Respondem, de um lado, às condições da fase de produção pré-industrial, entrando em relação de trabalho mestres e aprendizes, baseados em modelos estáveis e formas já definidas para a execução do

produto.

Na visão de Ricardo Severo "o Liceu atuou como uma verdadeira corporação de Artes e Ofícios, mantida por uma tradição de espirito patriarcal, mas como laço de intima compreensão entre mestres e aprendizes sobre o livre reconhecimento do direito igual aos proventos espirituais e temporais da civilização e da cultura; todavia, sem as peias do juramento confessional ou político, que foi de uso nas corporações de caráter medieval e está a modo de reeditar-se nas ultramodernas".(22)

Com as oficinas, implantava-se uma concepção geral de trabalho, mantendo-se a tradicional organização hierárquica e determinados preceitos éticos. Além de um programa técnico, o Liceu irradiava uma moral de culto ao trabalho, de valorização de seu momento executivo sob a forma coletiva e cooperativa. Eliminada sua dimensão individual, a arte podia se manifestar de acordo com os interesses da sociedade, conforme pensavam.

Os artífices e aprendizes se instruíam na prática, observando o trabalho do mestre ou realizando parte dele. Participavam do conjunto da produção, conhecendo todas as etapas de realização do objeto, situando-se futuramente em uma delas. Isso quer dizer que enquanto o artífice-aprendiz ia conhecendo o conjunto da seção, cada artífice-operário já era um especialista. A rigor, ambos não passavam de horistas remunerados, operando no regime das o-

ficinas; adquirido o diploma de habilitação, os aprendizes podiam passar à categoria de operários do Liceu. Na época estudada, os operários do Liceu possuíam suas próprias ferramentas para realizar o ofício, eram responsáveis pela sua guarda, para o que a instituição forneceia armários.(23) Frequentemente, os aprendizes traziam para as oficinas as dificuldades encontradas em algum trabalho profissional que já estivessem desenvolvendo e procuravam as soluções com a ajuda dos mestres. Aqueles que pretendiam ampliar seus estudos assistiam às aulas noturnas, que não tinham cunho prático.

4. Concepção do desenho

Os cursos ministrados no Liceu revelam uma concepção do desenho fundada em preceitos clássicos, na qual a **geometria** aparece como disciplina fundamental. Não seria demasiado supor que fosse a base de todo o sistema de ensino.(24) Como se sabe, sendo uma razão construtiva da forma, a geometria constitui um nexo interno, uma ordem lógica, pela qual a forma parece existir em si mesma. Enfatizá-la é subordinar a forma à construção, à medida.

Não foi possível apurar se esse entendimento, no Liceu, incluia a dimensão estética da forma, ou seja, se havia intenção de aprimorá-la por meio da relação proporcional e harmônica. Tudo faz supor que se treinasse mais o ***drawing***, desenho operativo, do que o ***design***, esboço, concepção e invenção. Em primeiro lugar, porque se visava a formar o operário e, como se percebe, um operário qualificado.

Há registros da aplicação da geometria descritiva à cons-

trucão civil, à estereometria, ao corte das pedras, à alvenaria e cantaria, como também à definição dos elementos da arquitetura, arcos e abóbadas. Isto demonstra que a geometria esteve a serviço dos sistemas construtivos, pelos quais a natureza era transformada em ordem humanizada e a matéria espiritualizada. Não só os componentes tectônicos da arquitetura eram tratados geometricamente, em unidades de um sistema construido, mas também os revestimentos - por exemplo, os tacos de madeira que cobrem pisos, em que se recombinam simetricamente tons e veios da madeira, revelando-se uma concepção na qual o desenho corrige as imperfeições da natureza, como diria Rafael. A geometria também se aplicava à carpintaria, marcenaria, serralheria, ao corte e assemblagem de madeiras. A aplicação do desenho às oficinas do Liceu era treinada em um curso intitulado **desenho profissional**.

Paralelamente à **concepção geométrica** do desenho, presidiu o ensino do Liceu a **concepção mimética** do desenho de representação, que supõe "a arte imitadora da natureza, de um modelo ou idéia", porém reduzida às possibilidades operativas e práticas, e entendida como simples cópia das coisas, pouco estimulando as atitudes especulativas.(25) No exercício do desenho linear à mão livre, chamado **desenho à vista**, usavam-se estampas como motivo. Eram valorizadas as convenções da linha para os contornos e da luz e sombra para os relevos e a sugestão de volume; também os procedimentos operacionais da ampliação e da redução eram treinados, de acordo com os elementos matemáticos da es-

cala. Na disciplina desenho de ornato, além da reprodução ou cópia de estampas, eram representados modelos sólidos, elementos dos estilos e composições ornamentais como capitéis, entablamentos, frisos, pórticos, cartuchas. O domínio da escala era fundamental, tanto para guardar as relações na transposição do ornato para o papel, quanto para um fiel transporte da relação entre as partes. No próprio sistema de oficinas do Liceu, contava-se em cada seção, com a presença de um desenhista responsável pela representação, que elaborava desenhos em verdadeira grandeza destinados a modelar a produção. As aulas de desenho arquitetônico incluíam modelos clássicos e modernos. As ordens arquitetônicas eram estudadas em compêndios de Vignola, estando previstos em programa o estudo dos aspectos materiais e o dos processos técnicos correspondentes aos modelos estudados. O aluno deveria dominar ainda as peças gráficas que compunham um projeto arquitetônico completo.

Pode-se concluir que no Liceu um elemento arquitetônico era entendido como um componente construtivo e decorativo ao mesmo tempo. Por exemplo, um arco ou uma coluna. Mas, é de se notar que o conhecimento acadêmico já havia decomposto em partes o que a prática arquitetônica havia formulado unitariamente, derivando desse processo sérias consequências para a formação das obras: os apliques de frisos, cartuchas, ornamentos suplementares e não complementares à construção expressam a dissociação da prática construtiva. O teor decorativo da obra acaba por se tor-

nar mera composição ornamental.

O aprendizado de desenho baseado em modelos tem seu coroamento com a passagem do aluno pela Gipsoteca, sala de moldes em gesso patrocinada pela Condessa Penteado. O aluno que completava o curso tinha uma única oportunidade para exercitar o desenho natural, tomado a partir de flores e frutos, tendo em vista a sua aplicação a fins decorativos. Por isso, motivos naturais eram geometrizados, conformados de acordo com o estilo, isto é, com uma certa ordem que parecia estar mais na geometria do que no observado. Mas se em alguma atividade do Liceu se manifestou um impulso mais inventivo, foi justamente na criação do ornamento que tomava por motivo a flora local.

Há um significativo testemunho do escultor Rafael Galvez (São Paulo,1907), que pelos anos 20, quando aluno do Liceu, juntamente com Aldo Malagoli (Araraquara,1908) e outros colegas, teria solicitado a oportunidade de desenhar a figura humana através de modelo vivo. Luiz Scatolin na ocasião vice-diretor, não considerava necessária essa prática numa escola destinada à formação de aprendizes e não de artistas pintores e escultores. Já Ramos de Azevedo, atento aos aspectos propriamente artísticos do Liceu, teria viabilizado a intenção dos alunos de posarem um para o outro.(26) A concepção da figura humana difundida pelo Liceu esteve mais próxima da sua explicação "anatômica" e num paralelo com a arquitetura, diríamos que o esqueleto, a musculatura, a pele formavam um sistema

construtivo do corpo. A representação de homens e animais era realizada de acordo com heranças clássicas, destacando-se a modelagem das proporções da figura e o estudo dos movimentos. Estátuas serviam de modelo.

A mesma idéia de representação presente no desenho linear gráfico orienta o curso de **modelagem de ornatos**, igualmente baseado em modelos estampados ou tridimensionais em gesso. As flores e frutas do natural se prestavam à elaboração de ornatos modelados - e as frutas parecem ter sido bastante frequentes, quando observadas em relação a experiências de outras escolas. A modelagem era realizada através de materiais plásticos para cerâmica e terracota. Empregavam-se ainda cimentos e gessos.

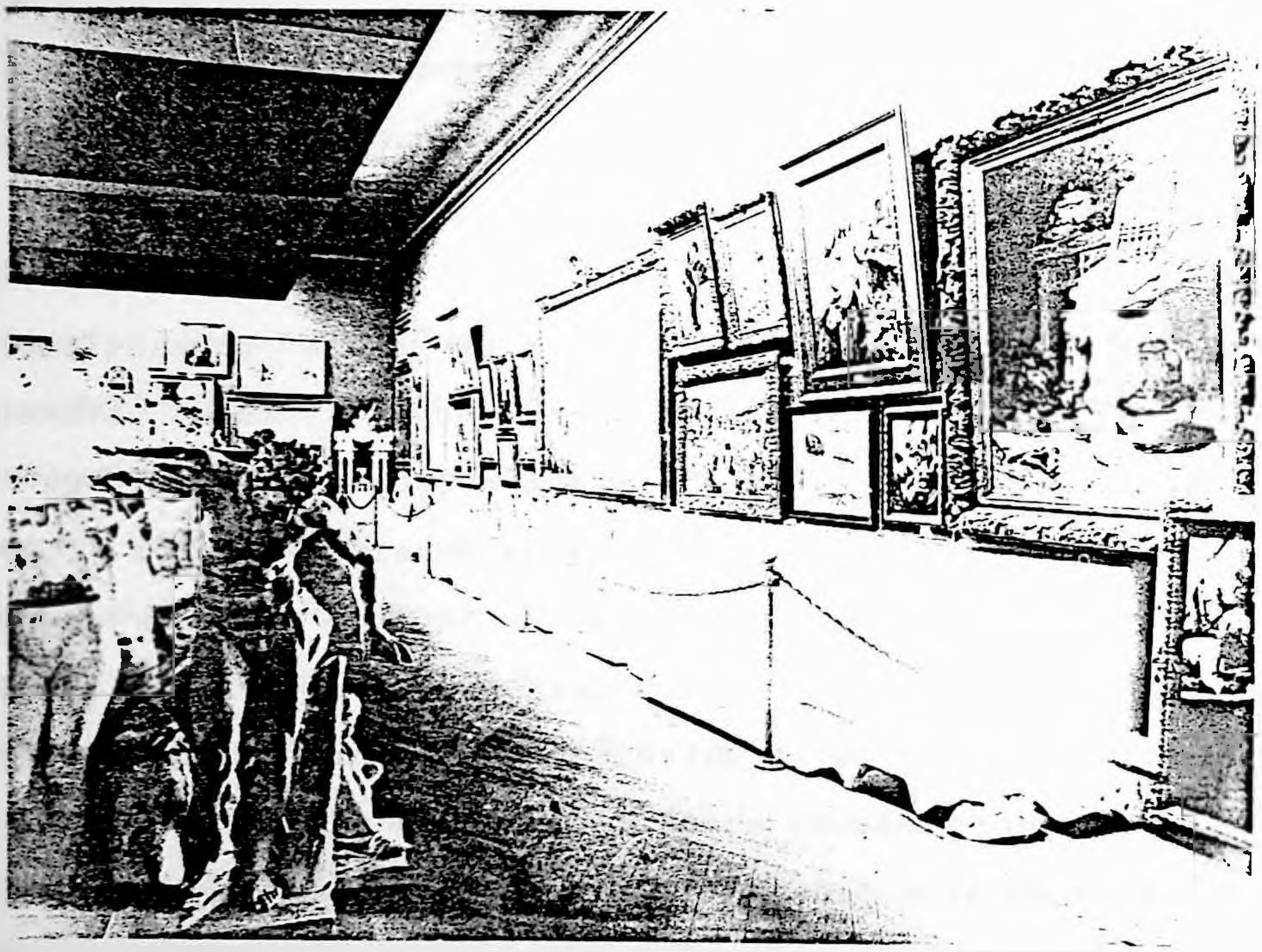
Para orientar a experiência do desenho, o Liceu contou com personalidades artisticas destacadas, pintores, escultores e arquitetos muitas vezes formados no pais de origem. *Alfredo Norfini* (Florença, 1867-Rio de Janeiro, 1944) entrou no Liceu em 1911 a convite de Ramos de Azevedo. *Aladino Divani* (Castelnuovo de Garfagnana, 1878 -São Paulo, 1928) introduziu o curso de perspectiva e pintura em torno de 1917 e em 1919 dava aulas de água-forte, nanquim e tinta seca, orientando também a prática de artes gráficas dos alunos do Liceu nas Oficinas da Sociedade de Artes Gráficas. É dos poucos artistas que certamente estimulavam a realização de esboços na rua. *Enrico Vio* (Veneza,1874-São Paulo,1960) professor de desenho e pintura desde 1911, *Giuseppe Perissinoto* (Veneza,1881-

São Paulo, 1965) e *Borgoghoni* (Itália) foram os três professores do Liceu na década de 10. *Ferdinando Panelli* foi professor de desenho em torno de 1920. *Antonio Quadrench* foi professor de pintura decorativa em torno de 1923. *Domiziano Rossi* (Gênova, 1865-São Paulo, 1920) lecionou desenho geométrico e ornato desde 1895 até 1920. *Felizberto Ranzini* (Mântua, 1881-São Paulo, 1976) lecionou desenho arquitetônico por vinte e quatro anos no Liceu. Ministraram cursos também: *Alexandre Albuquerque* (São Paulo, 1880) arquiteto e engenheiro diplomado pela Escola Politécnica de São Paulo, *José Maria da Silva Neves* (São Paulo, 1886); pintor, arquiteto e colaborador do Escritório Thecnico Ramos de Azevedo, provável autor de várias aquarelas do acervo deste escritório. Entre os escultores: *Adolpho Borioni*, professor desde 1896; *Amadeu Zani* (Itália - Rovigo, 1869-Rio de Janeiro, 1944), que dava aulas de modelagem na primeira década do século; *William Zadig* (Suécia, 1884-1952), responsável por aulas de escultura; *Lorenzo Petrucci* (Luca, 1868-1928), atuante na modelagem; *Rocco de Mingo* (São Paulo, 1890-1972), que era mestre da oficina de modelagem. Pelo Liceu passaram ainda os escultores: *Giulio Starace* (Nápoles, 1887-São Paulo, 1952), na primeira década; *Nicola Rollo* (Itália), *Ettore Ximenez* (Itália, 1865-1926), para a realização de obras nas oficinas do Liceu, oferecendo aos alunos interessados a oportunidade de enriquecerem sua experiência. No fim dos anos trinta e início dos anos 40, lá estarão ainda o pintor *Waldemar da Costa* (Belém, 1904) e o professor de desenho, *Stefano Cavallaro* (Sicília).

5. Modelos

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo possibilitou um contato direto com vários modelos artísticos, através de uma coleção constituída desde a época de Leôncio de Carvalho. Entendido como precioso subsídio para a formação dos alunos, inaugurava-se em 1887 o Museu Pedagógico, reunindo livros, modelos de gesso, gravuras, de maneira a propiciar os meios materiais para a prática do ensino intuitivo. O método supõe que o aluno não se baseie em regras de arte dadas, mas em modelos, que traduzem princípios em estado prático e são regras aplicadas.

Associa-se o fato às recomendações constantes nos relatórios das grandes exposições internacionais, que sempre dedicavam uma seção à educação. É fato conhecido que, devido ao insucesso da Exposição de Londres e à fundação da Escola de South Kensington, ambas em 1851, veio a se constituir no ano seguinte um museu anexo com coleção de artes ornamentais, hoje conhecido como Victoria and Albert Museum.



Modelos em gesso e acervo da Pinacoteca do Liceu de Artes e Oficios.

Os tão alardeados frutos, "resultados prodigiosos", colhidos pela Inglaterra do South Kensington Museum já na época da exposição de Paris, em 1855, e da exposição Inglesa de 1862 difundiram o modelo inglês para o mundo. Ressalte-se que a coleção do Victoria Museum foi um dos primeiros acêrvos públicos de artes decorativas. Em Viena, de acordo com a reforma realizada entre 1867 e 1873, havia um vasto lugar dedicado ao ensino do desenho, coroado com o ensino superior e com a anexa coleção do Museu Austríaco; lá, como foi antes mencionado, postulava-se o desenho na base do ensino da escola popular, ao lado da qual existiam os institutos técnicos - escolas de artes e oficios, escolas especiais de artes aplicadas à indústria, que construiam o caminho para a formação superior.(27)

O Liceu de Artes e Oficios de São Paulo, além de ensinar as primeiras letras, mantém um curso geral de artes, dotado de uma coleção de modelos que era o ponto máximo na formação do aluno; oferecia ainda cursos especiais de aperfeiçoamento em desenho e pintura, escultura, desenho de arquitetura; contabilidade; tecnologia e mecânica; eletrotécnica.

Observando-se mais atentamente em que se resume a coleção de modelos do Liceu, constata-se que as obras não revelam uma orientação para as artes decorativas: são tributárias do sistema de Belas Artes e compõem as referências das três artes figurativas ou artes do desenho, visando à

formacão de um repertório mais compatível com uma futura escola superior de Belas Artes, efetivamente almejada por Ramos de Azevedo; traduzem, enfim, a concepção unitária das artes da pintura, da escultura e da arquitetura. Aponta para o mesmo sentido a Pinacoteca estadual constituida em 1905 junto ao Liceu, mas com a ressalva de que promoveu exposições das quais constavam, além das tradicionais artes figurativas, peças de artes decorativas.

A Gipsoteca, sob a forma de uma galeria de arte, vem possibilitar o contato direto com a tradicional estatuária dos grandes museus e as coleções de catálogos e revistas difundem as artes decorativas, acompanhando as reformas ocorridas nesse setor em transformação na Europa de fins do século XIX e início do XX. Como se pode deduzir, o concurso de vários modelos simultâneos, em um país com pressa, cria uma injunção eclética, se assim podemos dizer.

Apresentando peças reproduzidas do Louvre, do Vaticano,da Galeria Degli (Offizzi de Florença, do Capitólio, do Museu de Nápoles, do Conservatório de Roma, do Museu Britânico, reunia cópias de estatuária, alto e baixo relevos, elementos arquitetônicos diversos, motivos ornamentais,elementos de anatomia estilistica, elementos naturais, ornatos da flora e fauna, maquetes de monumentos. Dos gregos aos contemporâneos, a coleção histórica apresentava uma clara tônica. No caso da estatuária, por exemplo, ao lado de uma presença discretíssima do Egito e da Idade

Média, estavam enfatizadas as obras da Renascença, seguidas do conjunto grego, que era comparável à coleção dos modernos. Conforme entendimento da época, o moderno compreendia uma variedade oferecida pelos séculos XVIII e XIX, com exemplares clássicos, barrocos e românticos e marcante contribuição de artistas franceses e italianos. Do núcleo contemporâneo constariam escultores brasileiros com alguma passagem pelo Liceu. A concepção clássica do ensino do desenho no Liceu, indicada anteriormente, não tem correspondência na preponderância dos modelos clássicos em sua acepção moderna, ou seja, nos neoclássicos e no que propunham que fosse revivido idealmente do passado, como se poderia supor. Não se deve buscar no Liceu tal coerência.(28)

Sua coleção de estátuas compreendia tanto reproduções em tamanho natural como em escala reduzida, apresentando também maquetes de monumentos. Mais que a familiaridade com os próprios exemplares, existia uma grande intimidade com os processos de reprodução: tratava-se de uma coleção de cópias em gesso, realizada para efeito de difusão da obra. A técnica tão antiga de reprodução, anterior à fotografia proporcionava uma aproximação com a condição espacial da obra, que a imagem gráfica viria abstrair. Não se tratava de réplicas que supõem a peça realizada pelo próprio mestre ou autor, mas certamente da multiplicação de obras consideradas enquanto modelos ou protótipos.

A reprodução com objetivo de multiplicação é um procedi-

mento antigo, que a muito espalhava o lugar da arte. Os copistas que reproduziam textos manuscritos da Idade Média são evidências de que a reprodução artesanal precede a industrial. Telas notáveis como as de Goya e Velasquez eram transpostas por artistas gravadores, tapeceiros, por oferecerem bons motivos. Enquanto perdurar a teoria mimética da arte, procedimentos imitativos como a cópia, a réplica, serão métodos artísticos capazes de auxiliar o aprimoramento da obra. A escultura oferece um exemplo relevante para a compreensão da proximidade entre processos artísticos e reprodutivos: a cópia, a modelagem e outros métodos de reprodução são originariamente procedimentos artísticos; a modelagem como tratamento estrutural da escultura e de sua reprodução é o processo que virá permitir a tiragem de cópias, a multiplicação. Em outras palavras, o método de reprodução, nessa fase, decorre do campo artístico, não lhe é externo.

Outro aspecto dos modelos propostos pelo Liceu a ser registrado é o do ornamento arquitetônico. Modelos de ornamentação arquitetural compostos em gesso, como frisos, cartuchas, detalhes de relevos davam apoio às oficinas plásticas e formavam objetos tridimensionais em gesso ou cerâmica. Isolados do edifício, já não possuiam sua integridade clássica, pela qual a forma se revela como resultado do domínio do material, considerado em relação ao sistema construtivo. Haviam se tornado fragmentos de obras, pedaços de friso, capazes de provocar mais a sensibilidade romântica, despertando o sentimento de incom-

pletude. No primeiro caso deveriam ser tratados como pormenores arquitetônicos, em sua estrutura própria; no outro, como detalhes. Note-se que, à medida que o ornamento se emancipa da arquitetura, a sua reprodução se tornará um procedimento frequente.

Enfim, os modelos assim divulgados serão responsáveis por novos hábitos e por uma tal profusão de desenhos, que irão dificultar o aprofundamento e a sedimentação dos mesmos e dispensar os esforços de invenção e inovação. Como se verá, o empenho da instituição educativa irá se dirigir para as soluções operativas.(29)

Não só as artes decorativas, mas em especial os motivos são apresentados por meio de classificações históricas realizadas durante o século XIX, catalogadas em publicações nas quais predominava a descrição visual. As exigências de difusão dos motivos ornamentais sob a forma de desenho, nos contornos de uma definição puramente visual, também vieram servir para a emancipação e autonomia do desenho com relação ao seu âmbito e condições concretas. Muitos destes catálogos foram produzidos pelas escolas e academias e destinavam-se ao ensino; alguns eram feitos para servir de mostruário, tendo-se em vista a encomenda de serviços; outros ainda eram catálogos para venda propriamente. Junto com as revistas, serão peças chave para a compreensão do sistema de ensino e produção figurativa.

Pode-se constatar que as condições de reprodução industrial - no caso, as possibilidades da indústria gráfica - virão garantir que a Paris do século XIX disponha com facilidade de repertórios ornamentais das técnicas construtivas gregas, egípcias e farão que o Renascimento chegue mais facilmente às Américas. É a indústria gráfica que intensifica e acelera a distribuição de modelos artísticos pertencentes a épocas pré-industriais. Graças à reprodução industrial, então, propaga-se o caminho da reprodução artesanal.

Os modelos atravessam o tempo e o espaço independentemente da permanência das tradições em limites que lhes são próprios. Essa parece ter se tornado uma regra generalizada. Os modelos históricos difundidos são transferidos e experimentados,constituindo os pressupostos de fato do ecletismo. As revistas de artes decorativas acompanham o movimento internacional de renovação sem defasagem temporal, animam a internacionalização dos modelos - o que indica a impertinência de se levantar questões de autoria, ao se tratar de obras do periodo eclético em São Paulo. É preferível constatar, a partir das obras realizadas, a vigência de uma nova divisão internacional do trabalho, pela qual os modelos classificados historicamente são reproduzidos em escala internacional e os países "novos" têm maiores dificuldades para gerar modelos artísticos. As ilustrações, as plantas e os perfis levam a reproduzir em série soluções artísticas consagradas. Já não se pode pensar na transformação molecular do objeto

artistico desenvolvido na prática dos artesãos. Formatos fixos, entendidos como modelos históricos, são difundidos por meio de catálogos e executados por artífices de diversos paises, treinados em diferentes tradições. Estamos diante de um processo de reprodução artesanal na incipiente sociedade industrial; estamos também no inicio da industrialização do objeto artistico - questão de entendimento capital. Se esta compreensão é procedente, há dois aspectos a levantar: a arte resiste e busca outras saídas. Dá-se mal com os processos disponiveis para o aumento da produção. Antes mesmo da mecanização dos meios de produção e da produção em série, já se verifica um trabalho de reprodução artistica e aplicação da arte à reprodução por meio de procedimentos e conteúdos artísticos - melhor dizendo, uma pseudo-arte elaborada por meio do trabalho artesanal.

Diante desse movimento internacional, as mais diversas tradições figurativas foram acolhidas como grandes novidades pelos paises que não tinham solidificado as suas tradições (e isso é válido em parte para o Brasil e *in totum* para São Paulo). Os estilos artísticos eram adotados mundialmente em surtos de moda. Multiplicava-se e disseminava-se, no sentido da extensão do mercado, o que havia sido por séculos a riqueza dos nobres. Formavam-se coleções. Os novos segmentos sociais ascendentes na nova conjuntura internacional qualificavam "artisticamente" seus espaços residenciais e de trabalho, colecionavam os sinais de distinção em seus espaços interiores, resguardando-se do espaço público urbano.

6. Pressupostos.

Alguns pressupostos da experiência do Liceu merecem maiores esclarecimentos e exigem recuos. De inicio devemos lembrar a solidariedade entre artifice e tradição, que caracteriza a atividade artistica sedimentada culturalmente, densa. Em segundo lugar podemos resumir as mudanças na fatura e na consciência artistica através das alterações do conceito de estilo, que bem as reflete. Por fim cabe considerar o que o século XIX e a tardia experiência do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - cuja prática é presidida pela elástica concepção eclética - entendem por estilo.

Como indicamos anteriormente, ao tratarmos do artesanato, os artesãos trabalhavam de acordo com a tradição, o que significa que haviam internalizado o saber-fazer que aparece conjugado a seus gestos, à expressão do próprio corpo. Nesse sentido, pode-se afirmar que estão identificados com o movimento operativo de intervenção sobre a matéria: estão identificados com um saber-fazendo e com

um fazer-sabendo.

Até mesmo Adolf Loos, para quem o homem moderno não necessitaria de ornamento, argumentava que "a forma ou o ornamento era resultado de um trabalho inconsciente, em conjunto, dos homens de uma determinada civilização".(30) A forma assim entendida aprimorava-se no tempo, tanto se ajustando aos gestos no trabalho, quanto se corrigindo lentamente pelo uso. A prática do trabalho e a prática social contidas no objeto podem ser lidas nele. Dino Formaggio, autor de uma preciosa reflexão sobre o assunto, lembra que o movimento e o gesto corporificados no objeto podem ter levado milênios para se desenvolver e se cristalizar, sendo já a passagem do objeto de uso para o objeto de arte. Vale a pena transcrever sua visão da canoa de um só tronco de árvore, cortada a machado:

"Sua linha sai dos homens que cavalgam os troncos sobre os rios, avança, se limpa, se aperfeiçoa ao longo do próprio trabalhar as canoas, até que emerge limpidíssima: a sua funcionalidade de uso se faz perfeita, corta a água de modo incomparável, mas ao mesmo tempo 'diz' tudo isto, fala das medidas, dos movimentos, do peso do corpo humano, fala da sua potência e ao mesmo tempo fala da agilidade dos próprios movimentos na corrente, expressa a velocidade, se eleva em símbolo de uma certa unidade de vida, presume em si uma precisa unidade temporal de prática humana, se faz memória e imaginação vivas, tanto que pode ser amada como um corpo rico de sinais, como um grupo de signos afetuosos da nossa existência aos quais dificilmente se desejaria renunciar."(31)

Estas formas persistentes, constantes, estes modelos estáveis mostravam-se também de acordo com a visão de permanência na natureza. O estilo em que todos trabalhavam em determinada época estava em conformidade com tradições

comuns, correspondentes a exigências espirituais e possibilidades de uma época menos diversificada. Nesse caso, não cabe falar em "estilo de época", como irá propor a consciência de tempos futuros. Chegamos assim a um aspecto central da questão e esperamos que o aprofundamento da noção de estilo venha propiciar uma maior aproximação ao sentido das mudanças.

O estilo, em outros tempos, havia representado o estilete, o instrumento ou o modo de usar o instrumento, a maneira - que vem de *manus* - ou a mão. É provável que essa noção tenha se ampliado, nas artes figurativas, no século XVII, "ao se distinguir o conceito de estilo daquele de 'maneira', atendendo à exigência de nobilitar a pintura, a arquitetura e a escultura com relação à poesia, religando-as a uma arte liberal por tradição: a retórica". Existem referências ao lento processo de reelaboração teórico-artístico, "pelo qual o conceito de estilo tendeu cada vez mais a assumir a conotação de um valor supra-individual da obra de arte e de sua colocação na concepção da história da arte".(32)

Ao procurar esclarecer em que acepção se pode utilizar hoje tal expressão, valemo-nos do ensaio de Meyer Schapiro, autor do clássico texto sobre a noção de estilo, no qual a análise do conceito se ajusta também à moderna teoria da arte. Preliminarmente, o autor entende por estilo "a forma constante - e por vezes os elementos, as qualidades e expressões constantes - na arte de um indivíduo

ou grupo de indivíduos". Frisa que o termo se aplica à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, quando se fala em estilo de vida ou em estilo de uma civilização, motivo pelo qual deve-se precisar as diferentes finalidades do estilo no domínio do arqueólogo, do historiador da arte, do historiador da cultura ou filósofo da história, do artista e do crítico, níveis que se entrelaçam nas concepções do fim do século XVIII e durante o século XIX, vindo-se admitir que "todo estilo é próprio de um período da cultura e que numa cultura dada ou numa época da cultura só existe um estilo", conforme especifica o autor. Registra ainda que "para o historiador da arte o estilo é um sistema de formas que possuem uma qualidade e uma expressão significativa, tornando visíveis a personalidade de um artista e a concepção geral de uma coletividade".(33)

Feitas estas considerações gerais, lembremos que o novo ponto de inflexão da questão estudada parece datar dos fins do século XVIII e se aprofundar no século XIX, quando, por contingência histórica, os artesãos se compõem segundo uma nova ordem internacional do trabalho. A divisão do trabalho que incide sobre a produção artística conta então, de certo modo, com o avanço do conhecimento científico da arte (que teve lugar a partir das descobertas arqueológicas) e principalmente com o processo racionalizado de elaboração da obra que havia sido desenvolvido nas Academias. No século XIX, o estilo já havia sido substituído por sua noção acadêmica e "só viria recuperar

sua dimensão crítica na segunda metade do século".(34)

Certos aprofundamentos poderão ser úteis. Na época em que Winckelmann funda seu conhecimento da arte na descoberta dos antigos, passa a se difundir uma concepção de estilo ligada à nova compreensão histórica. Para ele, o reconhecimento de vários desempenhos artísticos possibilitava compará-los e hierarquizá-los, de acordo com o julgamento critico de um "momento superior" da realização artística, julgado e eleito modelo. Porém, se o tipo clássico de Winckelmann é ideal, a idéia clássica de David já nasce embebida de motivos históricos não do passado, mas imediatos, de sua própria época. Substituir a noção de um modelo ideal abstrato, absoluto, pela aceitação da coexistência de vários modelos no passado, relativos às sociedades, às civilizações, corresponde ao despertar de uma consciência histórica em aberta oposição ao modelo clássico, deslocando também a noção de estilo. Considerava o critico Anatol Rosenfeld que "os românticos tinham um senso de história apurado", provavelmente "em um grau bem maior que o da ilustração, porque os racionalistas buscam em geral na história o que há de comum em todos os seus eventos(...). Tendem a ver no particular somente aquilo que seja passível de universalização, ou seja, aquilo que nele se pode conceituar". E com toda propriedade menciona "o senso do diferenciado", "o matizado", características românticas, argumentando que na história "cada fato é novo e sempre diferente quando tomado em si e não em contextos estruturais".(35) Sob certos aspectos,

o romantismo veio destruir a norma. Impedia um juízo de valor universal, abstrato, como supunha a concepção de modelo ideal, em nome da compreensão histórica e relativista da arte. A prática eclética dará o golpe final.(36)

A época dos **neos** é inaugurada pelo neoclássico de Winckelmann, ao qual sucede o neogótico, que dá lugar ao termo inglês ***revival*** e eclode no ecletismo, quando convivem entre si, sem hierarquia, diversas concepções do objeto artistico. O *revival* supõe o retorno ao passado ou do passado e se refere à duração e à permanência das formas e dos estilos artísticos. Alguns autores, como Argan, por exemplo, são da opinião que "a tendência ao retorno é típica da historicidade intrínseca da arte", lembrando que a arte do passado revive no presente, renasce.(37)

Aos poucos, ao longo do século XIX, a idéia de permanência será substituída por aquela de transformação, aprendida provavelmente no movimento da história. O estilo, que fora entendido concretamente, na prática, de acordo com certa compreensão técnica - o estilete -, já havia se tornado uma noção abstrata, um conceito de arte. Argan, em outro estudo dedicado ao período da arte moderna (1770-1970), nota que desde a época neoclássica o estilo já não supõe uma concepção de mundo, mas apenas uma concepção de arte, ou seja, uma cultura figurativa, fenômeno correlato à autonomia da arte, cujos marcos encontra também nas obras de Winckelmann. Ora, é justamente por

essa autonomia que se vai garantir ao estilo o tornar-se "em outras palavras, no sentido mais elevado do termo, uma técnica", como afirma o autor.(38)

No fim do século, Riegl, representante da Escola de Viena, viria aproximar as noções de estilo e forma. O autor de *Problemas de Estilo, fundamentos de uma história da ornamentação* (1883), preocupado com os domínios do estilo, defende a independência das formas decorativas com relação às suas técnicas e polemiza com Semper, para quem as formas elementares da decoração derivam da técnica de produção do objeto e das condições materiais. Sua tese sobre a autonomia de uma configuração formal e sobre a sua capacidade de expressar-se em situação diversa apóia-se na evidência dos mesmos ornamentos representados em técnicas diferentes, porque exigidos pela "vontade artística". Riegl encontra farto material nas transposições da forma pelo tempo e pelo espaço. Mas para sermos fiéis à sua compreensão, devemos esclarecer que, para ele, aquilo que parece ser um estilo é uma forma fixa e, no melhor dos casos, formada por um principio ativo, vivo, estruturador, como os modos geométricos, modos heráldicos, simétricos. Diria que a vontade formal se manifesta também como desejo ornamental, na expressão plástica e visual do preenchido em resposta ao *horror vacui*.(39)

Podemos agora afirmar que a prática no Liceu se baseou em pressupostos do ecletismo, constelação de variantes, em busca de ajuste a outras variáveis do processo cultural.

Como se poderá notar, lá se atribuiu um caráter eminentemente histórico à arte e foram respeitados modelos do passado configurados em ambígua noção de estilo, tanto pela visão historicista da arte, quanto pela visão artística das civilizações. Enfim, difundiu-se a visão romântica do estilo das nações e do *ethos* dos povos. Se por um lado se pode falar em visão historicista, pela reutilização de repertórios do passado, por outro seria mais correto considerar-se eclética a experiência do Liceu, já que consulta concomitantemente soluções encontradas e acumuladas por diversas tradições, que fazem permutas e empréstimos mútuos.

Na vida cultural de São Paulo, que acolhia população imigrada, deixando uma cultura e transitando para outra, herdando variedade de tradições sem uma tradição comum, esbocavam-se as pré-condições do ecletismo. Para "refazer" tradições, o Liceu precisou de habilidosos artífices, e a imigração dos anos oitenta, mais qualificada,definiu a condição *sine qua non* para sua formação. Os italianos, portadores de sedimentada cultura figurativa, marcariam as características do trabalho do Liceu.

Aos artífices pedia-se que fossem donos de movimentos e gestos seguros de transfiguração do material. Trabalhariam com riscos de procedência variada e era preciso treiná-los em diversas danças. O "estilo" já se cristalizara em repertórios e elencos definidos por meio de desenhos, cabendo ao artífice, no máximo, interpretá-los - e isto afinal era o que faziam também os músicos de uma orques-

tra quando atualizavam uma sinfonia. Mas já não se pode falar senão com restrições em um **saber-fazendo**, que foi característico do trabalho artesanal; será resgatado pela arte do século XX e supõe a introjeção de procedimentos e a objetivação direta, mesmo que mediatizada por algum instrumento. Na época do Liceu os modelos eram dados, estavam longe da prática social e da prática do trabalho. O tempo e a persistência tem a capacidade de ajustar a idéia à experiência e conduzir a um estágio de maior síntese. O Liceu no entanto voltou sua atenção para uma profusão de modelos e posteriormente para o desenvolvimento do ensino técnico.

7. Adaptação e difusão

Considerando as obras realizadas segundo a concepção clássica de desenho divulgada pelo Liceu, cabe verificar, dentro de pressupostos ecléticos, os modelos artísticos que se mostraram mais adequados à situação concreta à qual se procurava responder por seu intermédio. Em primeiro lugar é preciso indagar quais motivações, entendidas em um sentido imediato, se aliaram às escolhas formais, transformando-as em linguagem da vida real.

E inegável que a ornamentação decorre de exigências estéticas e se destina à satisfação do sentido visual, mas deve-se admitir que injunções de várias ordens possam se sobrepor às decisões que tocam à visualidade. No caso em questão, o ornamento pôs-se a serviço das necessidades de representação da burguesia emergente no processo de industrialização e urbanização, ansiosa por afirmar-se. A estética ornamental, portanto, esteve de acordo com as crescentes exigências de conforto, luxo e gosto dos novos agentes, que nela buscaram os signos de uma identidade

cultural. Ampliando e diversificando seu espaço privado, voltaram-se para dentro da residência, que preferiam repleta de elementos, no seu gosto pelo cheio e variado, revelador também de que a sala poderia ser um simétrico da cidade.

A ornamentação, como se fosse uma escrita, distinguia senhores, particularizava-os em brasões e outros sinais - alguns deles próprios da aristocracia do século precedente, como exemplificam decorações à moda dos Luíses XIV e XV. A ambientação dominava a concepção do espaço ao ponto de diluir a arquitetura na ambiência das salas. Não passam despercebidos o caráter ostentatório e arrivista com que a riqueza se torna material e visível, nem a preferência pelo objeto utilitário, mesmo que fortemente simbólico e pouco prático. A residência particular foi o paraíso dessa estética, permitindo mais do que outros edifícios a expressão de idiossincrasias, e o Liceu estava preparado para realizar o acabamento da construção, responsabilizar-se por seus pormenores e equipá-la com mobiliário adequado. As obras públicas acompanharam mais convencionalmente as mesmas proposições; seria provável que obras em resposta a novos programas pudessem se despojar dessa retórica, mas a maioria dos clubes, hotéis e estabelecimentos comerciais seguiam a mesma orientação - embora os resultados finais se mostrassem heterogêneos, comparando-se um caso e outro ou observando-se diferentes aspectos de uma mesma obra.



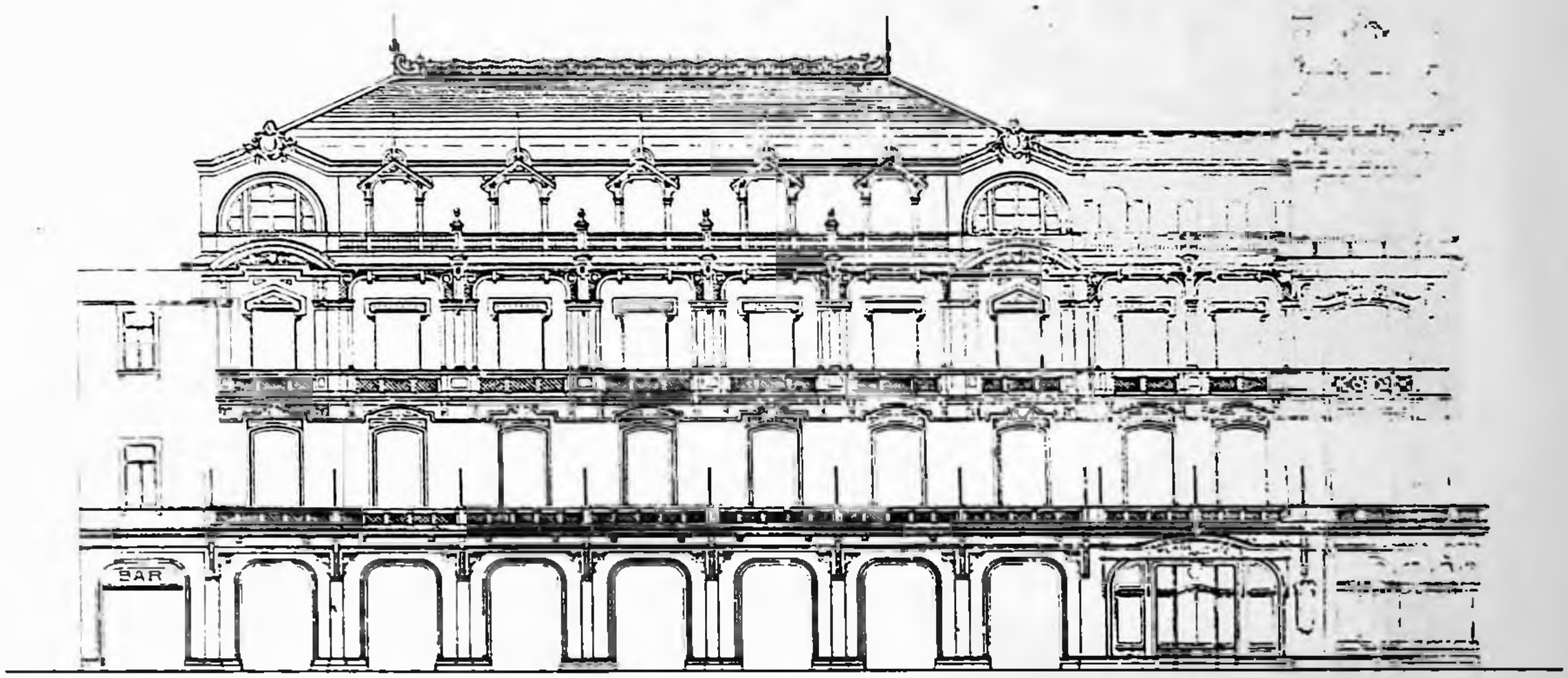
Hotel de La Plage, Guarujá, 1911. Projeto de Armando Roimann, construído pelo Escritório Ramos de Azevedo com trabalhos de acabamento de fachada, serralheria e mobiliário realizados nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

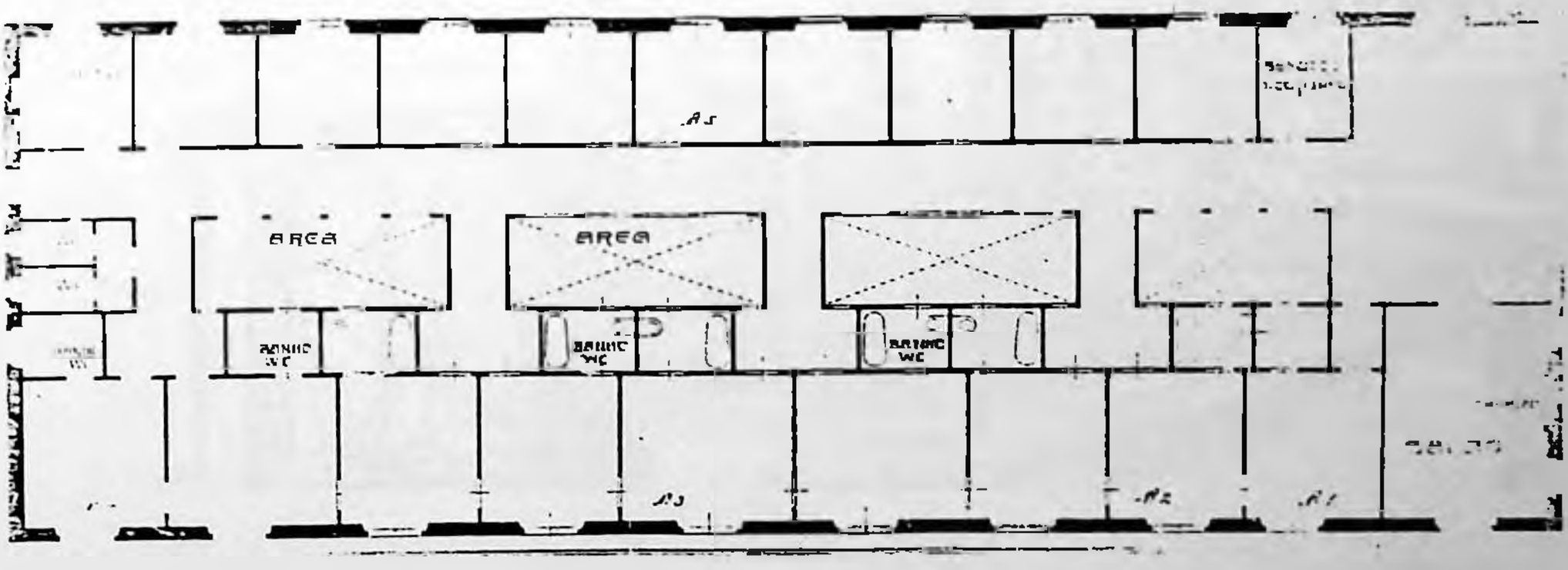


A variação na composição da fachada do Hotel de **La Plage** ou Grande Hotel do Guarujá convive com a racionalidade construtiva, que se observa na mesma planta superposta em três pisos destinados aos dormitórios.

COMPANHIA GUARUJÁ

ESCALA 1:100



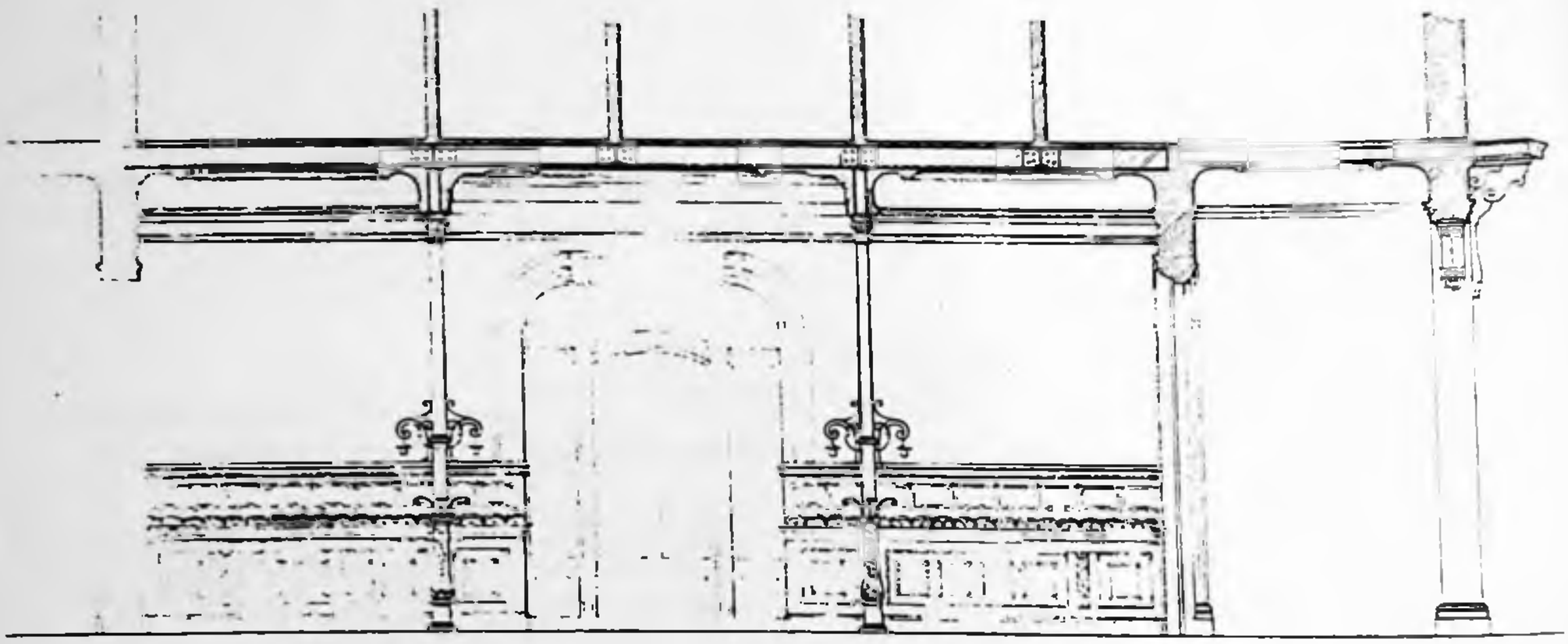


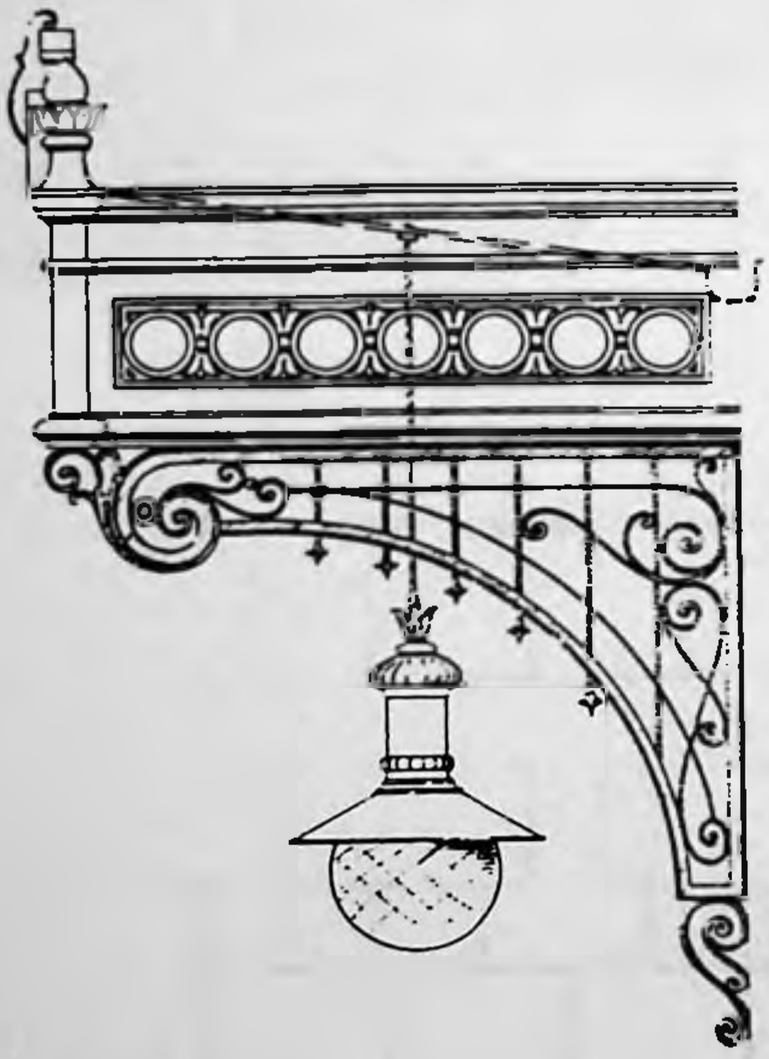
COMPANHIA GUARUJÁ

TECTO DA SALA DE JANTAR

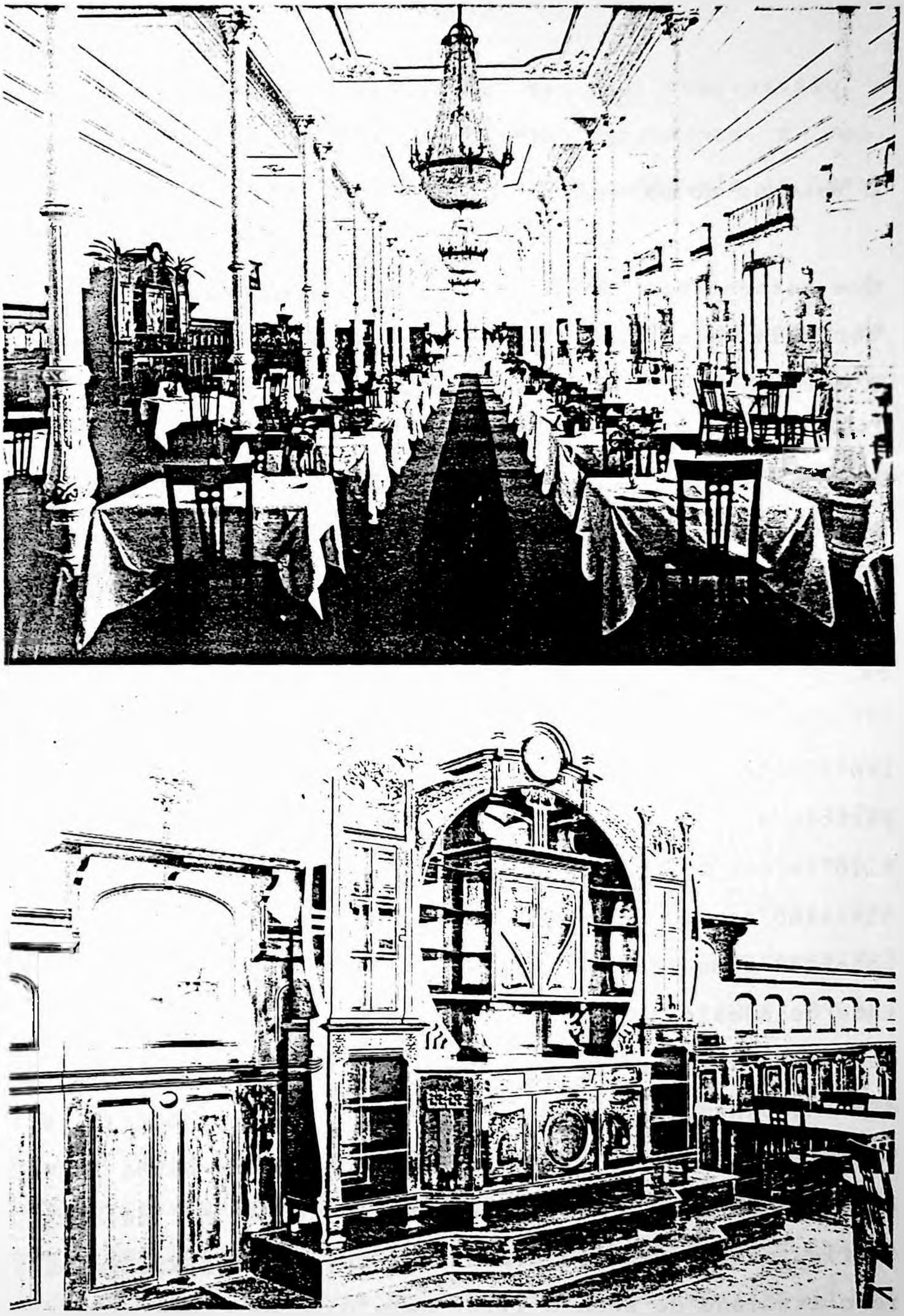
SECÇÃO TRANSVERSAL

Es. 1:50





A estrutura metálica e a decoração de superfície. Esta, totalmente prevista na etapa do projeto, dissimula o encontro abrupto dos planos edificados.



Cristaleira *art-nouveau* e sala de refeicões do **Grande Hotel do Guarujá** realizadas nas oficinas de madeira do Liceu de Artes e Oficios.

O retorno ao passado

Que retorno ao passado podia propor essa sociedade caracterizada pela falta de intimidade com o universo da arte e sem longa história por evocar? O clássico exemplo da Inglaterra mostra que a expressão neogótica vai reencontrar tradições nacionais, valores religiosos e um sentido medieval do trabalho. Mas no Brasil heterogêneo, e particularmente em São Paulo, que estudamos em seu despertar tardio, havia maior oportunidade para a variedade eclética.

Yan Almeida Prado advertiu para o fato, ao lembrar que "o período do fazendeiro ainda correspondeu à unidade de estilo" e que o "do industrial" estaria de acordo com o ecletismo do *modern style*, do manuelino, do normando... Localiza a manifestação do gosto neoclássico desde a metade do século XIX, na sobriedade que veio com os fazendeiros do interior para a cidade, onde passavam a residir. Reconhece-o tanto nas "residências apalaçadas" situadas desde a Luz, os Campos Elíseos, até a Barra Funda, como também "nas residências diretamente na calçada", configuradas de acordo com o classicismo do primeiro barroco italiano do século XVII. Para o autor, essa arquitetura teria se adaptado às condições de São Paulo, recebendo alpendres laterais, aclimatando-se ainda o estilo na "casa de um pavimento sobre porão", após o período da

grande imigração, a década de 80. Na sua compreensão, o engenheiro arquiteto Ramos de Azevedo representa o neoclassicismo italiano adaptado, diferente daquele da "gente paulista".(40)

Como já foi observado, certos aspectos do ecletismo de São Paulo estiveram fortemente relacionados a sua população imigrada: arquitetos, artistas, decoradores, mestres de obras, pedreiros eram em sua maioria estrangeiros, o que lhes favorecia afinidades com tradições ornamentais de várias procedências. É igualmente relevante o fato de arquitetos e artistas brasileiros haverem aprimorado sua formação na Europa. Vigorava o sistema de encomenda, e assim realizadores e clientes, como parceiros, escolhiam os partidos a serem adotados, dando espaço à considerável gama de soluções e tendo como valor máximo a exclusividade. Foi também característica dessa fase de mudanças a oscilação do artesão, ora identificado com o cliente, ora com o artista que lhe fornecia modelos. É compreensível que predominassem entre os imigrados apropriações românticas dos estilos, estando em uso modelos históricos e nacionais, o que mostram as vilas toscanas dos italianos de São Paulo e outros edifícios construídos como templos de uma origem distante. Revelam em sua fantasia eclética que a imaginação pode ser a outra face da memória. Mesmo aqueles que se voltavam para as tradições próprias do país, como foi o caso dos adeptos do contraditório estilo neocolonial, encontravam os traços da presença portuguesa. E tal foi a feição diversificada de São Paulo, recor-

tada por costumes de diferentes origens, que o poeta Guilherme de Almeida, a chamou Cosmópolis ao descrever seus quarteirões na segunda década do século.(41)

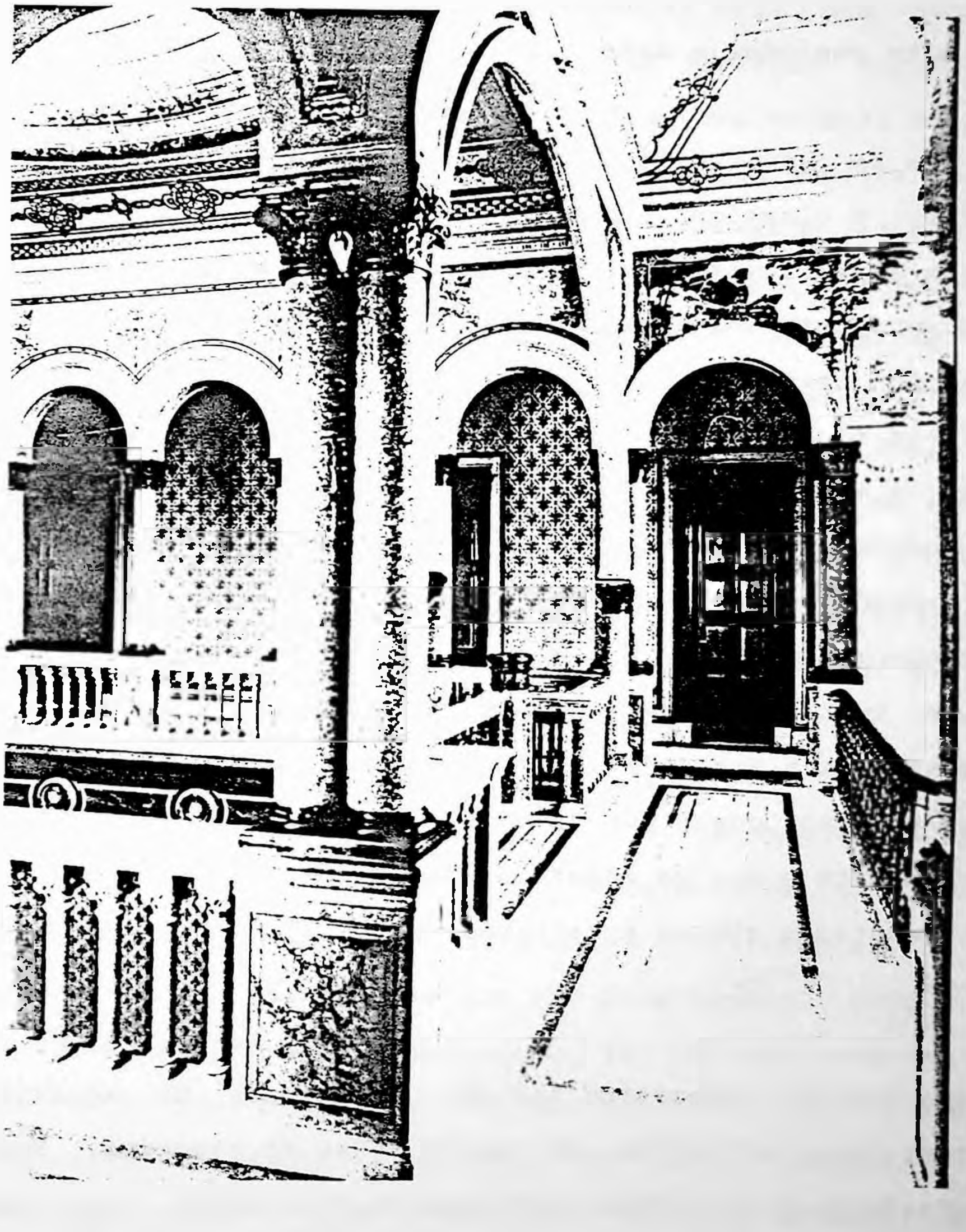
Aspecto central do fenômeno eclético, o desprendimento da variedade de estilos disponiveis passa a exigir uma arbitragem. Tanto motivações religiosas, sociais, politicas, éticas e morais quanto psicológicas arrancavam do passado soluções para o presente. O neogótico era entendido na época como preferencial para igrejas, o barroco para teatros, como se o estilo representasse ou designasse finalidades do edifício. Em outro nível de motivações e em resposta a exigências éticas, morais e de decoro, o *rocaille* enobrecia a sala de visitas, o *art nouveau* entrava pelo cômodo mais informal ou mesmo pelo quarto das crianças. Aspectos de diversos estilos conviviam entre si até numa mesma casa e num mesmo objeto.

O que deve ser ressaltado é o desprendimento de caracteristicas antes entendidas como solidárias a certos modos de construir, acompanhado do restabelecimento de elos ou nexos entre a obra e a sociedade que a propõe e recebe. Enquanto a visualidade atende exigências sígnicas de representação, o ornamento vai se tornando independente da construção, a ponto de não se poder falar mais em forma, porque se trata, na verdade, de sua dissolução em signo e suporte: ornamento e construção se separam, afirma-se a imagem do objeto. O ecletismo corresponderia, nesses termos, a uma profunda redução da experiência estética, que

se traduz na codificacão rigida dos estilos. Estes serão reduzidos a códigos figurativos e, como sinais de um repertório, passarão a realizar significados outros, que suplantam muitas vezes sua dimensão estritamente visual. Vários autores viram no ecletismo um fenômeno de degradação estilistica que não merecia ser investigado no terreno estético.



Residência Lupércio Teixeira de Camargo, em São Paulo, avenida Angélica, projeto de Domiziano Rossi construído pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo. O modelo da vila suburbana entrou em São Paulo através da vila italiana, como também dos chalés suiços. Inovaram a arquitetura residencial da cidade, destacando-a por meio de jardins, emprestando-lhe características internacionais e modificando a paisagem urbana.



Residência Lupércio Teixeira Camargo, com mobiliário e decoração interna realizados nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios. Pintura decorativa de Ernesto Frioli.

A arte reproduz a arte

O que os catálogos mostravam, os manuais ensinavam a praticar. O clàssico, o gótico, o românico eram oferecidos para serem revividos, conforme se acreditava ser próprio da arte; estilos neoclássicos, da neorenascença, do neobarroco reviviam como obras novas. William Morris referiu-se ao fenômeno como a imitação da imitação da imitação. A arte imitava a arte. Ao enfatizar a imitação como procedimento inerente à atividade artistica, imitava o processo de renascer. Mas nem sempre ressurgia, e talvez exatamente por isso tivesse ocorrido o revivalismo;no limite, imitava-se até o efeito da arte, para usar uma expressão cara aos teóricos do fenômeno kitsch. É preciso ter em vista que o autoreferir-se da arte foi um fenômeno abrangente e que na estética, decorativa que estudamos, a ornamentação chegou a se tornar uma metáfora da própria arte.

Esse período demonstrou também a capacidade de acumular experiência artística, de reunir todas as riquezas. Numa referência à sociedade vitoriana do século XIX, na qual se manifestava fenômeno semelhante (guardadas as devidas proporções), Castelnuovo chama a atenção para a polivalência, considerando-a própria de uma sociedade segura de sua capacidade tecnológica.(42) Uma cidade como São Paulo comportava o estilo toscano, o veneziano, o normando; mó-

veis de estilo inglês, francês e espanhol que eram produzidos no Liceu, orgulhoso e envaidecido pela sua competência. A arquitetura suburbana dos *cottages* ingleses, dos *challets* suiços e das *villas* italianas chegava à cidade. De maneira geral, valiam tanto alguns estilos quanto outros, podiam mesmo ser trocados: entravam agora na vida das cidades ditados por uma nova ordem, a moda, cuja racionalidade externa às transformações artísticas nada tem a ver com a duração ou com a permanência estética. Em estudo recente sobre o assunto, Gillo Dorfles chama a atenção para a dinâmica de imitação e renovação no campo da moda, relacionando o fenômeno ao *revival* e à readaptação dos estilos, observável até os dias de hoje; observa a existência de constantes estilísticas na esfera da moda, não de todo exauridas.(43)

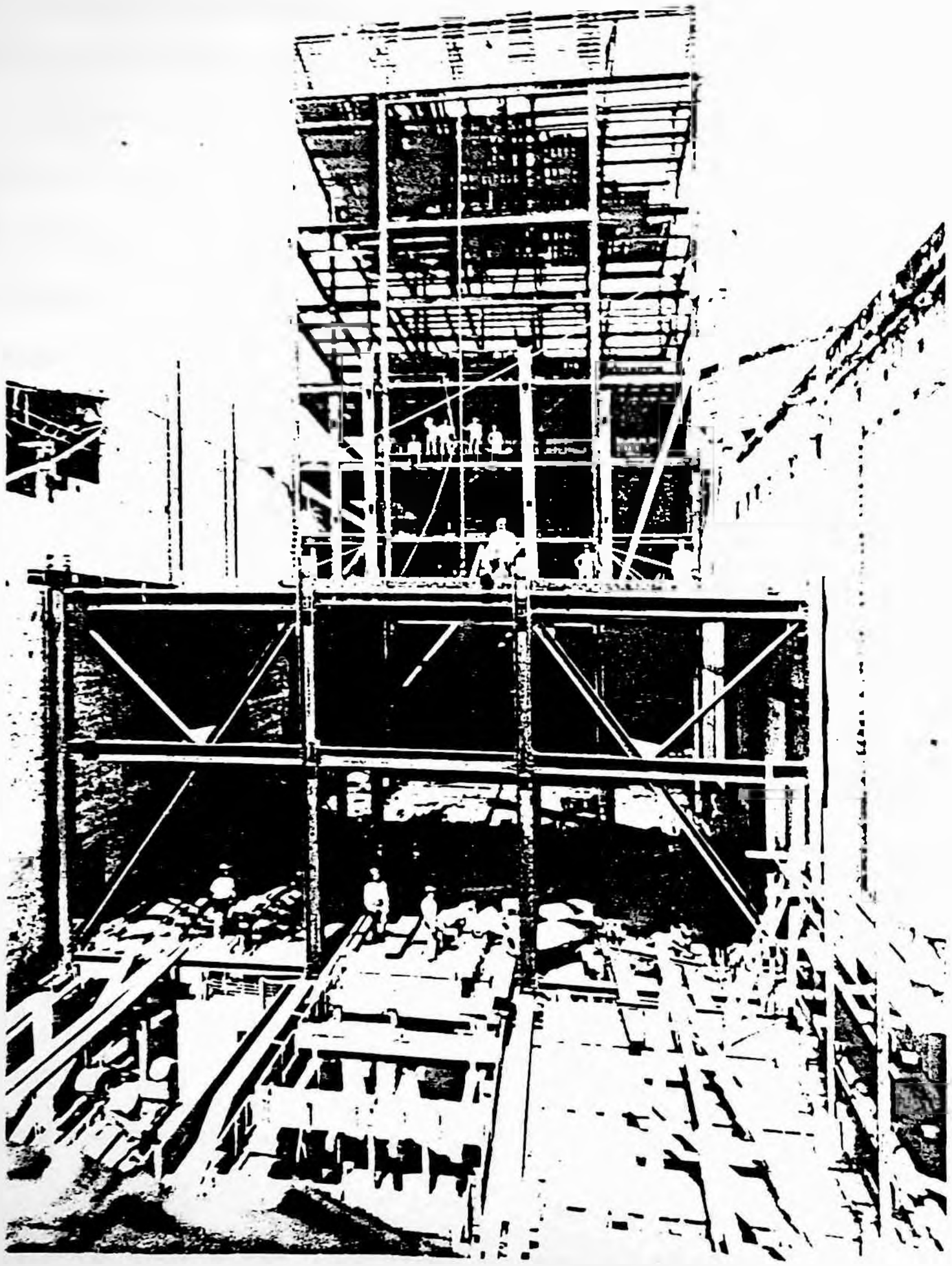
O ecletismo não representou somente a transposição de modelos isolados, mas a coexistência de modelos considerados de igual valor, a justa posição de diferentes estilos e mesmo a sua convivência por permutações, simbioses e fusão. No extremo, a copresença de vários modelos em um. Muito mais a liberdade do que a norma, e mais ainda a dissolução da norma. É possível, portanto, redescobri-lo no campo aberto à experimentação. Na sua maleabilidade para a adaptação se evidencia a capacidade de ajuste aos materiais e recursos técnicos disponíveis e aos novos programas de vida que emergiam naquela fase de crescimento da cidade. Em oposição ao que pensava Semper, estávamos diante de uma situação na qual novos materiais viriam

se adaptar a velhas e cristalizadas formas.(44) Cimento, ferro, aço e vidro, massas e ligas amorfas possibilitavam ao contrário da pedra e do tijolo, que se explorasse o significado plástico da forma arquitetônica. Considerando-se que os artesãos tivessem dominado por séculos a feitura dos moldes e das fôrmas, entende-se que pudessem realizar experiências com base na imitação de suas próprias tradições.(45)

O período das realizações ecléticas foi marcado por alterações na produção que transitou entre o processo artesanal e a organização industrial do trabalho, não descrevendo um processo linear, mas comportando atualidades e atrasos. Ainda que estes aspectos da produção não devam ser tomados por determinantes únicos do objeto artístico, insidem fatal e diretamente sobre a sua configuração e estruturação, como mostra a experiência internacional, e em particular a experiência dos países recém-saídos de uma economia agrária. Esses não dispunham da matéria-prima, nem de processos e da mão-de-obra capaz de realizá-los, dispondo entretanto dos desenhos, que chegavam primeiro.

Os múltiplos modelos e as inúmeras variáveis desse quadro o tornam de difícil exemplificação. Mais do que a regra, exigem que se examine a prática, porque a solução, mais do que no geral, é ensaiada no um a um, conforme os procedimentos dessa fase manufatureira. Na impossibilidade de resumir constantes, somos levados a destacar variáveis e constatar não a síntese entre as especulações for-

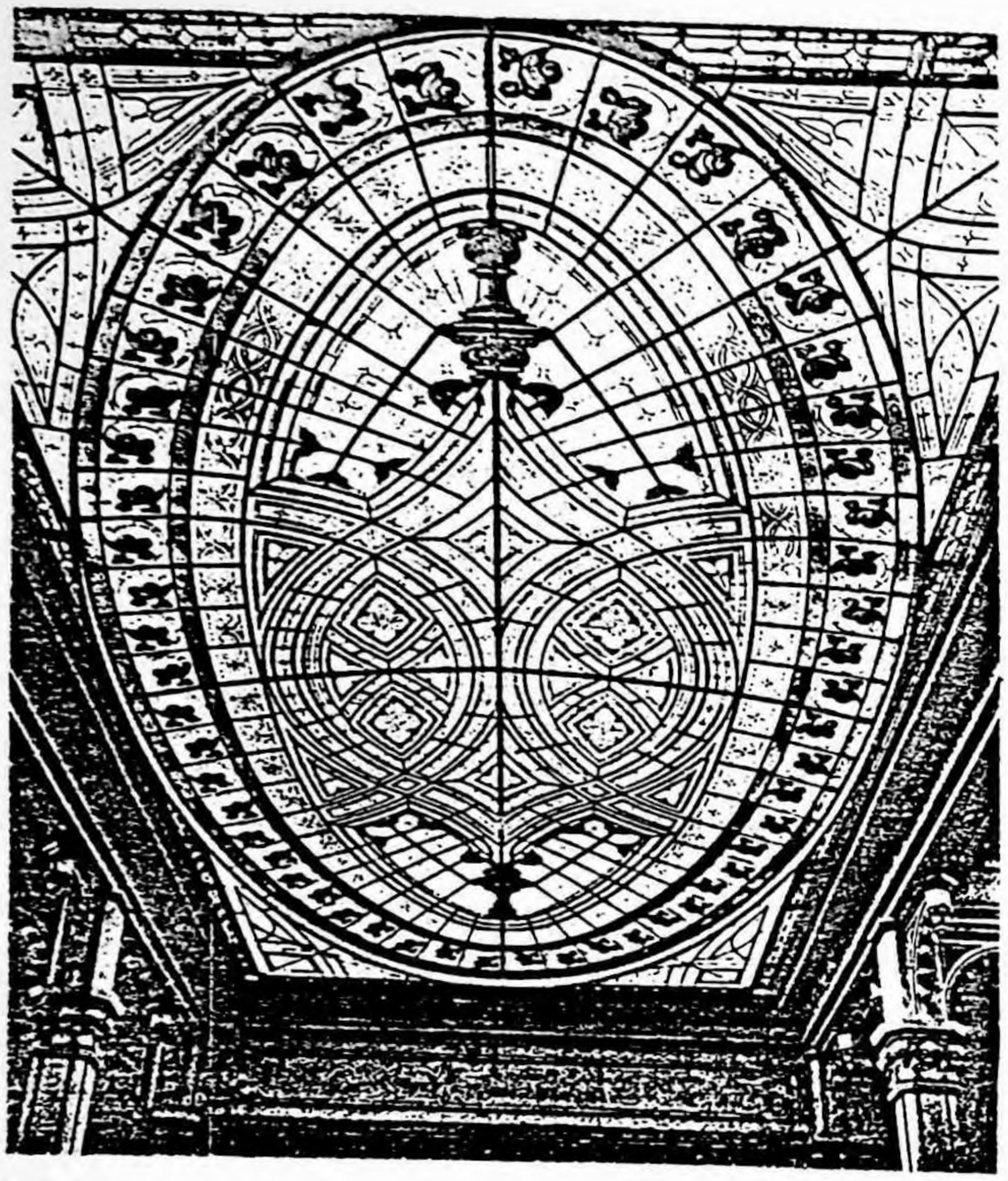
mais e a experimentação técnica, mas o desmembramento. Se fosse imperativo definir tal momento em uma palavra, diríamos que se caracterizou pelas reduções estilísticas e pela inversão de valores construtivos e formais. A industrialização havia reduzido o teor formal às convenções de um repertório estilístico, tornando-o passivel de ser combinado e montado, como acontece nos sistemas construtivos. Os novos materiais vistos pela cultura artística mostravam-se permeáveis a uma estruturação formal, de valor predominantemente plástico e visual.

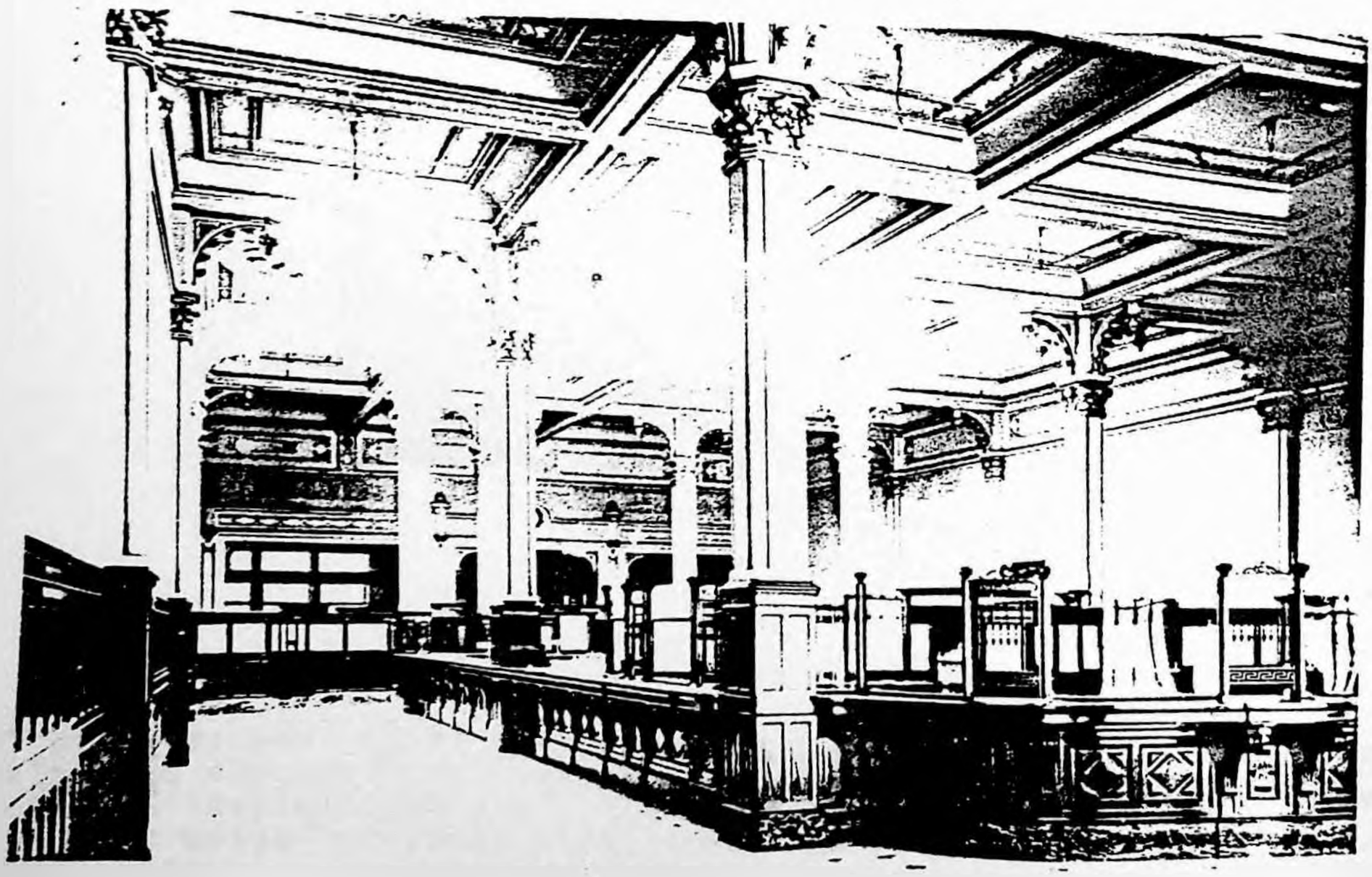


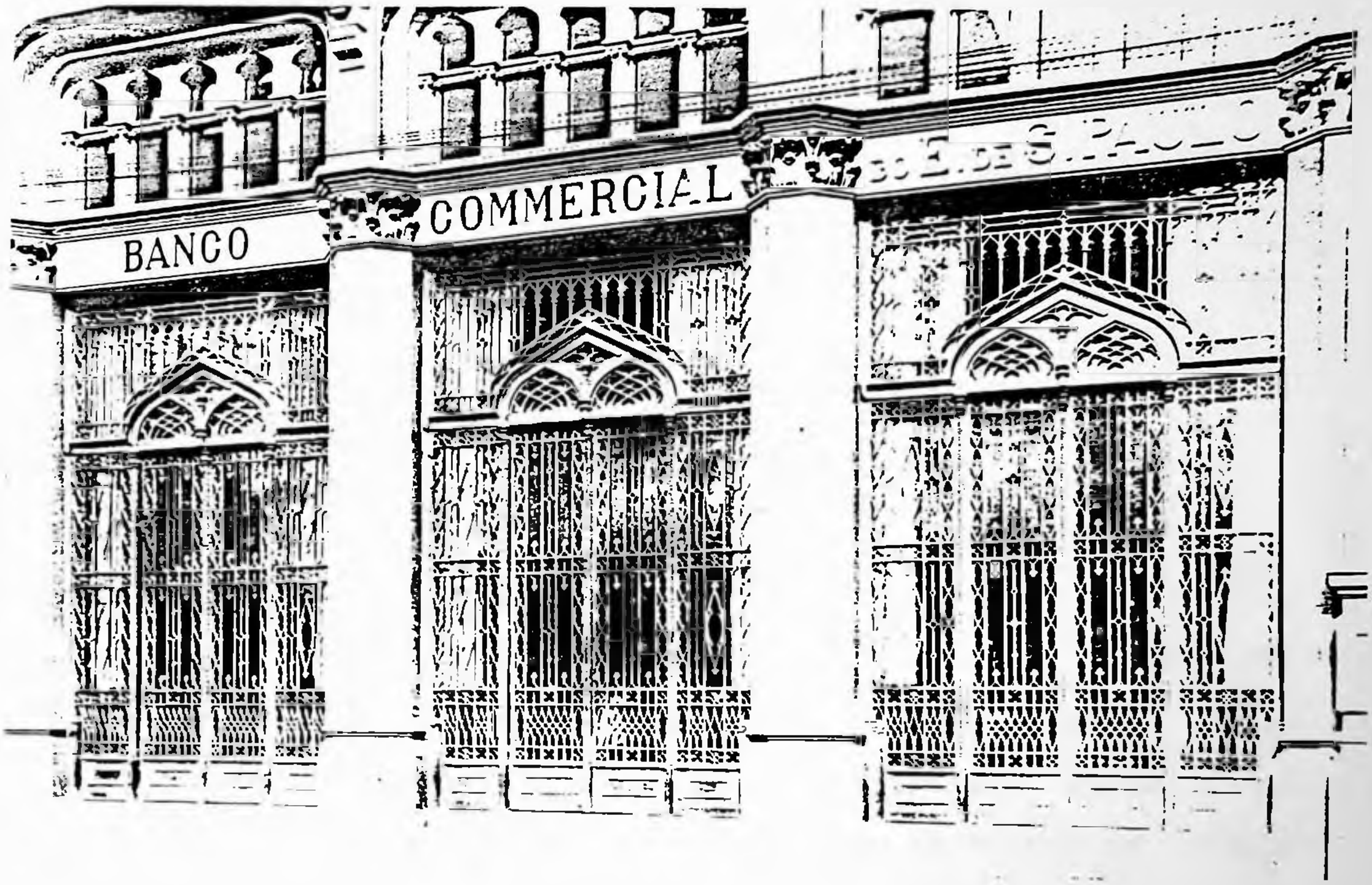
London and River Plate Bank em São Paulo à rua 15 de Novembro, 1922 - 1923, construído pelo Escritório Ramos de Azevedo com estrutura de ferro. Ocupado em 1933 pelo Banco Comercial do Estado de São Paulo e atualmente pelo Banco Itaú.



O estilo neogótico da época do ferro, aponta agora a verticalização que vem alterar os aspectos paisagísticos do centro de São Paulo. A "arquitetura exterior e interior" é executada pelo Liceu de Artes e Ofícios: revestimentos, portões e mobiliário.





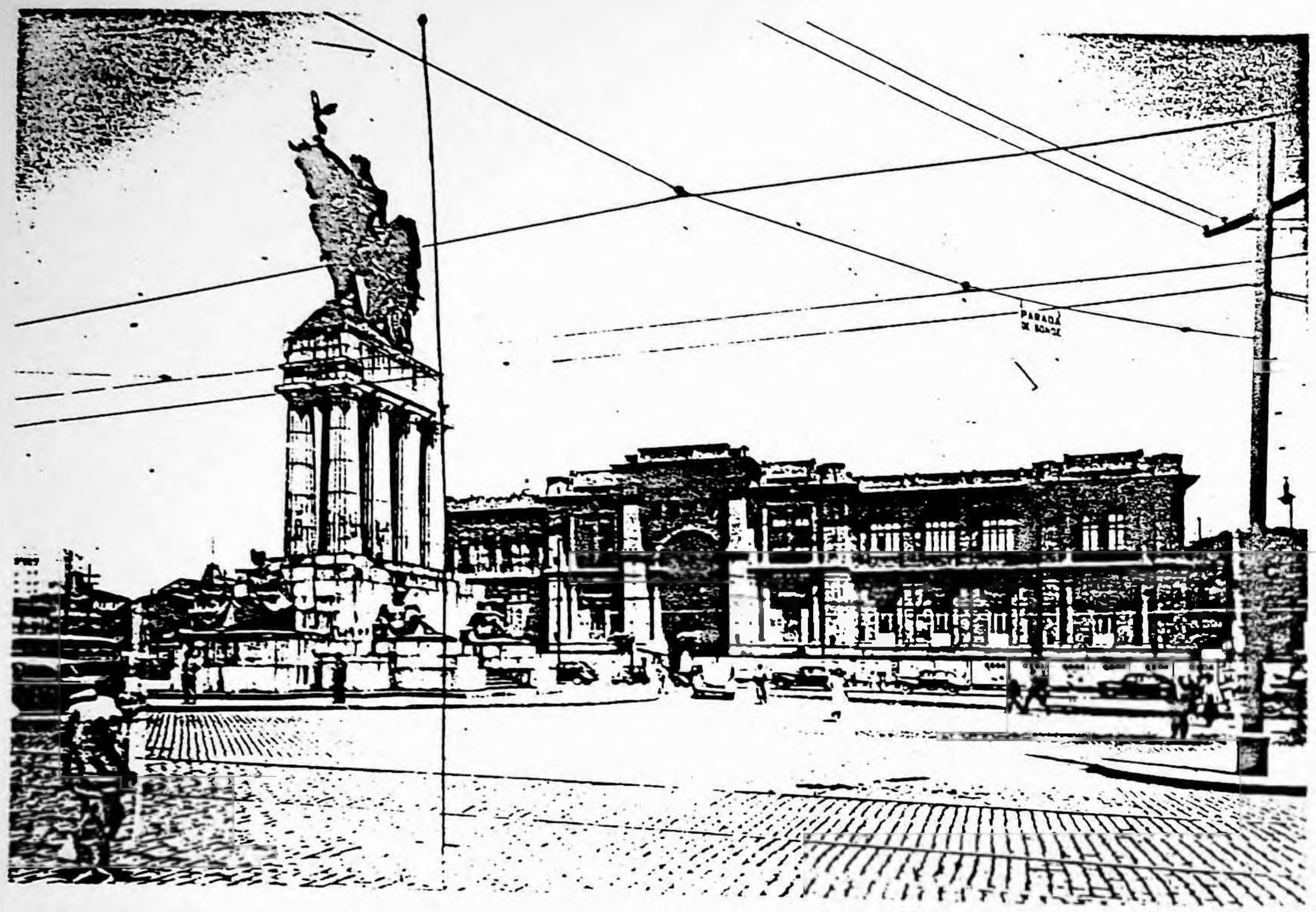


O ferro estrutural e o ferro ornamental. Enquanto as massas de revestimento encobrem o trabalho técnico da construcão, o ferro artistico expõe um valor construtivo. O vidro armado foi executado pela empresa de decoração Sebastião Sparapani com desenhos dinâmicos que se equiparam à leveza conseguida nos portões feitos nas oficinas da serralheria do Liceu.

POR DETRÁS DO ESTILO

Examinaremos algumas obras características do Liceu que, como já assinalamos, correspondem à ambígua compreensão dos estilos, identificados com aspirações diversas, metafóricos e alusivos, no limite meros códigos pelos quais se buscava uma sistematicidade capaz de tornar os signos manejáveis nas condições de industrialização do trabalho.

Focalizaremos apenas três momentos que mostram como o estilo propulsionava a experiência prática. Ao invés de realizar um inventário exaustivo, preferimos nos restringir aos empréstimos e transposições neoclássicas, às manifestações de uma vontade geométrica e simplificadora, que se manifestou em certo *art nouveau* e no *art déco*, e à producão de um passado pelo estilo neocolonial. Por detrás do estilo e das figuras a que se reduzia, experimentavam-se novos materiais e novos principios formativos; mas sua finalidade, mais do que qualquer outra, era socorrer a unidade da obra, dando-lhe um sentido.





O **Monumento em homenagem a Ramos de Azevedo** diante do Edificio do Liceu de Artes e Ofícios, de autoria de Galileo Emendabile, fundido nas oficinas do Liceu sob orientação do mestre G. Rebellato.

Detalhe do Monumento: escultura de Ramos de Azevedo.

1. As Transposições neoclássicas

A valorização do desenho de concepção clássica no ensino do Liceu não deve fazer supor que predominasse o modelo neoclássico nas obras realizadas em suas oficinas. Há indícios apenas de que no início da Reforma Ramos houve uma predisposição para se adotar aquele modelo - como atestam o prédio iniciado em 1897, no qual a escola se instalou em 1900 (projeto de Domiziano Rossi realizado pelo escritório Ramos de Azevedo com a colaboração de pessoal do Liceu) e em particular a presença no Liceu de Domiziano Rossi, a quem se atribui a difusão de Vignola.(46)

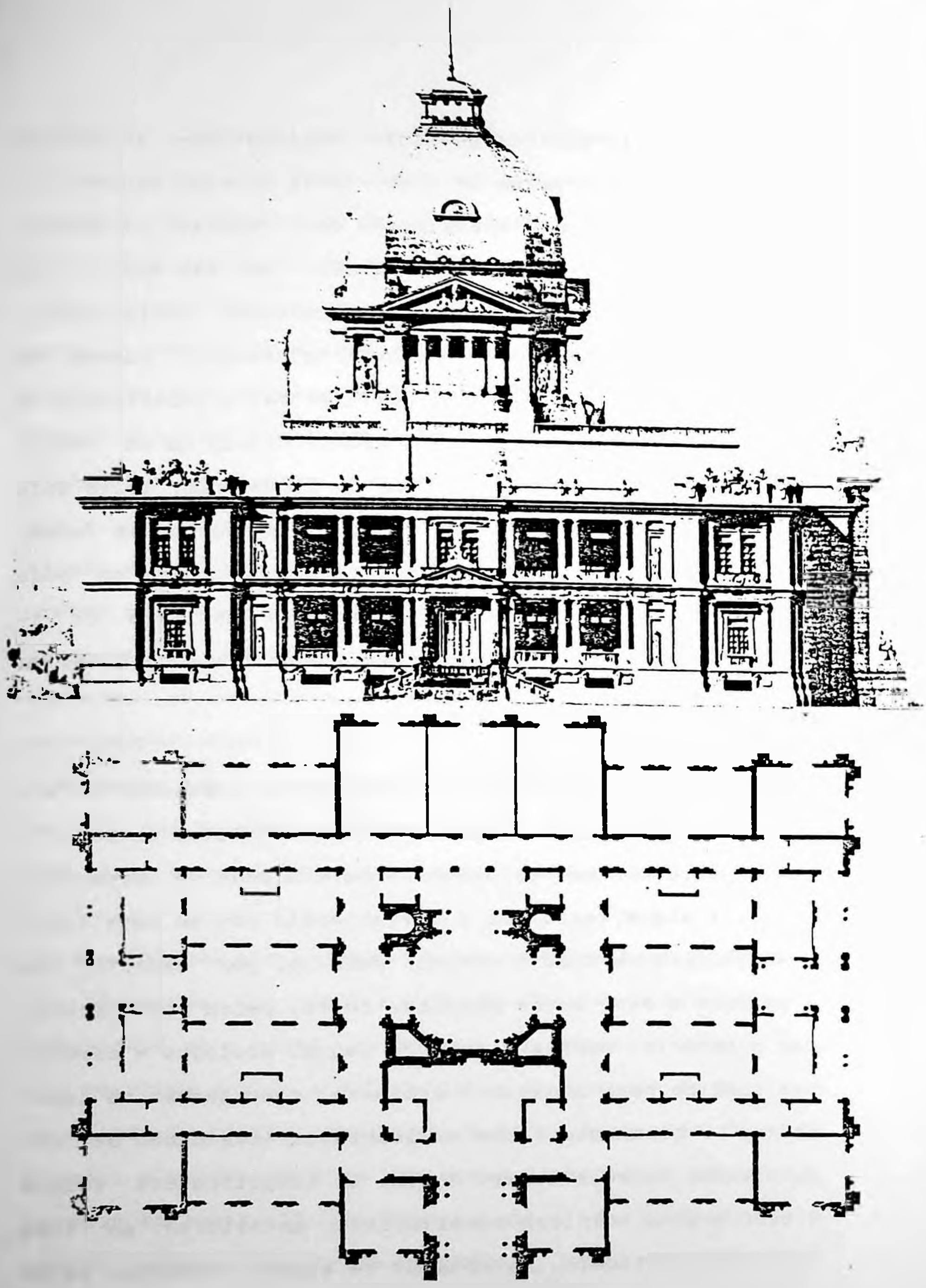
O edifício do Liceu à avenida Tiradentes onde se encontra hoje instalada a Pinacoteca do Estado, de planta simétrica, apresenta uma repetição rítmica de pilastras estruturais, sublinhada por colunas próximas à parede, destacando-se os elementos de sustenstação. As modenaturas regulares acentuam a horizontalidade do edifício, arrematado por cornija. A valorização das verticais e horizontais, coincidente com a valorização dos elementos cons-

trutivos. confirma a procura de uma expressão clara, embora as colunas já mencionadas se apresentem mais como elementos ornamentais do que estruturais. Feita esta ressalva, pode-se notar os valores clássicos na proposta construtiva elevada a valor decorativo. O edificio destinado à instalação dos cursos e das oficinas do Liceu,dividido em dois pisos relativamente coincidentes, é de grande solidez. A unidade do conjunto em nada impede a clareza de cada parte. Observa-se nos frisos, nas molduras e colunas uma solução dada diretamente pelo corte do tijolo e pelo seu assentamento, prova da presença do pedreiro qualificado nos princípios da construção. A clareza do uso de cada elemento sintetiza os ideais em nome dos quais se retornava ao clássico. Mas não se pode deixar desapercebida a vibração do contorno do edificio, o rompimento com a linha severa da aresta, a fuga da planeidade das paredes, enfim, certas sugestões dinâmicas que foram caracteristicas da sensibilidade pós-clássica.

Nota-se também que as caracteristicas que tornam o edificio apreciável aos olhos do século XX, foram inicialmente projetadas para serem recobertas por massa, o que não teria ocorrido devido a dificuldades no custeio da obra. Já na década de trinta, uma visão moderna como a de Giovani Bianchi alertava para as vantagens de mantê-lo inacabado. Agradou ao século XX que ficasse entre a intenção e a possibilidade e que se desvendasse a sua estrutura.(47) Notemos rapidamente que tanto o neoclássico de tijolo como o neogótico de ferro e cimento são tipicas manifesta-

ções do século XIX, de geratriz combinatória. A chegada dos tijolos, por volta de 1860, havia tornado possível a abertura de vãos e a aproximação das janelas, proporcionando o aparecimento do neoclássico em São Paulo, onde não se dispunha de pedra, como esclarece Carlos Lemos. Sabe-se que o neoclássico de tijolos existiu também na Inglaterra, França e Itália, onde se fez a experiência em pedra.(48) Sem dúvida a aparência do tijolo em um edifício neoclássico ofendia a visão do século XIX, muito mais do que a sua dissimulação pelo revestimento em massa, frequentemente sulcada no formato da pedra, como se pode observar nos edifícios da Secretaria da Justiça e da Agricultura, construídos na mesma época que o do Liceu em São Paulo.

A prática do revestimento e a prática do ornamento na arquitetura mantiveram sempre estreitos contatos entre si. O ornamento certamente atende a necessidade de preenchimento de algum vazio. Já o revestimento não se deve tanto à exigências de índole visual: sabe-se, por exemplo, que a pintura a óleo sobre madeira, ferro, pedra podia proteger o material contra a ação do tempo. Azulejos e cerâmicas surgiam para aquecer o ambiente, como também as tapeçarias. O ornamento nasce da lembrança/imaginação de alguma coisa naquele lugar. Assim, os triglifos dos frisos gregos evocam técnicas construtivas anteriores: as três caneluras verticais, na opinião de alguns autores, parecem representar a cabeça das traves da cobertura. A madeira deixaria marcas na arquitetura de pedra; a pedra na



Estudo para o **Liceu de Artes e Ofícios**, onde estão previstos cúpula e revestimento figurativo que não foram executados.

de tijolos; os tijolos na de ferro e cimento. De acordo com esse exemplo, o ornamento satisfazia a necessidade de preenchimento motivada por algum vazio deixado pela mudança técnica, era uma imagem remanescente.

Em fins do século XIX, a Europa estava diante da saturação do ornamento e de equívocos arquitetônicos devidos ao encobrimento e à simulação de materiais. O ponto limite do processo europeu coincidia com o início do processo entre nós. Adolf Loos, autor do grito de morte ao ornamento, propagava então um princípio de revestimento,baseado em Semper, que considerava o revestimento natural,encontrando-o no homem e na natureza, na pele e na casca da árvore. O principio consistia em se evitar qualquer confusão entre material revestido e revestimento,o que equivaleria a dizer aos estucadores que apresentassem todo tipo de ornamento, menos o dos tijolos.(49) Faz parte da história do edifício do Liceu a suspensão do revestimento. O projeto também previa uma elevação da área central, com uma cobertura em cúpula e ornamentação alegórica de figuras destacadas do corpo do edifício, que não foi edificado.

Após a morte de Ramos de Azevedo, foi construído em sua homenagem um monumento que se elevava verticalmente à frente do edifício do Liceu, com mais de cinco metros de altura. Projetado pelo escultor Galileo Emendábile, professor do Liceu, e fundido em bronze em suas oficinas pelo mestre Giovanni Rebelato, foi oferecido à cidade em

1934 e traduz preceitos neoclássicos ainda em vigor naqueles tempos. Os monumentos, como se sabe, são obras do dominio espacial, definem e qualificam seu redor - compreensão que não exclui a arquitetura projetada com esse fim. O monumento em homenagem a Ramos de Azevedo ergue-se sobre uma praça circular, mas sua espacialidade se expressa em termos frontais e laterais claramente definidos pela construção da base e pontuados por esculturas de figuração humana, alegorias em bronze voltadas para as quatro latitudes. Acentua primeiramente a frontalidade do edifício do Liceu, reiterando-a pela posição da escultura que domina seu ponto mais alto: uma estátua equestre cujo cavalo é alado, aludindo à elevação de São Paulo, a seu progresso. A escultura é levantada por colunas dóricas e arquitrave de sustentação. Sua frontalidade é proporcional a duas colunas, e sua lateralidade a quatro, numa interpretação do espaço em termos de medidas e planos. A estátua se adianta ao Liceu, indicando sua frente. Está elevada sobre um pedestal de maneira a ser vista a distância e oferecer seu perfil ao passante da avenida. Efetivamente, o conjunto exige a visão a distância, pela qual se pode percorrer a silhueta clara do cavalo alado, pela linha de contorno precisa, que delimita o corpo das figuras. Todas elas estão liberadas da massa arquitetônica e dela se distinguem com nitidez. As figuras que formam a alegoria ao progresso são universais, intemporais e estão imobilizadas. Protagonizam um discurso abstrato:estão no lugar de, são alegorias. As quatro personagens femininas, impessoalizadas, sem expressão, corporificam as

artes: arquitetura, engenharia, pintura e escultura. A frente do monumento à elevação de São Paulo está Ramos de Azevedo sentado, em acentuado tratamento linear, e uma certa torção da figura impede que se paralise sua imagem. No extremo oposto, voltados para o edifício, estão os construtores. A retirada do monumento de seu sítio original, por ocasião do alargamento da avenida, calou o seu diálogo com o entorno. Hoje ele se encontra na Cidade Universitária, diante da Escola Politécnica.

Além de obras em que se nota a presença de certos princípios clássicos, O Liceu de Artes e Ofícios utilizava-se do clássico enquanto motivo decorativo, aplicando-o a vasos, jardineiras e outras peças de cerâmica. O tema da figura humana, reduzida ao contorno linear da silhueta nítida, prestava-se bem ao tratamento da superfície dos jarros e cerâmicas esmaltadas. De certa maneira, esse casamento já era um clássico internacional consagrado desde a iniciativa de Wedgwood, cuja experiência marca o desenvolvimento da cerâmica inglesa e os primórdios do desenho industrial, depois de 1769, quando o domínio dos métodos de esmaltar cerâmica veio permitir a produção regular de medalhões, vasos e objetos de arte. Wedgwood conta com a colaboração de artistas e desenhistas e reconhece o "valor da moda", motivo pelo qual utiliza desenhos descobertos pelos arqueólogos. O nome da fábrica de 1768 era Etrúria. (50) O Liceu vale-se do motivo clássico já aplicado à cerâmica inglesa da mesma maneira que dos motivos planos da louça japonesa e de outras tantas proveniên-

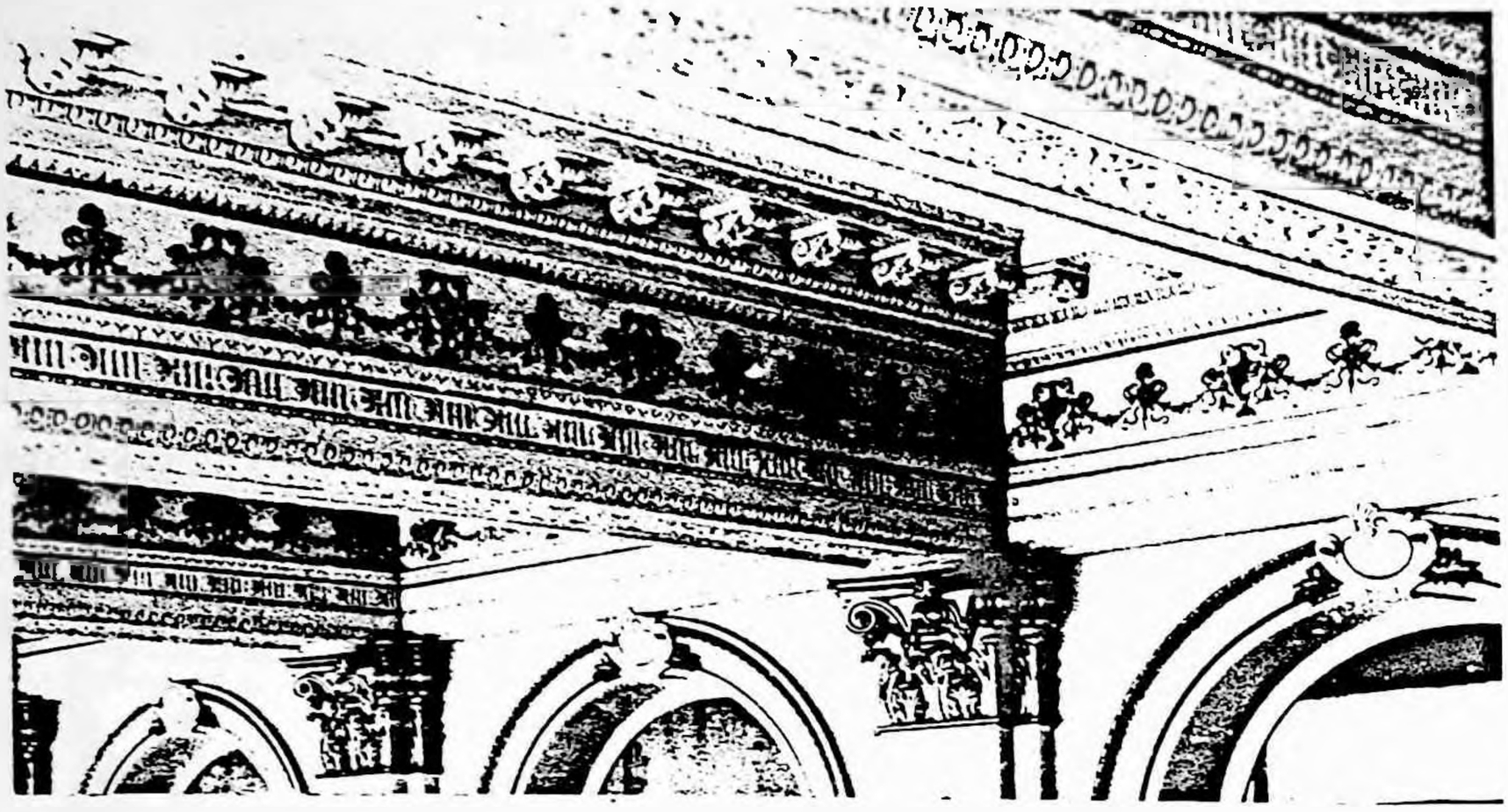




Entre as cerâmicas realizadas no Liceu, encontram-se jarras baseadas em motivos etruscos.

cias, assim como utiliza o motivo pintado em cerâmica esmaltada para cerâmicas em relevo. Tudo é tentado, e domina-se uma variedade de soluções. Outra versão fartamente divulgada pelo Liceu foi a interpretação clássica realizada pelo século XVIII francês, da qual resultaram os estilos império e diretório, em mobiliário e decoração. A observação do motivo império aplicado no revestimento das paredes do Clube Comercial exemplifica até que ponto o estilo já havia se transformado em repertório figurativo, composto de elementos básicos articuláveis.

Além dos tradicionais temas da arquitetura que compõem o repertório de signos neoclássicos - a coluna, a pilastra e os arcos -, os elementos figurativos básicos eram festões e guirlandas, ânforas, grifos, palmetas, volutas e espirais de folhas de acanto, de origem romana. Os motivos figurativos eram organizados em combinações que, embora fossem muitas, tinham articulações previsíveis: dispunha-se o motivo em repetição continua e ritmo regular, repetiam-se alternadamente dois motivos, repetia-se o motivo alternando-lhe a posição em solução simétrica. Todas essas disposições se prestavam a decoração de frisos. A disposição simétrica era usada para coroar portas e janelas, para preencher arcos, e a composição heráldica daí resultantes podia individualizar certos espaços. Os quatro cantos do teto de um cômodo, como pontos de intersecção, não raro eram o ponto de encontro de motivos simétricos. Outra articulação de motivos muito frequente era a concêntrica, em torno de luminárias do teto ou frisando



Detalhe do **Clube Comercial**, São Paulo, 1928 c.

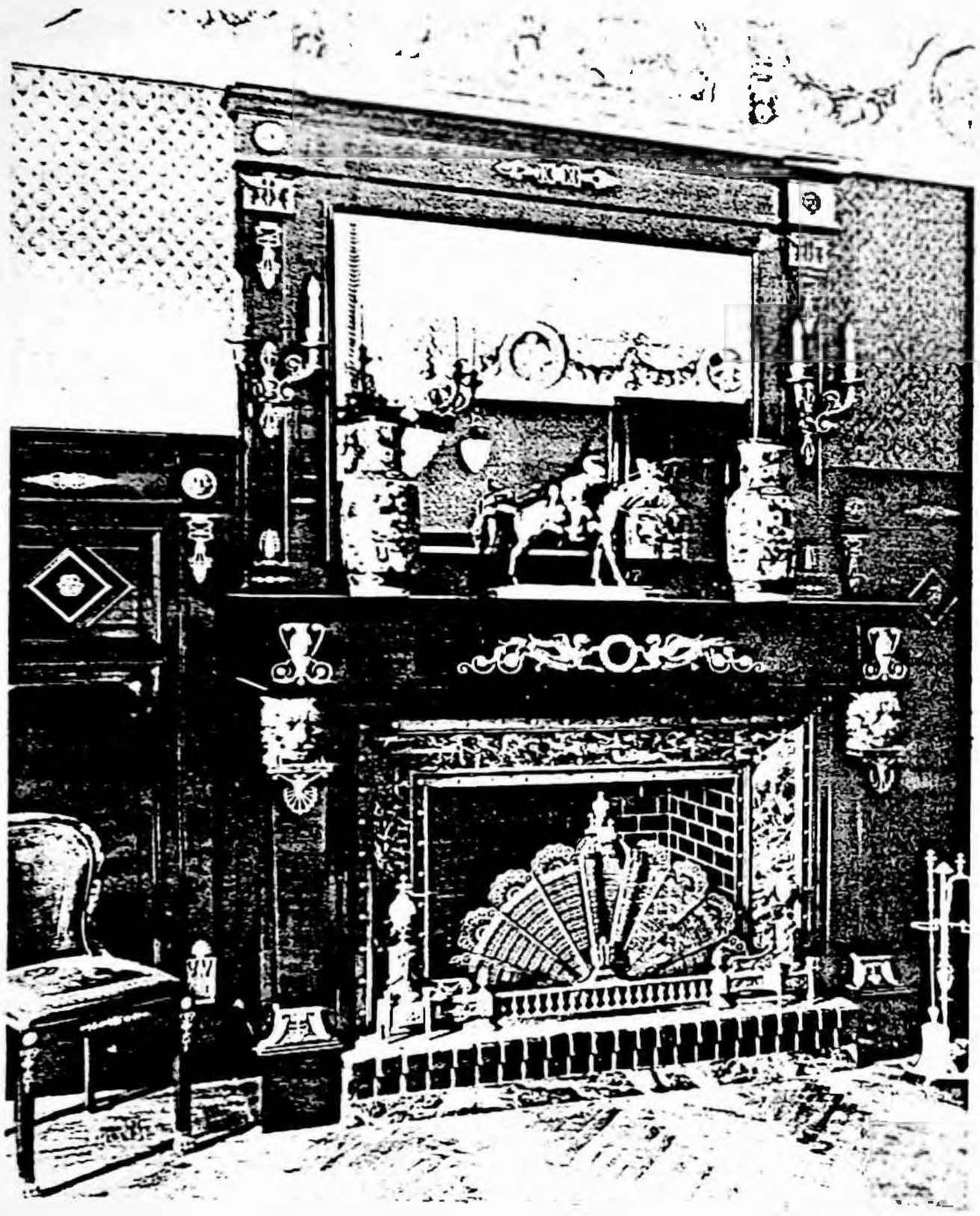




As obras realizadas nas oficinas de cerâmica e marcenaria do Liceu indicam a total dissociação entre signo e suporte. Um mesmo motivo transita de uma técnica a outra, de um objeto a outro.

os limites do próprio teto. Nos espaços modulados pelo ritmo de pilastras ou colunas, os vãos cheios eram reiterados pela demarcação de um quadrilátero ou de painéis de tecido, papel ou tela. Tudo reberverava e tendia ao múltiplo, à profusão. Tudo respondia à exigência de preenchimento e ocupação do vazio, à vontade do repleto. Já não havia mais nenhum comedimento clássico na *dispositio*, só na alusão do tema figurativo. A linearidade dos motivos e a clareza do contorno das figuras propostas revelavam gosto pelo contraste entre o desenho e o fundo, que se mantinha até mesmo por meio da pintura a cores sobre ornamentos de estuque em relevo. Era como se o desenho viesse frisar o que o relevo não tivesse chegado a expressar com clareza... As alegorias decorativas devem ter se tornado figuras reconhecíveis por essa época, aparecendo aqui e ali, assim como hoje, guardadas as devidas proporções, os heróis da cultura de massa podem ser identificáveis. A ornamentação alegórica correspondia a um gosto culto e erudito pela forma indireta com que alude metaforicamente ao que não está lá. Não se pode descartar também o fato de que certos clientes dessa estética ornamental estiveram identificados com a sensação de uma cultura intangível e inatingível.

As composições decorativas existiram em profusão. Exemplo a ser destacado é o dos ornatos fabricados em bronze cinzelado para aplicação sobre a madeira do mobiliário. A solução fora encontrada pelos desenhistas do estilo Napoleão I - David, Percier e Fontaine - que, contrários à



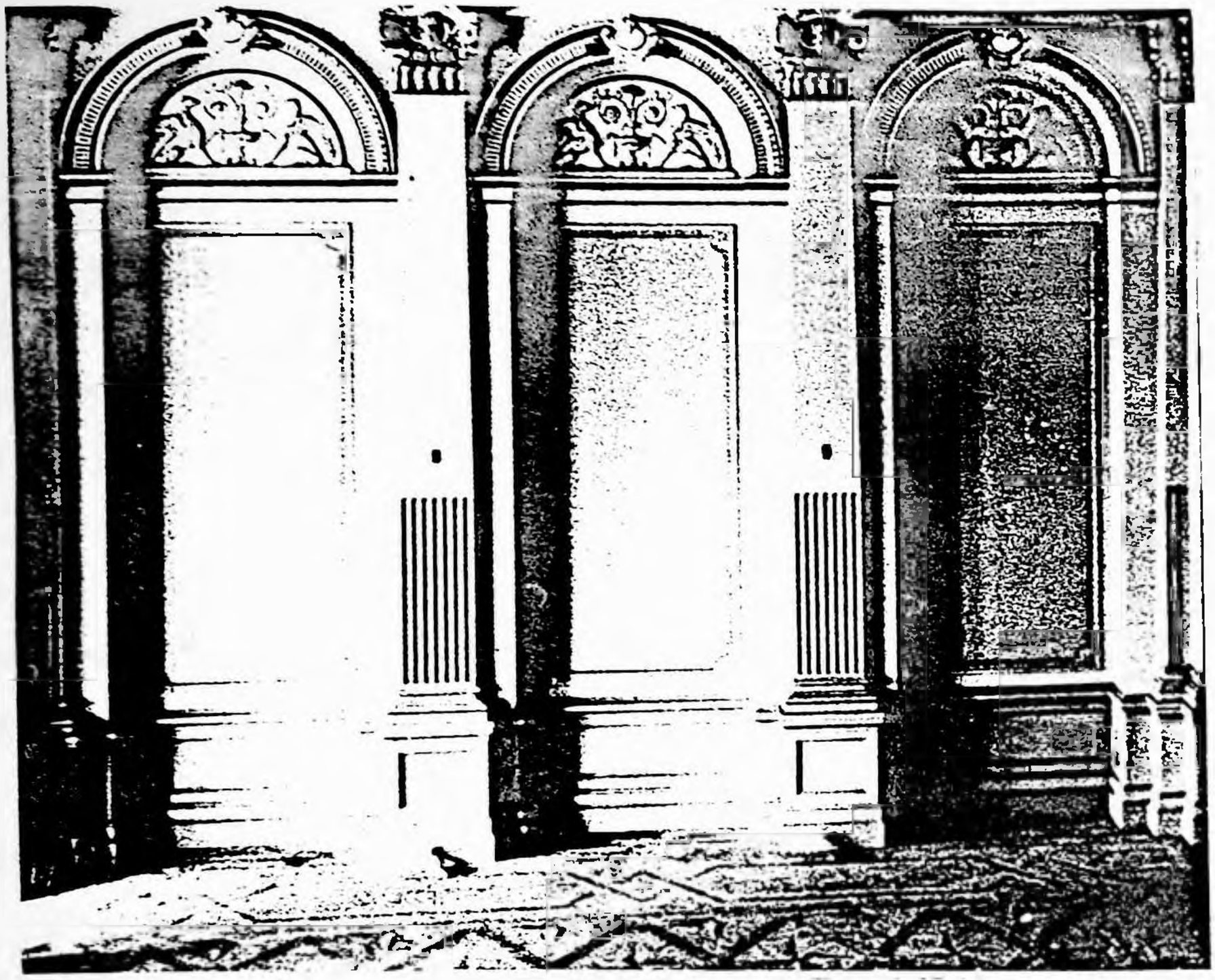
Ornamentos em bronze fundido e acessório para lareira executados nas oficinas do Liceu para a residência **Crespi**, em São Paulo.

Signos emblemáticos aplicados ao mobiliário evocam a elevação, a exaltação e a vitória. São emblemas da vitória: as coroas, que significam as realizações; as palmas, que são também atributos da fecundidade; os vasos que aludem à recepção e à fertilidade. O elmo e outras figuras aladas referentes à espiritualização são emblemas do pensamento elevado.

Mas o forte sentido de dominio presente nestes signos ultrapassa o significado iconográfico e advém da disposição heráldica, do ixo central que põe em equilibrio as contrapostas figuras aladas, as folhas ou volutas.

desnaturalização dos materiais, davam preferência às contraposições precisas de duas matérias. Em respeito à madeira adotavam, entre outros procedimentos, a solução ornamental da canelura em baixo relevo. Já o aplique em relevo de cinzelado metálico em bronze dourado sobre a madeira servia também à racionalização do ornamento pré-fabricado. O Liceu produziu-os para mobiliário de dormitório (leitos, armários, cadeiras, psiquês), para mesas de escritório, consoles, bufês e cômodas de sala de jantar. Foi inevitável que os ornamentos desenhados inicialmente para certo tipo de móvel acabassem percorrendo vários modelos. Criado em fins do século XVIII, em oposição às fantasias e caprichos *rocailles*, o mobiliário império revalorizava a linha reta. A coluna, como expressão da verticalidade por excelência, não faltava nesse mobiliário concebido dentro de uma visão arquitetural. Era a base, a viga de sustentação do tampo, não faltando leões alados emprestados dos romanos e uma variedade de alegorias de sustentação.

A regra geral do período foi a transposição: de um material a outro, de uma técnica a outra, de uma obra a outra, de uma idéia a uma figura. As cerâmicas de jardim, bancos e vasos, ilustram como os motivos transportados para a técnica da cerâmica em relevo e para os procedimentos da modelagem já não mantêm mais compromissos com a austeridade da estética em vigor na época de Napoleão. Mostram afinidades com aspectos mais pictóricos e indeterminados da superficie dos objetos e com os apelos do



Detalhe do **Clube Comercial**, São Paulo, 1928 c.



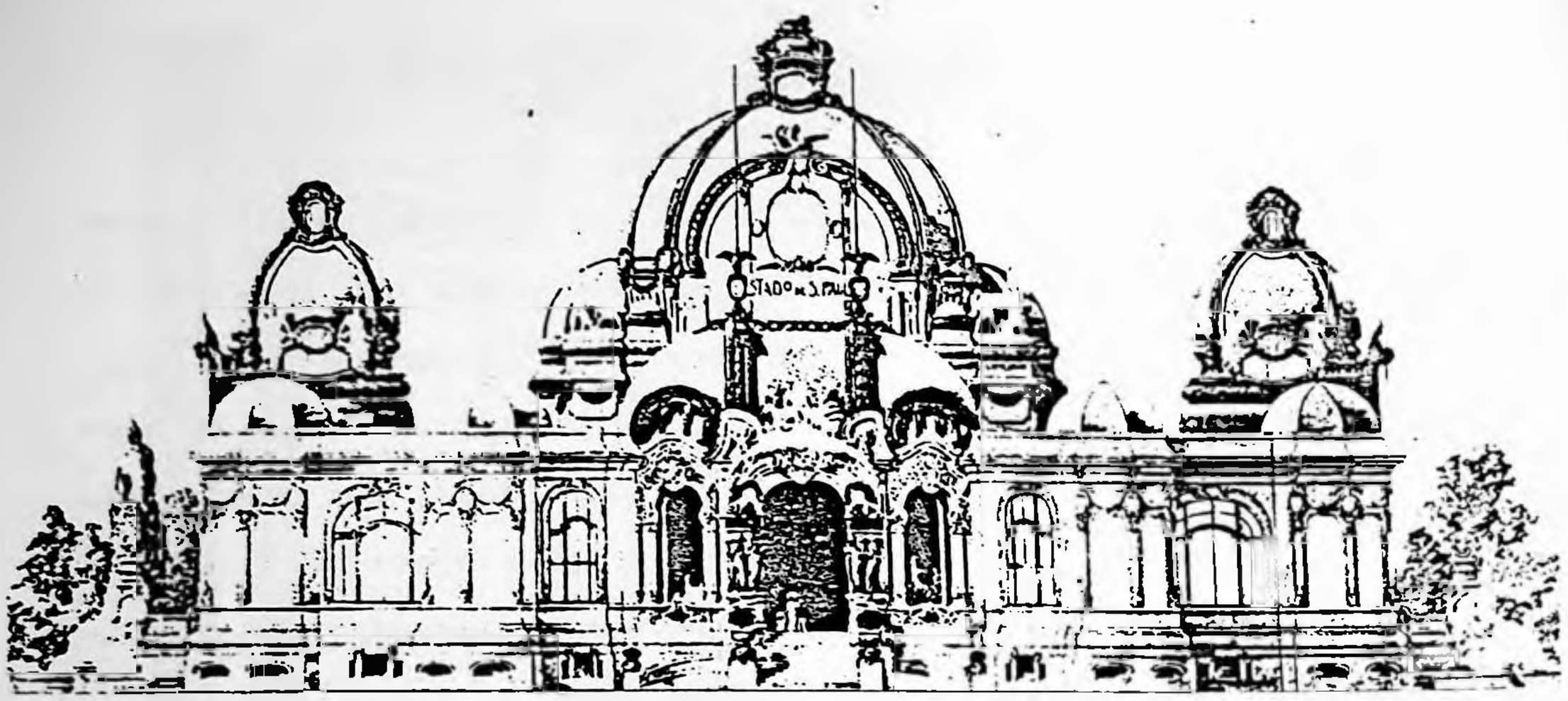


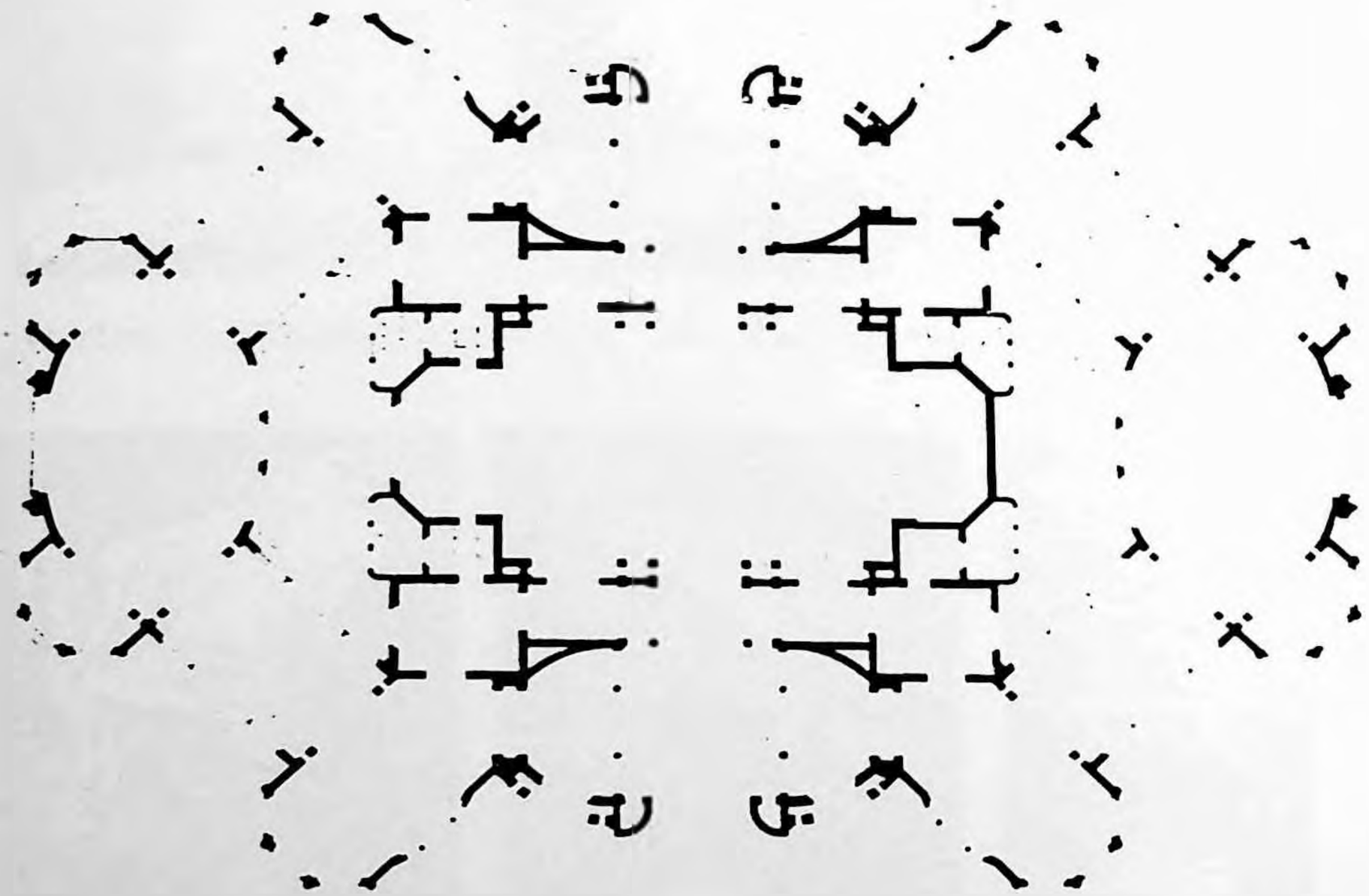


A enigmática figura da esfinge composta de partes do ser humano e partes de quatro animais foi vista por Yung como a "mãe terrivel" e segundo Cirlot concerne ao mito da multiplicidade e da fragmentação enigmática do cosmos.

imaginário mais fantástico.

Na concepção eclética do Liceu, o neoclassicismo prestou-se para várias finalidades. Foi desde um resgate da racionalidade construtiva até um motivo aplicado em acabamentos, foi tomado tanto como ordem quanto como expressão e fantasia. Representou a modernidade, foi moda que divulgou os antigos. Significou para a época, conforme a mentalidade do Liceu, um procedimento despojado, simplificado, dado o seu teor geométrico.





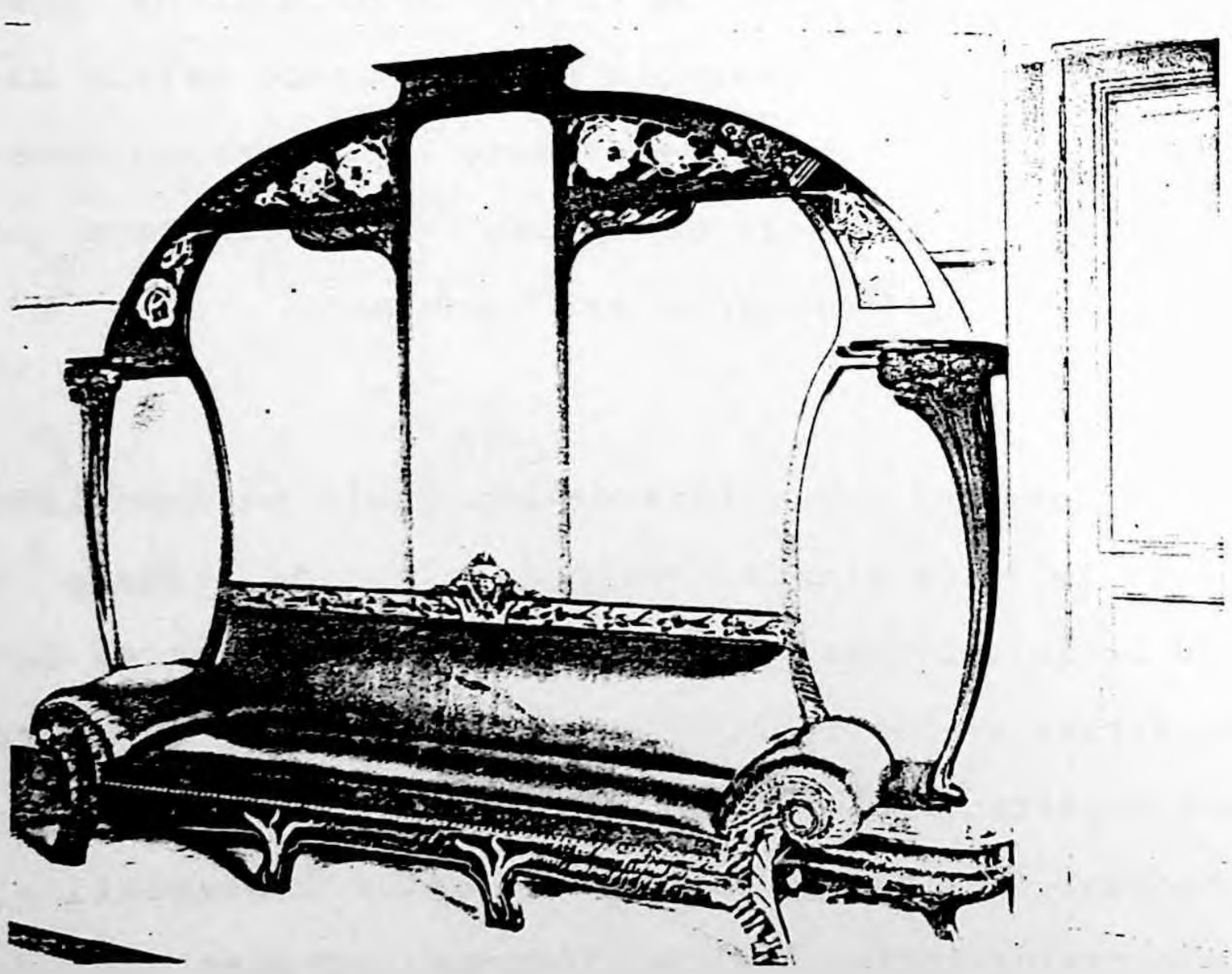
Pavilhão de São Paulo para a Exposição Nacional do Rio de Janeiro, 1908. Obra realizada pelo Escritório Ramos de Azevedo, com projeto de Domiziano Rossi, auxiliado por Felizberto Ranzini e colaboração dos desenhistas Adolfo Borioni e Arturo Castagnoli. Projeto e supervisão dos componentes escultóricos de Amadeu Zani, figuras ornamentais aplicadas de Lourenço Petrucci e modelagem de Joo e Pelicciotti.

2. Tendências Modernizadoras

Sem vocação para a ortodoxia, nos primeiros anos do século, o Liceu de Artes e Ofícios tornou-se difusor da gama de manifestações que compunham o então chamado estilo moderno. Dava-se o nome de moderno tanto à decoração neoclássica quanto à tendência ao plano que resultava no neobarroco ou às manifestações *art nouveau*.

Um exemplo disso foi o Pavilhão de São Paulo na Exposição Nacional de 1908, de planta hexagonal, cujo traçado é também de Domiziano Rossi. Realizada por encomenda do Governo do Estado ao Escritório Ramos de Azevedo, a obra conta com a participação de vários artistas do desenho - Adolfo Borioni, Felizberto Ranzini e Artur Castagnoli -, com esculturas de Amadeu Zani e figuras ornamentais do escultor Lorenzo Petrucci modeladas por João e Pellicciotti. Segue, portanto, a orientação de profissionais,em sua maioria vinculados à formação artística dos alunos do





Portas com vidro trabalhado pela Cristaleria de Conrad Sorgenicht, diante das quais se observa mobiliário para bar realizado pela marcenaria do Liceu para o Teatro Municipal de São Paulo, 1911.

Sofá com espelho executado na marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

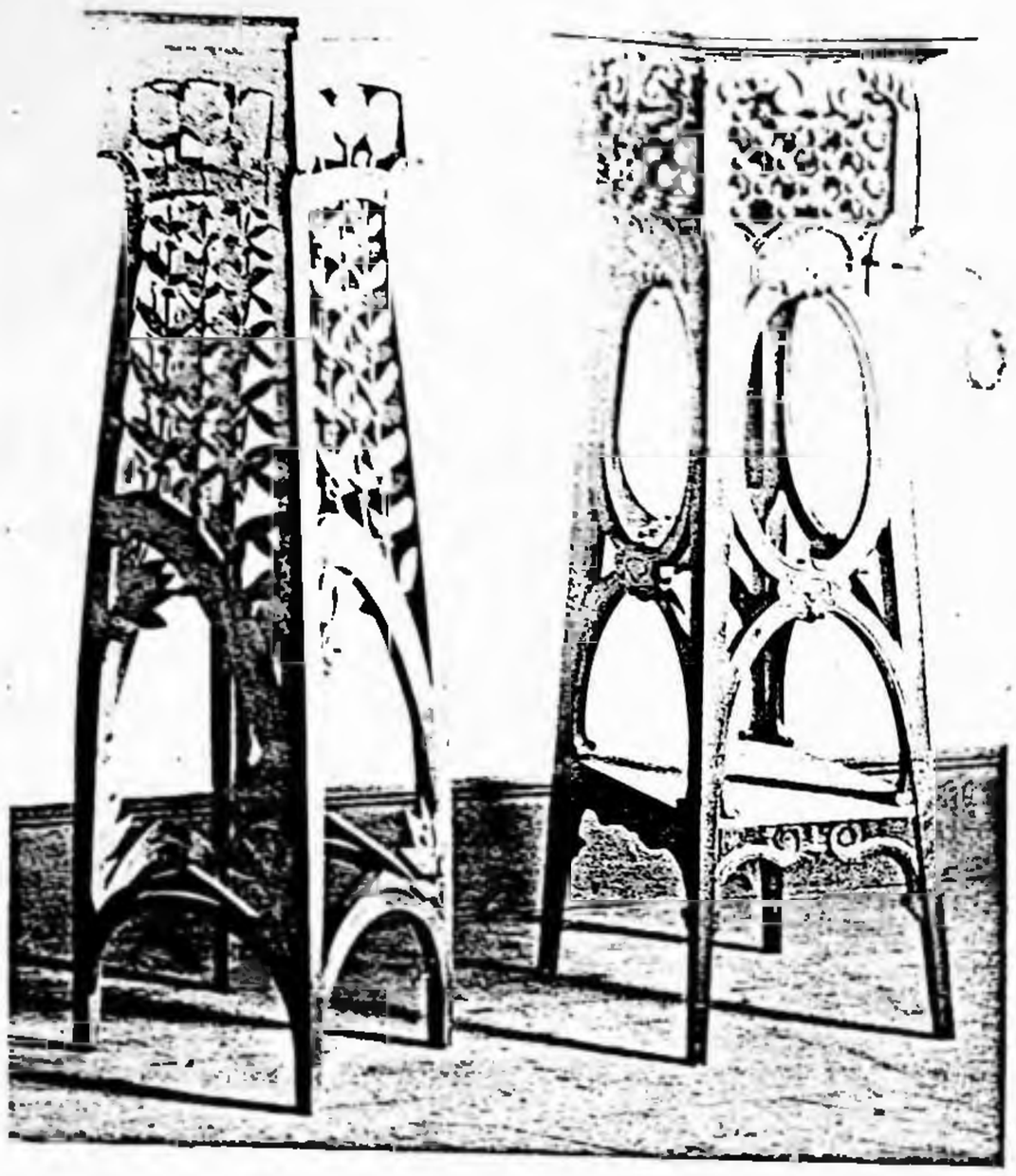
Liceu.(51)

A tendência para o plano, combinada com as formas desenvolvidas pelo barroco, vinha favorecer o aparecimento de superfícies irregulares e curvas resultantes, que podem ser observadas em pormenores de edifícios (como na moldura dos vitrais presentes no bar do Teatro Municipal de São Paulo) e em mobiliário da época. A ilustração do sofá com espelho produzido nas oficinas do Liceu exemplifica certa afinidade entre o *art nouveau* e o barroco, o traço que tiveram em comum. A obra compreende um assento conjugado a um espelho emoldurado, que se situa na parede, proporcionando o envolvimento entre componentes da sala e manifestando o gosto pelas coisas em relação. O móvel repercute e reverbera pela parede. Nela não encontra limites fixos; ao contrário, a superfície recoberta por espelhos é destruída, tornando-se incorpórea.

É provável que essa tendência para o plano tivesse correspondência com a crescente autonomia do desenho do projeto, praticado sobre papel, necessariamente bidimensional.

Embora curioso, o resultado que se obtém dessa maneira nem sempre é satisfatório. Vale a pena observar o que resulta da coexistência do princípio de simetria com a linha sinuosa (a qual foi característica do *art nouveau* floral e orgânico). O princípio de simetria impede, ameniza, quando não destrói a linha de força, pois tende a





A presença do *art nouveau* no Liceu na primeira década do século: pedestais e vitrine giratória em madeira, premiada na Exposição de St. Louis em 1904, que pertenceu a Bernardino de Campos - presidente do Estado de São Paulo na época (vitrine publicada por Flávio Motta em *Contribuição ao Estudo do Art Nouveau*).

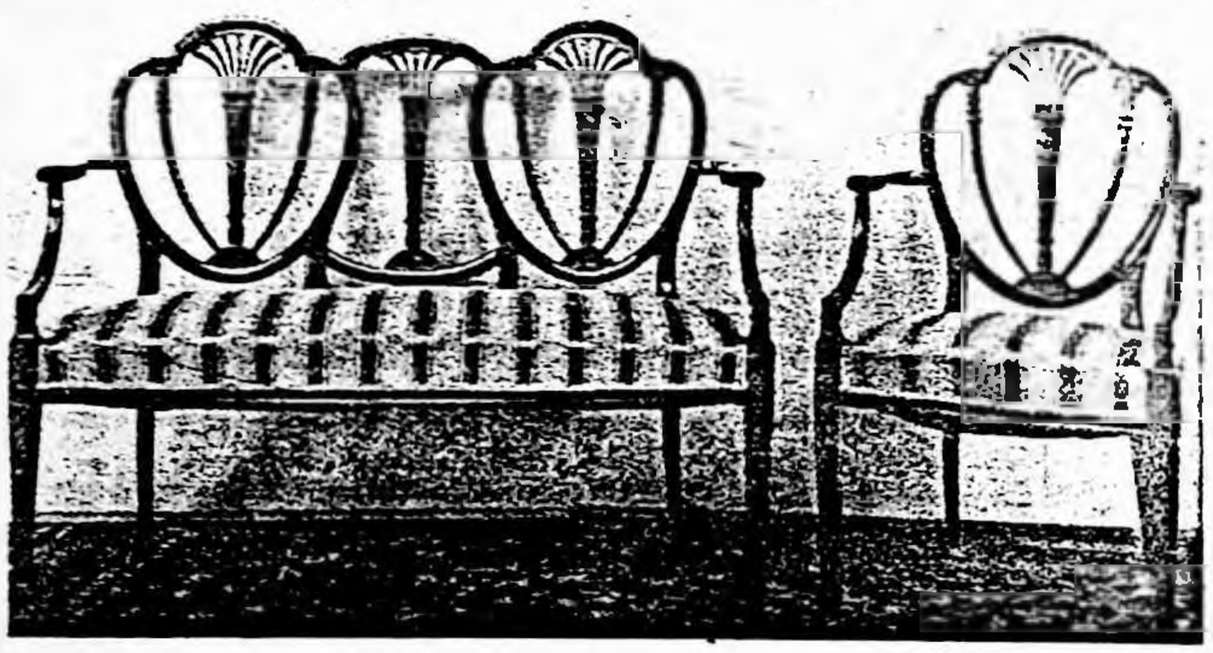
compensar e equilibrar. É fato da maior relevância que o *art nouveau* viesse se manifestar em São Paulo em sua caracterização simplificada e despojada, até mesmo austera, que marca o espirito moderno do século XX.(52)

Desde os primeiros anos do século, nota-se em determinado mobiliário de lavra do Liceu a franca exposição de sua estrutura, quase admissão de valores estruturais.

Referímo-nos, no limite, ao mobiliário desenvolvido a partir do rigor das ortogonais que interessou o Liceu, nos moldes da experiência inglesa do século XIX. Neles a ornamentação é geométrica e chega a se confundir com o ritmo das verticais. Soluções articuladas - como aquelas de assentos e mesa, de assentos e armários ou de assentos e paredes - acusam um critério econômico de utilização do espaço físico, com abreviações entre o construído e o ornamental.

Uma estante para livros realizada pelo Liceu em 1904 e apresentada na Exposição Internacional de Saint Louis, onde é premiada, demonstra parentesco com obras de Mackmurdo, representante do *art nouveau* inicial ou proto *art nouveau* na Inglaterra, que tirava proveito de tradições célticas.(53) Nela, os vasados reforçam a linha serpentinada ou linha chicote, que dessa maneira se libera no espaço, sugerindo um motivo floral. Na elaboração da madeira recortada, os vazios ou vasados se tornam agentes ativos da definição visual do objeto. O jogo de cheios e





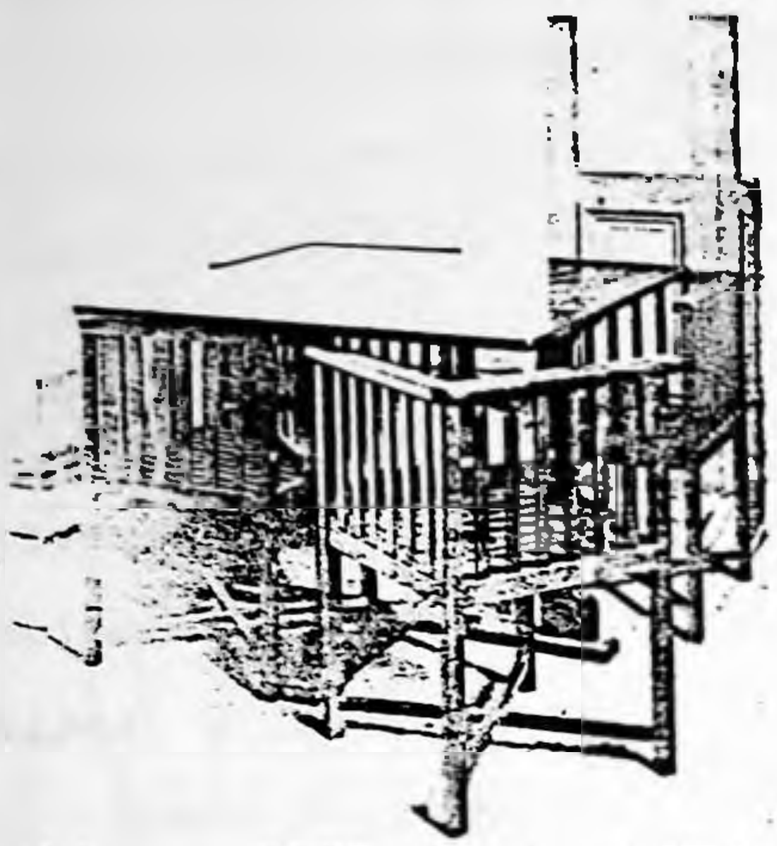


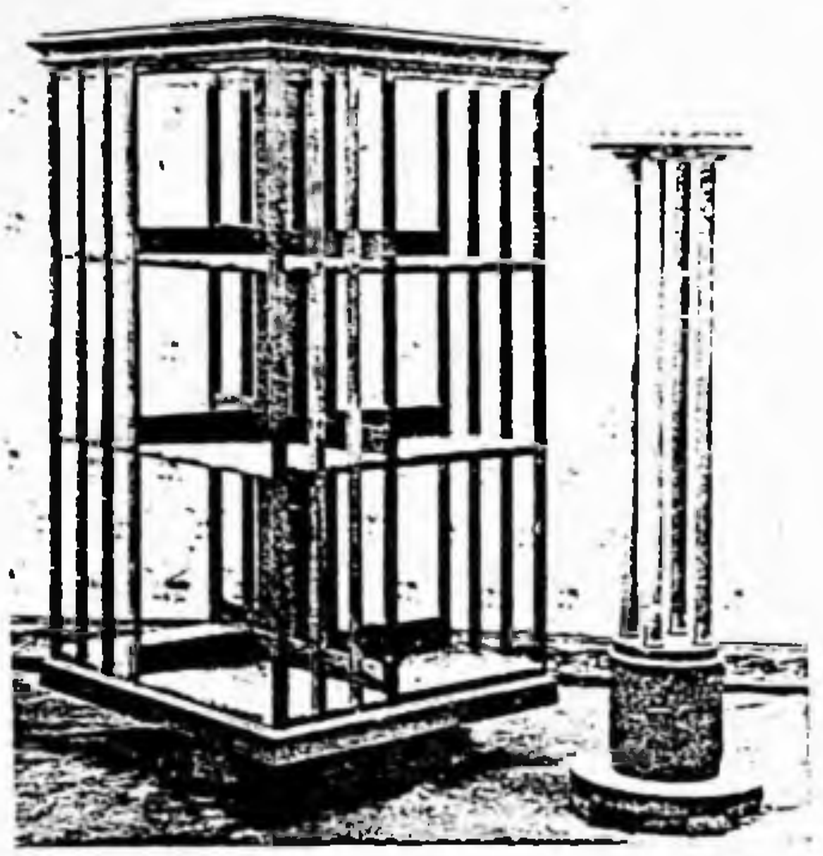


Móveis em estilo inglês executados na oficina de marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios. As cadeiras Windsor, ao que tudo indica, foram feitas pelos holandeses e depois introduzidas na Inglaterra e na América. Destinadas às casas de campo, passaram para as salas de visita das casas da cidade. Na foto: adaptação do modelo holandês desenvolvida no século XVIII por Chippendale, com espaldar de barras e arma- ção com cinta em semicírculo. Cadeiras no estilo Chippendale, desenhos originais de 1770 - 1780, com espaldar gótico e motivo em arabesco. Poltronas de braço e canapé desenhados por Hepplewhite com encosto em forma de escudo, original de 1780 - 1790, aproxidamente.

vazios reenvia e o ornamento para sua própria estrutura, ainda que nesta peça o efeito geral não derive propriamente dos vazios, prevalecendo uma intenção de preenchimento e uma determinação de tornar o móvel repleto de ornamentacão. O jogo de cheios e vazios valoriza a bidimensionalidade, ao contrário da ornamentação plástica e dos valores tácteis que serviam para avolumar a superficie decorada do mobiliário. No lugar dos motivos alusivos à cultura, ao gosto do ecletismo historicista, o motivo vegetal em sua vitalidade identifica-se com o tema linear. Tendo sintetizado desde o Egito a vocação profunda do ornamento, o motivo vegetal passa a pulsar pela energia da linha, desviando-se do tema para se fixar na forma da representação. A experiência visual passa a se apoiar nos valores sensíveis da linha ou em valores estruturais do desenho.

Isso pode nos ajudar a entender por que os móveis ingleses de linha marcada de fins do século XVIII eram também tão apreciados no Liceu. Haviam alcançado um resultado despojado e elegante bastante singular, numa clara consideração para com a madeira. Esse móvel havia difundido pela Europa ainda nas últimas décadas do século, antes mesmo da voga do império francês. Expandiu-se também pelas colônias, onde recebeu o nome de estilo colonial. Fundado por Thomas Chippendale distinguiu-se por ser trabalho de ebanistas atentos às proporções, à resistência do objeto e à solidez. O estilo Chippendale marcou cadeiras, mesas e consoles, poltronas, tamboretes e cana-



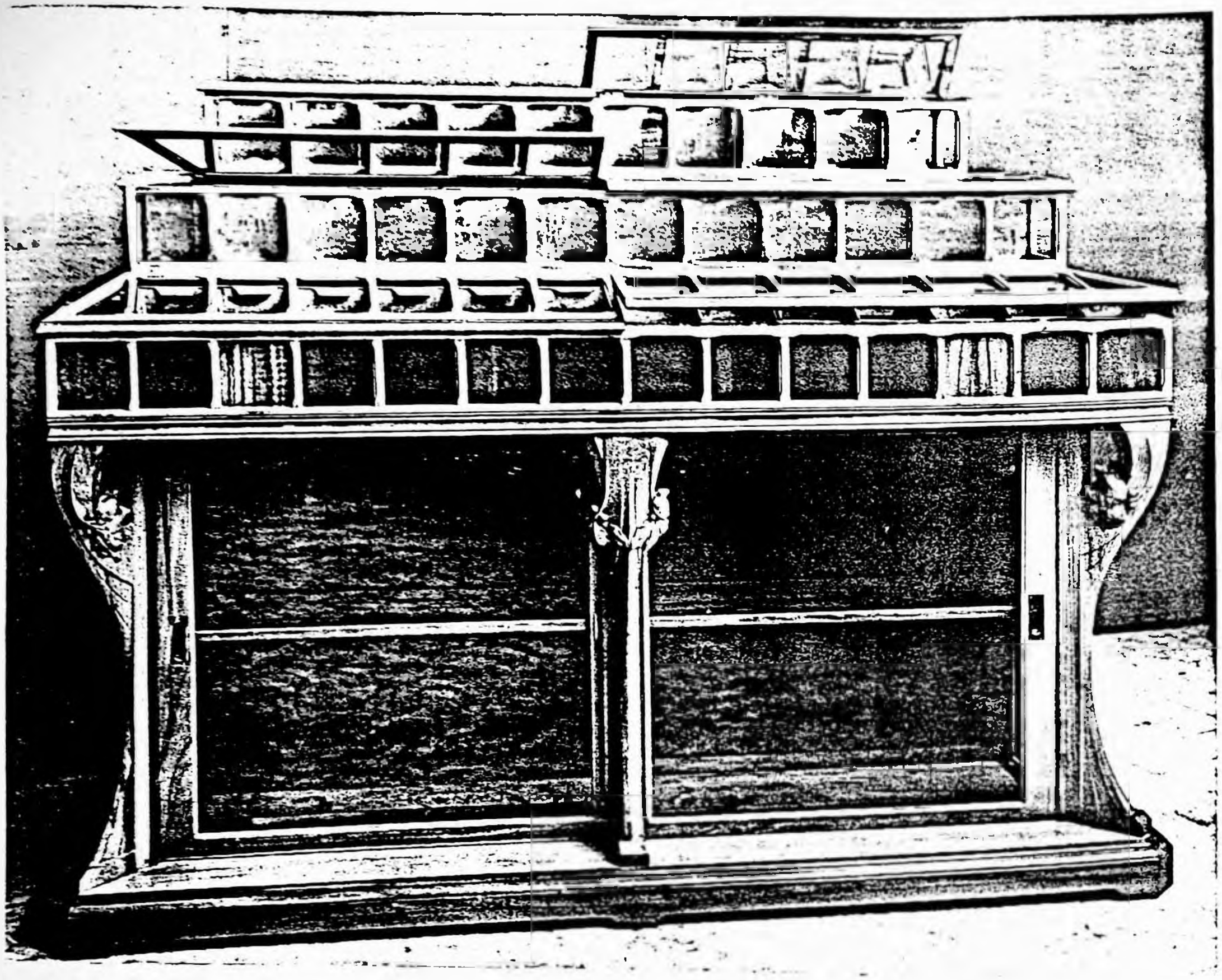




Uma certa abreviação entre o construído e o ornamental, herança do móvel inglês do século XIX, veio se associar à economia de espaço do móvel moderno, que condensa mais do que uma função.

pes de assentos estofados, camas, armários e cômodas, bibliotecas conjugadas com mesas; mas foram as cadeiras do estilo inglès que ficaram mais famosas, pela individualidade que as caracteriza, mesmo se apresentando de acordo com a variação de motivos (góticos, chineses, rococós ou o rural holandês) que configuram os espaldares. No Liceu de Artes e Ofícios foram realizadas as cadeiras no estilo Chippendale, datadas de 1770-1780 aproximadamente, no modelo com espaldar gótico e nas adaptações do modelo holandès conhecidas como Windsor. Essas são uma evidência de empréstimos culturais de outra natureza: das tradições rurais que se transportam para as cidades e se adaptam a novas situações. Móveis como as cadeiras Windsor não passavam despercebidos daqueles que buscavam a beleza na forma e não no ornamento. Outras versões do móvel inglês também estiveram presentes no Liceu, destacadamente as poltronas de braço desenhadas por Hepplewhite, originais de 1780-1790, conhecidas pelo estilo Sheraton, sendo muito bem recebidos pela sociedade paulista os conjuntos de canapés com assentos estofados, derivados de princípios semelhantes.

Por outro lado, o ornamento *art nouveau* aplicou-se a toda sorte de móvel enquanto motivo meramente decorativo, apresentando grande interesse por sua vocação simplificadora em proveito de valores da superfície e da linha. Pelas técnicas da marchetaria e do baixo relevo, inscreveu-se em portas de armário, cabeceiras de cama, introduzindo-se em móveis de diversas tradições. A simplicidade





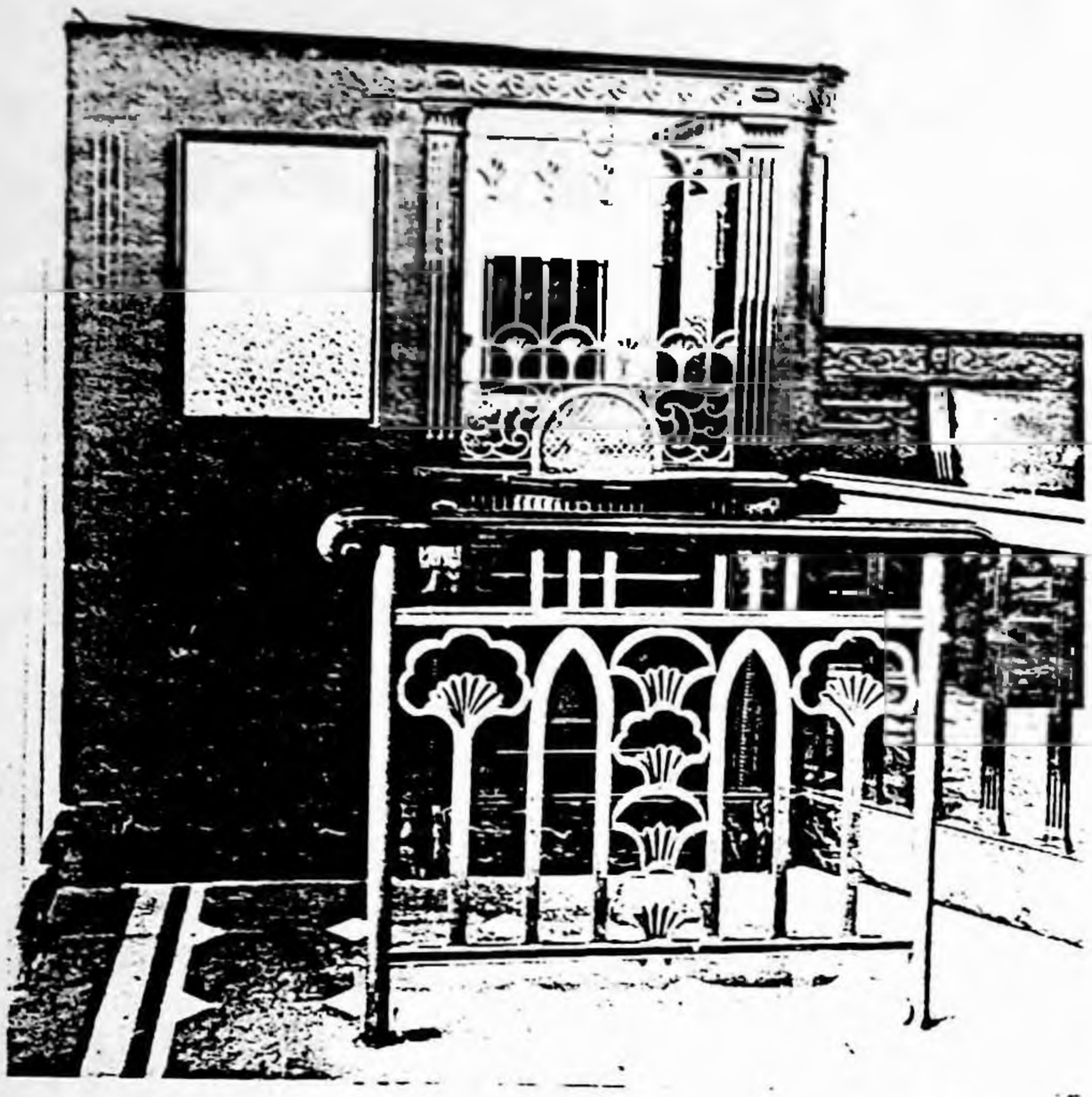


Vitrina com ramos de café executada na oficina de madeira do Liceu.

O sentido orgânico do *art nouveau* comparece em pecas executadas nas oficinas de cerâmica do Liceu.

desse tipo de ornamento esteve também relacionada ao móvel mais econômico e foi tomada por falta de tradição o despojamento de certo móvel moderno. Nos casos mais significativos, o ornamento floral *art nouveau* apareceu como se brotasse da própria armação ou como se desse desenvolvimento à superfície da madeira, dela nascendo organicamente. O ornamento que realiza uma transição entre dois elementos, que é articulador, mostra-se mais ativo sobre a estrutura do objeto do que aquele que o preenche, povoa ou marca. Um exemplo de ornamentação ativa é oferecido pela vitrine, cujos ângulos retos são transformados com o modelado de ramos de café. Para os artesãos, o *art nouveau* rompia a disciplina repetitiva dos frisos e ornamentos, permitindo certa liberdade figurativa por meio de maior liberdade gestual.Numa época tão marcada pelas combinações ecléticas e pelo repertório histórico, o *art nouveau* podia realizar uma ruptura e um compromisso com o presente. Entretanto, na maioria dos casos conhecidos realizados pelo Liceu, entra na área de gravitação dos estilos decorativos. Nas primeiras décadas do século instigou novas obras. Mas passou, de vida efêmera como uma linha sinuosa. Esteve inscrito no ciclo da moda, dos universos figurativos em alternância.

Constante mesmo no Liceu foi somente a cuidadosa fatura e o conhecimento da geometria, com que se respondeu aos sucessivos desafios. Com os recursos geométricos, o ornamento floral surge em abundância, a partir da natureza, utilizando a própria vegetação local. A geometria trans-

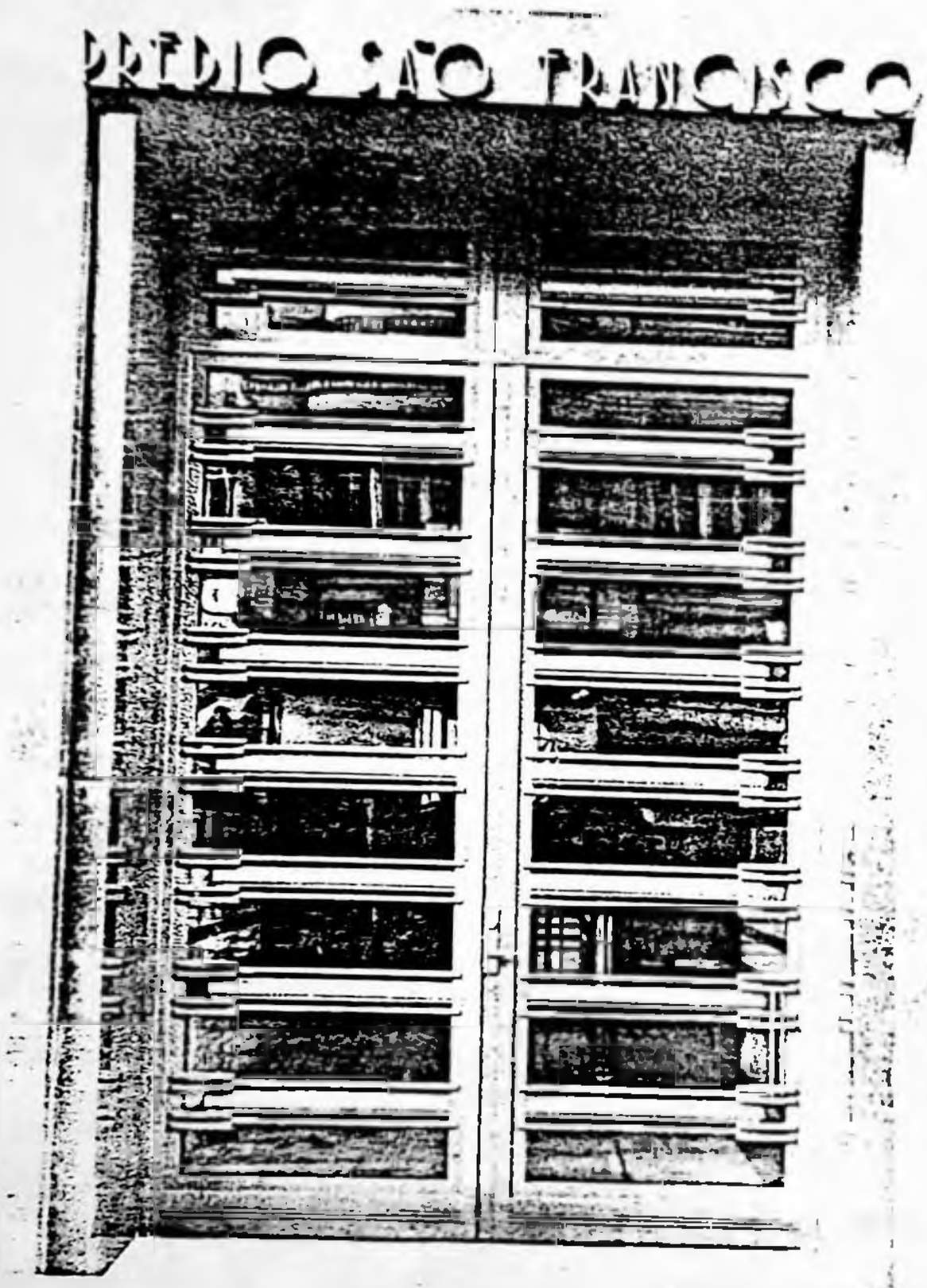




A serralheria do Liceu dedicou-se a temas lineares, acentuadamente planos que lembram motivos egípcios, como a flor-de-lótus presente no guichê e nas grades da escada do teatro D. Pedro II, instalado no **Clube Comercial** em São Paulo, no Vale do Anhangabaú, datado do fim da segunda década.

porta da natureza para a ordem cristalina, da qual se ausentam as sugestões mais orgânicas. Nessas ocasiões os artesãos eram convidados a serem "originais", a inovarem as figuras, e deles se esperava que "estilizam-se" o percebido, ou seja, que o harmonizassem por meio dos princípios da geometria, que estava apta a resolver o desenho do objeto tanto quanto o desenho do edifício. Reguladora da forma, era capaz de subjugá-la seja de um ponto de vista cognitivo, seja de um ponto de vista operativo; em outras palavras, podia subordinar a forma à ciência ou à técnica. A universalidade geométrica estendia seu domínio técnico sobre qualquer interesse cultural ou espiritual, regulando-o e disciplinando-o.

Tendo sido experimentada para a solução de todas as modas, a geometria torna-se o estilo dos estilos, converte-se em valor absoluto e autônomo,como demonstra o *art déco*, o último estilo decorativo em vigor no Liceu nos anos trinta e quarenta. Como se sabe, esse nome advém da Exposicão de Artes Decorativas e Industriais Modernas realizadas em 1925 em Paris. Sob a designação 1925 EXPO. ARTS. DÉCO., antecedendo a referida mostra, mais de uma dezena de artigos aparecem na revista *L´Espirit Nouveau*. Especulavam sobre a situação contemporânea das artes decorativas, aproximando o termo *art déco* do debate sobre a renovação artística, da reflexão sobre a escala humana e sobre a máquina. A revista contava com ensaios de Le Corbusier, relativos a "l´art décoratif d´aujourd´hui", que advertia para a imprecisão do termo, reconhe-



Porta de edificio realizada na serralheria do Liceu. As várias espessuras lineares, os efeitos superficiais polidos e lixados são recursos ornamentais adequados aos desenhos rigorosamente geométricos.

cendo que a arte moderna não tem *décor*. Criticava os exageros das artes decorativas dos últimos anos, lastimando a ausência de terminologia mais adequada: "É de se notar que não conseguimos no curso de trinta anos encontrar termo mais exato". Lembrava também que os alemães haviam inventado *kunstgewerb* (arte industrial), expressão que também considerava equívoca. Arte aplicada era expressão demasiadamente pejorativa.(54) Efetivamente os designios do projeto moderno virão explodir a concepção de ornamento tal qual era praticada na época das artes aplicadas, em nome de uma nova compreensão da dimensão decorativa. Mas é necessário mencionar este embricamento e constatar que experiências diversas estiveram sob a mesma capa. O *art déco* teve pontos de contato com o movimento moderno e procurou a aplicação de motivos cubistas. Foi também tributário da contribuição dos puristas (Ozenfant e Jeanneret, este, Le Corbusier) e do neoplasticismo de Mondrian e Van Doesburg. Eram diferentes os propósitos de Le Corbusier e dos objetos apresentados na exposição de artes decorativas na Franca, como serão também diversas as experiências de Warchavchik e de John Graz, em São Paulo.

Os objetos apresentados na exposição francesa eram uma reação ao ecletismo, ao historicismo e ao *art nouveau*. Os estilos estavam encadeados no ciclo da moda e sucediam-se tão rapidamente que, se antes haviam sido formas estáveis, na segunda década do século não passavam de modos



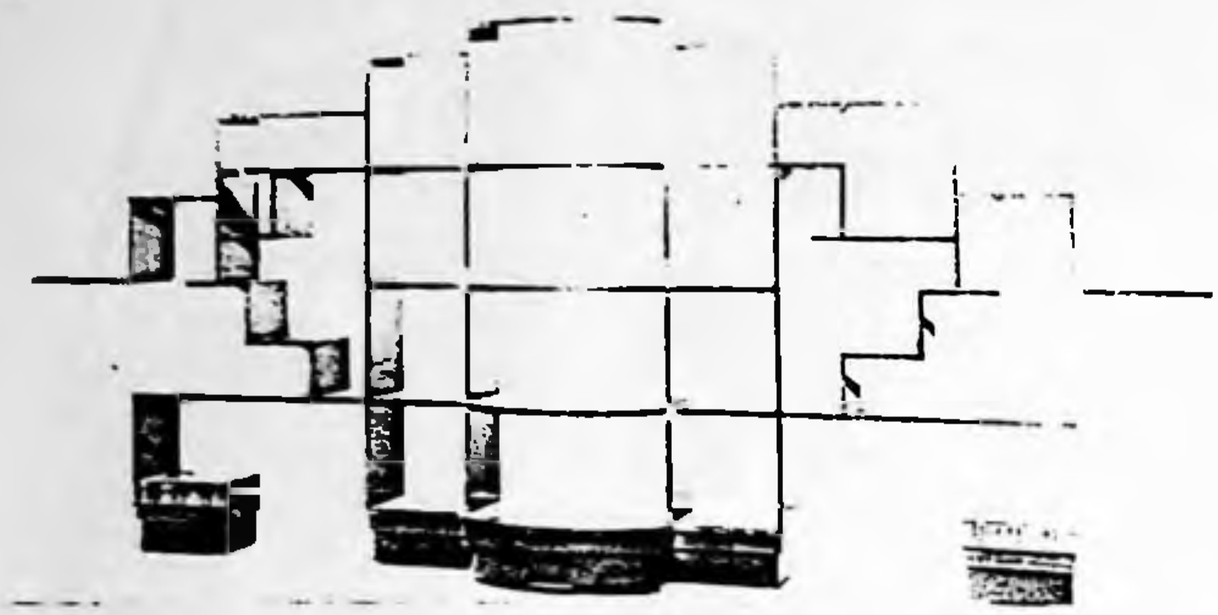


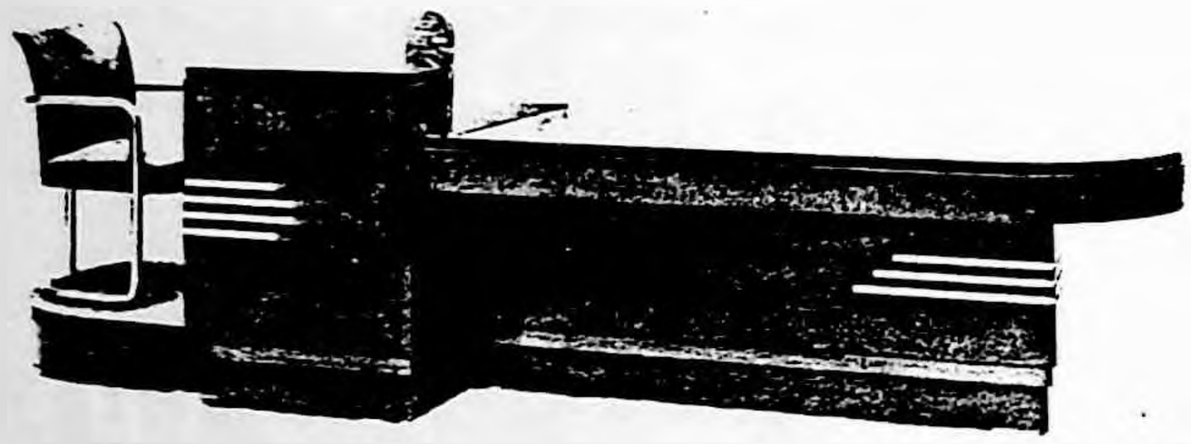
Frisos decorativos realizados pelo Liceu com motivos geometrizados e tendentes ao plano, acentuando a verticalidade do edifício do **Banco de São Paulo**, à rua 15 de novembro, projetado por Alvaro Botelho (1935 - 1936). O escalonamento característico do *art déco* coroa o edifício e marca a portada revestida de granito preto polido, outra constante no repertório do estilo.

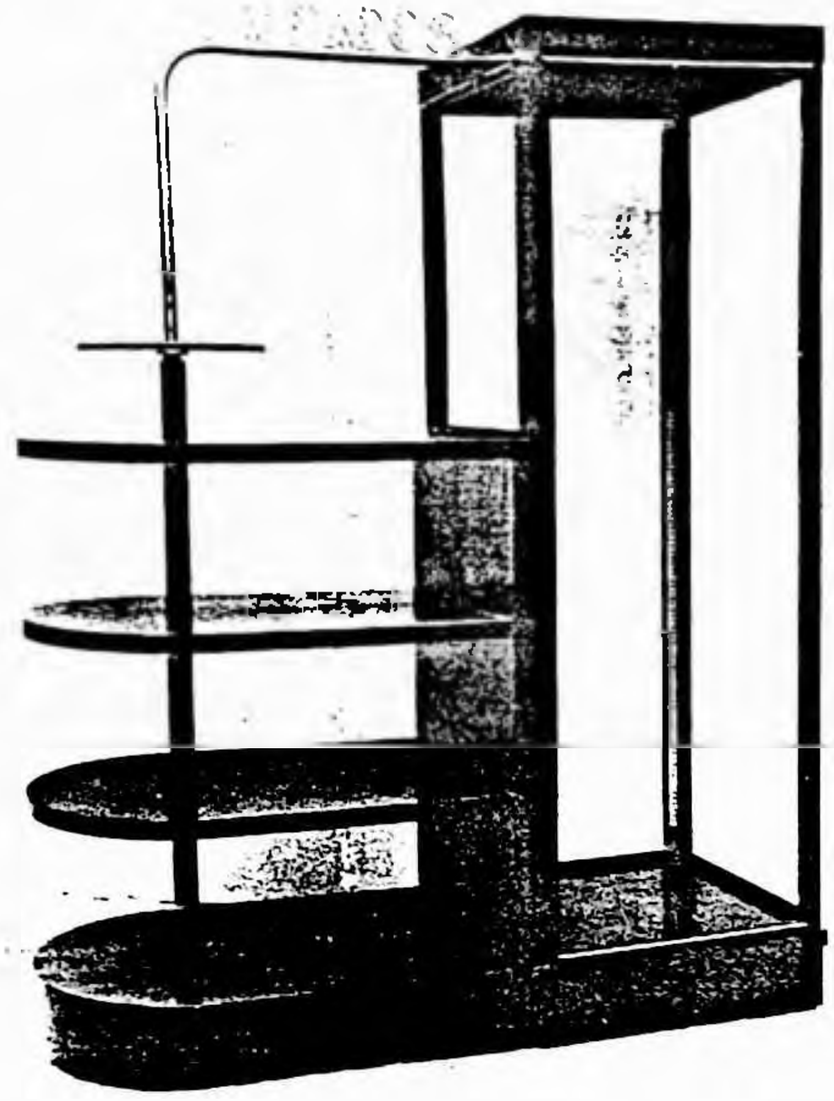
transitórios. A tal ponto foram cambiáveis e superficiais, que se passava a almejar que as artes decorativas não se ativessem aos estilos e fossem além deles.(55)

O *art déco*, saído do âmbito de uma clientela francesa seleta, seduzida pelo luxo e o barbarismo, tornou-se um fenômeno de consumo mais amplo. Expandiu-se pelos Estados Unidos, chegando ao Brasil nos anos trinta.(56) As oficinas do Liceu fabricaram o mobiliário geométrico, no qual a ornamentação havia praticamente desaparecido ou se tornado subordinada à solidez do todo. Se em outros estilos havia sido evidente o interesse pelo detalhe, no *art déco* dominava a visão de conjunto, reconduzindo-se os efeitos plásticos para a superfície do objeto e tirando-se proveito da variedade de materiais combinados. O móvel *art déco* programou o espaço de escritórios e lojas com vitrinas e estantes, associando-se a uma nova funcionalidade. Esteve presente nas salas e dormitórios de residências, nas versões econômicas dos embutidos. Estatuetas *déco* de pierrô e colombina, emprestados ao século XVIII, foram reproduzidas em louça pelas oficinas de cerâmica do Liceu. O tratamento linear e geométrico se manifestava nas esquadrias das janelas e nas portas de ferro, nas quais se exploravam valores lineares e variações no efeito de superfície.

O Banco de São Paulo no centro da cidade, projetado pelo arquiteto Alvaro Botelho em 1935-1936, contou com a colaboração do Liceu na decoração externa e interna e nos re-



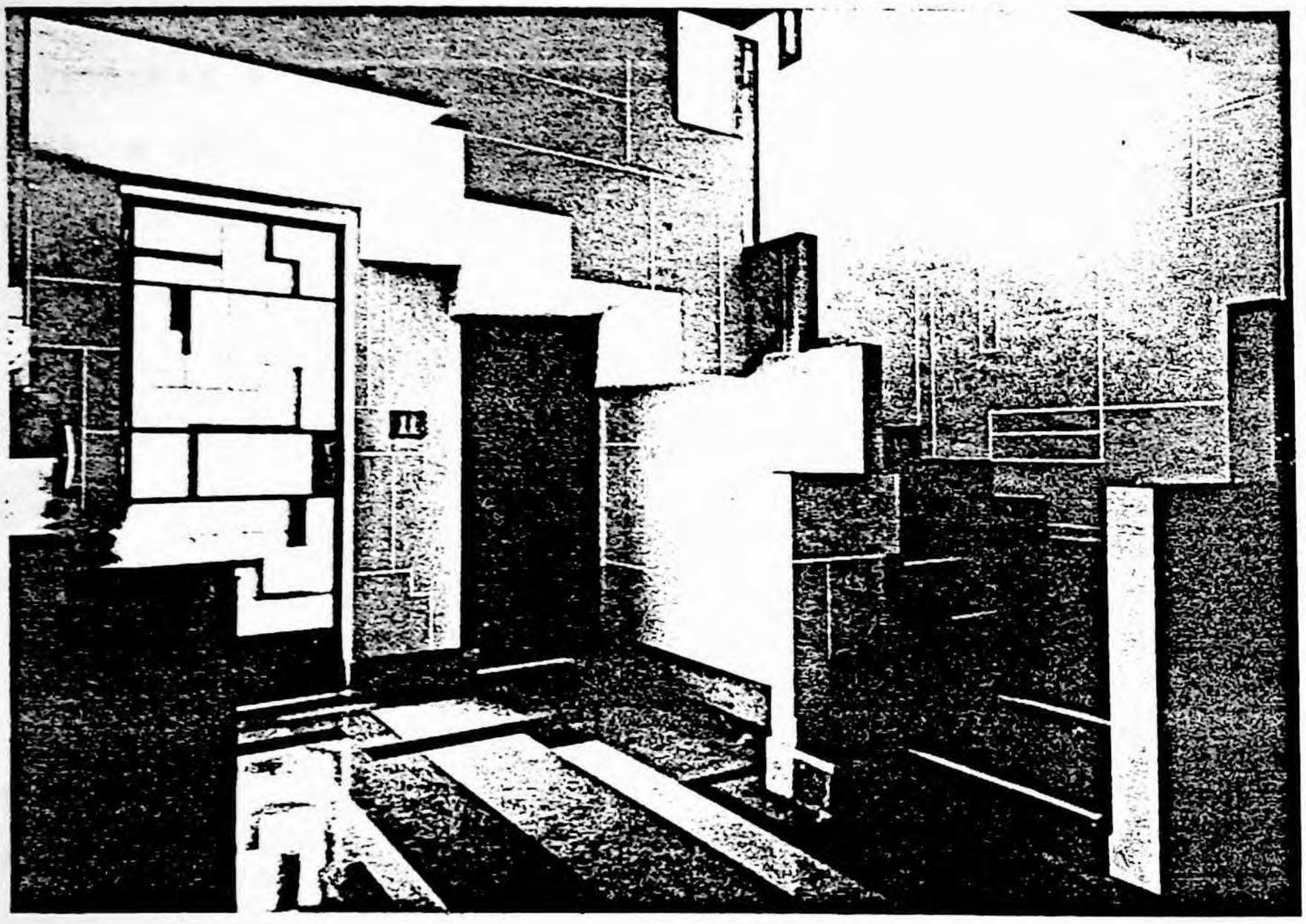




No *art déco*, a finalidade do objeto supera a estética do decoro. A simplicidade e o despojamento das vitrines e *displays* comerciais afirmavam o mundo dos objetos; as mesas e cadeiras vinham atender a praticidade requerida pelo mundo dos negócios.

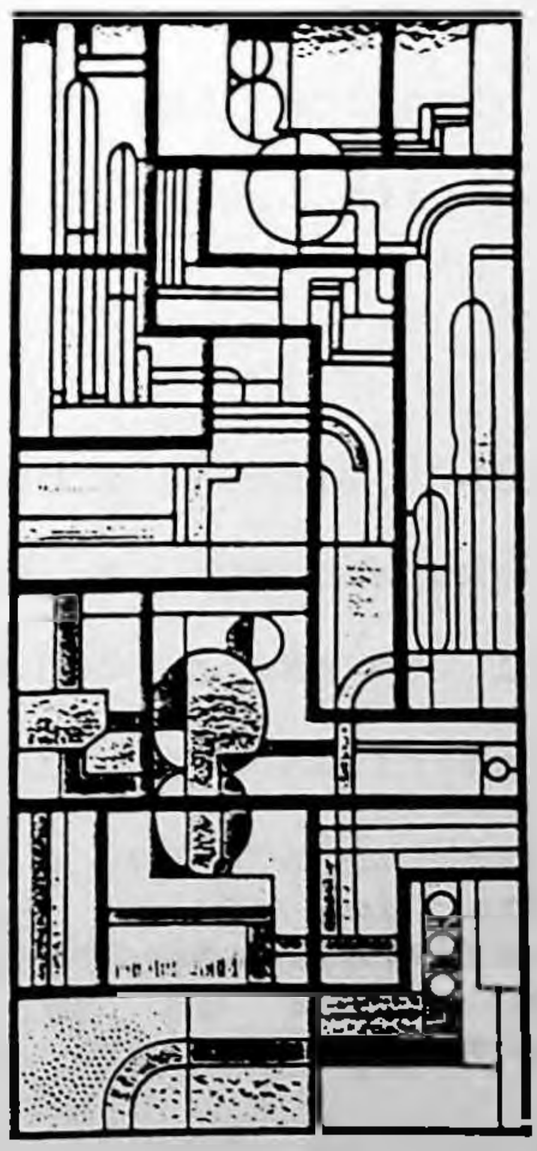
vestimentos em granito. O arranha-céu é exemplar da verticalizacão dos anos trinta e da preferência pelos valores mais geométricos, tendentes ao linear e à superfície. O friso vertical em cimento prensado se alinha à tendência dominante no edifício, acentuando-lhe a elevação. A portada revestida de mármore preto e os motivos em preto e branco do piso derivam da opção pelo contraste. Os novos arranjos na repetição dos motivos, admitidos em justaposição e sem variações, mostram-se mais ligados à produção para o mercado, que começa a substituir a produção para o cliente.

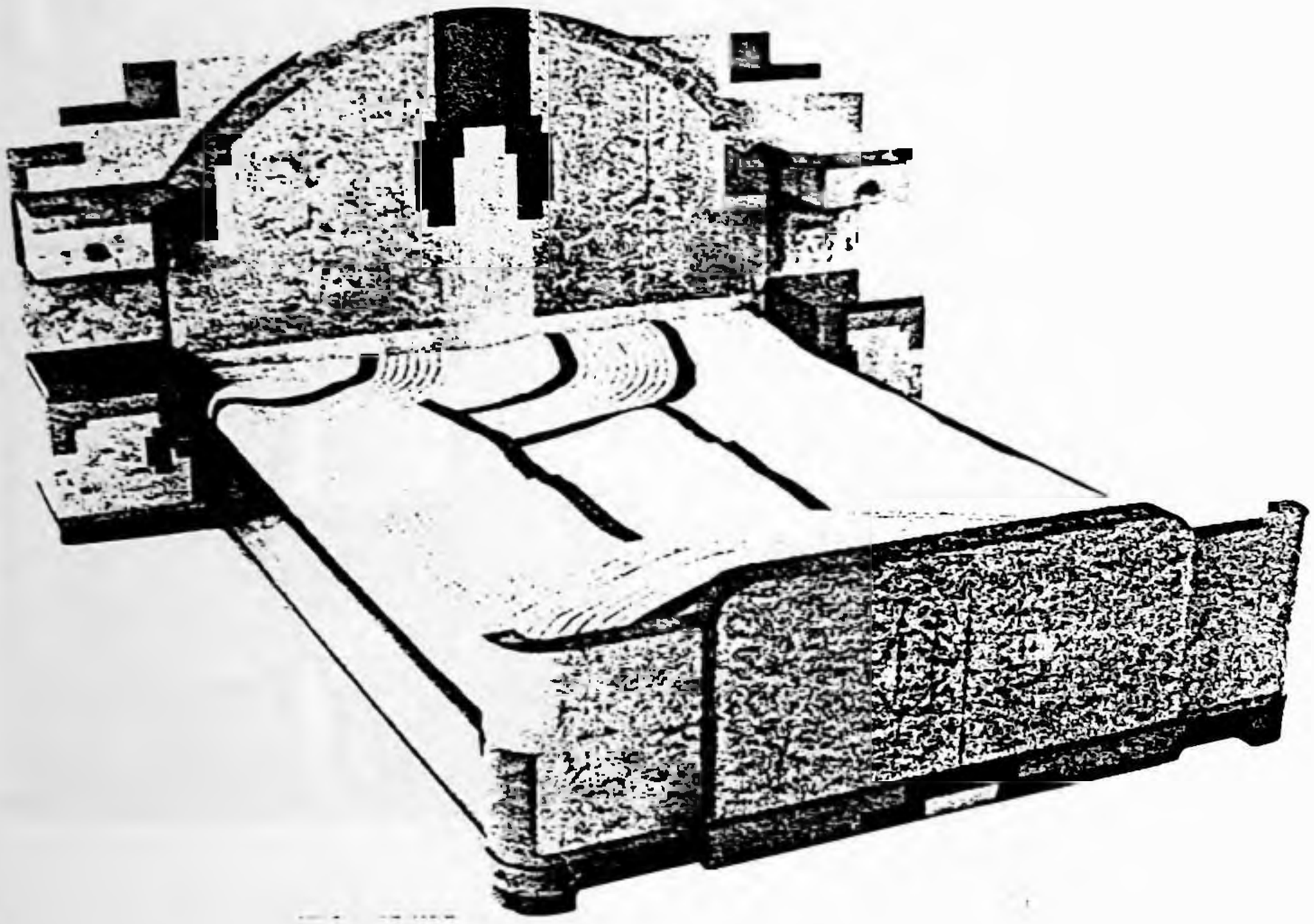
E conveniente estabelecer melhor os limites de diferentes expressões que se tocam nessa época. O *art déco* e o desenho moderno estiveram muito próximos e podem ser distinguidos pela ênfase simbólica presente no *déco*, à diferença da síntese simbólico-estrutural ao gosto moderno. A sensibilidade e a racionalidade dos pioneiros dessa hora desenharam o propósito de abreviar as distâncias entre construtivo e decorativo, buscaram a síntese dos dois termos, a redução. O decorativismo geométrico, por sua vez, não correspondeu necessariamente às exigências de síntese, ou seja, não precisou coincidir obrigatoriamente com as determinações construtivas, podendo solar-se a elas e em muitos casos identificando-se com o tratamento de superfície e revestimento. Isso é visível na expressão geométrica dos móveis de John Graz (Suiça, 1891-São Paulo, 1980) que representou o ponto mais alto na renovação da decoracão *art déco* em São Paulo.



Residência Mário da Cunha Bueno à rua Guadelupe, em São Paulo. A unidade do ambiente, resultante da aplicação de motivos geométricos às paredes, pisos e portas, deve-se aos desenhos de John Graz. São também de sua autoria projetos de vitrais, as luminárias, janelas e portas, inclusive maçanetas, e mobiliário em madeira e tubo cromado.





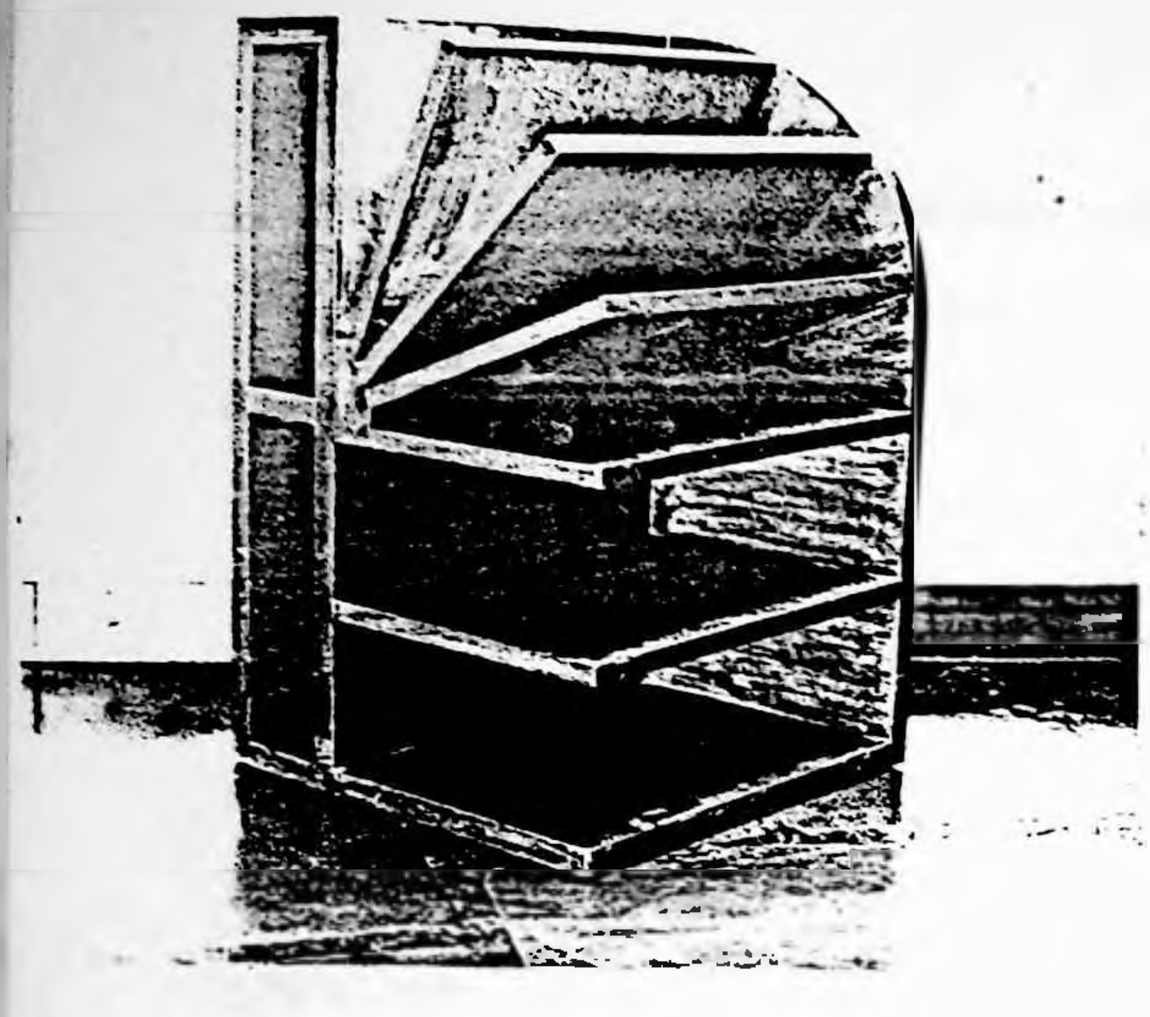


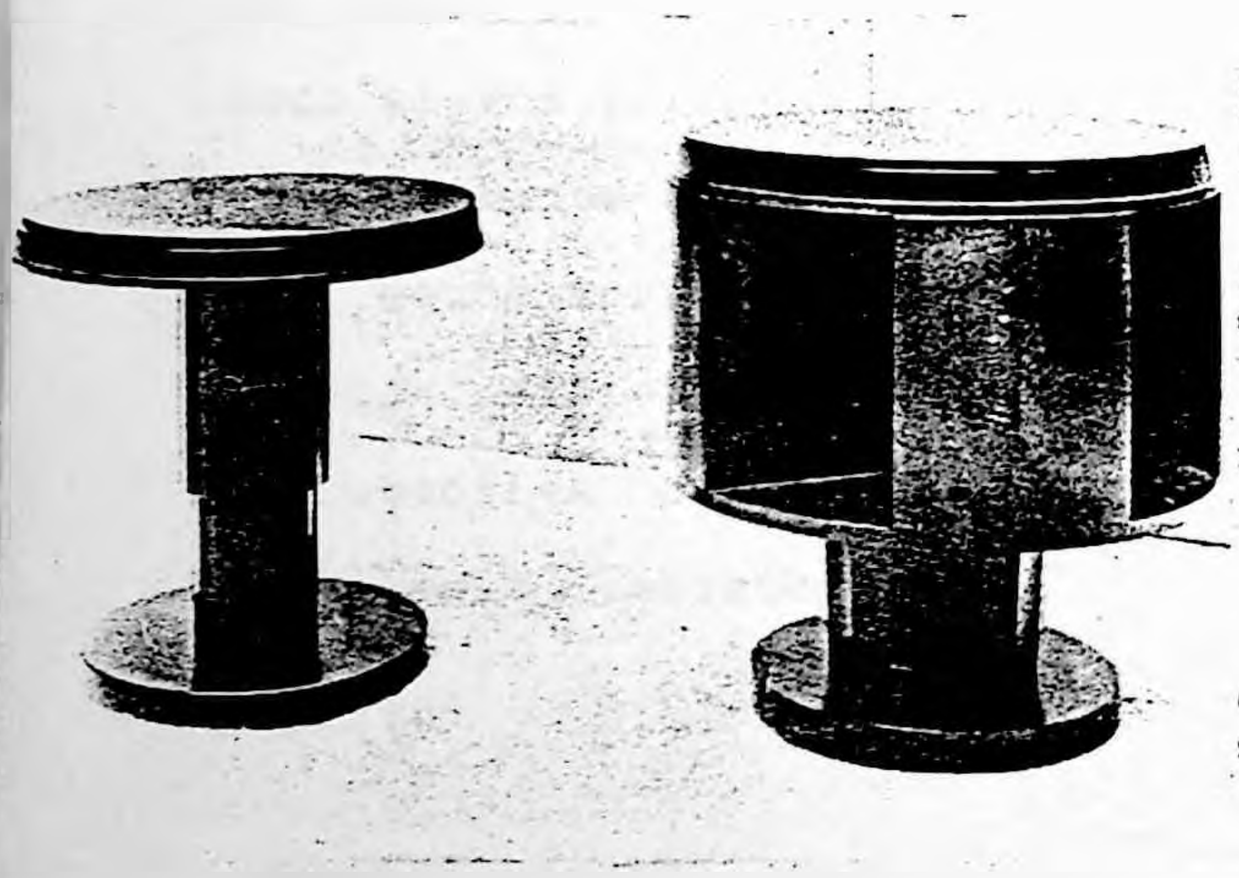
Cama de viúva com criado-mudo encaixado que pertenceu a Olívia Guedes Penteado. Realizada por Federico Oppido na década de 30, pertence hoje à coleção Família A. Leirner.

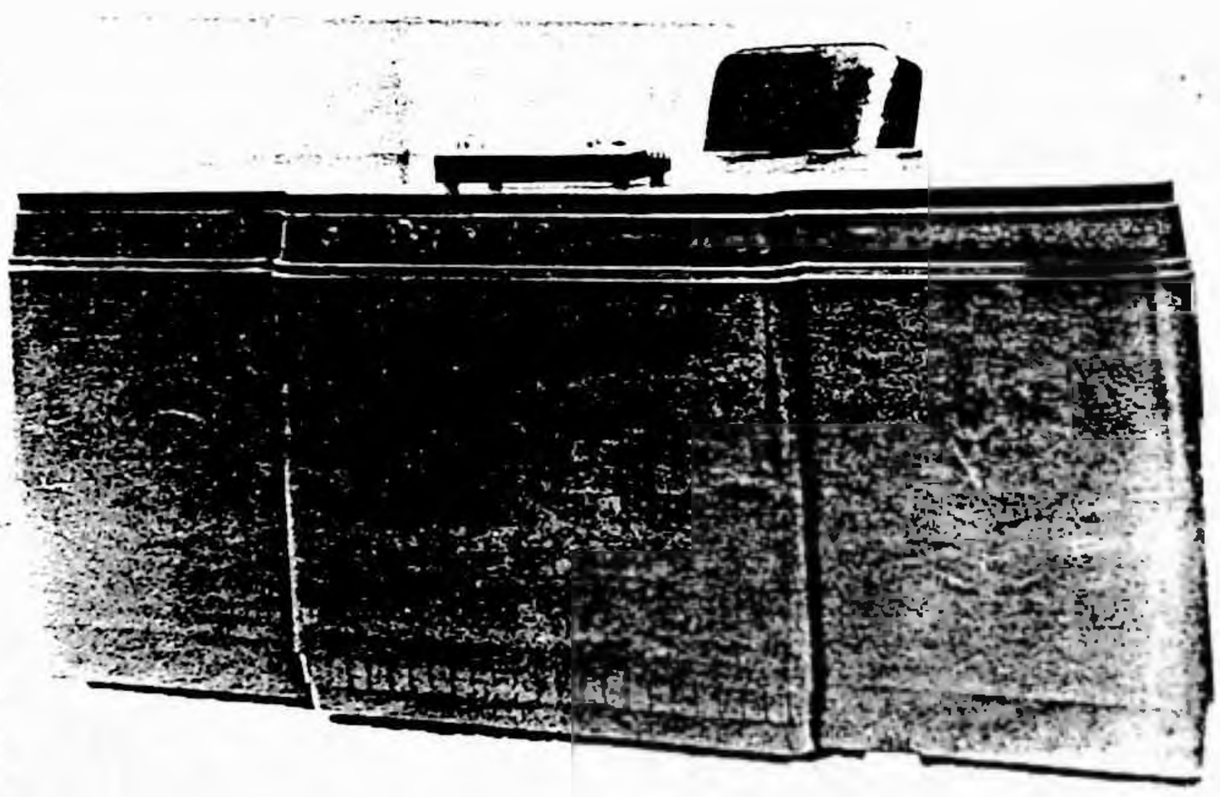
É até provável que Graz tenha contado com apoio das oficinas do Liceu, o que não conseguimos comprovar - mas sabe-se que executou alguns móveis nas oficinas dos Irmãos Oppido, que gozavam de enorme prestígio na época e chegaram a ter uma marcenaria chamada Futurista.(57)

Os móveis de John Graz são uma homenagem à geometria, que oferece a trama capaz de propiciar a justaposição, com a qual se realiza o jogo e o preenchimento. Os motivos reevocam e reencontram o volume geométrico, abstrato, universal. Os móveis de John Graz são também fiéis ao encontro das ortogonais, à combinação inequívoca das retas e curvas, do sólido e do linear. Ele disciplinava todos os elementos do ambiente: dedicava-se não só aos móveis como às luminárias e vitrais, motivos de pisos e paredes, que conversavam entre si. Vários de seus conjuntos foram enriquecidos pela colaboração de Regina Gomide Graz (1895-1973), autora de um insuperável geometrismo aplicado ao tecido, aparecendo sob os motivos de tapetes, almofadas, cortinas, colchas.

A obra do arquiteto Gregori Warchavchik (Rússia, Odessa, 1896-São Paulo, 1972) também auxilia a compreensão da questão. E autor da precursora Casa Modernista de 1928, concebida desde a construção até a "arquitetura interna", como se falava na época, expressando a vontade geométrica da forma pura aliada aos valores lógicos da sua construção. A arquitetura, o mobiliário, as luminárias de sua autoria indicam o desejo de unidade da obra, unidade en-





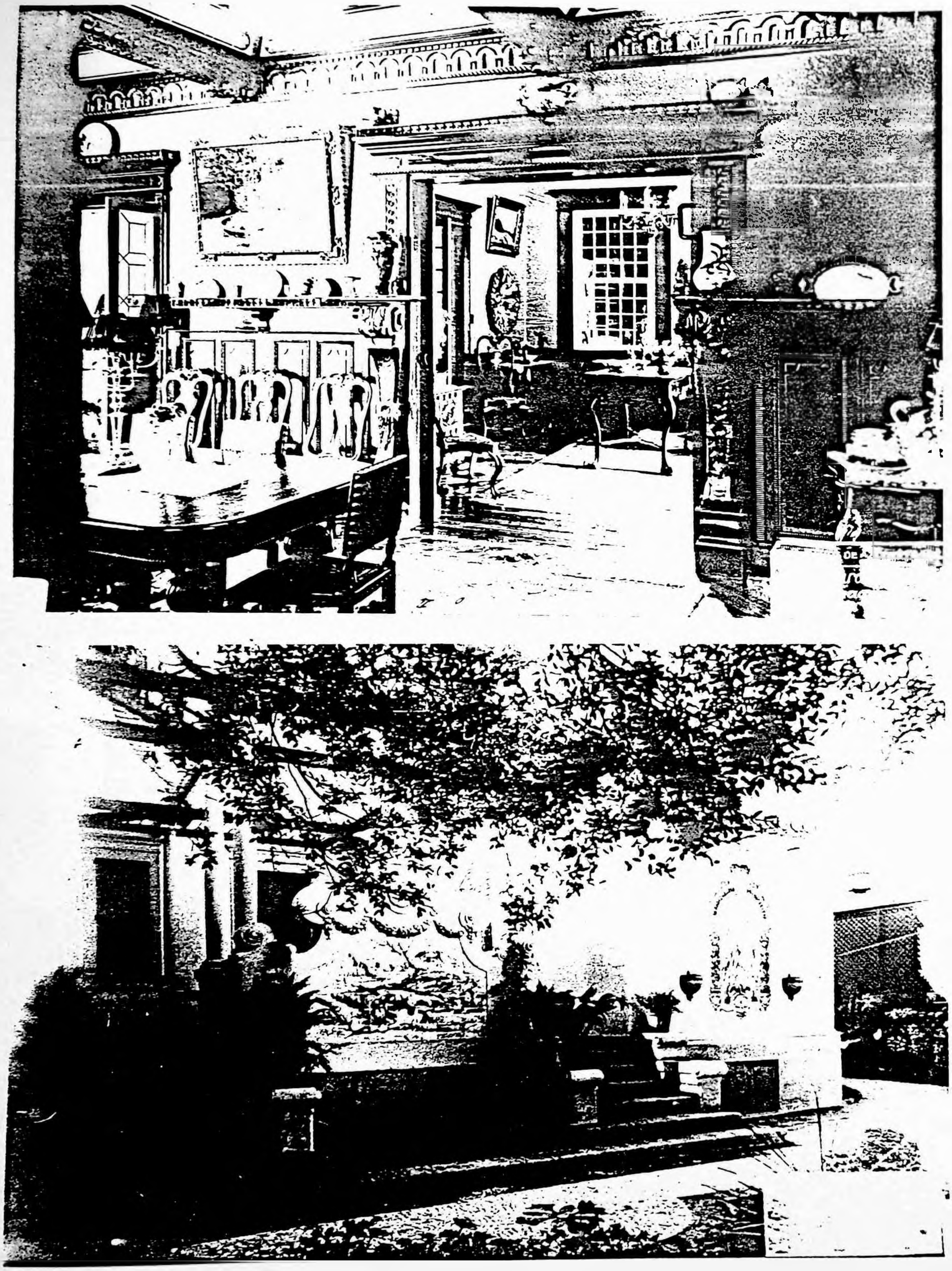


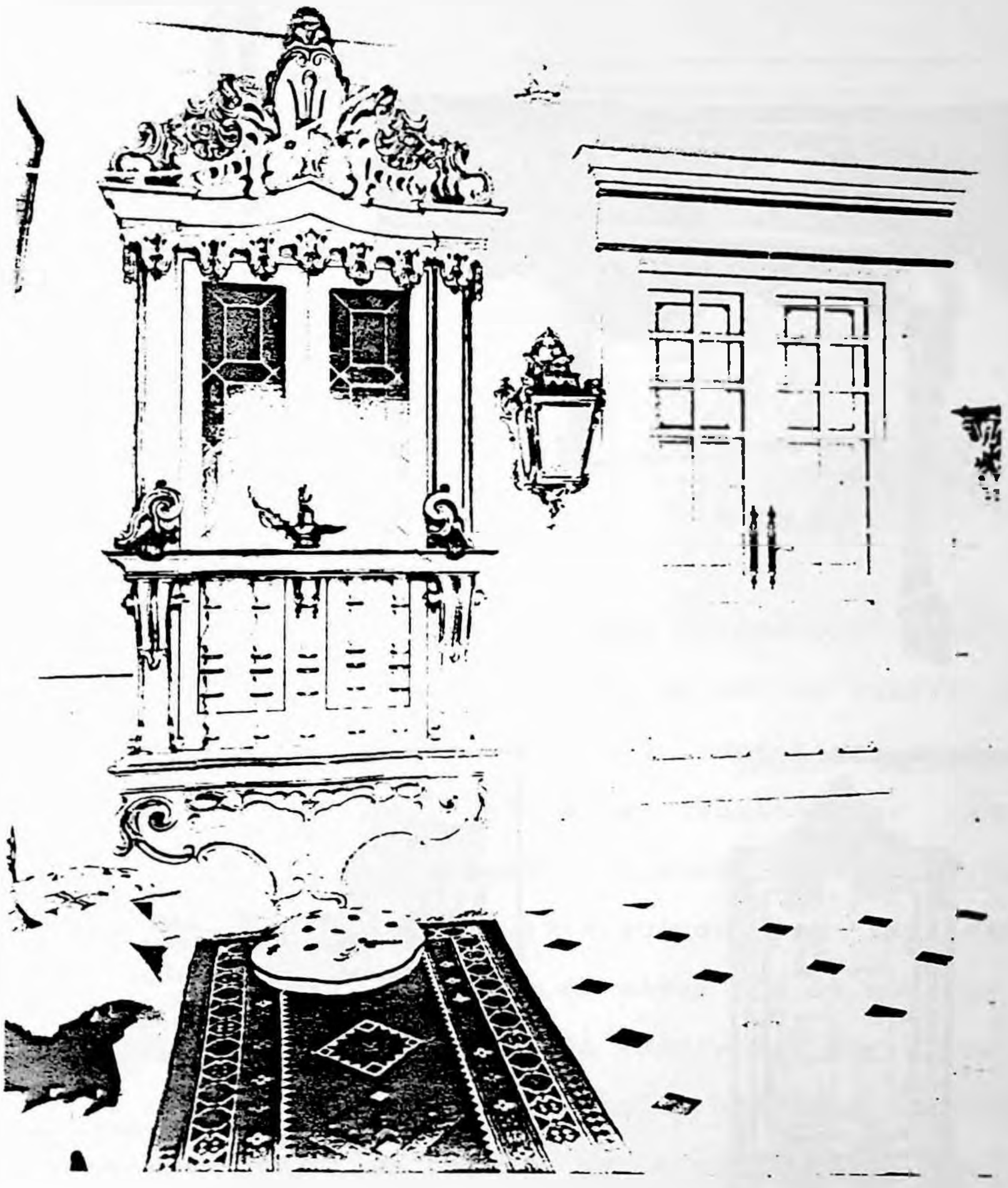
Estante de partituras desenhada por Warchavchik. Foto Rômulo Fialdini. Coleção Familia I. Warchavchik.

Na década de 30, o Liceu explorava também as superfícies curvas. Data de 1938 a mesa para a **Alfândega de Santos** que se assemelha a um transatlântico.

tre edifício e equipamento, encontrada ao nivel físico em que se expõem os materiais despojados de ornamentação sobreposta, valorizados em suas articulações estruturais. Para a construção da Casa Modernista, Warchavchik instala uma oficina e orienta pessoalmente os profissionais que executarão o desenho de móveis e luminárias de sua autoria.(58) Esses dois artistas, John Graz e Warchavchik,que se destacam pelas iniciativas inovadoras e pela participação nos primeiros episódios do modernismo em São Paulo, e cuja atividade nos anos 20 e 30 já é externa ao Liceu, ajudam a estabelecer parâmetros mais claros para a compreensão do último estilo decorativo.

É necessário ainda focalizar a outra face desse fenômeno, expressão da esfera cultural e da infra-estrutura produtiva. As oficinas do Liceu particularizavam as soluções para cada cliente, tanto no caso dos móveis de estilo romântico-historicista, quando naqueles mais "modernizados". Seguindo a variação do sistema de encomendas, o desenho moderno foi inaugurado como solução exclusiva. Este fato chama a atenção para outro: o moderno ia sendo introduzido em virtude de exigências formais e habitava o sistema de encomenda antes de se oferecer como possibilidade para a produção em série ou para o sistema de mercado.(59)





Ricardo Severo residiu na **Casa Lusa** à rua Taguá, em São Paulo, com projeto de sua autoria realizado em torno de 1920 pelo Escritório Ramos de Azevedo, para o qual colaborou A.Borioni. O forro da sala de jantar foi proveniente do convento de Santa Teresa, o mobiliário e decoração interna foram realizados pelo Liceu de Artes e Ofícios.

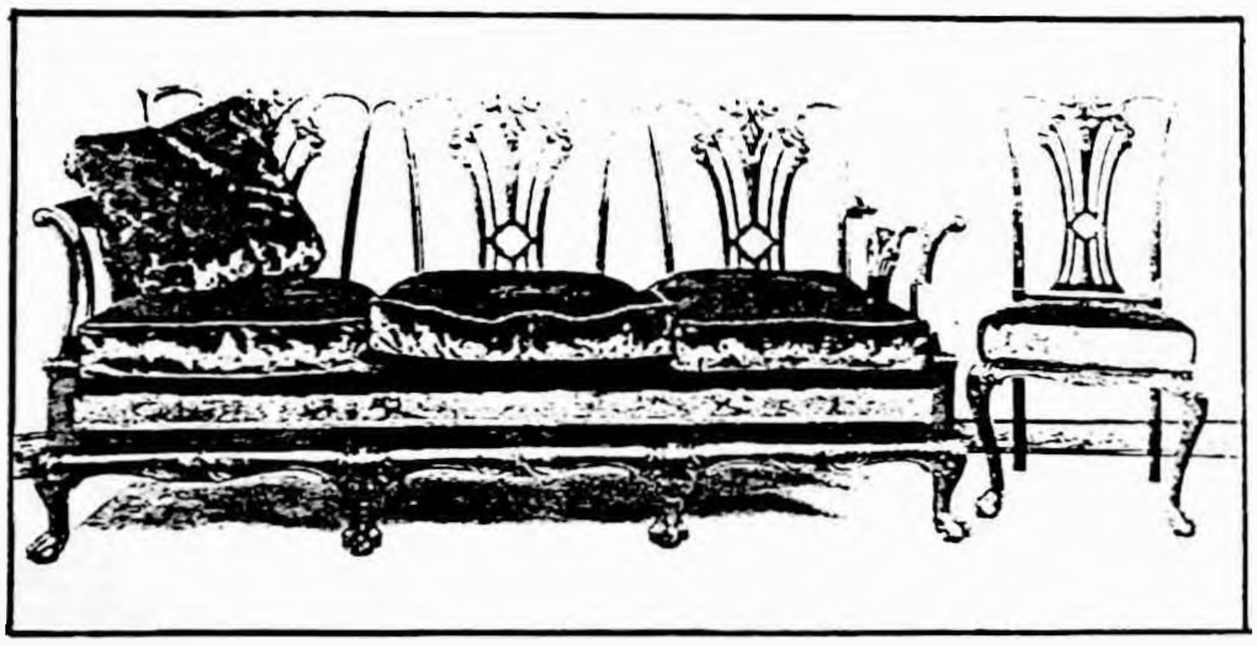
Detalhe exterior dos painéis azulejados com desenhos de Jorge Colaço.

Detalhe interior: aproveitamento de balcão do periodo colonial, original da Igreja do Carmo. O neocolonial esteve associado à consciência do patrimônio histórico brasileiro.







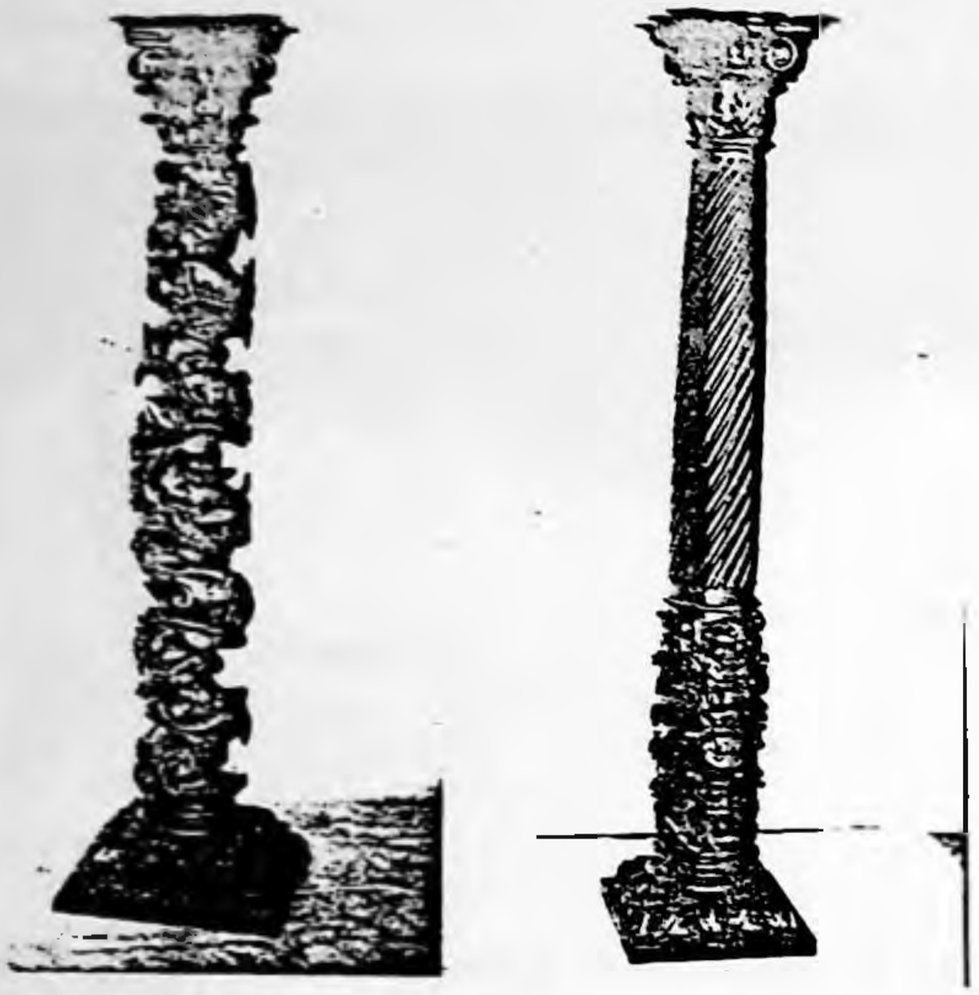


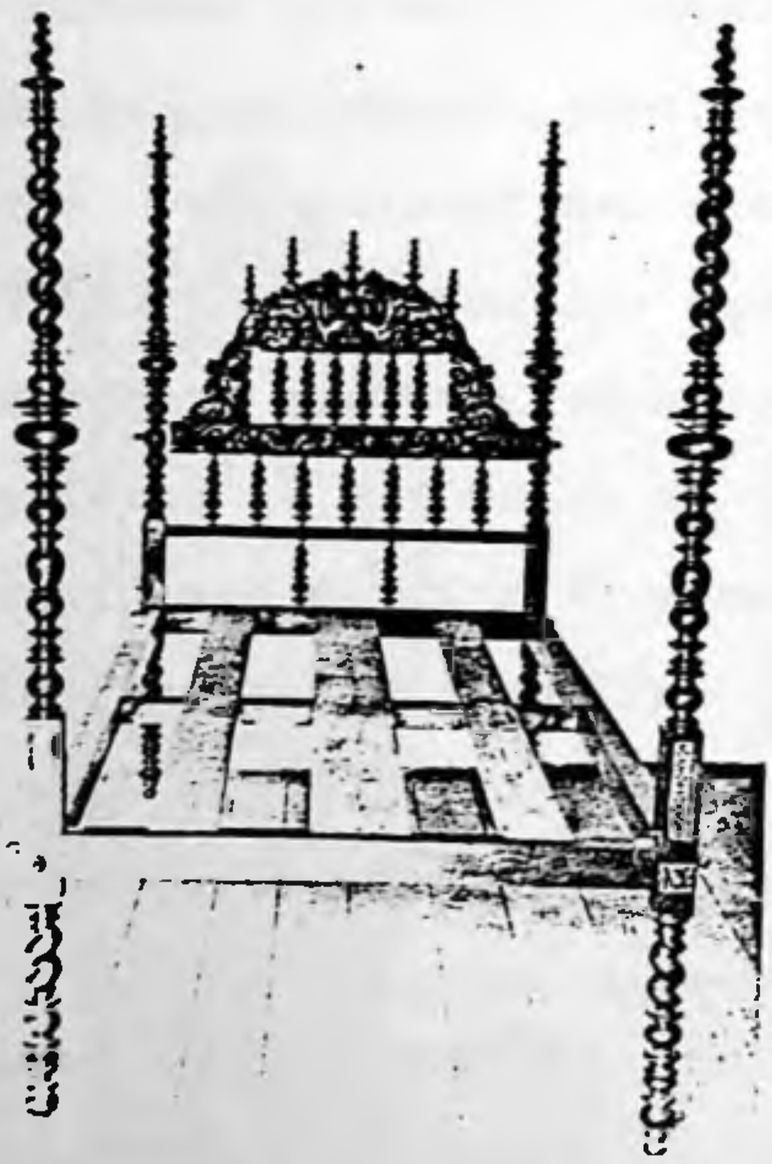
Móveis neocoloniais baseados em originais da segunda metade do século XVIII: mesa de encostar e cabeceira de cama de influência portuguesa, canapé de influência inglesa, vitrine rococó.

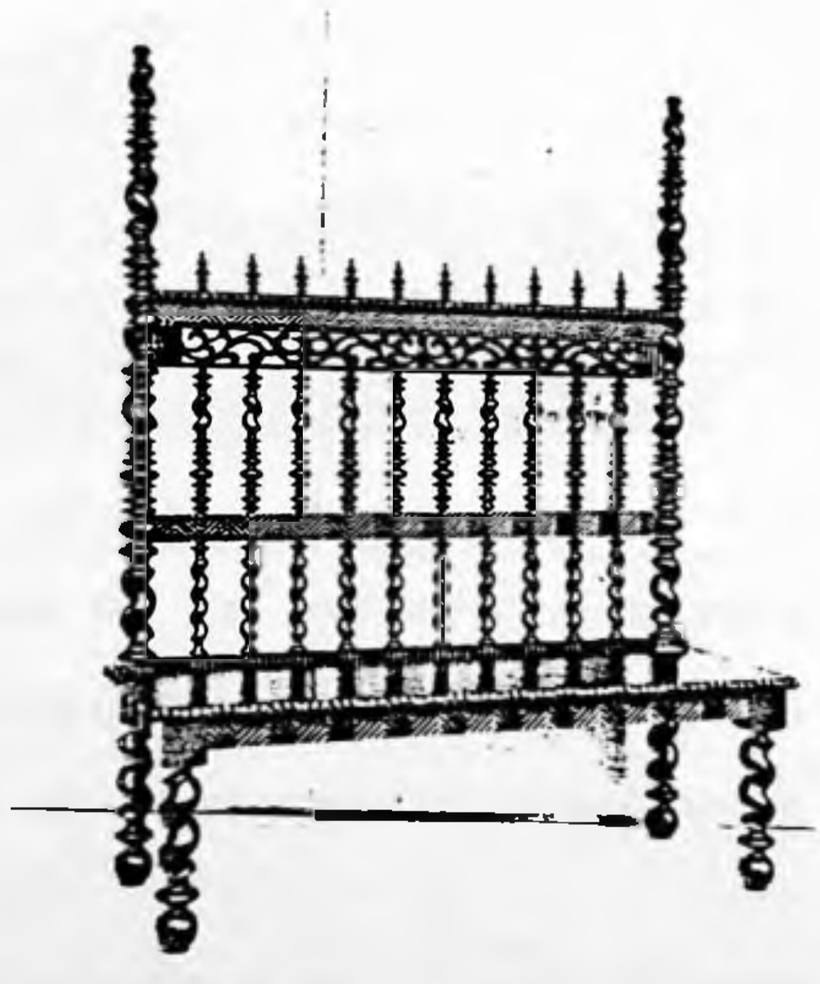
A produção de um estilo nacional

Desde a segunda década do século até depois dos anos 30, o Liceu de Artes e Oficios difundiu um estilo baseado nas tradições brasileiras. Essa incursão romântica às origens, ataque ao moderno e defesa das tradições se tornou possivel graças a Ricardo Severo (Lisboa, 1869 - São Paulo, 1940), a quem se deve a criação de uma renascença brasileira, que não teve muito em comum com os modelos da renascença italiana, estes também existentes no Liceu. A ele é atribuída a criação do estilo chamado **colonial**, expressão que por si já traduz as contradições com as quais se defrontavam aqueles que lutavam pela construção de valores afirmativos da soberania nacional.

Ricardo Severo situa-se num particular e talvez privilegiado ponto de intersecção da questão. Luso-brasileiro, fixado definitivamente em São Paulo em 1909, associa-se imediatamente a Ramos de Azevedo em seu escritório técnico e torna-se seu grande colaborador também no Liceu de Artes e Oficios desde 1911, exercendo cargo de Diretor





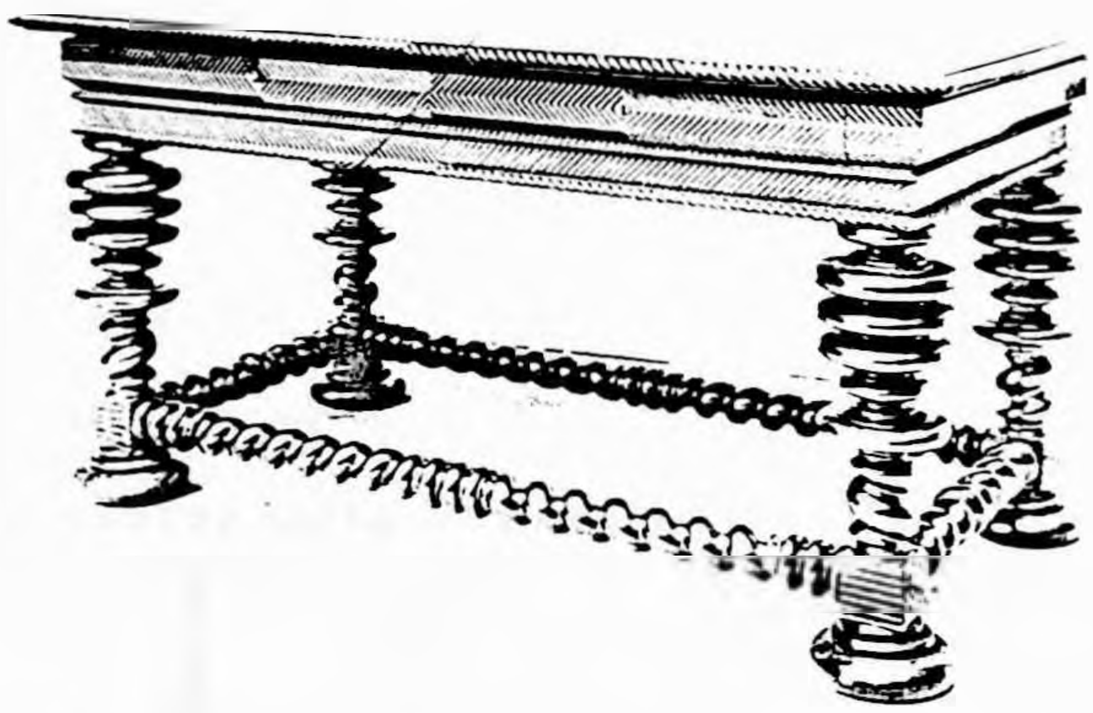


Colunas, banco e leito em estilo colonial. Os balaústres torneados em espiral na forma de coluna salomônica são tracos tipicamente portugueses do século XVIII, retomados no mobiliário neocolonial fabricado no Liceu.

Vice-Presidente e dedicando-se à instituição até 40. Homem de convicção politica republicana, que o havia feito deixar Portugal, quando já formado engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica do Porto, é autor reconhecido de páginas significativas de antropologia, arqueologia e etnologia na Revista *Portugalis*, da qual havia sido um dos fundadores e destinada a estudar o povo português. Havia se dedicado a investigações científicas sobre o passado português, buscando antes do Estado uma pré-histórica nação portuguesa. Há também notícias de obra arquitetônica de sua lavra em Lisboa, datada de aproximadamente 1905. Sintonizado com as tradições portuguesas, concebera a casa da Rua do Conde, que se pode considerar exemplo de uma arquitetura de raízes, apoiada em tradições rurais. (60)

É compreensível que chegando a São Paulo tenha encontrado grande desconhecimento da arquitetura brasileira, na qual redescobre tradições lusitanas adaptadas à nova condição. A lembrança de Portugal parece confundir-se com um projeto futuro para o Brasil. Sua campanha em prol de uma renascença brasileira manifesta a aspiração romântica de uma alma nacional que irá se caracterizar na feição luso-brasileira. Mesclam-se a ideologia nacionalista dos anos de guerra (1914) e a crítica à descaracterização dos valores próprios do país, manifestada naquela época pela arquitetura de gosto eclético, cosmopolita, que Severo encontrava em qualquer cidade do mundo. Contrário a essa moda, fez-se defensor da permanência da tradição. Sua



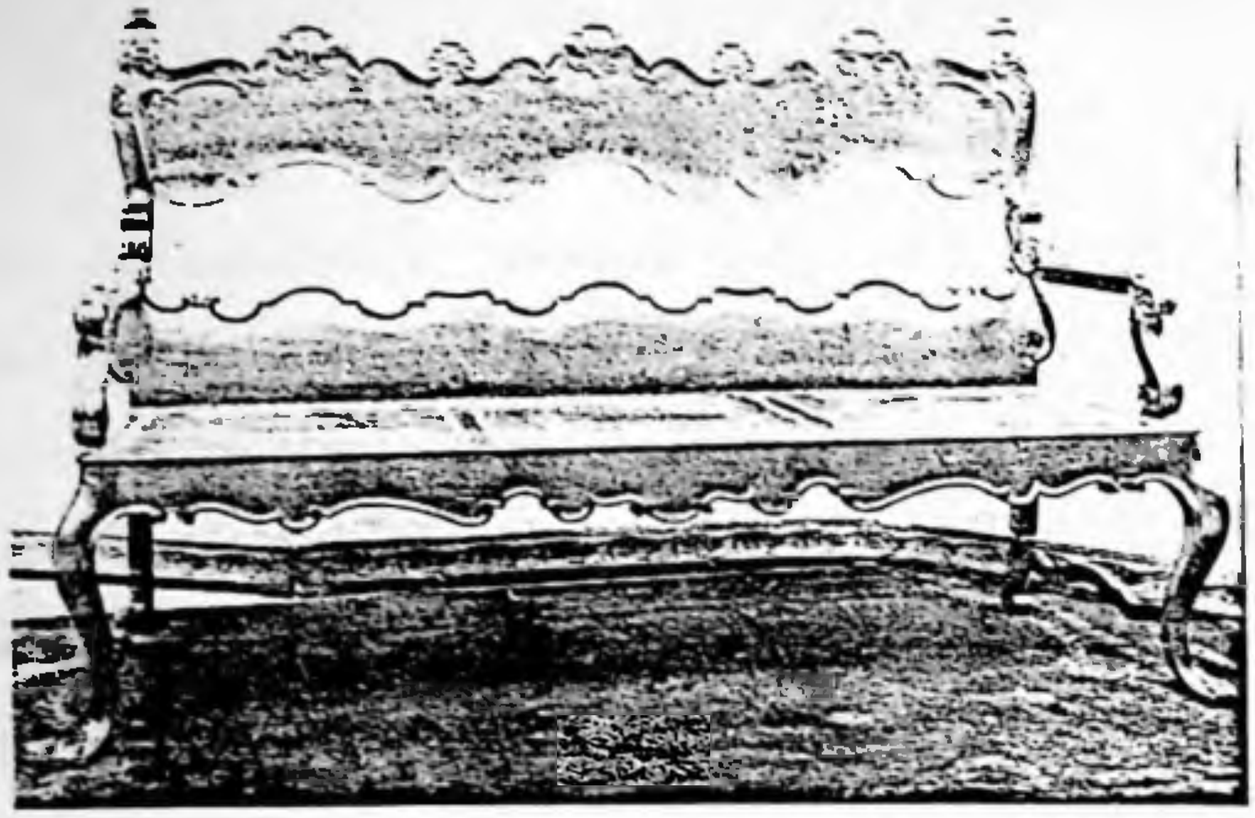


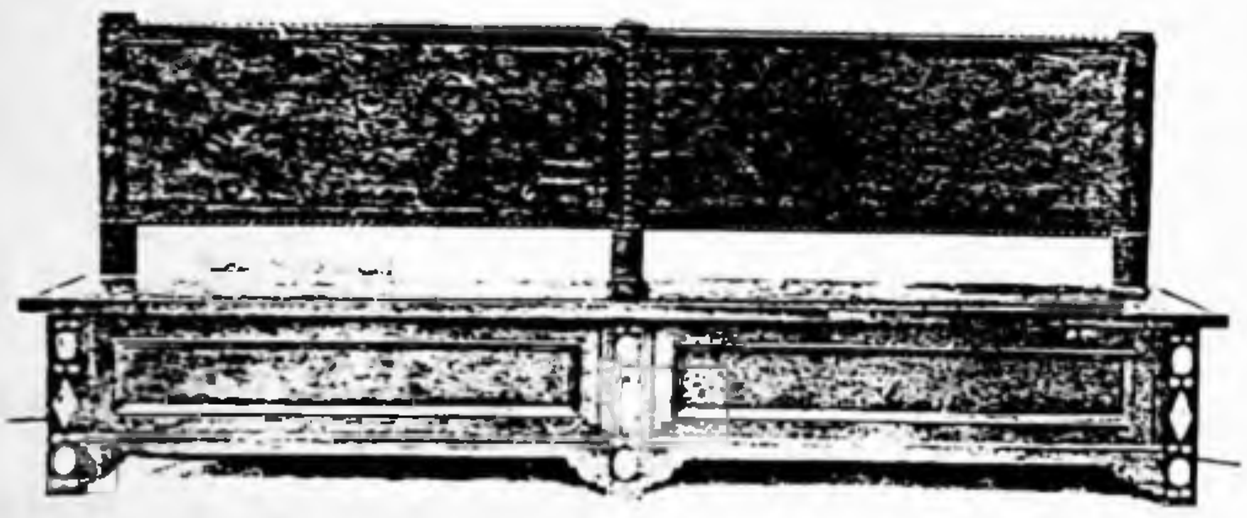
Móveis neocoloniais feitos no Liceu.
Contador em jacarandá da Bahia - caixa com 12 gavetas, almofadas com molduras em tremidos, aba recortada e vasada, pernas e pés com torneados mistos, acompanham modelos da segunda metade do séc. XVII e início do XVIII.

Mesa baiana de caixa chanfrada com goivados espinha-de-peixe e enviesados; moldura em corda e tremidos; pernas e travessas torneadas em grandes discos, bolachas e torcidos em espiral; cubos com goivados horizontais; pés de bolacha; parafusos em metal.Transição do séc. XVII e XVIII.

convicção romantica era de que o caráter fundamental de um povo, de uma civilização, se mantém e se expressa nas tradições. No primitivo e no popular estaria "a autoridade legitima da vida republicana". Severo procura uma unidade na origem. A sua conferência "A arte tradicional brasileira", realizada em 1914, torna-se uma das páginas iniciais da história da arquitetura no Brasil, que ele encontra nas tradições portuguesas dos séculos XVII, XVIII e XIX, reunindo documentação relativa aos dois últimos séculos nos exemplares que floresceram em Minas Gerais.

Considera que os fundamentos de uma arte nacional não assentam nas manifestações elementares decorativas e construtivas dos indigenas primitivos, "que haviam ficado estranhas e exóticas com relação à vida das famílias brasileiras".(61) Aponta a tradição ibérica em nossa arquitetura e, como convém ao cientista, baseia-se nos registros de Debret do inicio do século XIX. Observa a "propagação dos caracteres de estilo da arquitetura portuguesa pelos jesuítas (...), respeitadas as exigências de clima e dos materiais próprios do país", e lamenta que não venham mais se desenvolvendo, desde a metade do século. Contra a "perda do caráter" da arquitetura, que é "perda de seu teor de verdade", propõe que a expressão exterior seja expressão da verdade interior. A casa é vista como um organismo, à imagem da natureza. Pretende que a arquitetura seja simples, sincera, tenha naturalidade. Opõe-se ao artificial, ao falso e ao afetado que, segundo sua opi-







Móveis neocoloniais feitos no Liceu: banco D. João V com encosto e braços curvos e recortados, pernas em curva e contracurva; banco encourado seguindo modelo do século XVII português; cadeira de braço e cadeira de sala em couro gravado seguindo modelo do século XVII e XVIII português.

nião, dominam a cidade. Como se pode verificar, ele pretende resgatar por via da história valores primordiais, telúricos.

A prática da arqueologia lhe rendeu rigor científico. Ao classificar peças antigas, a que se dedicava ainda em Portugal, dispunha de um conhecimento dos cânones estéticos, das tipologias construtivas e de procedimentos experimentais como a medição de proporções e a análise química dos materiais. Disso resultava a possibilidade de atribuição da peça a uma determinada civilização. A arte e o estilo eram pensados pelo arqueólogo mais como valores de determinadas civilizações do que como valores propriamente estéticos. De acordo com suas concepções, foram realizados álbuns de modelos fotográficos, para uso do Liceu, existentes até hoje na Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios. Reúnem motivos colhidos nas cidades mineiras, incluem mobiliário e outros elementos para a composição decorativa. (62) Entre as várias obras que realizou no Escritório Ramos de Azevedo, contando em alguns casos com as oficinas técnicas do Liceu, está a residência Numa de Oliveira, à avenida Paulista, projeto seu e obra já demolida, que é a imagem da casa luso-brasileira, com os beirais e os telhados arrebitados na ponta e uma grande depuração em sua simplicidade.(63) De acordo com uma compreensão histórico-naturalista, Severo propõe a tradição das telhas cilíndricas de barro e o emprego de madeira nos beirais de caibro exposto, clara alusão aos materiais da natureza dos quais decorrem os sistemas construtivos.

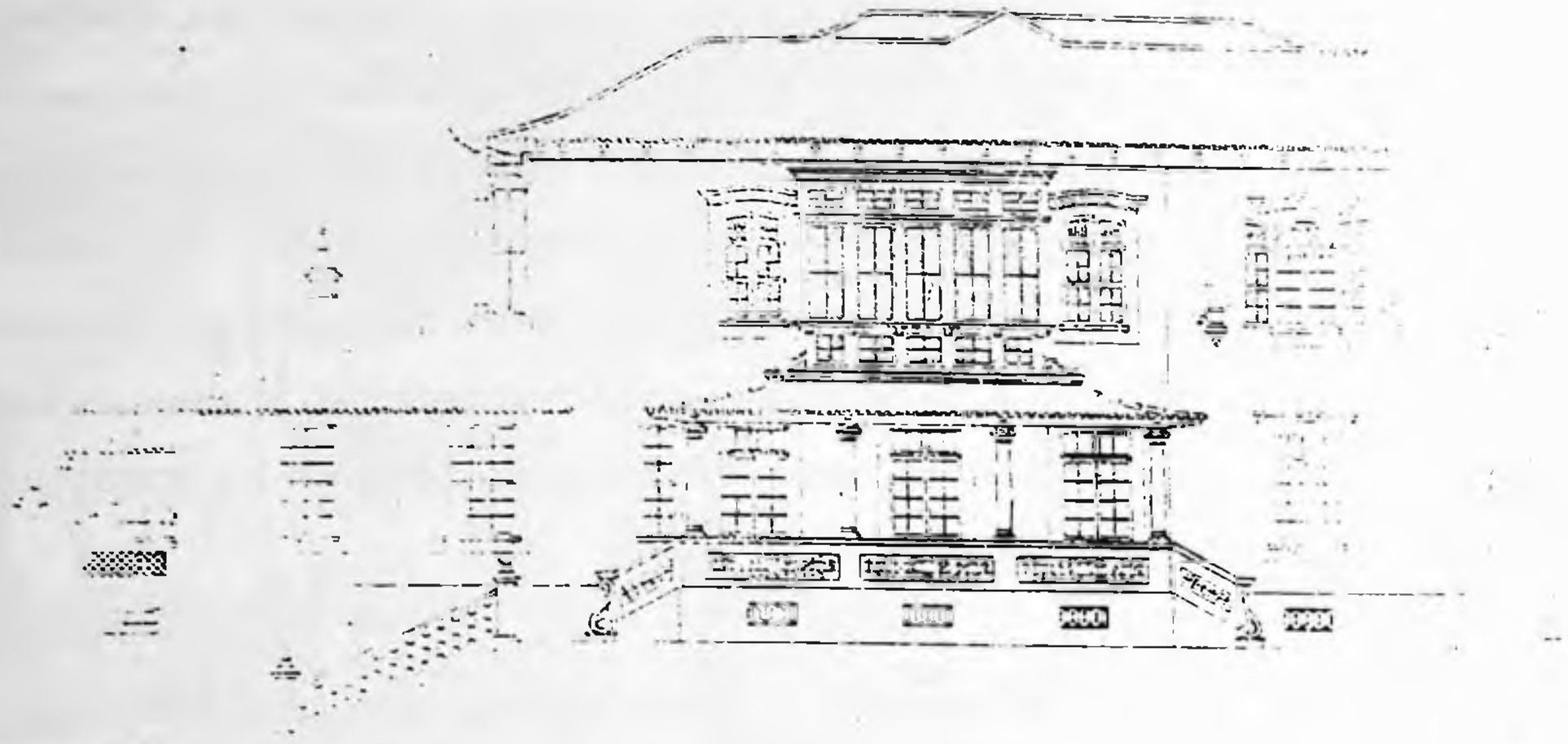


A **residência Numa de Oliveira**, já demolida, à avenida Paulista; projetada por Ricardo Severo e construída pelo Escritório Ramos de Azevedo, na segunda década, apresenta soluções retomadas pelo neocolonial: gelosias,beirais com cachorros e telhados arrebitados.Teve mobiliário e decoração interna da lavra do Liceu, destacando-se as lanternas.

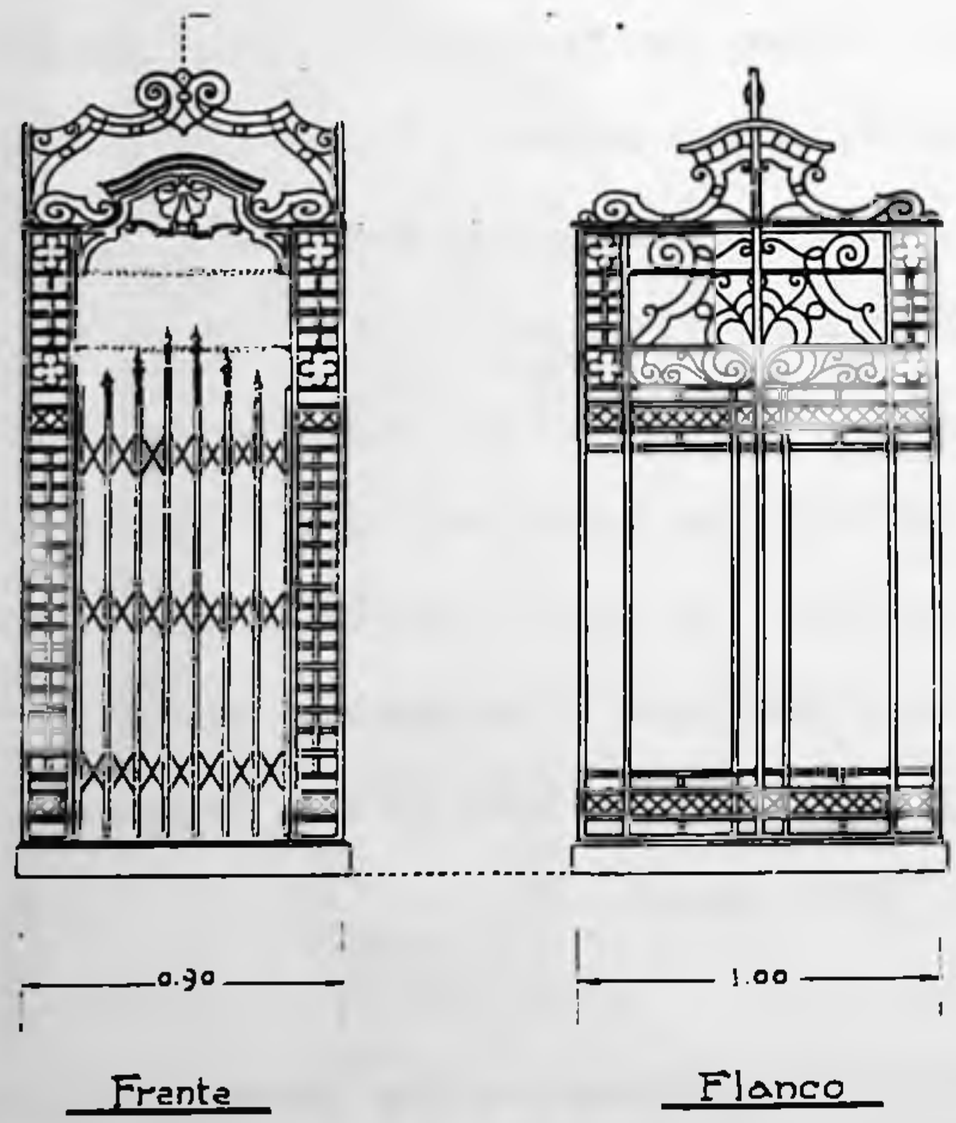
De maneira geral, encontra motivos naturais na arquitetura: as amplas copas das árvores se transfiguram em beirais de telhado, aconselháveis aos países ensolarados. Efeitos semelhantes aos das folhagens das árvores são propiciados pelos muxarabis de treliça em trama diagonal, que produzem arejamento lateral no edifício sem devassá-lo. Esses balcões mouriscos foram comuns na arquitetura colonial mineira.

Na opinião de Severo, a arquitetura deve proporcionar efeitos semelhantes aqueles da natureza e a arte se resume na reprodução de seus motivos. "As leis universais de simetria, de ritmo, de permanência dos tipos, de subordinação dos caracteres, que regem os fenômenos da natureza, manifestam-se nas produções do homem (...)".(64) Esses principios, aplicados à arquitetura, fazem supor uma lenta transformação da constante planta básica, a mesma observada no Rio de Janeiro pelo artista viajante Debret, por ocasião da Missão Artistica Francesa (1816-1834),correspondente ao modelo romano. A arquitetura é vista como um organismo natural, "aclimatado", adaptado ao meio. Esses conceitos de Severo, aplicados aos grupo humanos, irão desembocar na visão das raças.

A visão de Monteiro Lobato é próxima à de Severo. Lobato lastima o gosto europeizado reinante em São Paulo, a presença de estilos estranhos e a existência de um meio mimetista incapaz de admirar os povos que souberam individualizar-se e de fazer exigências estéticas pessoais. O



Fachada Lateral - Detalhe

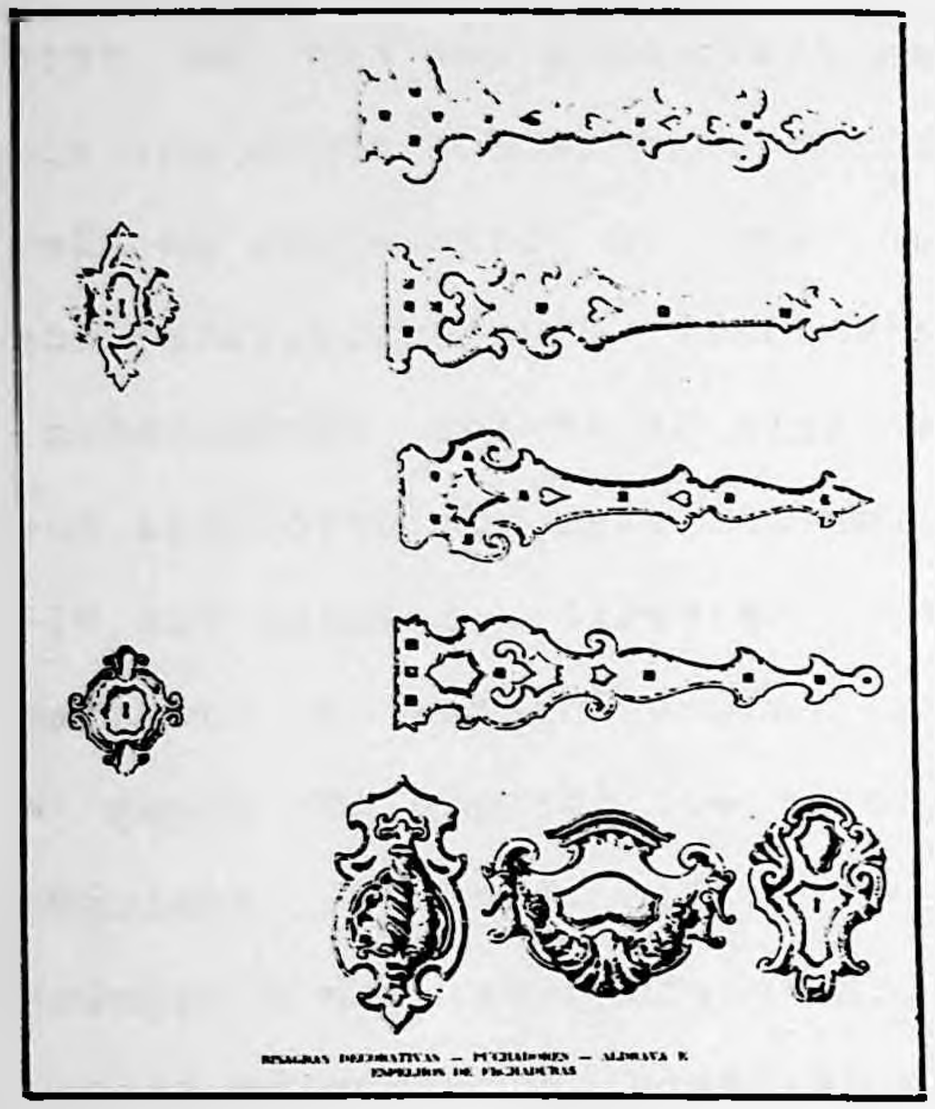


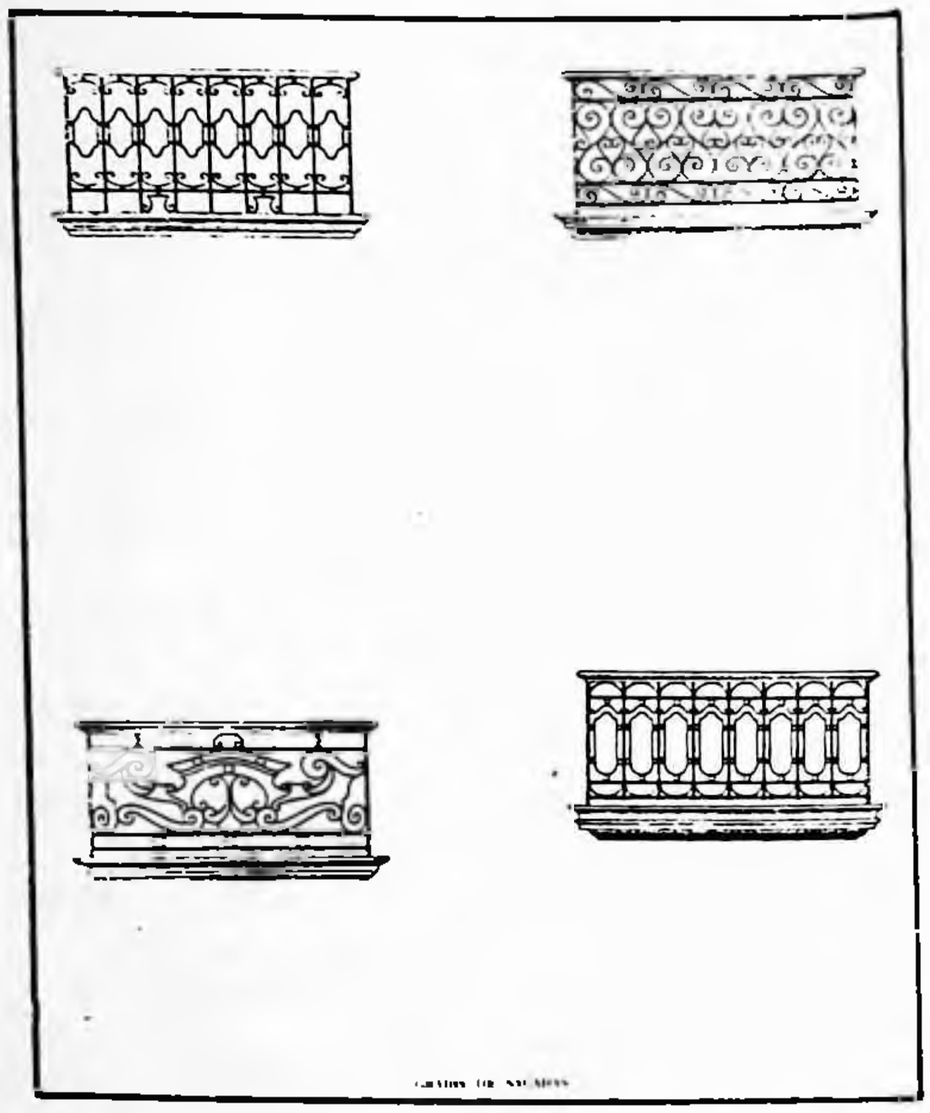
Frente Flanco

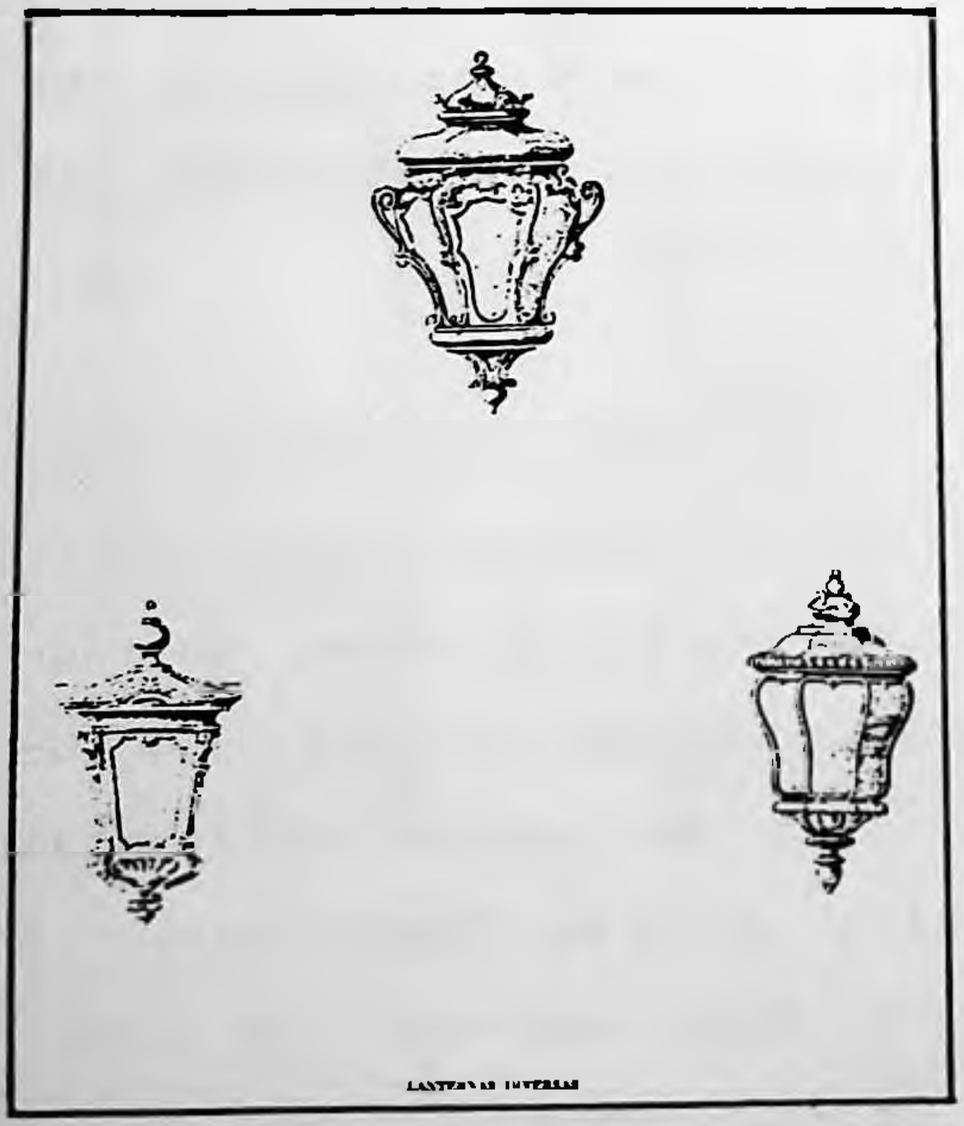
Residência Numa de Oliveira: fachada lateral e desenhos para gaiola de elevador em ferro batido, datados de 1925 e executados pelo Escritório Ramos de Azevedo.

estilo seria para ele a força peculiar das coisas, um modo de ser inconfundível, uma fisionomia,que não se cria por deliberação ou por um plano de antemão: nasce por si. Por isso Lobato coloca-se ao lado da iniciativa de Severo na busca de um estilo nacional. É um entusiasta dos propósitos do Liceu, mas gostaria de vê-los aprimorados. Apóia a formação dos operários artistas que desejaria que não fossem servis, mas capazes de estilo. Segundo sua visão literária, "no lugar dos faunos, ninfas e bacantes que figuram nas terracotas do Liceu, por que não Yaras e satirozinhos como o sacy?". O estilo nacional aspirado por Lobato não busca a tradição portuguesa, mas a mitologia dos indígenas e do homem da terra, anterior às tradições da arquitetura, do mobiliário e da ornamentação culta. Lobato está totalmente distante da compreensão do específico técnico das artes figurativas e da abordagem que virá caracterizar a modernização.(65)

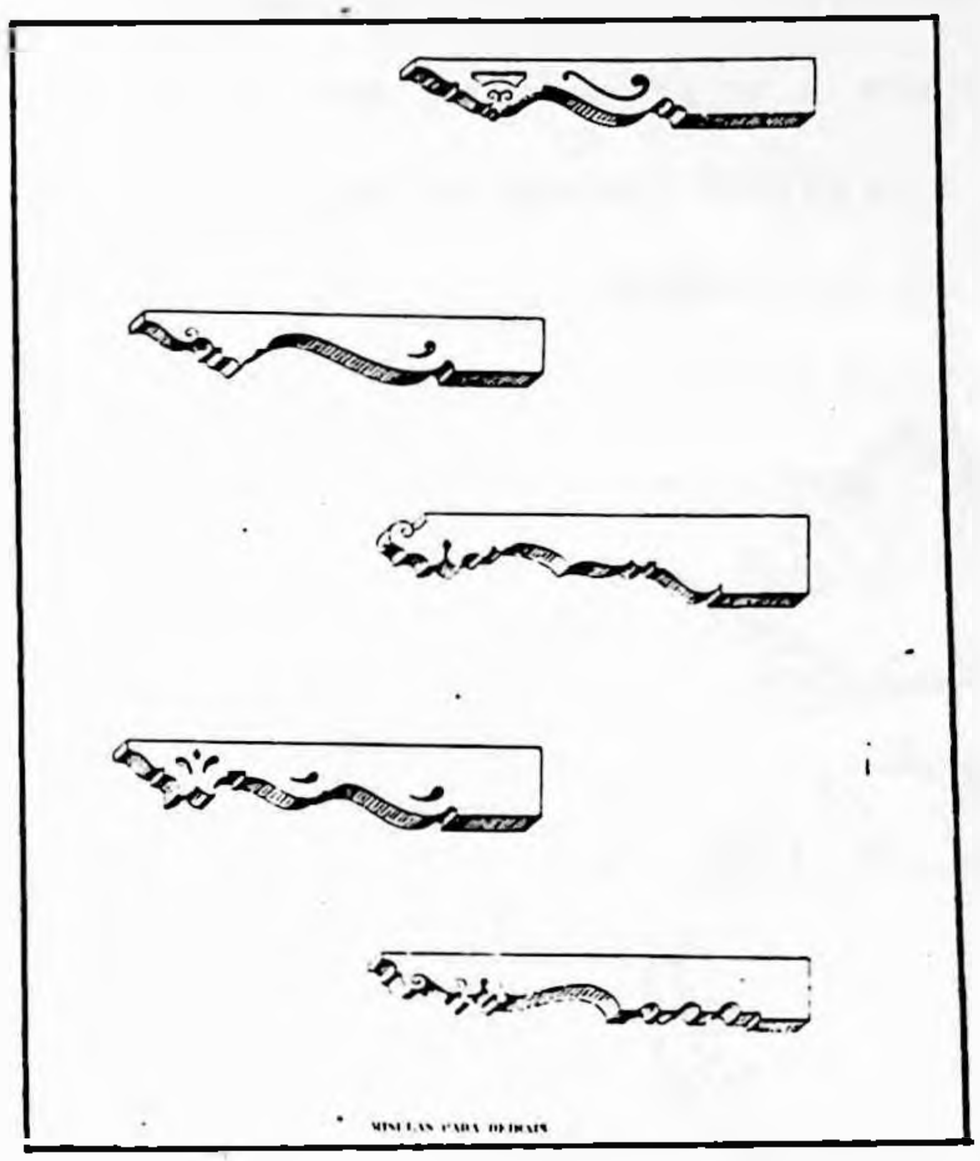
Felizberto Ranzini (Itália, Mântua,1881 - São Paulo,1976) também contribuiu para a difusão do colonial brasileiro. Desenhou motivos "originais" que reuniu no álbum intitulado *O Estilo Colonial Brasileiro*,datado de 1927.(66) Como se pode depreender, ser autor de motivo ornamental significava tão somente adaptar motivos tradicionais e oferecê-los de maneira racionalizada, como era do procedimento acadêmico na época. **Original** queria dizer de acordo com as tradições, colhido das tradições na origem. Um álbum colonial permitia que o estilo brasileiro passasse a figurar ao lado do repertório de procedência variada.



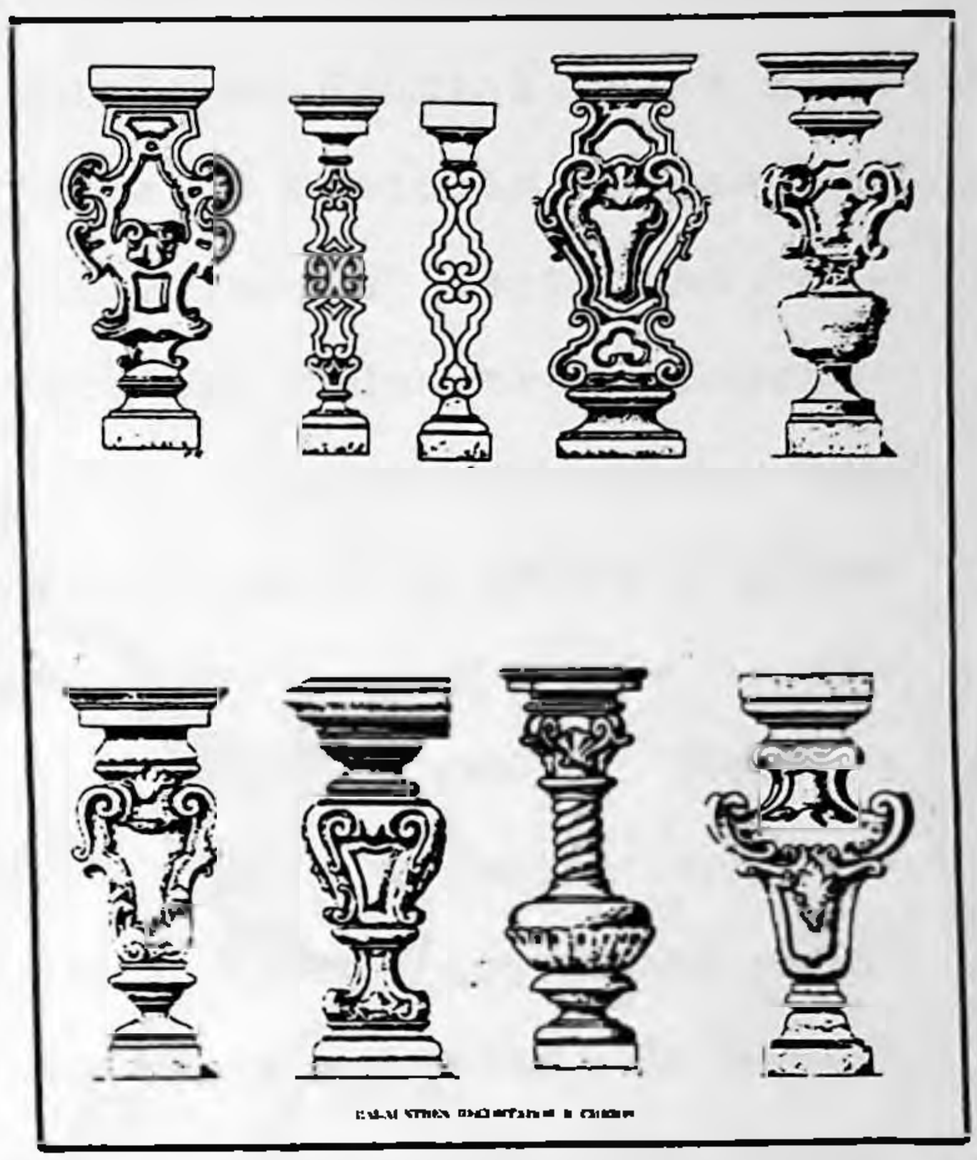




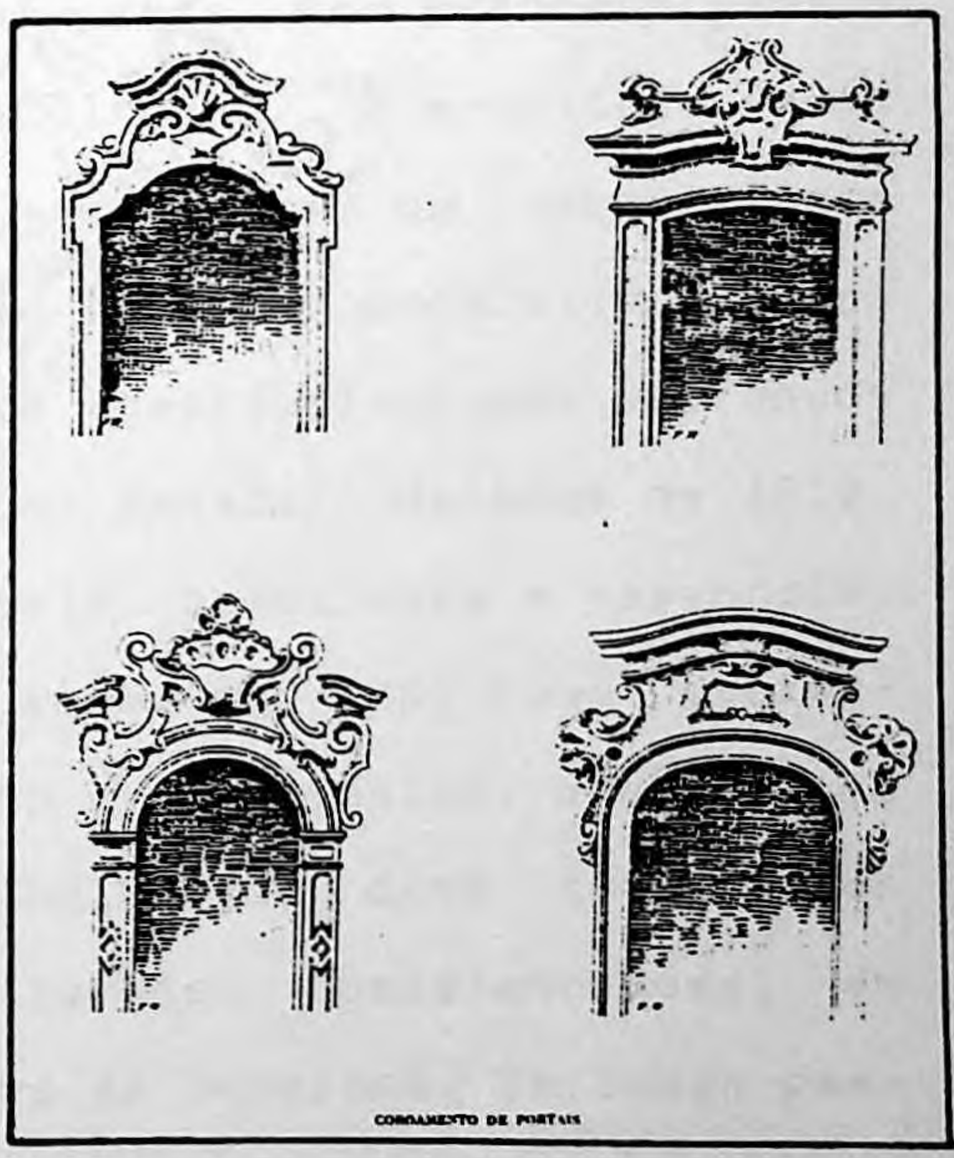
Motivos do estilo colonial brasileiro para composição arquitetònica de autoria de Felizberto Ranzini.



MISCELANEA PARA MOLDURAS



BALAUSTRES DIFERENTES EN CLASES



CORNAMENTO DE PORTAIS



A "cartucha" desenhada por Felizberto Ranzini em 1931 revela a coincidência entre a noção de desenho e a de composição e o sentido em que é possivel falar em autoria.

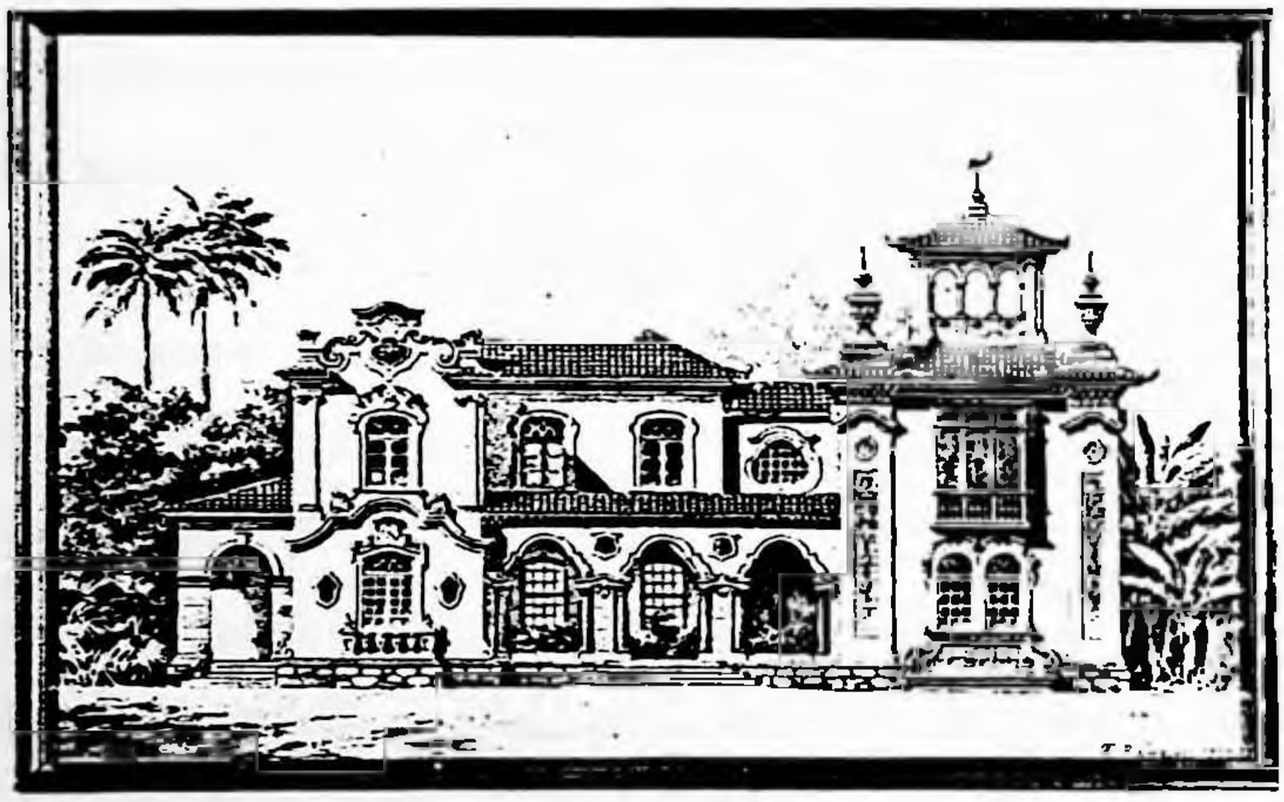
Assim sistematizado,passava a orientar trabalhos na escola e nos escritórios.A contribuição de Ranzini reúne misulas para beirais, diversos remates de peitoris de janela, coroamentos e bandeiras de porta e janela, cartuchas diversas e motivos decorativos, olhais, balaústres recortados e cheios, pináculos, lanternas, grades de sacada, vedação para jardins com muretas e pilares de pedra e grade de ferro batido, bisagras decorativas - puxadores -, aldrava e espelhos de fechadura.(67) Mesmo assim, Ranzini não pode ser identificado com o "estilo colonial" na mesma medida que Severo. Representa o tipico arquiteto decorador da época do ecletismo: domina a variedade de repertórios e, mais do que isso, domina o desenho, que permite transpor do real para as pranchas, das pranchas para o edifício, para os moldes e esculturas. O arquiteto dessa fase era um especialista do desenho, não um especialista em um estilo, dominando muitos códigos decorativos para satisfazer a clientela, que se particularizava na encomenda. Pranchas aquareladas por Ranzini, datadas de 1929, apresentam fachadas neocoloniais brasileira e espanhola, estilo romano, florentino e veneziano.(68) Como professor, Ranzini ensinou o desenho arquitetônico, atuando no Liceu desde 1908, onde tudo indica que deve ter também realizado seus estudos. Lá sucedeu Domiziano Rossi em 1923, nas aulas de Arquitetura de Detalhes. Em longa passagem pela Escola Politécnica, de 1921 a 1957, ministrou curso de Composição Decorativa e Modelagem.Foi ainda professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Na década de 30, Ricardo Severo, auxiliado por Felizberto Ranzini, orientou a reform a da **Faculdade de Direito** do Largo São Francisco. De seu núcleo primitivo, que remonta ao convento franciscano de taipa, onde se instalaram os cursos jurídicos do século XIX, permanece o pátio das arcadas. O Liceu de Artes e Ofícios realizou mobiliário e decoração interna.

A competência eclética está presente na configuração dos edifícios dos quais participou como desenhista no Escritório Ramos de Azevedo de 1904 a 1946. Ao lado de Domiziano Rossi, realizou o Pavilhão de São Paulo na Exposição Nacional de 1908, no já mencionado estilo neobarroco, e o Palácio das Indústrias, em estilo florentino. Naqueles tempos, vários desenhistas reuniam-se em uma mesma obra, assumindo as responsabilidades do desenho do conjunto e dos detalhes. A dificuldade encontrada para identificar a autoria das obras espelha exatamente a sua diluição, na organização do trabalho nos grandes escritórios. Rossi teria deixado para Ranzini os traços do projeto do Mercado Municipal de São Paulo, do qual é provável que Ranzini tenha detalhado fachadas, do edifício dos Correios e Telégrafos e do Clube Comercial.(69) Após o desaparecimento de Rossi, a quem deveu muito de sua formação, Ranzini ascende à gerência de projetos no Escritório,marcando uma fase de advento de partidos ecléticos no interior de uma mesma obra. Com a colaboração das oficinas do Liceu e de seus mestres, Ranzini remanejou o projeto original do Palácio da Justiça, acompanhou a execução e participou da reforma na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, realizando ao lado de Ricardo Severo obra de restauro em estilo colonial. São atribuídos a ele os elementos decorativos dos palacetes à avenida Angélica com avenida Higienópolis e à avenida Angélica com praça Buenos Aires. Há indicações de que tenha participado da Vila Penteado, notável exemplar *art nouveau* projetado por Carlos Eckman.(70) Mas a casa em que residia, projeto seu







Bicos-de-pena aquarelados por Felizberto Ranzini nos quais se nota, sob a vestimenta dos estilos, o gosto pelo jogo com os volumes. **Colonial Espagnolo**, 1929, 21.5 x 33,5 cm; **Colonial Brasileiro**, 1929, 21 x 32 cm; **Romano**, 1929, 21 x 33 cm. Colecão particular.

à rua Santa Luzia, é em estilo florentino.

Devemos finalmente registrar algumas palavras sobre a relação entre os estilos. Seria possível reconhecer no período eclético uma linguagem formal própria? Sugestões nesse sentido são apresentadas por Madsen, que admite um estilo do historicismo presente no constante desejo de ornamentação e baseado no *horror vacui*. O preenchimento ornamental e o simbolismo decorativo são as características gerais apontadas pelo autor, que nelas assinala o predomínio do cheio sobre o vazio e do gosto culto e civilizado.(71) Mas à medida que incluímos em nossas considerações fenômenos como o *art nouveau*, o *art déco* e o neocolonial, admitindo que também agem no leque de possibilidades do ecletismo (embora não atuem só nele), somos levados a percebê-lo como um campo de tensões entre o múltiplo e o uno, pois é condição inicial do ecletismo a multiplicidade, a coexistência da variedade. Nunca se apelou tanto aos estilos nacionais, como nessa etapa em que eles iam deixando de sê-lo, já que eram transpostos, já que se mesclavam. Essa insistência foi, sem dúvida, a outra face do processo de internacionalização pelo qual passava o mundo. Elegiam-se modelos na mesma medida em que se diluiam suas referências, tanto no que toca a tradições culturais de diferentes países quanto no que diz respeito às tradições do campo e da cidade. Nessa multiplicidade de possíveis, nada se fazia mais desejado do que a personalidade da obra, que o estilo vinha socorrer. Mas no interior de uma obra, por que uma cadeira havia de

ser parecida com uma parede? Por que a uniformização de diferentes materiais e técnicas, senão para satisfazer uma exigência de unidade da obra, que devia "aparentar" ser um conjunto?

Quanto à sucessão, como se assinalou, os estilos parecem obedecer a ditames da moda e não da arte, subordinando-se já ao ponto de vista do mercado. No interior do campo de possibilidades estilísticas, eles irão se contrapor um ao outro como respostas recíprocas. As transformações provocadas pelos estilos decorativos não chegam a ultrapassar os marcos gerais da questão: salvo algumas exceções, que ficam por conta de experiências singulares do *art nouveau* e do *art déco*, são em geral ocorrências parciais que não alteram o quadro. Por exemplo: o *art nouveau* supera o historicismo e o passadismo em nome do presente, tende a se liberar da disciplina e das convenções, com inovações figurativas, afirmando muitas vezes o gesto orgânico e criando valores visuais imediatamente sensíveis. O neocolonial, sem romper os limites da tradição, polariza a aspiração nacional frente ao internacionalismo reinante, privilegia a forma motivada ao invés da forma arbitrária e tende ao simples e ao natural, preferindo-os ao artificialismo cosmopolita. É revivalista, pretendendo retomar o passado. Na visão dos adeptos do neocolonial, o *art nouveau* não historicista parece formalista, quando não frívolo. O *art déco*, ainda que nos marcos das artes decorativas, tendeu a ultrapassar a prática do ornamento agregado e banir valores figurativos pictóricos em pro-

veito dos ritmos decorativos e de temas mais abstratos, muitos deles tidos como permanentes e não transitórios. Contrapostos entre si, os procedimentos se tornam carregados de sentido.





Alfredo Norfini. **Ipê do brejo**,1927, aquarela 66 x 49cm e **Quaresmeira**, 1929, aquarela 66 x 49cm. Colecão Museu Florestal Octavio Vecchi, São Paulo.

A NATUREZA, A PRÁTICA, O ARTESÃO

A visão da natureza

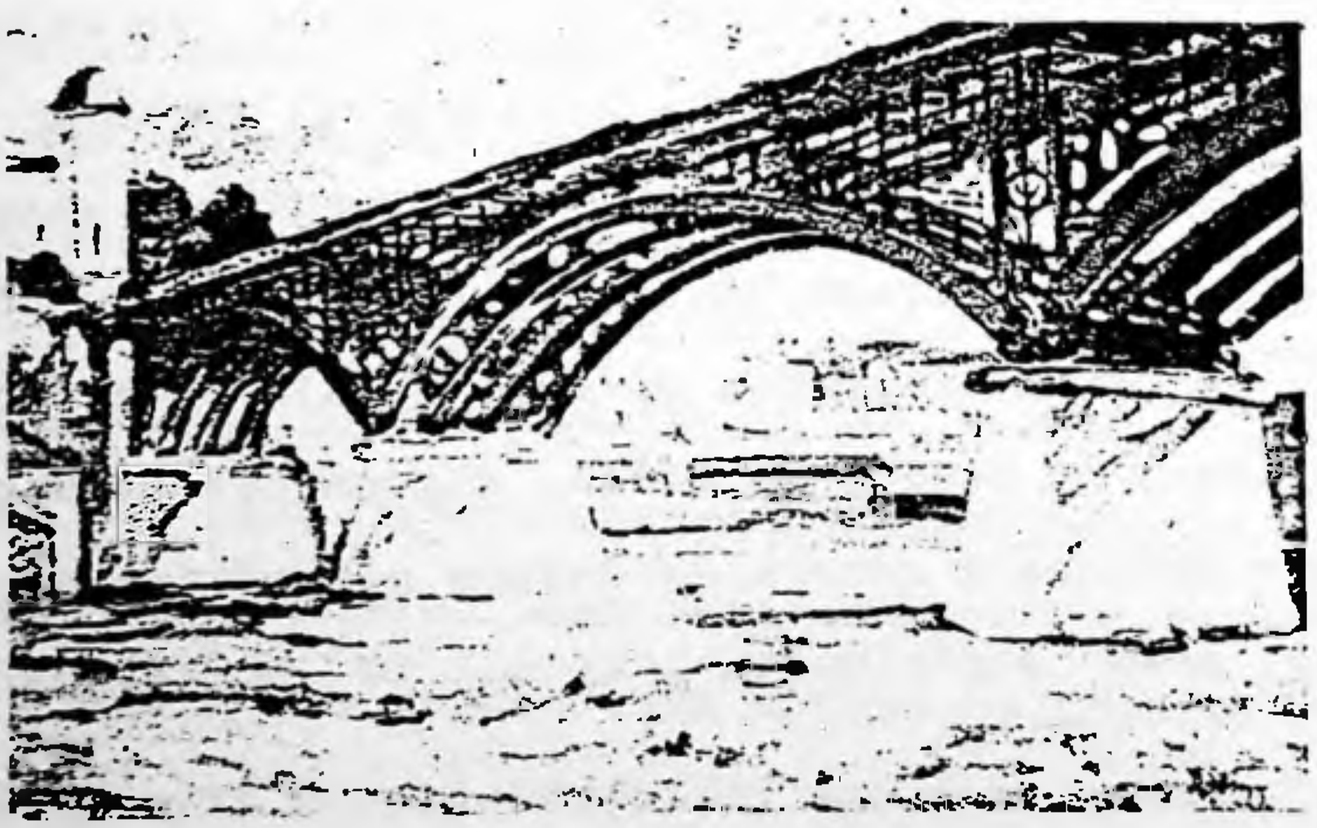
A arte e o artesanato da época moderna são processos produtivos baseados na representação, tendo fundamento comum na matéria natural sobre a qual atuam em níveis diversos. Tomam a forma da natureza, seguem seus ciclos, apóiam-se na idéia de espaço e duração; num sentido geral, a estética mimética baseia-se na visão da natureza.

De um ponto de vista meramente operativo, a arte e o artesanato definem-se pela relação direta do artista com o material, pelo trabalho das mãos guiadas por um modelo que é antecipado na mente. O trabalho estabelece o valor do objeto: a matéria é cotada pelas operações que exige; o objeto, elaborado de acordo com a experiência decantada no tempo. Ele é mais perfeito quanto mais longo o tempo de maturação de sua experiência, quanto mais largos seus horizontes e mais ampla a visão de mundo a que corresponde. Enfim, quanto mais humanizado.(72)

A introdução do ensino não deixou de ser uma intermediação nas relações imediatas entre o homem e a natureza. A organização do conhecimento da natureza e de seus princípios apoiados na verdade experimental e demonstrável tem em vista as exigências da transmissão e as possibilidades humanas de domínio do universo. O homem voltado para o conhecimento experimental dos processos da natureza desloca-se da incompreensível "verdade da natureza".(73) No fim deste processo de fabricação de um mundo humanizado e de dessacralização do natural - como mostram as obras do século XIX ou aquelas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - os fabricadores mimetizam não mais a natureza primeira, mas a experiência humana da natureza, enfim, o próprio produto humano. Reproduzem os signos do homem e de sua existência social, partem do mundo domesticado, do artifício humano, e não do universo natural. É relevante, portanto, o que acontece com o modelo, que era idéia mental condutora da mão e que se torna coisa exterior, como é o caso do desenho, que passa a conter o objeto acabado e completo. Como veremos adiante, a externalidade do risco e a completude do objeto no desenho terão claras implicações na modalidade de execução e na qualidade do produto. No momento é necessário fixar claramente o campo no qual se movem artistas e artesãos da época moderna: eles vão da natureza de onde retira e recortam a matéria ao mundo onde recolocam produtos acabados, ao mundo das coisas feitas pelo homem.(74)

Já se falou que nas oficinas do Liceu são adotados de maneira privilegiada motivos emprestados das civilizações e da história humana, em detrimento dos temas retirados diretamente da natureza. Nesse sentido, os motivos a partir do natural eram "estilizados", ou seja, orientados pela idéia ordenadora, pelo olho do espírito, e não pela visão do mundo sensivel ou pelas determinações da matéria-prima. É o que demonstram temas florais e vegetais presentes nos frisos das paredes de edifícios, elaborados por artífices modeladores, escultores ornatistas e pintores decoradores que proliferaram nesta época.(75) As evidências demonstram que no tocante ao ornamento prevalecia o ensinamento dos antigos e que não se imitava a natureza e sim a arte - por assim dizer: aperfeiçoamento da natureza. Mostram o primado do ideal (inteligível) sobre o parecido. Sob esse aspecto, a maioria dos artífices estavam longe do estudo da natureza ao imitar as formas, maneiras e práticas, até mesmo viciados em muitas delas. Encontramos, entretanto, no âmbito do Liceu, alguns desenhos e aquarelas que indicam a renovação desses princípios e que podem fixar, como experiência-limite, os contornos da questão.





Indícios de uma nova sensibilidade aparecem entre os pintores que atribuem valor aos feitos da técnica. **O Primeiro Bonde Elétrico**, 1918, óleo sobre tela, 11 x 17 cm, é uma mancha de Aladino Divani. **O Viaduto Santa Efigênia**, óleo sobre tela, 51 x 75 cm, foi pintado por Alfredo Norfini.

Paisagistas e ilustradores

Os paisagistas e os ilustradores realizam registros experimentais que alargam o campo de percepção do artista. Solicitados a colaborar com sua habilidade no conhecimento racional da natureza, orientam o desenho por uma técnica que parece corresponder às intenções de uma época voltada para a ciência. Não se trata de artistas filósofos, especulativos, mas seguramente de artistas capazes de usar o desenho como meio para fins documentais, sendo mais correto chamá-los ilustradores. A relação sensível do artista com o mundo foi sempre por certo razoável, não havendo caráter excludente entre esses dois termos; entretanto a aproximação entre arte e ciência realizada por estas obras é uma união pragmática.

Outro é o resultado da investigação direta da natureza obtido pelos paisagistas, que ao transcrevê-la para o quadro acabam por registrar não a matéria natural, mas a matéria visual, a experiência da visualização, as impressões luminosas e coloridas provocadas na retina pelo ob-

jeto observado.

Obras de três professores do Liceu exemplificam a questão: Felizberto Ranzini (Itália, Mântua, 1881-São Paulo, 1976) - a quem já fizemos referência a propósito da contribuição do artista para a construção de um estilo nacional e que fixa aspectos da arquitetura e da história em desenhos que ilustram conceitos definidos a *priori*; Alfredo Norfini (Itália, Florença, 1867-Rio de Janeiro, 1944), que deu aulas no Liceu a convite de Ramos de Azevedo a partir de 1911 e deixou anotados aspectos de Minas Gerais com fito documental; Aladino Divani (Itália, Castelnuovo de Garfagnana, 1878-São Paulo, 1928), que atua no Liceu provavelmente desde a primeira década do século e cuja obra ainda é mal conhecida.

Há notícias de desenhos de Norfini para a Comissão de Psicultura do Nordeste, orientada pelo cientista Rodolpho Von Lering, entre os quais estão aspectos da região e a incubação artificial da espécie curumã, desenhos feitos a partir de observação por microscópio datados de aproximadamente 1933. Aladino Divani realiza pranchas de cirurgia encomendadas pelo professor Sérgio Meira da Faculdade de Medicina de São Paulo. Outro exemplo significativo dessa relação do artista com a natureza é uma coleção de árvores aquareladas por Norfini, que se encontra exposta no Museu Florestal, tendo sido elaborada entre 1929 e 1932. As aquarelas compõem um mostruário de madeiras encontradas na época em São Paulo. O conhecimento e a clas-

sificação das madeiras brasileiras observadas pelo pintor também se traduziu para a linguagem dos artistas entalhadores, que inscreviam folhas e frutos nas próprias amostras de madeira, identificando-as. No entalhe, destacam-se os riscos sulcados por Antonio Oppido (São Paulo, 1907).(76)

Uma outra face do arquiteto de fachadas de disciplina acadêmica irá se revelar nos desenhos que Ranzini realiza do natural. Desenha por prazer, nos fins-de-semana; não parte da linha, mas de manchas coloridas. Capta recantos naturais: aspectos dos arredores da cidade de São Paulo como a *ponte do Piqueri*, o *Parque Antártica* (1919), edifícios urbanos como a *Estação da Luz*, tomadas de pequenas cidades como *Itanhaém*.(77) Desenha a óleo do natural em pranchas de madeira de pequeno formato (doze por dezesseis centímetros) ou em cartões (onze por dezesseis centímetros) que cabiam em uma pequena caixa com a qual saía à rua. As manchas feitas rapidamente, de pé mesmo, em qualquer lugar tocam a sensibilidade contemporânea pela cor definida, pela sombra frequentemente azul descoberta pelos impressionistas, pela ausência do preto. Nelas se percebe, porém, certa "facilidade" do artista para enquadrar a paisagem em valores compositivos, quase por hábito. No verso das manchas anota o local, a data e as condições naturais nas quais as havia colhido: "Chove"... "Céu nublado"... "desenhado de manhã"... Considera a atmosfera, a luz e o clima que traduz em escala de cor, tanto quanto aspectos documentais da vista. As manchas a-

notadas com espontaneidade, em gestos aparentes, serviam de motivos para os bicos-de-pena aquarelados que elaborava em estúdio. A definição e clareza das aquarelas será reconstruída pelo desenho a lápis, realizada muitas vezes com o auxilio de régua, em escala aumentada. As manchas ampliadas pelo desenho preciso e mais detalhado tendem a um traçado definitivo, à diferença dos registros ocasionais, mais efêmeros. Configuram-se formas mais geométricas e controladas, nas quais não se adivinha mais o ímpeto do esboço. Tudo domesticado, polido e disciplinado: aquarelas mais rígidas e frias que a pasta a óleo obtida ao ar livre. A transparência da aquarela buscada longe da luz natural, no estúdio, com ajuda das anotações... Um conjunto delas foi reunido em *Rio de Janeiro. Terra e Águas da Guanabara*(77). Chama a atenção do observador que as manchas a óleo sobre cartão e não as aquarelas delas derivadas no estúdio venham revelar as novas possibilidades de expressão propiciadas pela experiência direta da realidade. Ainda que Ranzini não confie nos primeiros registros e discipline as figuras manchadas, atendendo uma imperiosa necessidade de ordenar a idéia sobre a impressão ótica primeira (matéria-prima para o artista), a observação direta iria lhe ensinar um colorido mais claro e luminoso, com relações cromáticas contrastadas e menos mediadas, se comparadas àquelas usadas na pintura de estúdio e uniformizadas pela velatura do verniz queimado.

As aquarelas de Ranzini revelam práticas muito frequentes entre os artistas que gravitavam em torno do Liceu.

Eles não podem ser considerados naturalistas, nem realistas, porque idealizavam o real, corrigindo a natureza. Por outro lado, a natureza "exterior" é claramente o ambiente da vida humana, e nela nada evoca a criação divina. Com a paisagem, o pintor também estabelecia relações mais íntimas, projeções afetivas.

Diante da natureza física desendeusada, revela-se a natureza do sujeito que a contempla, da mesma maneira que se evidencia o caráter convencional da linguagem. Esse olhar direto apreendido na natureza se manifesta no **Primeiro Bonde Elétrico** de 1918 e na **Feira do Largo de São Bento** de 1926, ambos de autoria de Aladino Divani, artista capaz de explorar poeticamente a sensação do visível e das coisas percebidas como manchas coloridas. Entre os citados, foi aquele que mais libertou a mancha do tema, fazendo-a apontar o espaço pictórico e a própria construção da imagem.

Também o **Viaduto de Santa Efigênia** de Norfini, de 1911, traduz uma experiência mais próxima do impressionismo europeu e testemunha o interesse pela paisagem urbana construida pelo homem, revelando a nova sensibilidade apta a atribuir valor aos efeitos técnicos da era industrial.

Tudo indica que esses pintores estavam preparados para explorar o caminho aberto pelos registros rápidos, pelas manchas que eram imagens imediatas à visão, se para isso fossem liberados e reforçados. Mas a estética predominan-

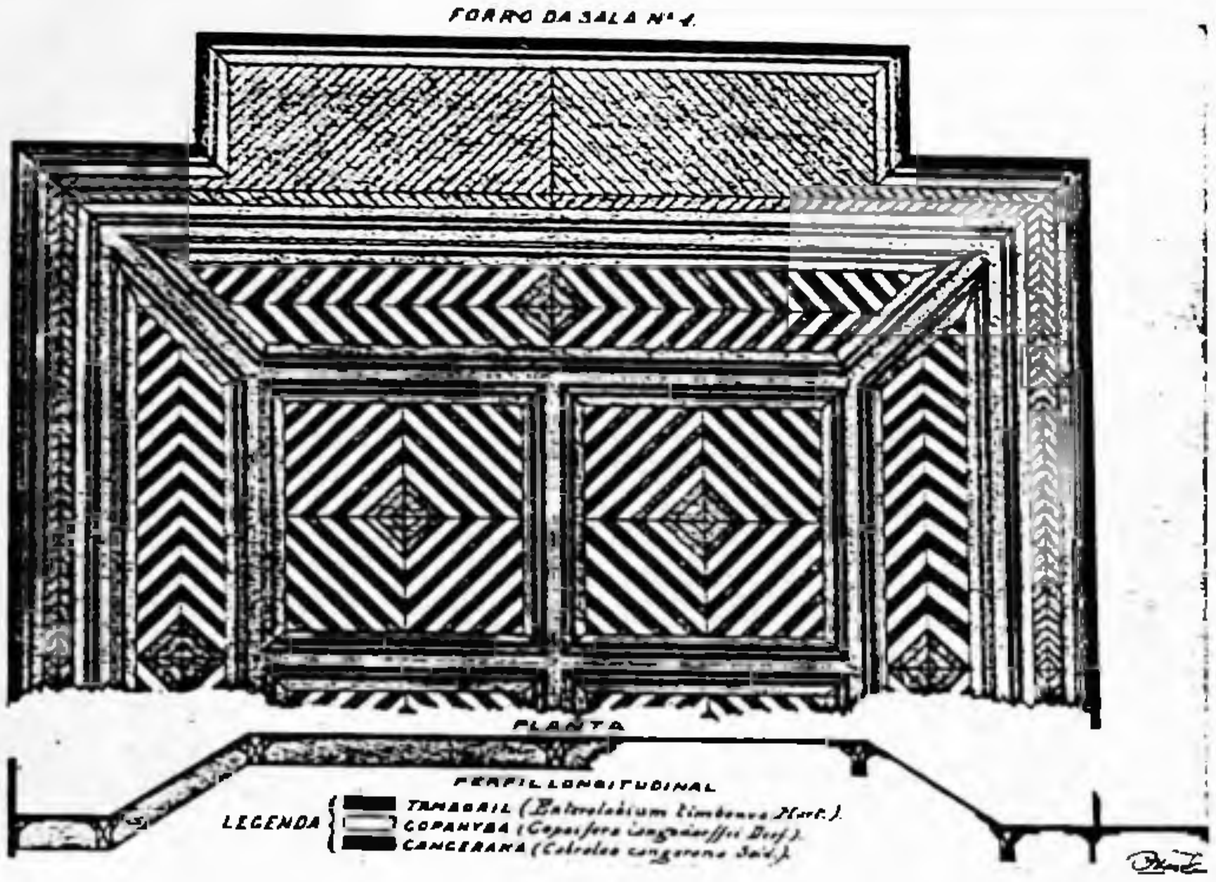
te era outra. O pequeno formato dos quadros, o caráter de anotações preliminares não deixa dúvida sobre os limites que cercaram essa experiência em São Paulo. Evidenciam, enfim, uma defasagem entre as condições psicológicas que concorrem para tais avanços e as expectativas gerais da sociedade com relação ao produto artístico. Aspecto recorrente nessa fase da história da arte no Brasil é a sociedade como freio da atividade artística.

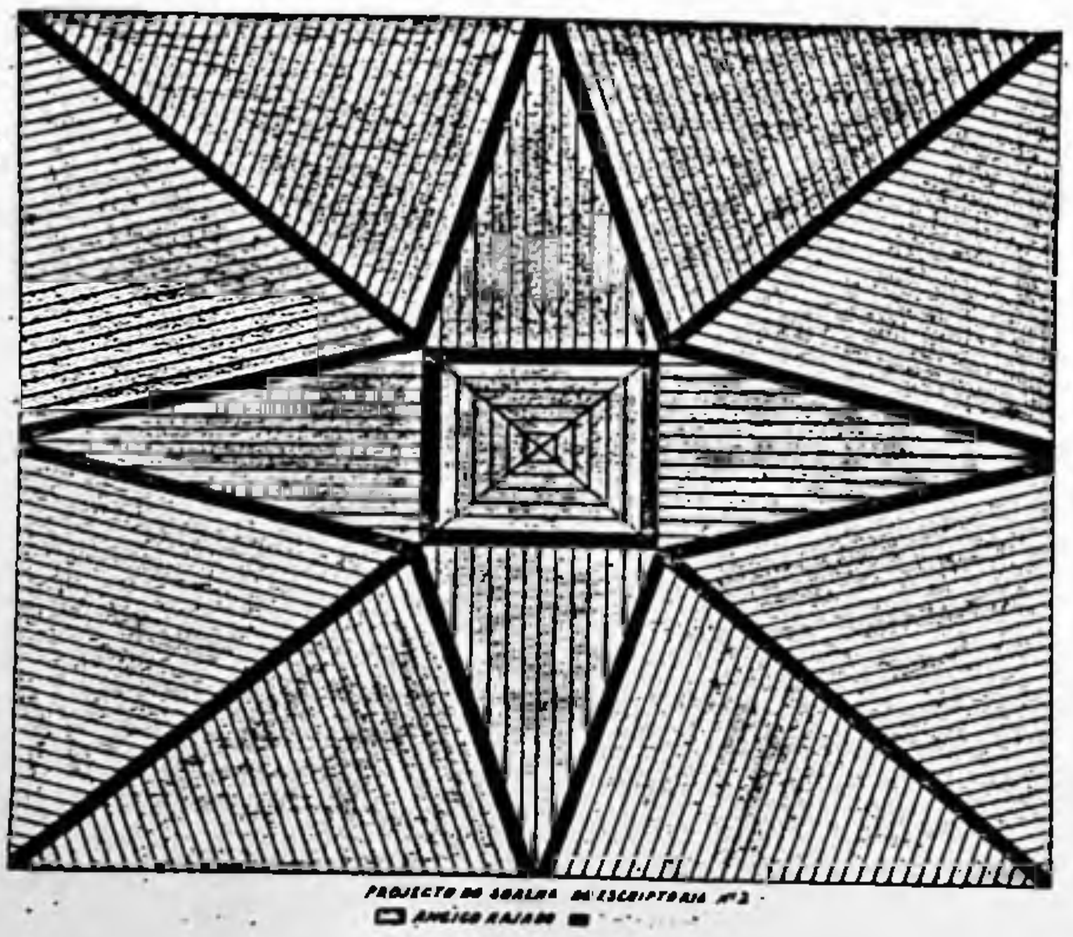






Madeiras classificadas com desenhos e entalhes de Antonio Oppido. Coleção do Museu Florestal Octavio Vecchi, São Paulo.



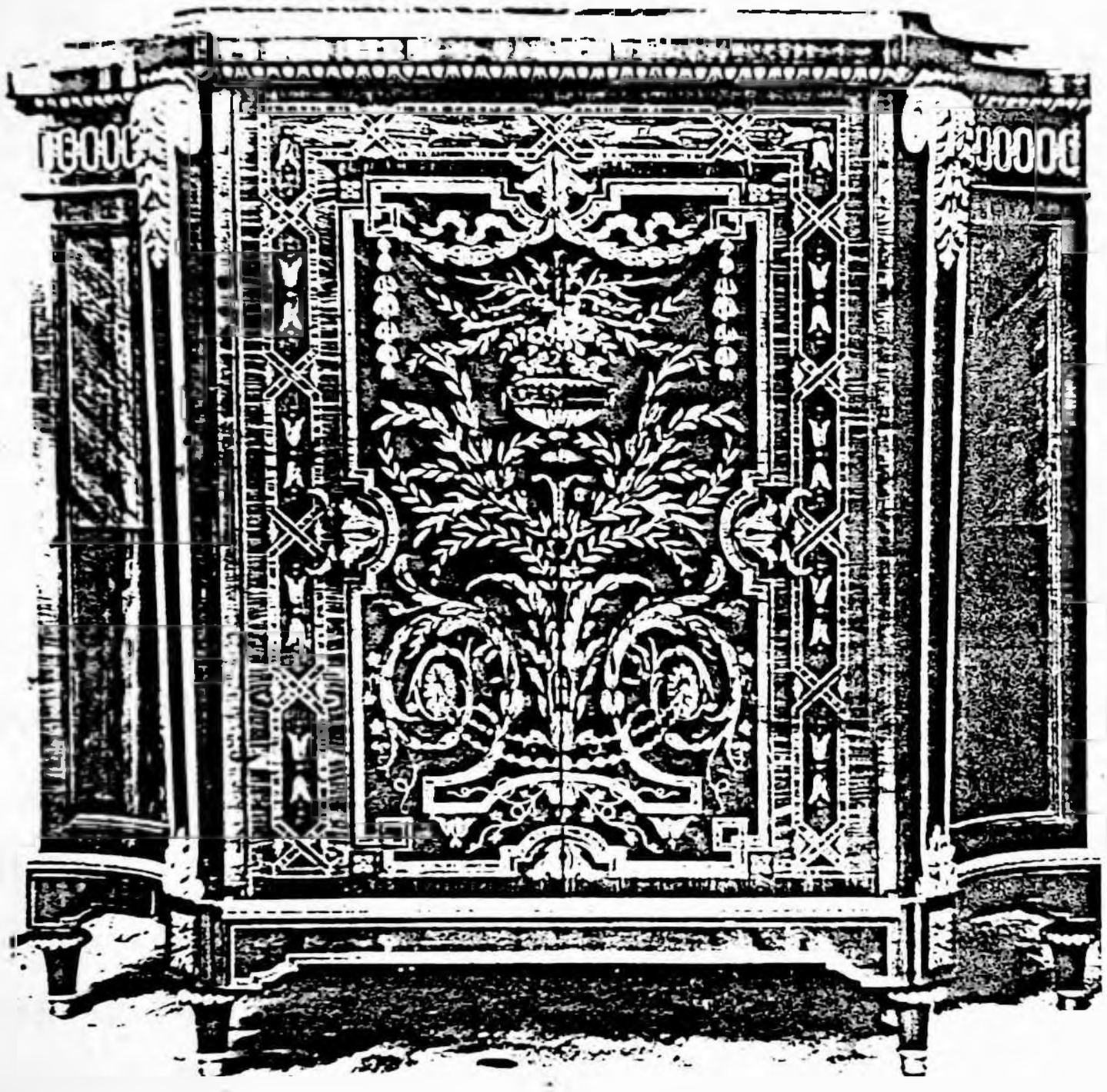


Projetos para soalho e para forro, bico-de-pena aquarelado. Colecão Museu Florestal Octávio Vecchi. São Paulo.

Abordagem do Material

As matérias sólidas da natureza são sempre cortadas e tiradas da paisagem. É o caso das madeiras nobres, aqui chamadas *de lei* por ter sido proibida a sua extração sem autorização da Coroa. Foram por muito tempo importadas, sendo substituídas pelas nacionais a partir das primeiras décadas do século XX. O pinho-de-riga vinha dos Estados Unidos em bitolas de perfil quadrado de uns trinta centímetros de largura e uns dez metros de comprimento; era utilizado no batente de janelas e portas, apresentando vantagens de duração, mesmo quando exposto ao tempo, devido a suas células resinosas. Cedeu lugar ao cedro, do qual não existia grande reserva. O Liceu adotou madeiras de lei brasileiras: cabriúva, pau-marfim, imbuia, jacarandá, graviúna. É provável que se tenha encontrado dificuldade para retirar recursos naturais daqui: madeiras de lei existiam, mas não existiam estradas. Usavam-se em São Paulo madeiras do interior do Estado e do Paraná.

Do trato dado à madeira no Liceu, sabe-se da cuidadosa

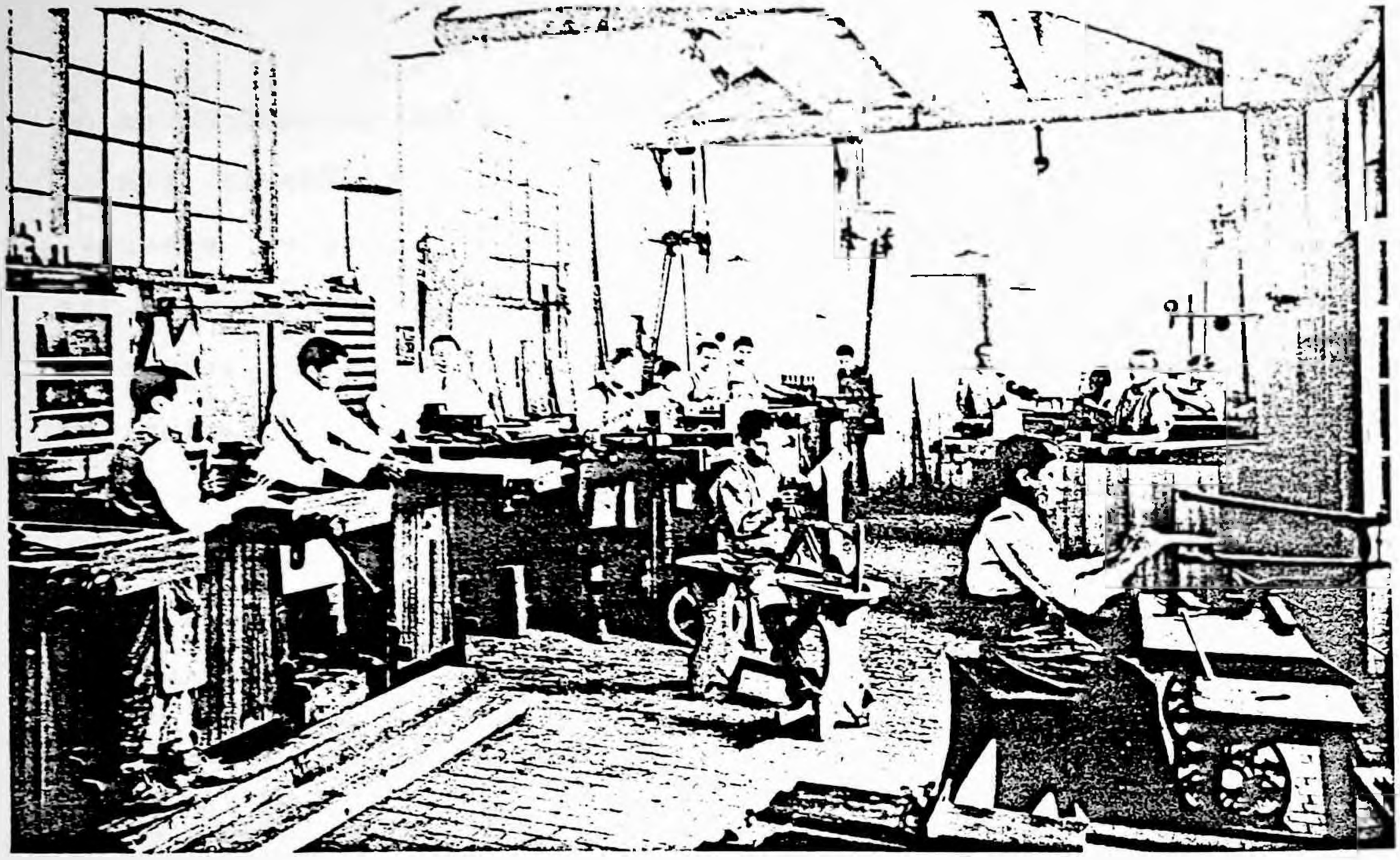


Cômoda executada nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios. Os trabalhos de marchetaria formavam motivos decorativos para painéis, que eram embutidos nas almofadas do mobiliario, aplicados a objetos como bandejas ou mesmo apresentados na expressão reduzida das caixinhas de jóia ou porta-pós, que tendiam ao domínio da miniatura. Compunham temas decorativos ao lado dos quais figuraram minuciosas paisagens e retratos. No Liceu havia um depósito de raizes e cipós em diversas cores, cerca de 300 espécies identificadas, que permitiam dispor de um tom de rosa para uma flor, de um negro para um filete. O eucalipto, por exemplo, oferecia tons claros da cor da pele, sendo bastante usadas também a amarelinha-do-Pará, a imbuia e o ébano.

escolha de cada tipo e do esmero com que se empenhavam no seu preparo em bruto. A madeira serrada ficava no tempo, extraía-se a seiva e era realizada a secagem em estufas, trabalho que levava anos. Os cuidados e o domínio das propriedades físicas da madeira autorizavam seu uso correto e o resultado duradouro. Os artesãos conheciam as particularidades de cada árvore, sua textura e cor, suas propriedades e resistência, o talho duro ou macio, conhecimento que pautava a elaboração rigorosa e o proveito de aspectos sensíveis, qualidades que são postas à mostra no objeto.

Além da cuidadosa preparação do material, destaca-se o meticuloso acabamento das peças. Combinavam-se essências, tirando proveito do desenho de suas fibras, com as quais eram entalhadas figuras ornamentais. A imbuia, por exemplo, rica em tons e de talhe macio, possibilitava o desenho de estrias e feixes de linhas retas, dela também se aproveitando as raizes.

As oficinas de madeira do Liceu de Artes e Oficios começaram a funcionar por volta de 1903 e nos mais antigos registros vêm designadas por Ebanesteria e Escultura em Madeira. Por um lado, o nome vem do ébano, madeira negra e pesada de talhe duro, e refere-se à atividade com madeiras finas; por outro, indica a fatura artistica do escultor, sugerindo os contornos definidos pelo entalhe. Sua atividade preponderante, como se sabe, foi a feitura de mobiliário. Também se dedicou ao revestimento arquite-

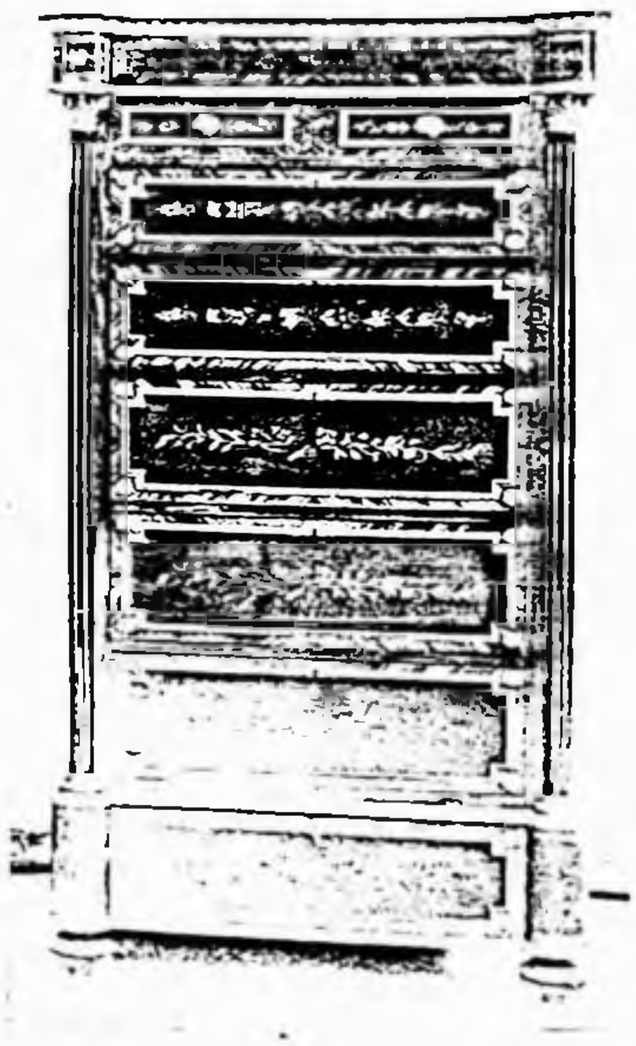


Dionisio Brighi na bancada de trabalhos de marchetaria, ao centro da seção de pequenos trabalhos em madeira. Para a realização do trabalho de marchetaria eram usadas folhas de madeira colorida de 1,5 mm de espessura. O desenho em escala natural era riscado sobre uma base de madeira com auxilio de um papel-cópia. Primeiramente se riscava e executava o pano de fundo, chegando-se sucessivamente até o primeiro plano, peça por peça. O recorte das peças respeitava a inclinação cônica, que garantia maior firmeza no futuro encaixe. Para facilitar a realização, cada elemento era cortado em proporções maiores do que aquelas indicadas no desenho, e ao se colocar o elemento seguinte retirava-se a diferença. A serrinha era manejada por meio de um arqueto e introduzida por um orifício na madeira. O marcheteiro, sentado em sua bancada, dispunha de apoio para prender a peça a ser cortada; acionando o mecanismo com o pé, abria e fechava o apoio, permitindo girar a peça. Cada folha de madeira acabada era colada sobre o móvel. Para as superfícies curvas era necessário que se levasse em conta essa caracteristica no momento do desenho, pois a folha acabada era curvada com auxilio de uma prensa sobre sacos de areia, que lhe davam a forma. Finalmente, as eventuais falhas eram retocadas.

tonico: jogos de tacos de diferentes tons emolduravam os pisos das salas com barras gregas e arabescos nos cantos; alizares cobriam as paredes, particularmente nos escritórios; caixotes de madeira trabalhada forravam o teto, os batentes de porta eram esculpidos, enfim, toda a carpintaria fina contava com acabamento figurativo. O mobiliário participava de diversas maneiras da definição do programa e da qualificação do espaço arquitetônico, a tal ponto que seria mais conveniente chamá-lo instalação, já que, como adverte Giedion, a noção de móvel deriva da mobilidade das peças que acompanhavam as mudanças. É relevante a presença do ebanista nesse contexto, vindo constituir uma alternativa ao móvel concebido em conformidade com a arquitetura ou de acordo com a cultura unitária das artes figurativas. O ebanista baseava-se nas qualidades da madeira, explorava a solidez da peça e a sua individualidade, vindo se contrapor ao excessivo uso dos modelos históricos, chegando a realizar móveis "sem estilo". Em sentido geral, os valores da natureza e do material podiam apoiar novos caminhos.

A oficina de madeira dependia tanto do carpinteiro como do marceneiro, e é fato significativo que tenha emprestado do marcheteiro e do entalhador a expressão máxima de sua identidade artistica.(78) As obras dessa época seguem uma estética do decoro, devendo apresentar aparência adequada, sendo feitas principalmente para serem exibidas e agradar à vista.





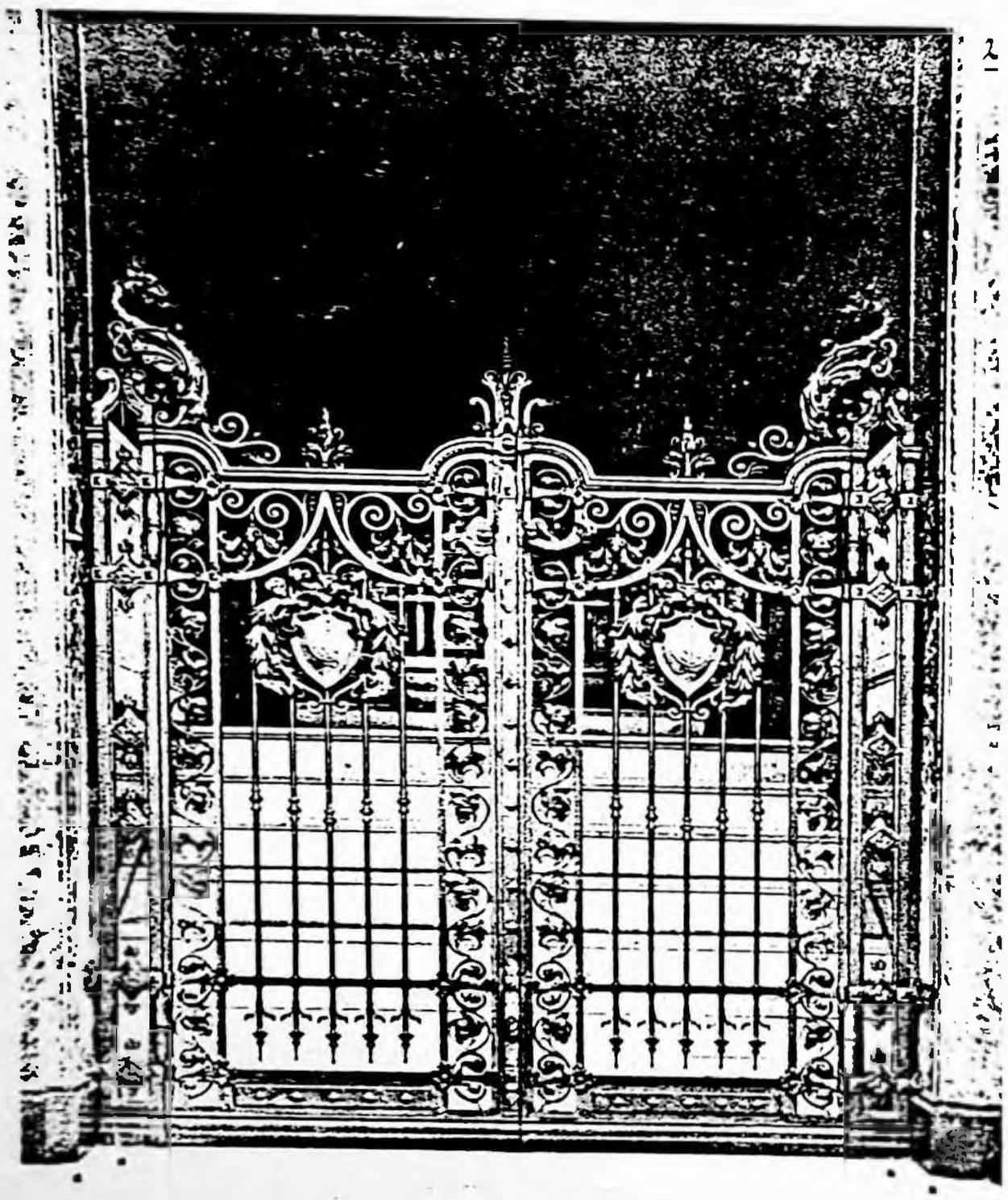
Pecas executadas nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

Bufê executado na oficina de marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios.
As madeiras mais indicadas para o entalhe eram, nesta ordem: o mogno, a imbuia e o cinamomo. Para realizar o entalhe, os artífices passavam o risco para a madeira com o auxílio de papel carbono e utilizavam goivas e formões.

Como se pode depreender, já existiam múltiplas alternativas colocadas pelas culturas profissionais especialistas, quando já se divisavam diferentes abordagens. Voltaremos oportunamente a considerar os diferentes aspectos do trabalho em madeira no Liceu, após constatar sua dedicação não só ao tratamento da matéria sólida - como é o caso do corte e da montagem em madeira - mas também à transformação de material maleável e fundivel.

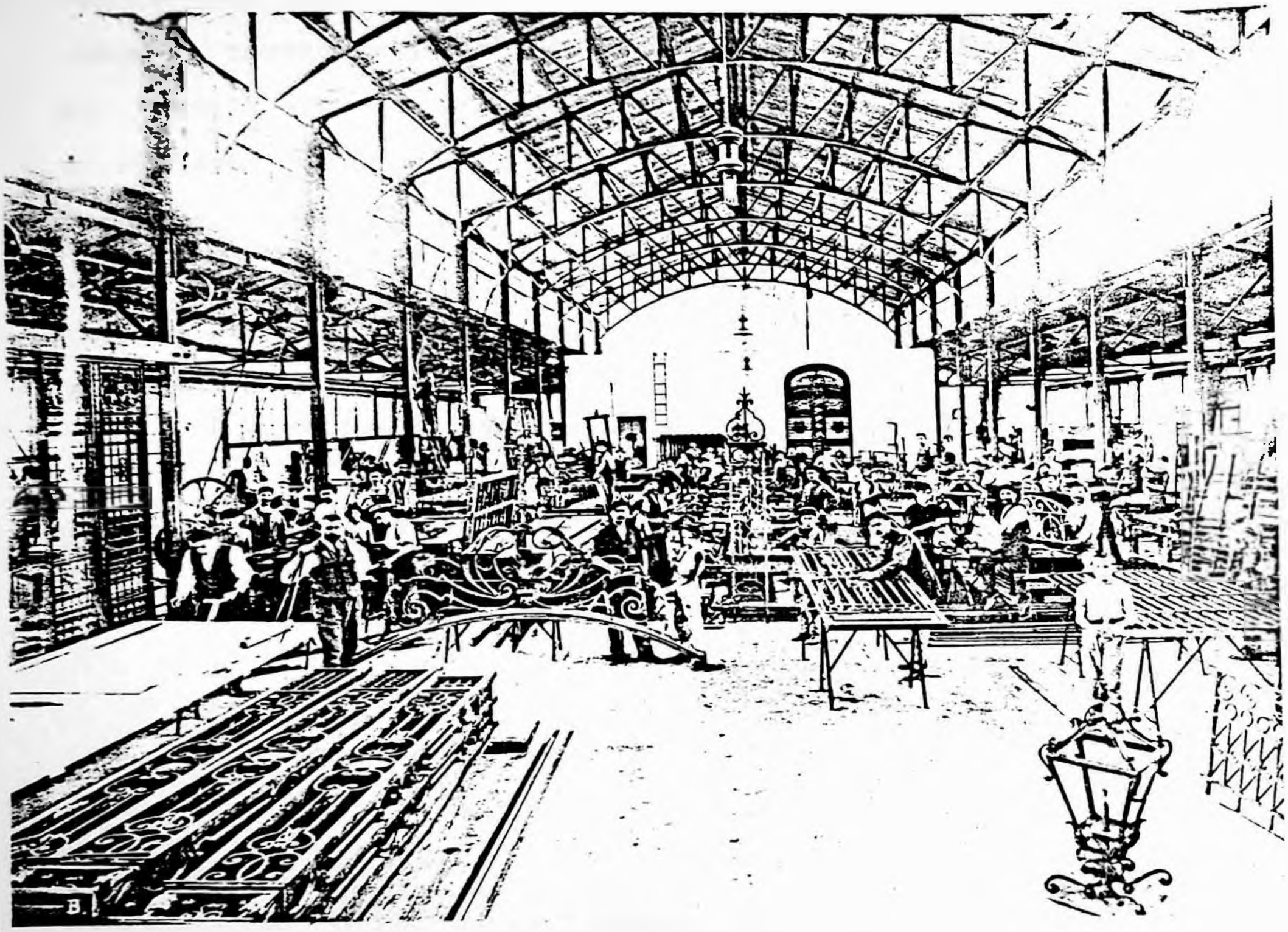
A questão é relevante e nesse caso o desafio do material consiste em enfrentar sua modelagem. Dois exemplos ilustram com riqueza o que queremos dizer: o significado da **rosa de ferro** do forjerão e a fabricação de **sucedâneos da natureza**, pela composição de pedras e argilas. Um e outro caso revelam o homem em competição com a natureza, buscando sobrepujá-la. Não se deve esquecer que o tratamento do material já formado na natureza esteve associado aos esforços e à servidão humana. Em contraposição, as ligas de matérias amorfas indicam a construção de uma segunda natureza dominada pelo homem.

Pois bem: são os desafios enfrentados na relação direta com o material que definem com clareza a cultura do artesão. Cada gesto contra ou a favor do material, pelo qual o homem rivaliza e domina a matéria, confere sentido ao objeto. A habilidade exigida para malhar e amoldar o ferro aquecido na bigorna ajuda a perceber por que os serralheiros apreciavam a curva bem feita e a flexibilidade, por que os forjerões se gabavam de delicados detalhes ob-

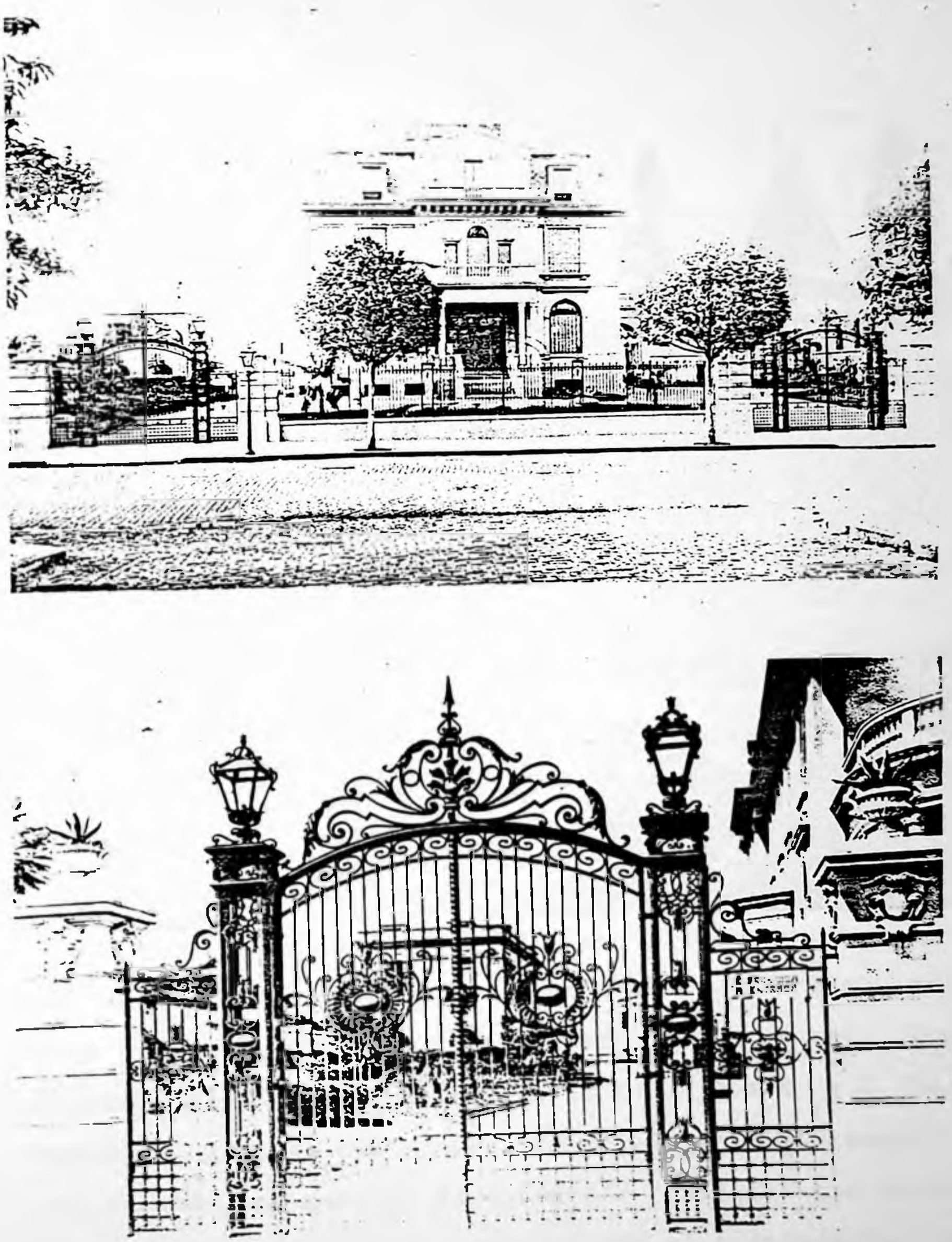


Portão em ferro batido, executado na serralheria do Liceu para a residência Lupércio Teixeira de Camargo, com a colaboração de Giuseppe Polizotto.

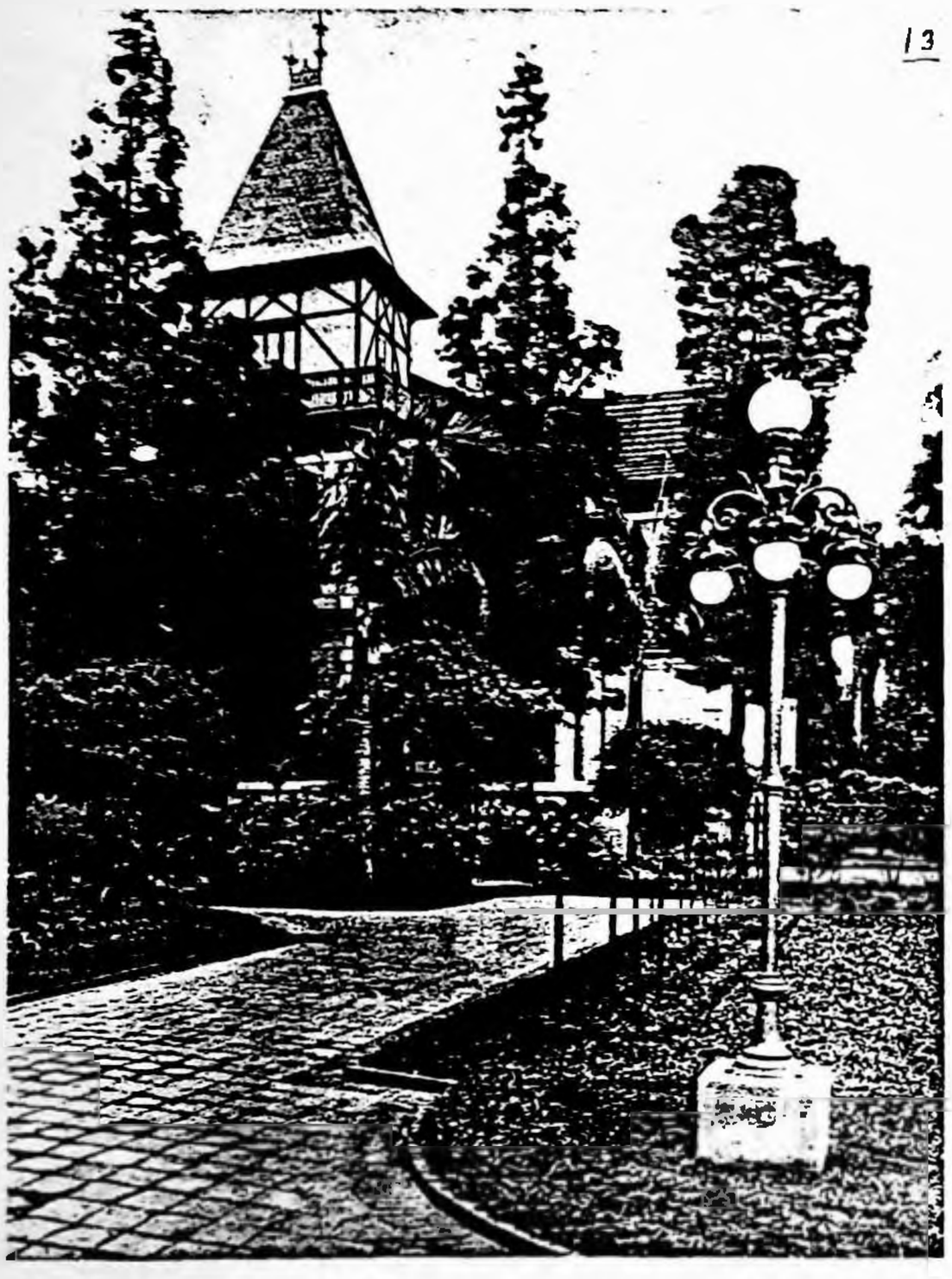
tidos pelo controle da maleabilidade do ferro quente. Enfim, por que fazia sentido para eles transformar a matéria inerte no movimento vivo das folhas e das flores. Só dessa maneira se pode entender como fazer uma rosa era o maior orgulho do forjerão. Tirava-as de um pequeno maciço de ferro rubro, incandescente, a 1.100 graus centigrados. Abria o bloco na forja, retirando as pétalas diretamente. Transformava o material resistente, que sempre evoca a força, em um gesto de delicadeza. Era uma vitória da precisão, e nessa transfiguração se afirmava o trabalho, sendo o valor arte e o valor trabalho uma coisa só. A idéia do artesão é a do ferro ornamentado, e não a do ferro bruto.

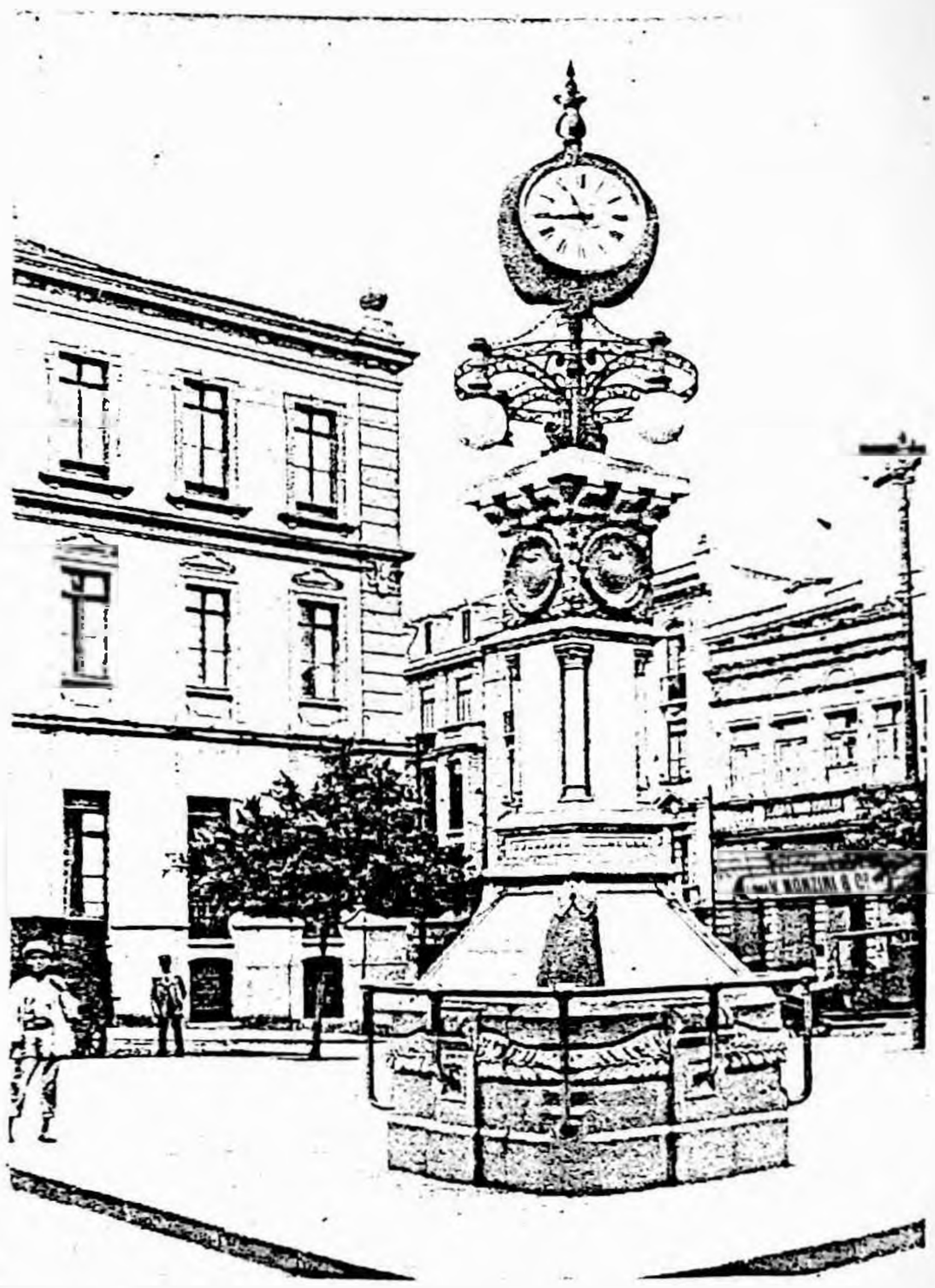


Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.



Residência Martinho Prado, à Avenida Higienópolis, construida pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo. O coroamento do portão e a lanterna aparecem na foto anterior, sendo trabalhados na serralheria do Liceu.





Os trabalhos ornamentais de ferro se inscrevem na paisagem da cidade e nos jardins.

O ferro ornamental

Muito antes que o aumento da produção viesse apoiar o uso do ferro como suporte construtivo, antes, portanto, de estar definido seu destino industrial, o ferro batido e as ligas de metal, como o bronze , haviam produzido obras de reconhecido valor artistico. As peças de metal tinham chegado dos romanos ao Renascimento, difundindo-se até o século XIX, quando se apresentam com considerável lastro. Os romanos usavam metal para o fabrico de vasilhames,candeeiros, lampadários, pedestais, elementos ornamentais em móveis e veículos, utensílios de casa, instrumentos e armas, tendo ficado famosas as estatuetas de Pompéia; mas entre eles o ferro teria sido secundário com relação aos outros metais. Seu uso se alarga na Idade Média, e o Renascimento propaga lanternas, candelabros, porta-bandeiras, escadas, parapeitos de terraço e cancelas que revelam um feliz casamento do material com a arquitetura. O auge desse aproveitamento parece ocorrer sob a forma barroca e rococó, quando o ferro se mistura mais com a arquitetura.

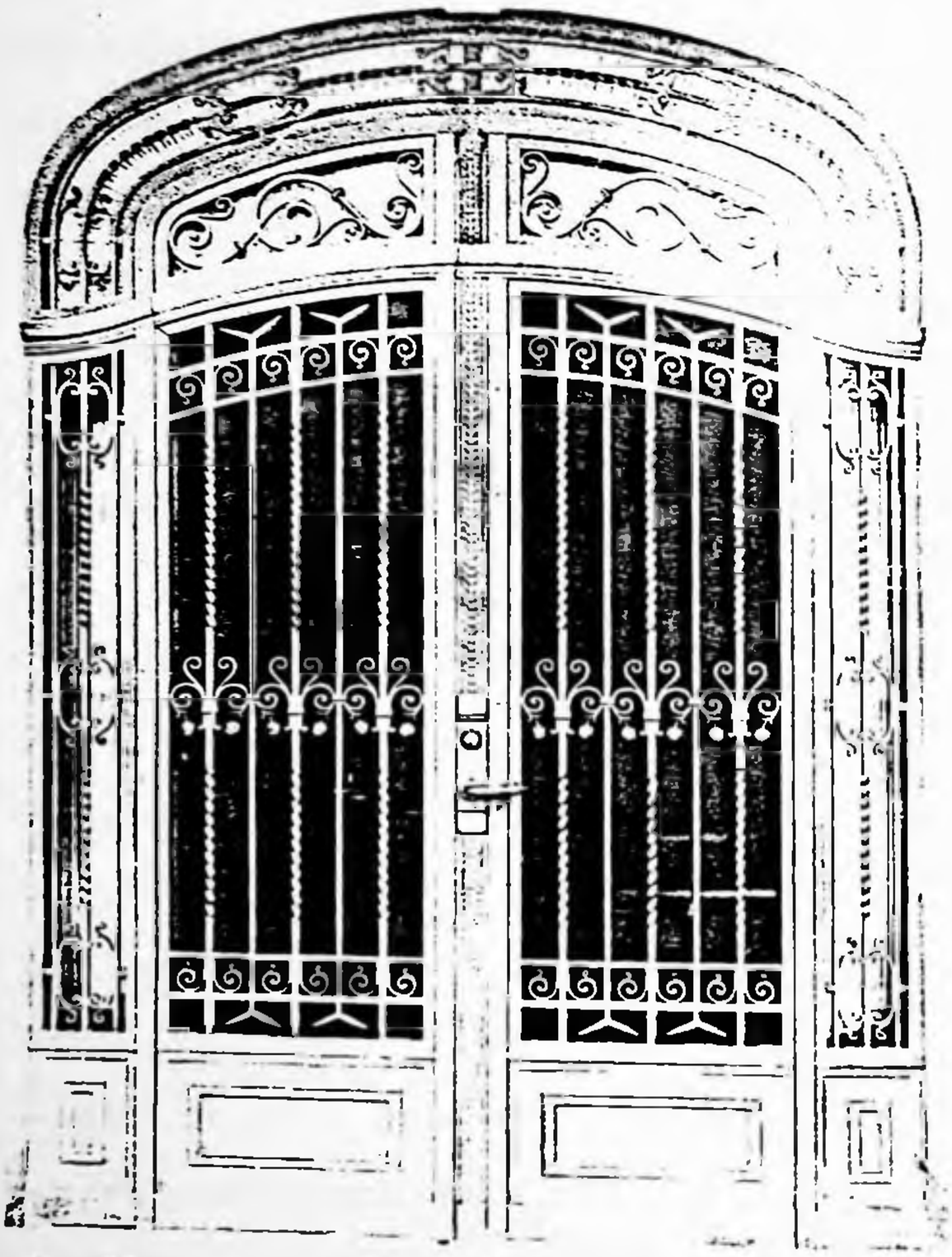


Obras de ferro batido - grades, portões, maçanetas -, mobiliário e decoração interna da **residência Olivia Guedes Penteado**, à rua Conselheiro Nébias, foram realizadas pelo Liceu de Artes e Oficios. O edifício, de 1895 - 1904, foi construido pelo Banco União Seção Construtora.

Habituamo-nos de tal maneira ao ferro concebido como esqueleto arquitetônico, conforme se afirmou ao longo dos últimos séculos, que raramente nos lembramos dos termos em que era discutida a correção do seu uso, nos meados do século XIX. Ruskin, por exemplo, admitia que os metais participassem da construção em certa medida, "como os cravos nas construções de madeira e as soldaduras nas construções de pedra". Propunha o uso de metais como ligadura, como "cimento e argamassa", dizia ele, "e não como sustentação". Na sua opinião, a verdadeira arquitetura não podia admitir o uso do ferro na construção.(79)

No Brasil, a arquitetura colonial o incluía nas bandeiras de portas e janelas, em lanternas, gradis de sacadas, e em complementos como bisagras, puxadores, aldravas e espelhos de fechadura. Nas primeiras décadas do século, em São Paulo, já se havia introduzido a liga metálica para solução da estrutura do edifício, como comprovam inclusive prédios construídos pelo Escritório de Ramos de Azevedo, enquanto a serralheria do Liceu se dedicava à fabricação de componentes complementares da arquitetura de teor ornamental. A superposição de estágios técnicos - com a qual nos acostumamos a conviver no Brasil - quando observada no interior, de uma obra, pode traduzir certa incongruência de um ponto de vista lógico ou estético. É, sem dúvida, uma característica do período estudado e das obras ecléticas, como já se mencionou.

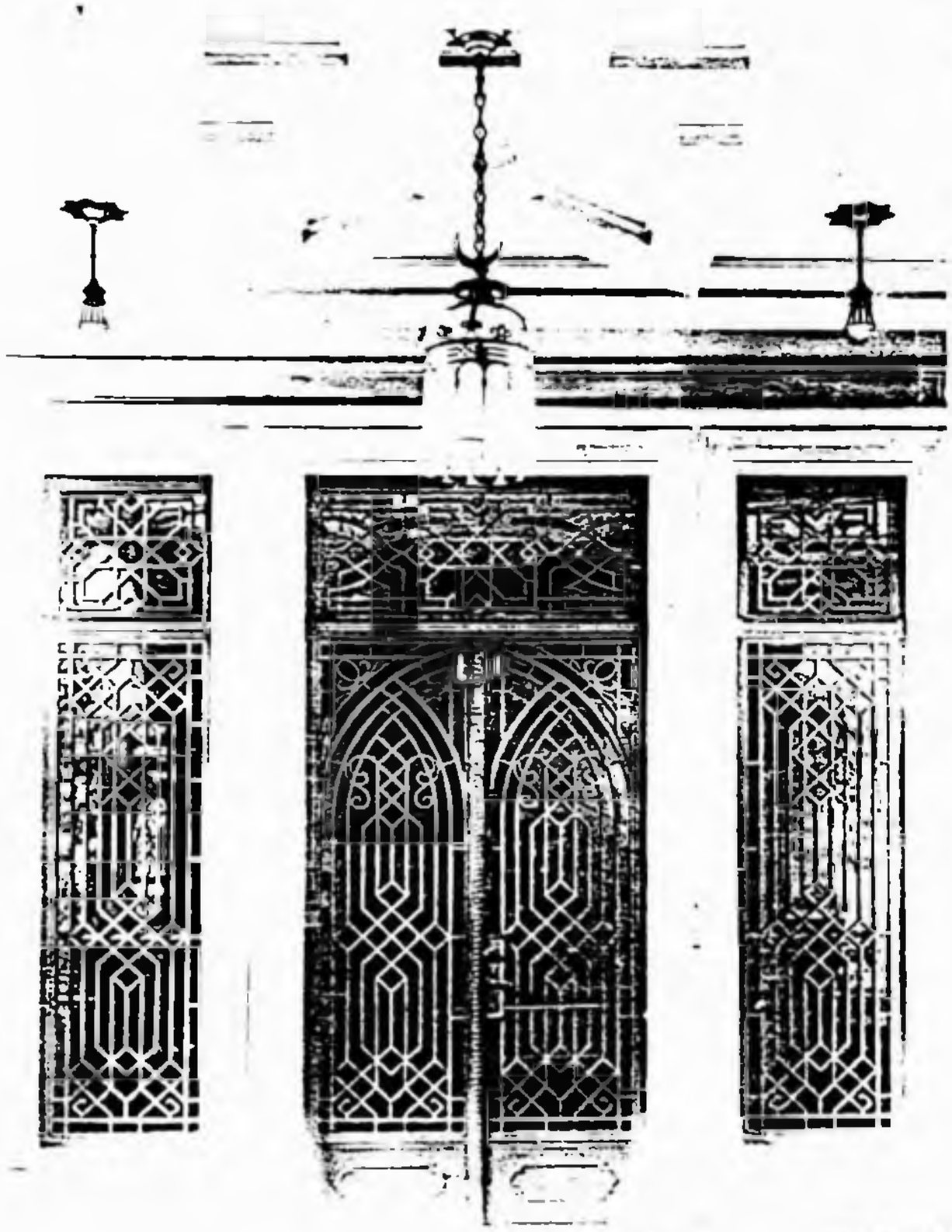
O ferro foi introduzido no Liceu antes do bronze e do latão.





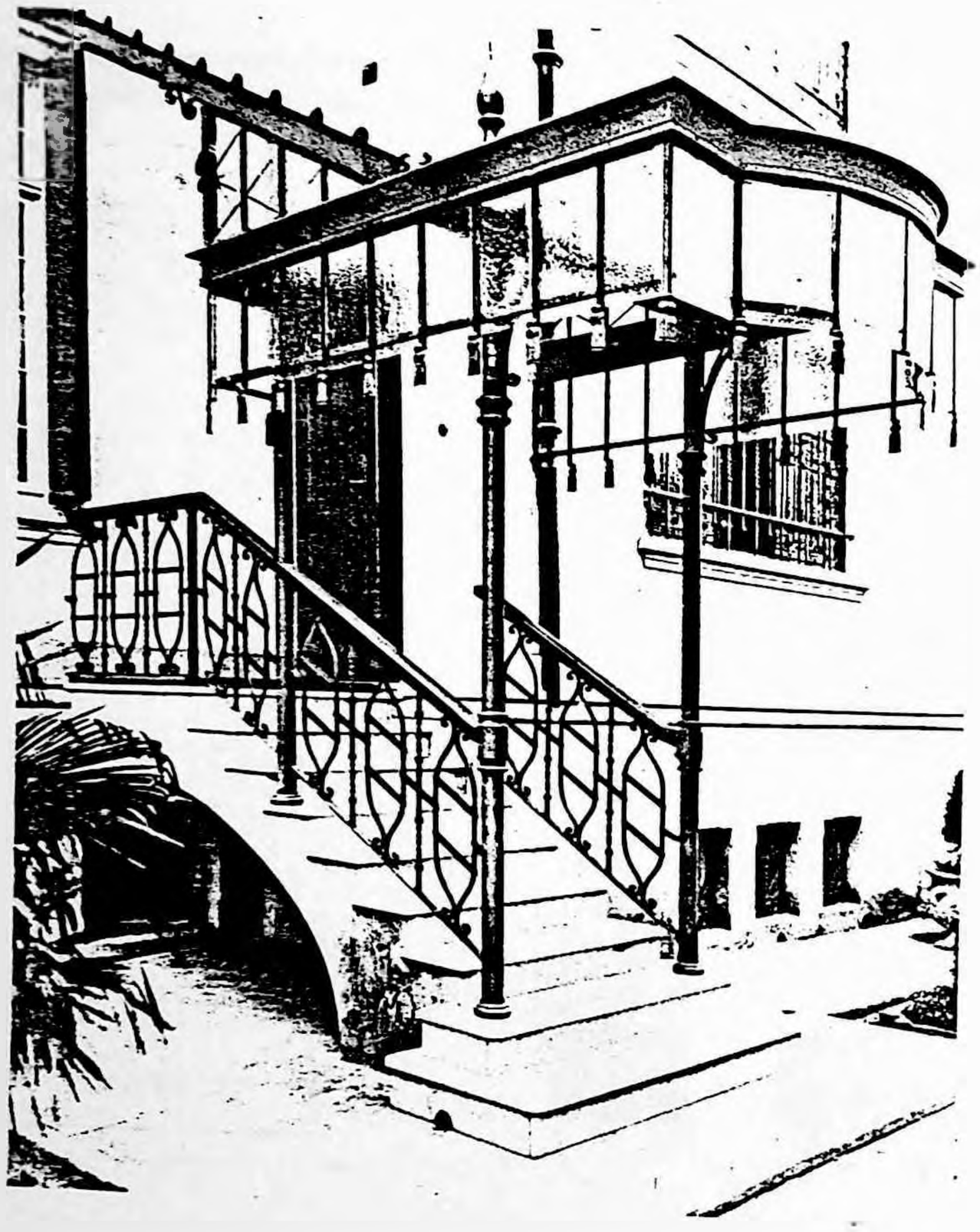


Tradicionais motivos decorativos se compatibilizaram com os recursos do ferro: arabescos definidos pela continuidade linear, palmetas de disposição simétrica. O ferro possibilitava efeitos resultantes da torção das barras, chamados cordões ou cipós.





Em busca da "unidade de estilo", as figuras em estuque emprestam desenhos motivados nas possibilidades do ferro.



Grade e marquise da fachada posterior da residência **J. Franco de Camargo**, realizadas na oficina de serralheria do Liceu.

Da última década do século XIX até os anos trinta, chapas e barras maciças eram importadas, tendo-se notícia de que vinham da Bélgica e da Alemanha. Só bem depois dos anos trinta, a tardia produção nacional estaria em condições de abastecer as necessidades do país. Portanto, no Brasil, era tido como um material de valor, demandando muitas operações para chegar aqui. No Liceu, as chapas e as barras finas eram o ponto de partida para o trabalho, pois lá não havia fundição. O trabalho com o ferro irá se caracterizar pelo uso de muita forja e pouca solda, esta só mesmo a fogo, por meio de maçarico, pois a solda elétrica só seria introduzida no fim dos anos trinta, em torno de 1937-38.(80)

O Liceu de Artes e Ofícios irá se notabilizar por realizações em ferro aliadas ao projeto arquitetônico, oferecendo solução para proteção e segurança do edifício, obstruindo acessos sem estabelecer uma vedação total. As grades proporcionavam a continuidade espacial, a passagem de luz e a ventilação e impediam a passagem de corpos,sem obstruir a visão do espaço dividido. Foram realizados inúmeros portões e gradis, portas de acesso a residências e edifícios comerciais situados ao longo da calçada. Os bancos eram trancados com ricas filigranas, as grades serviam de proteção para as janelas contíguas ao passeio e para o respiradouro dos porões, bandeiras de portas e guarda-corpos nos balcões. Quando as residências ocupavam lotes maiores, estes eram arrematados por grades e portões que deixavam à mostra os jardins, dando uma nova ca-

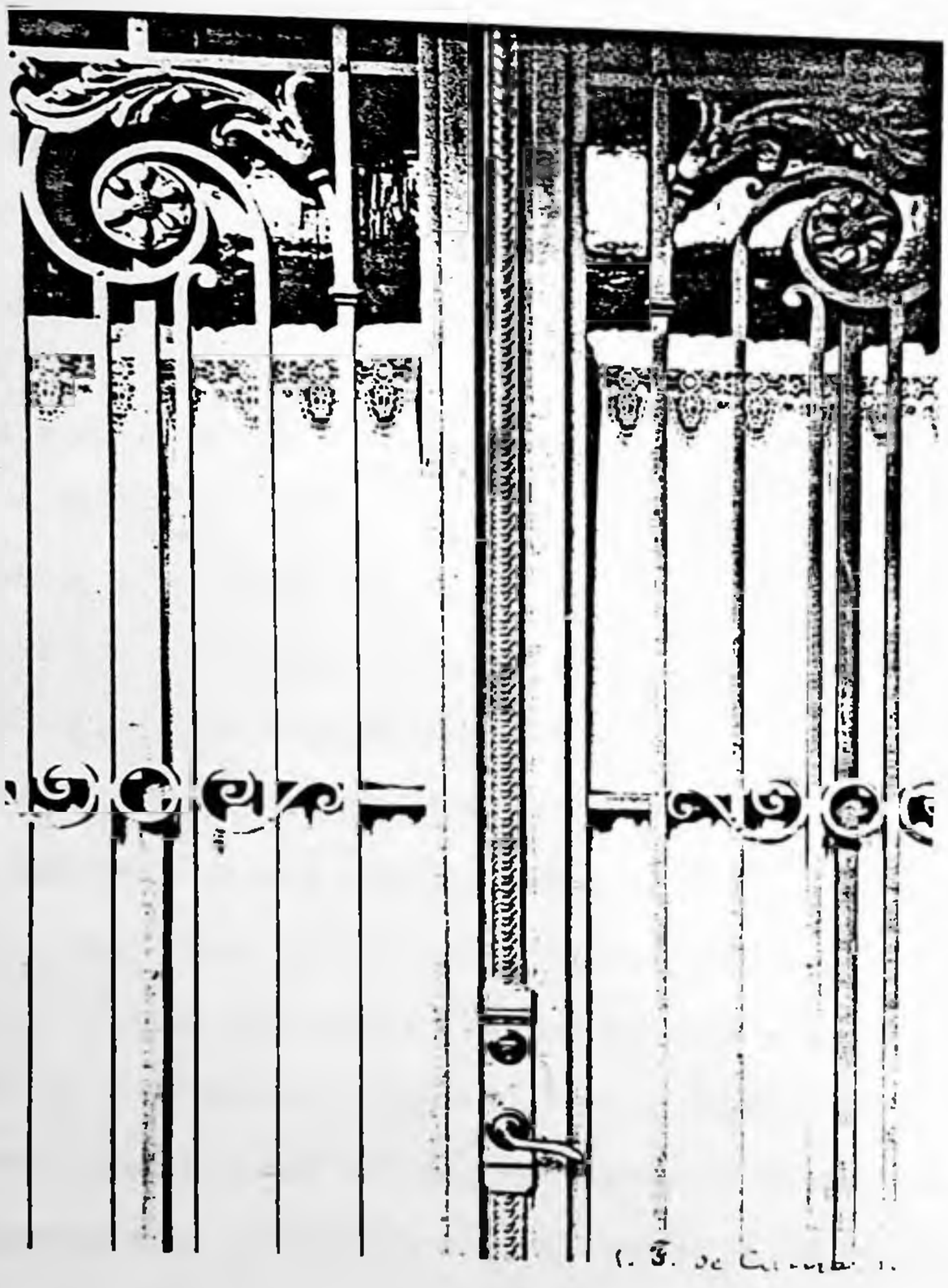


Portão, grades e marquise feitos na serralheria do Liceu, para a residência J.D. Martins, construida pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo e decorada pela empresa de Sebastião Sparapani.

racterística aos palacetes que incorporavam padrões das vilas suburbanas.

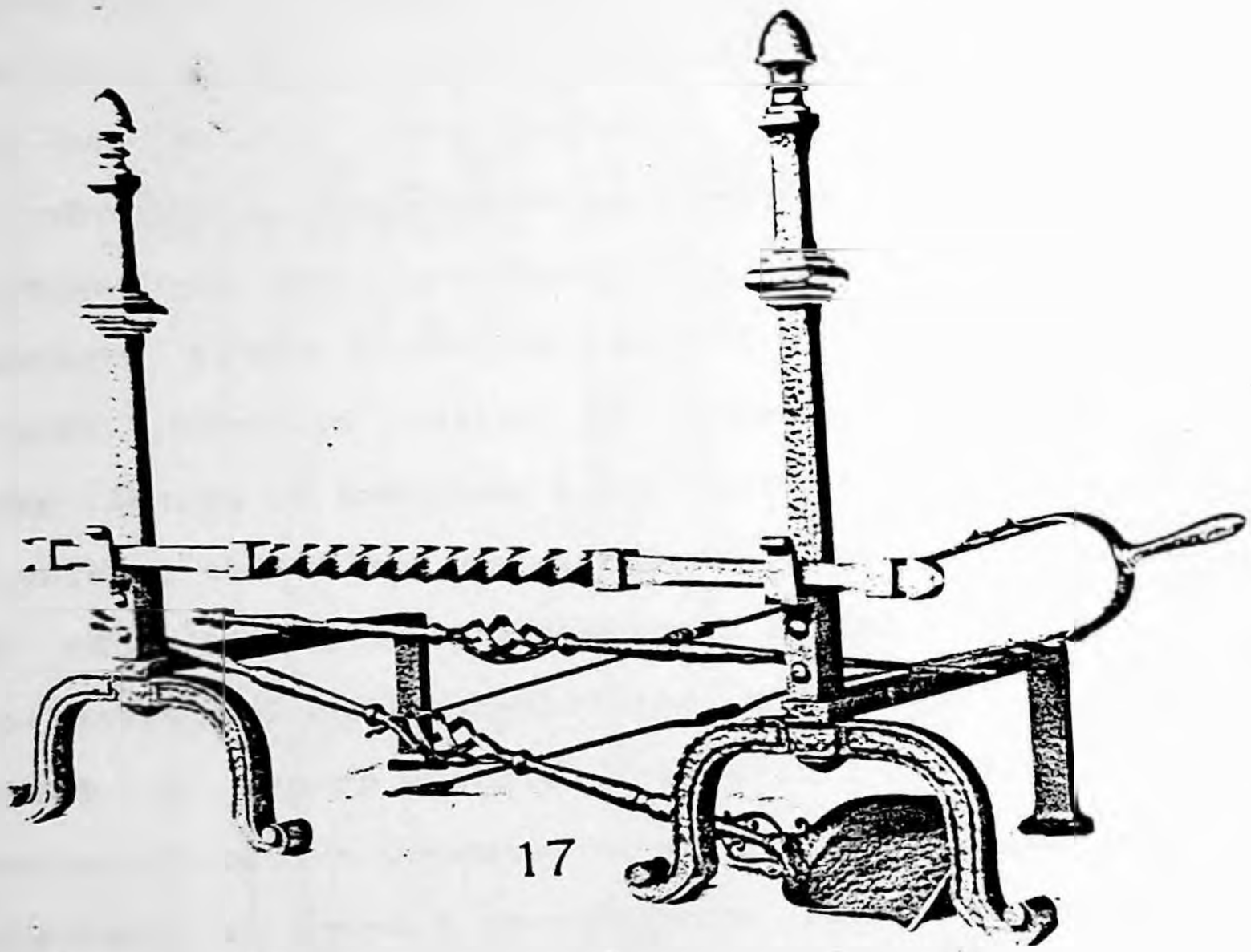
O ferro se aplicou também à armação de marquises de cobertura de vidro ou chapa metálica, entre as quais algumas eram completadas por lambrequins também metálicos. A grade de ferro, parede rendilhada não só apareceu em resposta a determinadas exigências da arquitetura, como atendeu os reclamos do gosto e do decoro, da mesma maneira que as golas de renda rematam os vestidos na época.

As grades e gradis sujeitos aos estilos e modas são, em última análise, soluções para superfícies vasadas, para a realização das quais o Liceu acumulou certo *know how*. O exemplo das grades esclarece que o Liceu não só deteve o domínio da **técnica**, para a qual era requerida a habilidade do artesão no trato da matéria, pelo uso preciso das ferramentas e das máquinas; como ele marca a entrada no domínio da **tecnologia**, ao buscar conhecer as operações do artesão com a matéria, enquanto instituição de ensino, e ao pretender sistematizar o conjunto das operações técnicas, enquanto oficina de trabalho.(81) A adoção de técnicas tradicionais não impede a organização do trabalho parcelado, nem a especialização, dos ofícios que se acentua no interior das oficinas do Liceu. O preparo das grades de ferro deixa entrever um sistema construtivo abrangendo componentes e procedimentos para a sua articulação, que corresponde à divisão técnica do trabaho pela qual é feito o produto.



Detalhe em ferro batido. Residência J. Franco de Camargo.

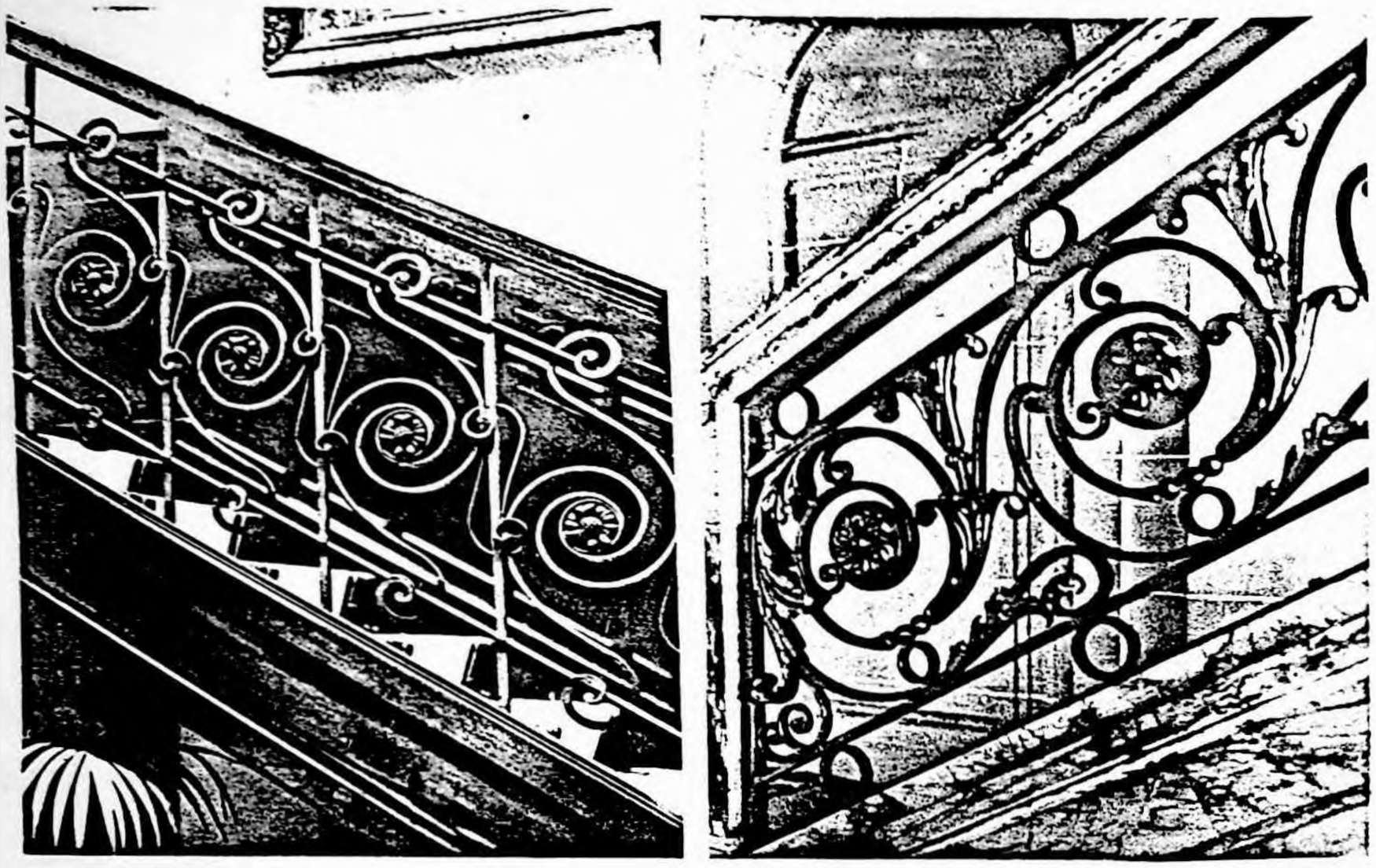
Os desenhos para grades eram baseados em modelos catalogados, quando não eram apresentados pelo engenheiro ao encomendar a obra. Os desenhistas da seção elaboravam desenhos em escala natural, mediante os quais a serralheria preparava as peças: as barras eram cortadas nas medidas indicadas; as volutas eram feitas por um forjerão; e sua curva, desenvolvida por um oficial. Uma vez dispostos todos os elementos - barras, volutas e outros ornamentos - eram marcados os pontos de união, soldados, fazendo-se furos e roscas necessários à montagem do painel, que era finalmente colocado no lugar com auxilio de parafusos. As volutas eram feitas nessa época a partir do botão, técnica hoje desaparecida, adotando-se somente a barra curva. Anteriormente, o botão era tirado a quente da forjaria, realizando-se o restante do trabalho a frio: a voluta era posta em uma fôrma, enrolando-se a barra e acertando o seu tamanho com auxílio de uma ferramenta chamada grinfia. As variações se davam em torno das possibilidades da curva e dos bastões de ferro, originalmente retilineos, que eram torcidos em cordão. Pelos anos dez e vinte, os bastões apertados na morsa eram torcidos de acordo com o efeito que se desejasse atingir por meic da distância entre os nós: podiam formar uma espiral mais ou menos enrolada. Até os anos vinte os processos parecem ter sido totalmente manuais. E fato significativo que para facilitar a torção dos barretes de perfil quadrado ou redondo na forma de cordão ou cipó, Paulo Fernandes, um oficial que

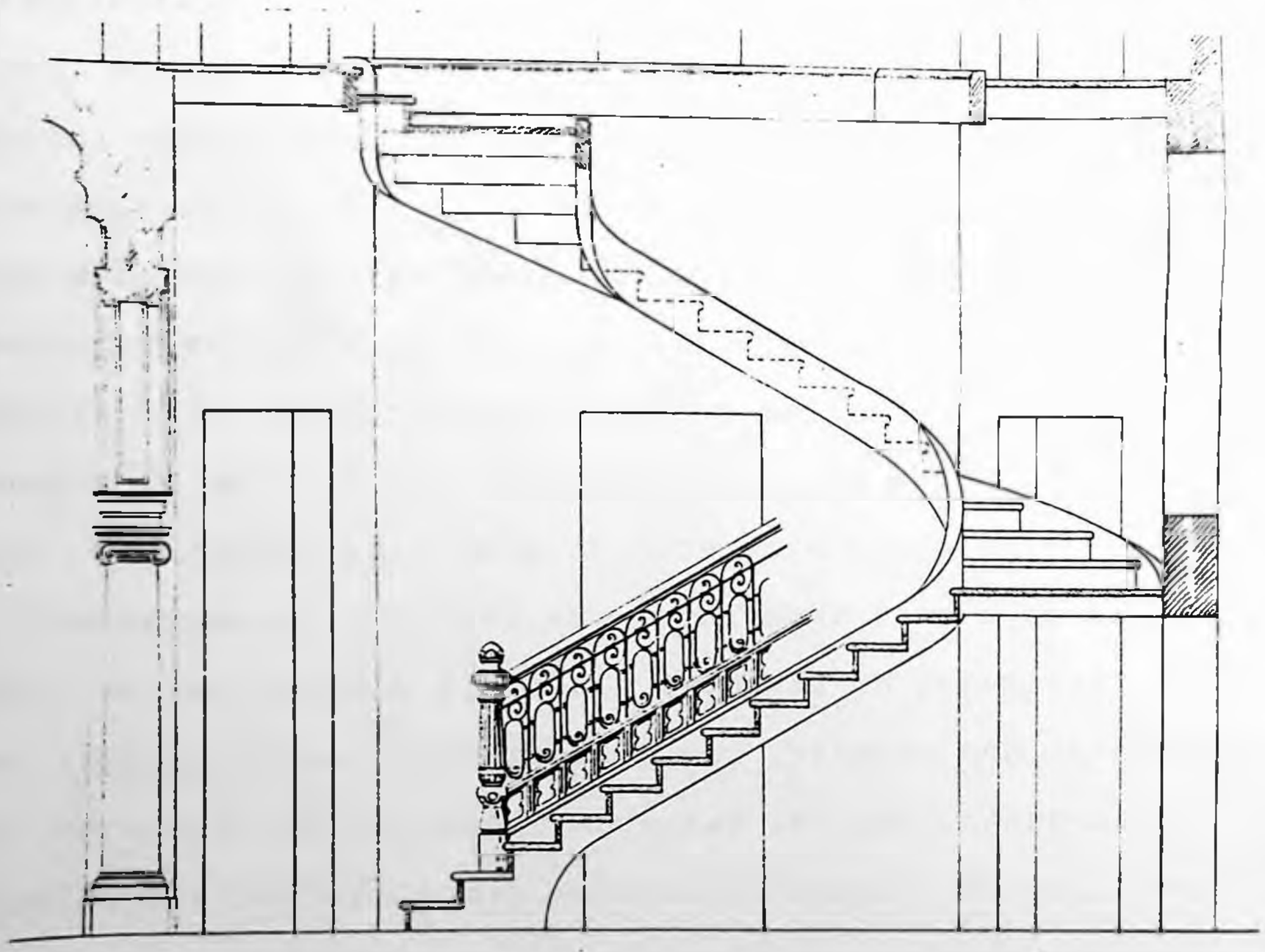


Acessórios para lareira executados na oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios em ferro batido e torcido.

aprendeu trabalhar em ferro no Liceu no fim da década de vinte, tivesse adaptado ao processo um torno mecânico, simplificando o trabalho de torção. Esse é um caso típico do uso da força elétrica, mantendo-se o controle e o toque do artesão, como também acontece com o uso do torno na indústria cerâmica.(82)

A serralheria executava o gradil inteiro, vindo folhagens, rosetas e outros elementos decorativos de uma seção própria. Reuniam-se na montagem, quando eram aplicadas folhas às volutas, encaixando-se e rebitando-se uma na outra, escariando-se e batendo-se até fazer desaparecer o rebite. A ligação de bastões em ângulo reto era feita previamente a solda de oxigênio, também usada em outros pontos de junção, como no contato de volutas que parecem nascer uma da outra. Usava-se ligadura ou braçadeira para firmar dois bastões contíguos. A arte de montar compreendia, portanto, uniões a solda ou por encaixe. Por último, os painéis eram presos às armações por meio de parafusos. Usava-se na época arrematar os gradis de escada com corrimões de bronze importado, que passaram posteriormente a ser fabricados no Liceu. A grade era somente um dos componentes das escadas, que o Liceu sabia como realizar no seu conjunto, uma vez que eram elementos de destaque no vestíbulo de entrada de residências e edifícios públicos, podendo ostentar certa majestade. Os artífices do Liceu apreciavam uma curva de escada bem feita, e existia um oficial especializado para a sua confecção, uma vez que os desenhos eram realizados considerando-se o plano e só de-

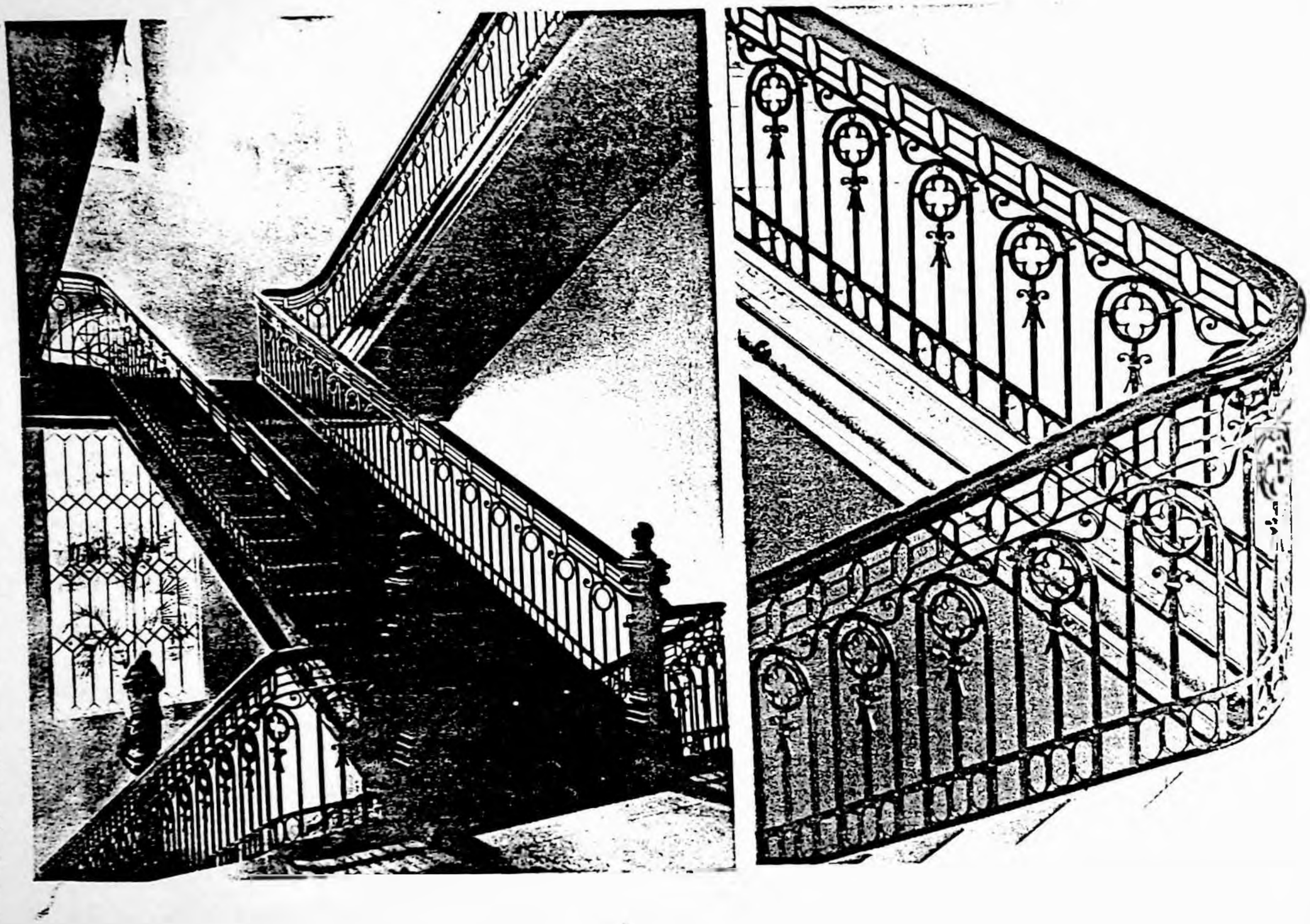




Detalhe de obras da serralheria do Liceu e corte de escada da **residência J. Moreira**, construída pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.

pois curvados nas condições desejadas. A escada era resolvida naquela época por meio de uma faixa de ferro que presa à parede, desenvolvia a curva e suportava o peso dos degraus, os quais recebiam posteriormente o concreto ou a pedra - técnica não mais usada hoje, quando as escadas são feitas só de concreto.(83)

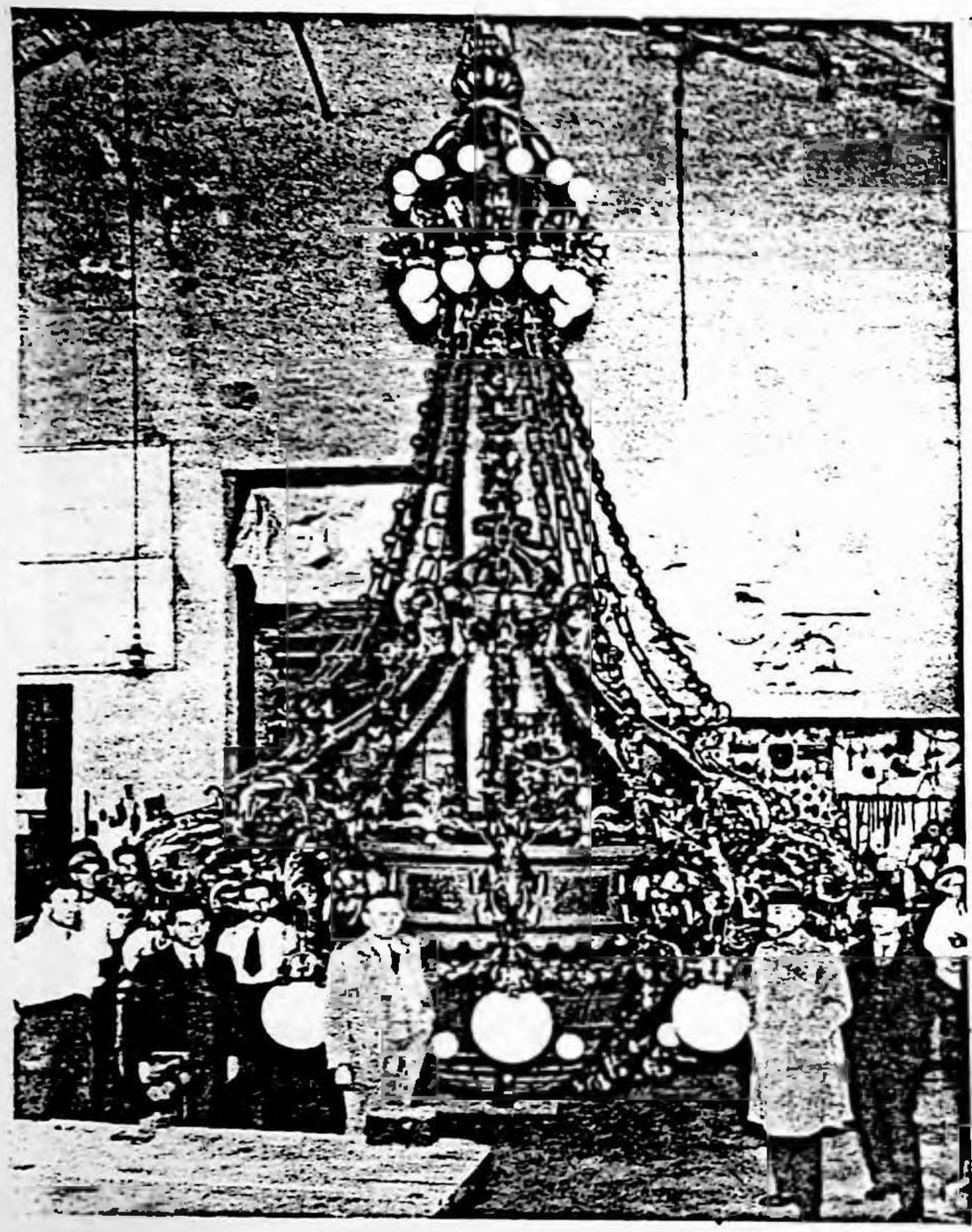
Na montagem de painéis de grades e balcões, usavam-se em muitas oportunidades esferas pequenas, colocadas nas articulações, que davam destaque aos elementos. De acordo com a tradição, eram prestigiados os ornamentos vegetais. Rosetas cobriam pontos de junção de elementos, folhas de acanto envolviam curvas e volutas. Os festões ou barras de louro em nada se subordinavam às intenções estruturais, eram superpostos ao desenho básico. Repetem-se insistentemente os motivos presentes na história do ornamento desde a antiguidade, resultantes da decomposição do ornamento vegetal e encontrados desde o Egito. A roseta é a vista frontal da flor, e a flor-de-lótus esquematizada é a vista de perfil. Já as folhas de acanto, das quais se abusava, eram uma herança dos gregos e romanos. O artesão se comprazia em combiná-las em sucessão, fazendo uma folha nascer da outra, enlaçando-as em continuidade. As rosetas eram feitas à mão, a partir de uma chapa, e modeladas com ferramentas. As folhagens eram desenhadas em uma chapa lisa, recortadas, a seguir bombadas, criando-se uma concavidade. Do lado contrário eram enchidas de chumbo para receber pancadas. Pregadas a um pranchão de madeira, ficavam mais seguras e eram modeladas com maior precisão,

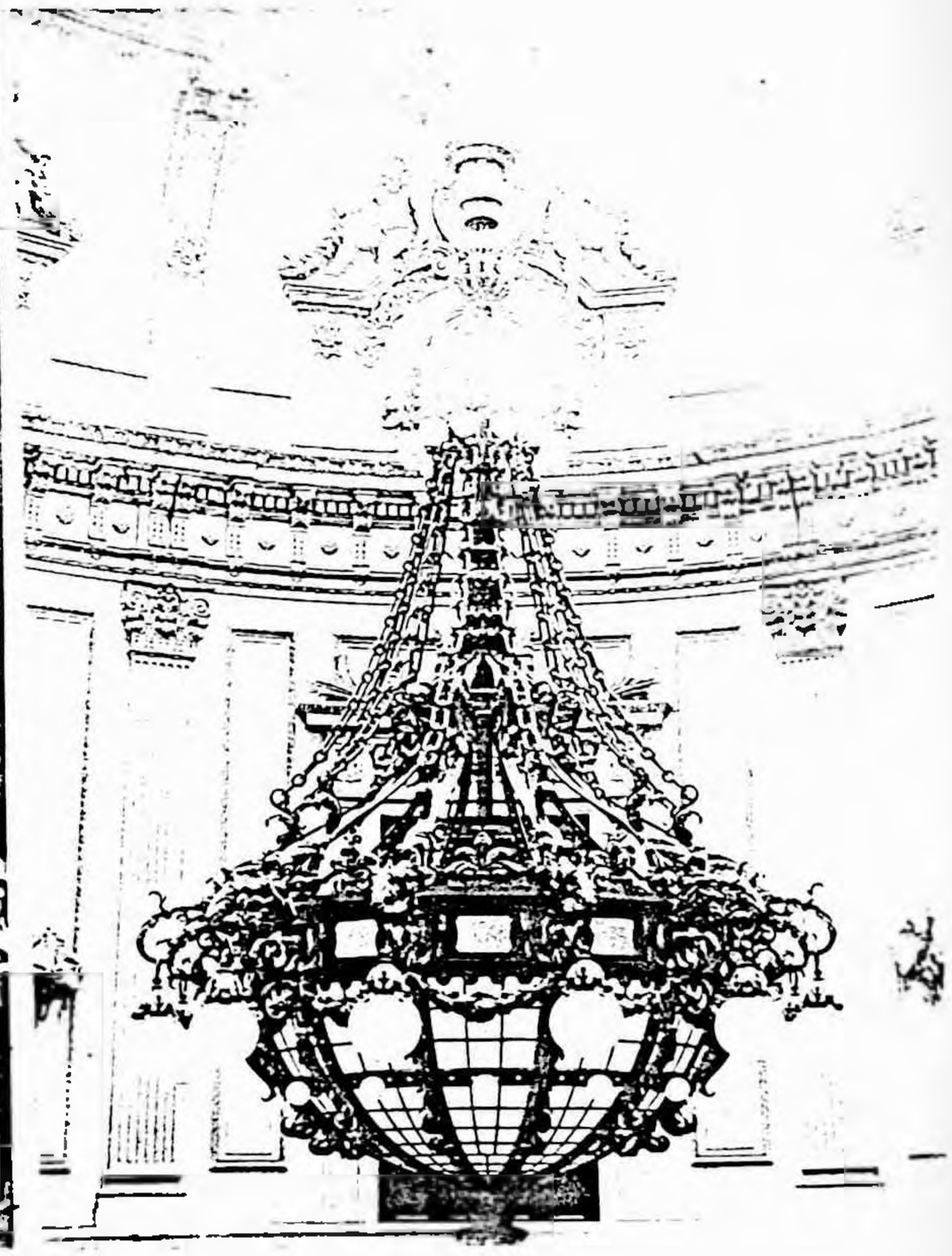


Obra de serralheria do Liceu.

recebendo efeitos de nervuras. As folhas de acanto eram feitas em duas metades e emendadas pela haste; as folhas de louro, feitas folha por folha, dispostas lado a lado e depois uma embaixo da outra, resultando em festões e coroas.

Na consciência dos próprios mestres e oficiais do Liceu, existia naquelas condições um trabalho que combinava a "parte artística" e "industrial".(84) O trabalho artístico era frequentemente associado à elaboração figurativa, representativa: a presença de folhagens, folhas de acanto e de louro, dragões e grifos que pressupunham a mão adestrada. Tudo indica ter sido Fiorenzo Piazzo a introduzir o ferro batido artistico no Liceu. O artesão de origem italiana, trazido ao Liceu por Ramos de Azevedo, lá atua do início aos fins da década de vinte, desenhando e executando as partes mais difíceis das grades e portões, observado por oficiais e aprendizes. Instruiu uma geração. Em fins dos anos vinte, o Liceu passou a realizar ornamentos por fundição ou estampo, após a saída de Piazzo.

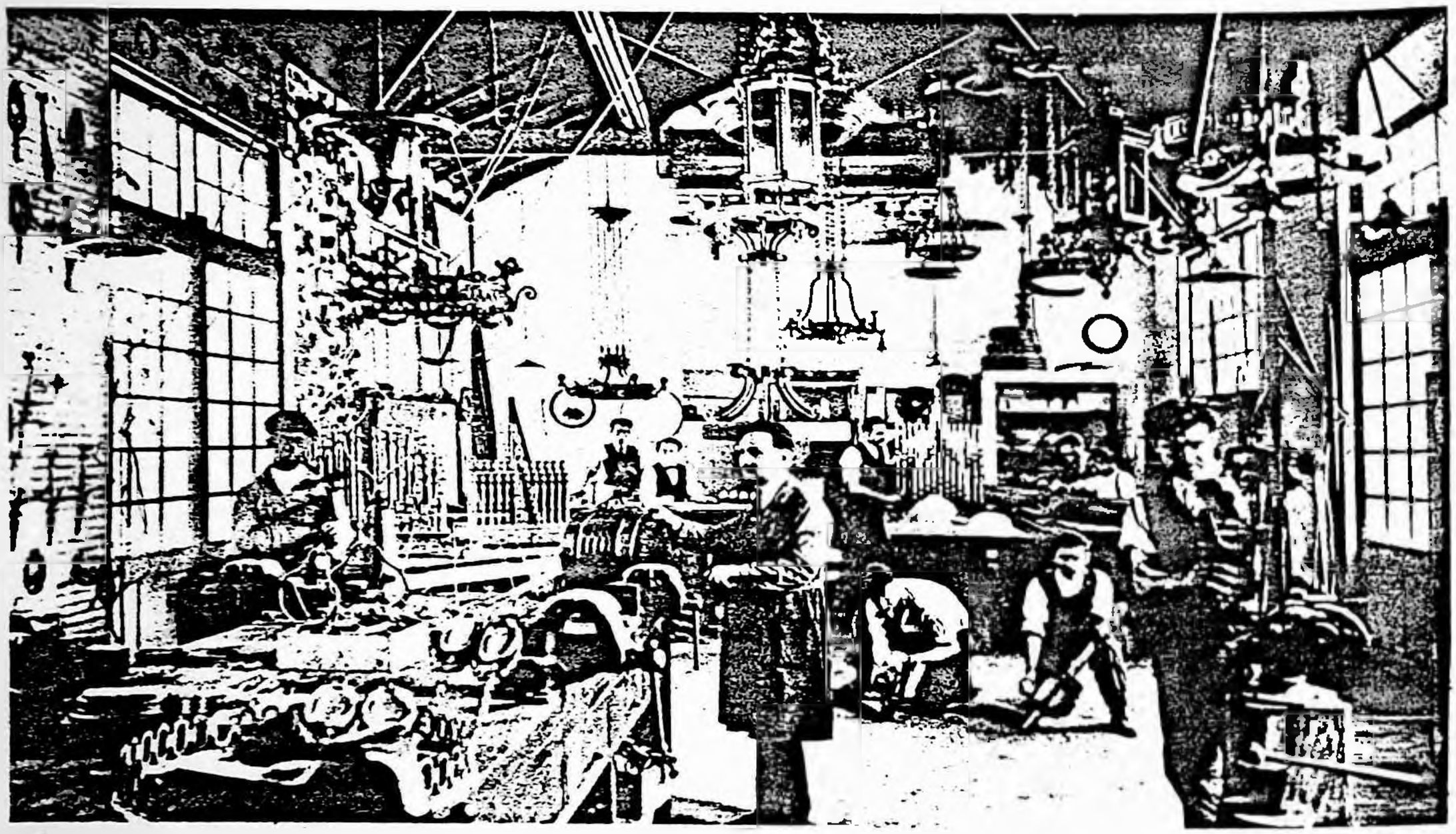




Lustre do **Banco do Brasil** do Rio de Janeiro, em ferro batido, com cuba opaca e apliques lustrados. Na oficina do Liceu, aparecem no primeiro plano: o contramestre da serralheria artistica Nicola Ardito, o mestre Giacommo Cadrobbi, o vice-diretor Ricardo Severo e o Gerente de Projetos Luiz Scatollin,que viria posteriormente suceder Severo na direção da escola.

O ferro esteve tradicionalmente identificado com as funções de iluminação por não ser material combustível. Mesmo depois da luz elétrica, muitas peças de iluminação guardarão a lembrança da vela de cera. O ferro prestava-se melhor às arandelas de parede e às luminárias derivadas dos tocheiros do que aos lustres pendentes de grande formato e peso excessivo. Embora o Liceu realizasse lustres em bronze, a maioria das peças de iluminação fabricadas em suas oficinas foi provavelmente em ferro batido.

O lustre do Banco do Brasil no Rio de Janeiro foi desenhado por Amílcar Salmazzo (São Paulo, 1902), de acordo com os equipamentos elétricos da época, numa solução própria para ser executada em ferro batido. Pode ser considerado próximo ao estilo Luiz XVI e foi definido em conjunto com os engenheiros da obra. Foi tão apreciado, que um banco de São Paulo encomendou uma versão em proporções menores que, devido a engano nas medidas fornecidas, acabou sendo instalada no edifício do próprio Liceu (hoje sede da Pinacoteca). Buscou-se superar as dificuldades de manutenção de uma peça tão pesada, dotando-a de maquinário colocado no forro, deslocando-a para cima e para baixo por meio de uma corrente movimentada por engrenagem. Também o lustre instalado no Liceu possui este mecanismo.(85)



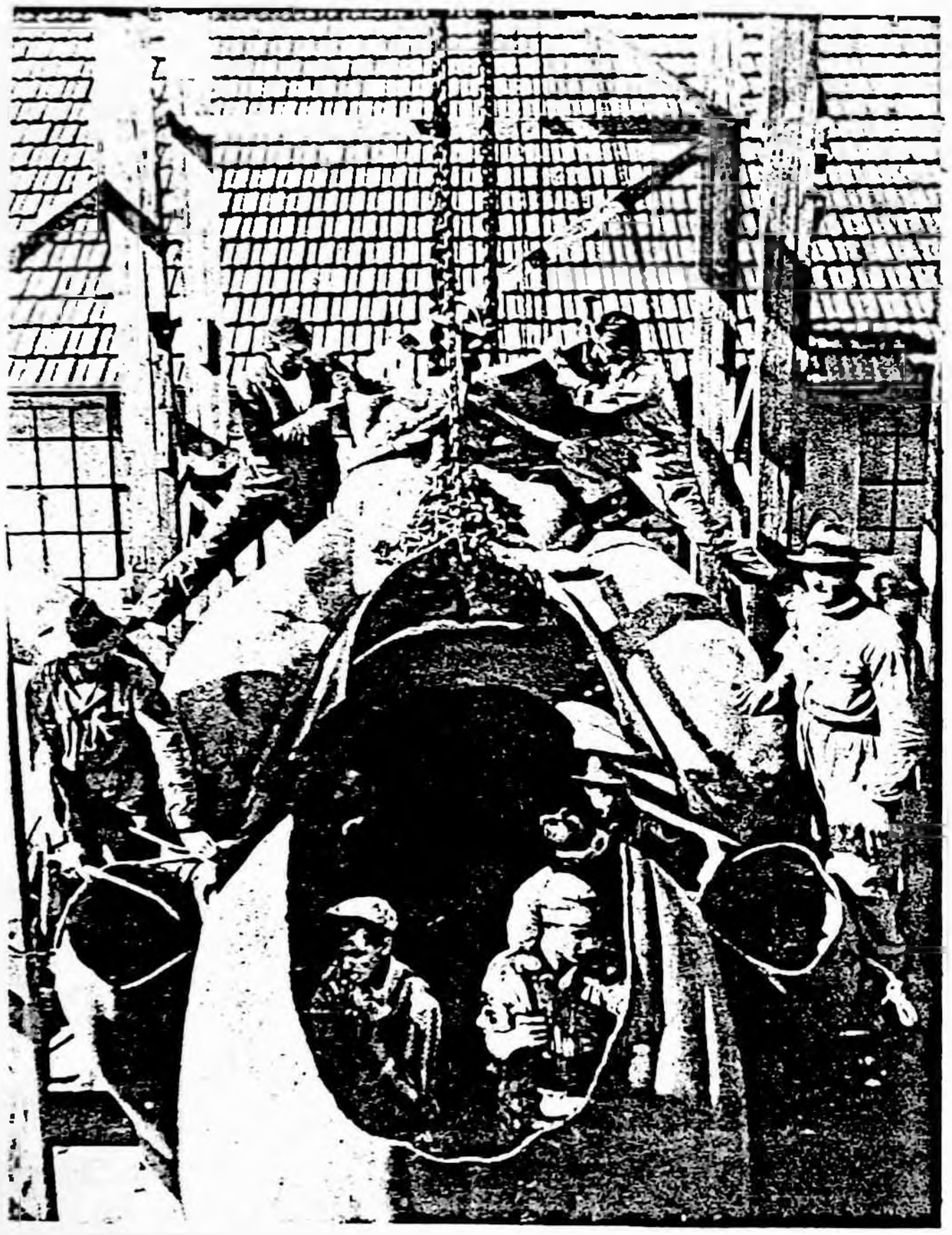
Oficina de lustres em bronze e madeira do Liceu de Artes e Ofícios.

Matéria maleável e modelagem

No Liceu, o ferro era só forjado e batido. Quando se precisava de alguma peça de ferro fundido, como uma placa ou uma coluna, encomendava-se em oficina especializada, ou dobrava-se a frio mesmo. Portanto, só se pode falar de transformação de metais a quente pelo procedimento da modelagem com relação ao bronze.

O Liceu teve a primeira oficina de bronze em São Paulo. A modelagem desse material compreendia a realização de moldes de cera perdida, para obras grandes como estátuas e monumentos, e moldes em terra para a fundição de pequenas peças.

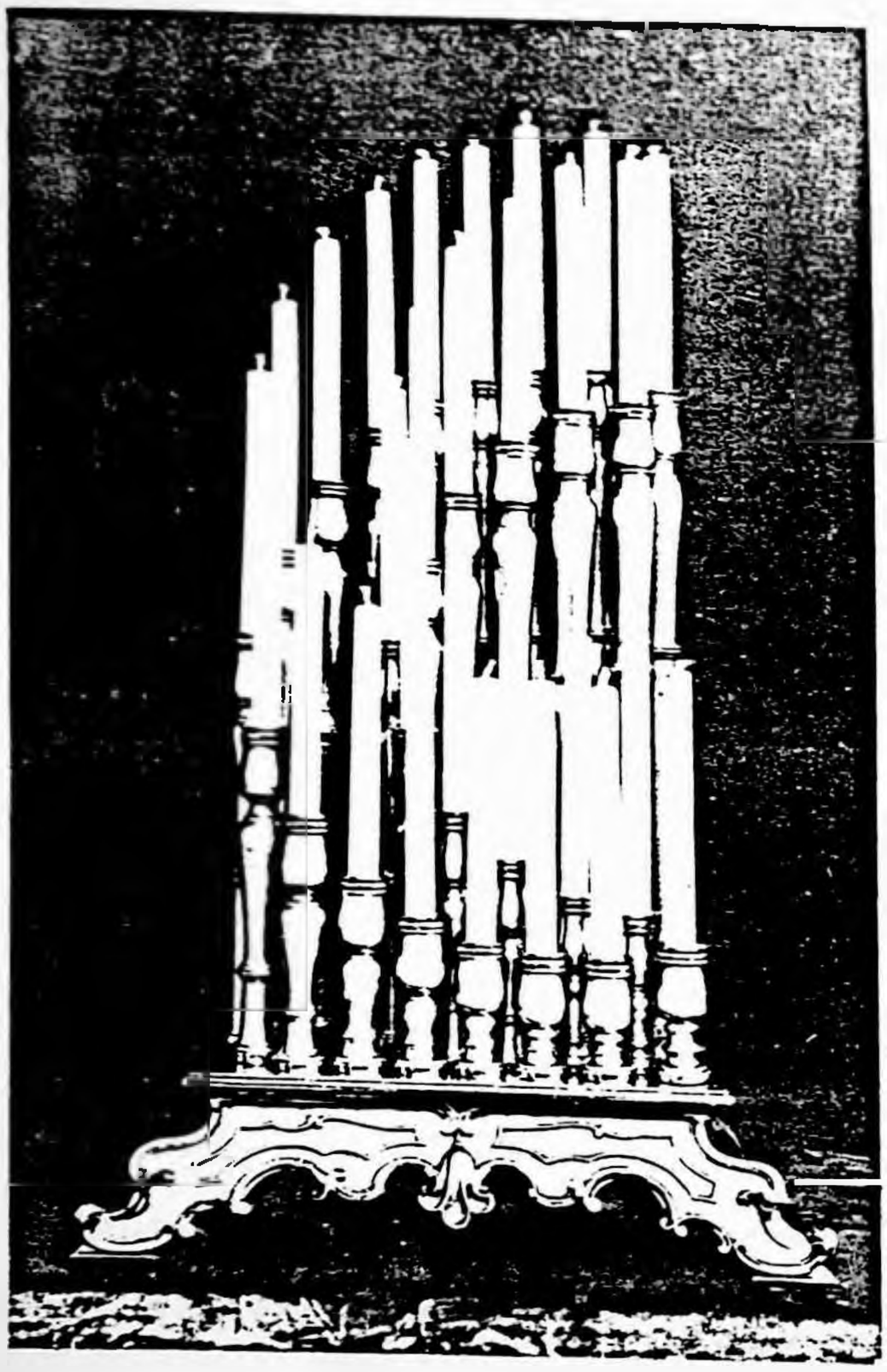
O processo de cera perdida associava estreitamente o escultor e o fundidor, razão pela qual passariam pelo Liceu nessa fase pioneira os mais renomados escultores e fundidores do período. Ettore Ximenez (1855-1926) utilizou as oficinas do Liceu em torno de 1919-21, provavelmente antes de instalar um atelier de modelagem nas proximidades



O fundidor Giuseppe Rebellato ao lado do **Monumento ao Duque de Caxias**, de autoria do escultor Victor Brecheret, fundido no Liceu e montado na Praça Duque de Caxias, no centro de São Paulo, 1941 - 1960.

do bairro do Ipiranga, para a elaboração do conhecido Monumento. Lá fez nascer uma oficina com fundidores vindos da Itália. Um jovem fundidor iniciado por Ximenez nesta oficina e chefe dos trabalhos em bronze que ornamentam o Monumento do Ipiranga, Giuseppe Rebellato (Itália, Pádua, 1899-São Paulo, 1979), virá orientar a fundição de peças artisticas nas oficinas do Liceu de 1922 a 1924, executando o busto de Washington Luiz Pereira Barreto e o Monumento a Ramos de Azevedo, ambos em homenagem a personalidades ligadas à escola e de autoria do escultor Galileo Emendábile (1898-1974). O escultor Rocco de Mingo (São Paulo, 1890-1972) exprime o que era a cultura artistica do Liceu, onde se formou e veio a se tornar mestre de fundição, permanecendo por dez anos sob a orientação do escultor Amadeu Zani (Itália, Rovigo, 1869-Rio de Janeiro, 1944). São de sua lavra os medalhões de bronze das portas do Banco Novo Mundo, fundidos na terra em moldes de gesso para os quais utilizou bronze de duzentos e quatrocentos réis.(86) O Liceu aproximava o escultor e o fundidor, as artes puras e as artes aplicadas, procedimentos artisticos e industriais. Não se pode esquecer que os moldes das peças eram confeccionados por hábeis escultores em barro ou madeira e a partir deles era possivel obter fôrmas de gesso para a fundição do bronze.

A fundição de bronze foi introduzida no Liceu em atendimento às solicitações dos bancos, que desejavam ostentar uma identidade tratada emblematicamente em peça de cuidadoso acabamento. Suas oficinas chegaram a realizar la-



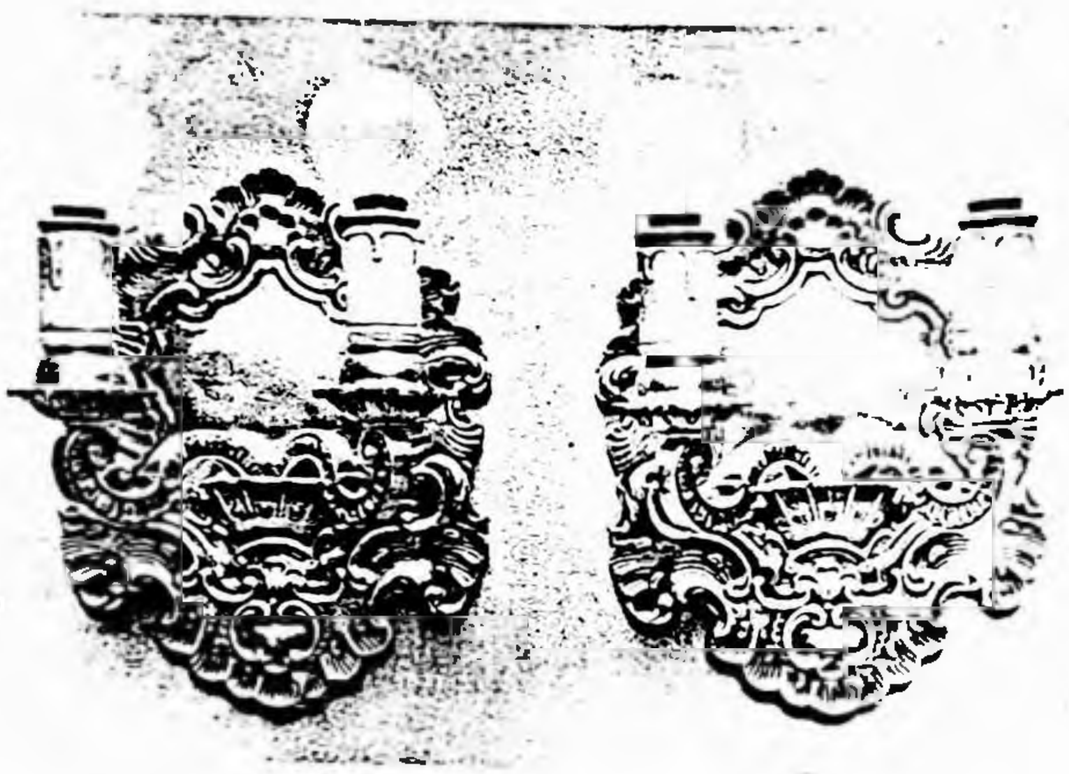


Luminária em bronze fundido e torneado com ornamentos emendados e candelabro em bronze fundido e banhado em prata, executados nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

drilhos de bronze para piso de estabelecimento bancário, como mostra a encomenda do Banco Auxiliar de São Paulo.(87) Fundiram placas e corrimões, em substituição aos importados, pegadores, porta-chapéus, cadeados e outras pequenas peças ornamentais destinadas a complementação de móveis em madeira. Após fundidas, eram torneadas e trabalhadas por cinzeladores e gravadores. Observando-se alguns objetos de iluminação, nota-se que peças maiores eram montadas a partir de pequenos componentes emendados. Também foi frequente a articulação de peças de ferro e bronze em um mesmo objeto, numa demonstração inequívoca de que se usavam todos os meios para atingir a aparência desejada. Havia no Liceu oficina de galvanoplastia para banhos de metalização, onde eram executadas prateação e niquelagem do bronze, que aceita bem o banho de prata.

A pequena metalurgia, que dependia inicialmente da marcenaria, não fabricava somente peças de teor ornamental - que são objeto deste estudo. Produziu chaves, fechaduras tipo Yale feitas em alpaca (liga de latão e niquel) e dobradiças para gavetas e portas de móveis, tendo-se distinguido pela qualidade destes produtos. As portas de madeira da Catedral de São Paulo, cujas folhas esculpidas pesavam centenas de quilos, podiam se abertas com um simples toque de dedo.**Peças técnicas** e **mecanismos** de articulação do mobiliário eram reconhecidos como aspectos qualitativos da produção do Liceu; mereciam a atenção do artesão e dependiam de sua cultura figurativa e materializadora. Ao lado dos objetos definidos pela intenção ar-





Pecas fundidas em bronze e banhadas em prata, executadas nas oficinas do Liceu.

tística, viviam outros desenhados de acordo com os fins práticos a que se destinavam, como é o caso dos dispositivos e componentes úteis e funcionais. Embora haja uma diferença de enfoque entre um tipo de objeto e outro, ambos são derivados da modelagem, cujo saber-fazer era dotação do artesão.

A modelagem fornece um dos princípios mais abrangentes para a corporificação dos objetos, tanto em metais como em massas plásticas e argilas. O nome de Pietro Suzanna (Itália, 1888-São Paulo, 1956) é inseparável dessas oficinas no Liceu, onde colaborou provavelmente desde 1906 até o fim de sua vida.(88) Dedicava-se à produção de matérias plásticas, coordenando o preparo de materiais para construção, de fôrmas de barro para fundição e modelagem, e a elaboração de ornatos e outros revestimentos para a arquitetura. Comandava a busca de fórmulas, experimentando e registrando composições de matéria bruta. A matéria era, portanto, produzida e controlada pelo homem, e deveria corresponder a seus atributos. Eram apreciados os materiais artificiais, e na sua produção as matérias naturais sofriam vários tratamentos, sendo melhoradas na aparência, com tingimentos, e na qualidade de endurecimento e conservação. Eram produzidos granitos, pedras e mármores artificiais que superavam a natureza. Sob outro aspecto, o ornamentado era ainda maneira de superar o material, espiritualizando-o.

O cimento moldado, assim como o gesso foi, muito usado no



Atlante em areia e cimento da fachada do **Teatro Municipal de São Paulo**, 1911, na versão em gesso da Coleção Pinacoteca do Estado. Os atlantes têm origem em Atlas, que sustentava o céu com os ombros. Seu sentido já se desfez e parecem enigmáticas esfinges ecoando o nada, o vazio, referindo um inatingível pelo qual é possível alcançar nível poético. Senão, referem-se somente ao próprio passado da arte.

tratamento decorativo de paredes. Era aplicado às facha-
das, onde se apresentam figuras realizadas sem excessivos
detalhes para efeito de sua exposição no tempo. Autoriza-
va a tradição que as fachadas fossem habitadas por cariá-
tides, atlantes e grotescos, prestigiados pelo Renasci-
mento. Não deixavam de ser uma maneira de o homem impor
sua presença. Entre os antigos estas figuras aludiam à
força, à sustentação, à verticalidade das colunas, enfim
à visão antropomórfica e facilitavam a apreensão dos sen-
tidos da própria construção arquitetônica. Na época ma-
neirista, entre outras extravagâncias, já haviam ganhado
um caráter mais fantasioso e enigmático, com o qual se
transportaram para as finalidades predominantemente deco-
rativas. No período estudado, haviam-se tornado autôno-
mas,não passando de empréstimos alegóricos. Seria adequa-
do chamá-las ornatos. Já não respondem às exigências de-
corativas no sentido que tiveram as ordens clássicas e
são bastante arbitrárias com relação ao conjunto da obra
em que se situam. Os ornatos são ornamentos encorpados em
si mesmos.

Atlantes, cariátides, grotescos aderem só aparentemente
ao edifício. As esculturas, por sua vez são motivos con-
vencionais do repertório clássico e destacam-se com cla-
reza em nichos ou como pináculos. Em nenhum dos casos se
prestam à unidade estética da arquitetura. Como apari-
ções, desviam a atenção da condição objetiva da obra. Co-
mo modelado, transformam o sentido plano da superfície
das paredes, chegando a desdizê-lo. Como figuras, apre-







As cariátides modeladas por Lorenzo Pettrucci (Lucca, 1868-1928) para o **Palácio Santa Helena**, também conhecido por Edificio Mendes Caldeira,à Praça da Sé, inaugurado em 1925 e implodido em 1975, projeto do arquiteto Sachetti. Estavam provavelmente situadas na fachada posterior, pela qual se tinha acesso ao Teatro Santa Helena, com pintura decorativa de Adolfo Fonzari. As quatro figuras femininas são as musas que não faltavam nas salas de espetáculo: a música, a poesia, o drama e a tragédia.

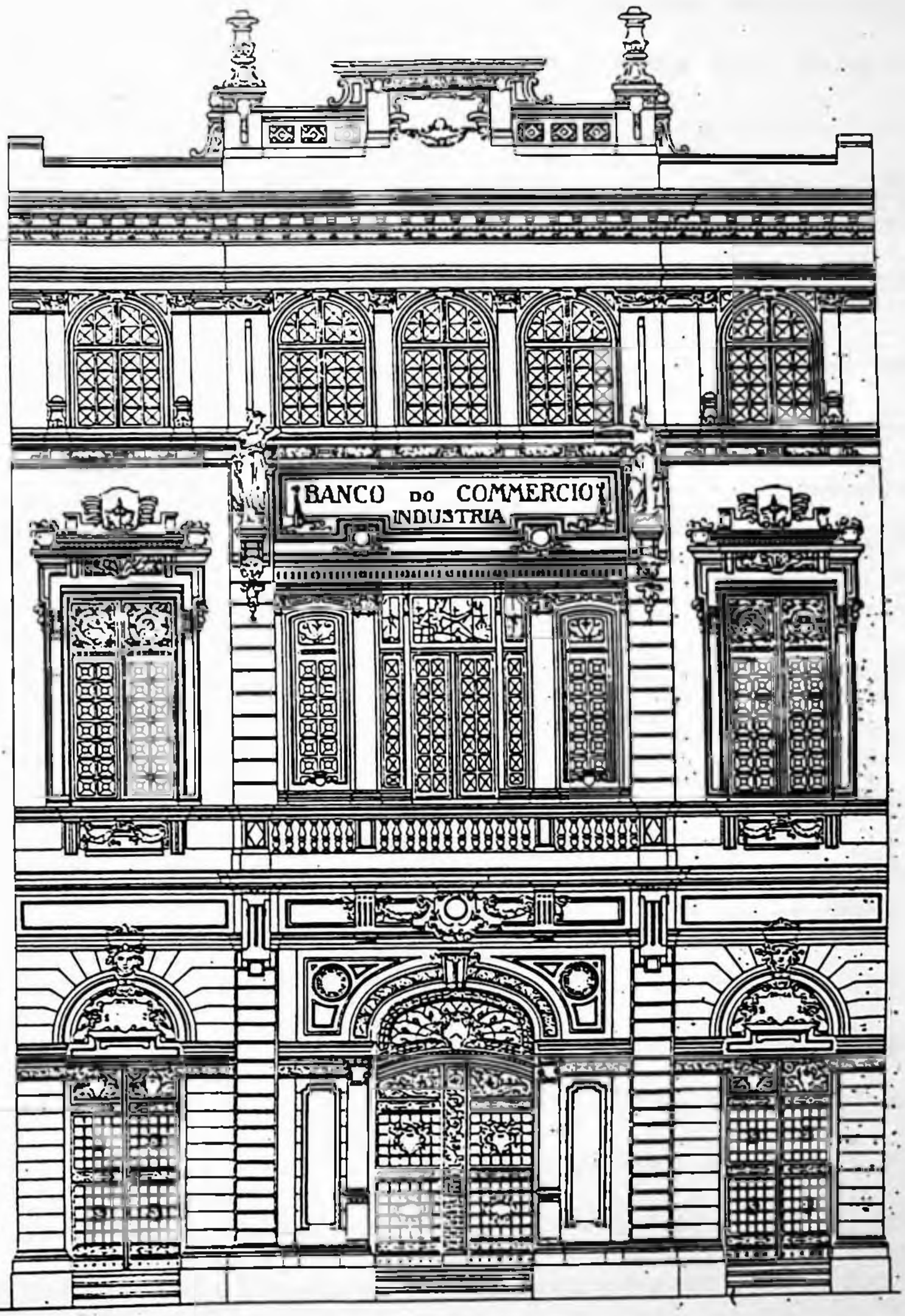
sentam motivos universais conhecidos e repetidos.

No Liceu, de acordo com a especialização das tarefas, a modelagem de figuras humanas ou animais cabia ao escultor, ao passo que outros motivos ornamentais podiam ser compostos por desenhistas por meio de croquis detalhados que distribuíam para os modeladores, responsáveis por esculpir a argila com a qual se fazia a fôrma de gesso. As fachadas não fugiam aos procedimentos gerais da época pelos quais os ornamentos e convenções alegóricas eram usualmente desenhados com ajuda da geometria em arranjos "exclusivos". O Liceu baseava-se em uma concepção unitária da arquitetura, escultura e pintura (tidas como artes figurativas), pela qual as duas primeiras eram sobretudo tectônicas. Essa compreensão presidiu tanto a estruturação das massas e argilas, quanto a dos metais e se traduziu na composição de volumes plásticos, fechados e corpóreos, que eram característicos da escultura da época. Nada foi mais frequente nessa arquitetura do que os escultóricos perfis e apelos pictóricos. E uma vez que o valor da obra era proporcional ao trabalho humano nela contido, predominaram a abundância e a multiplicidade de componentes ornamentais.(89)

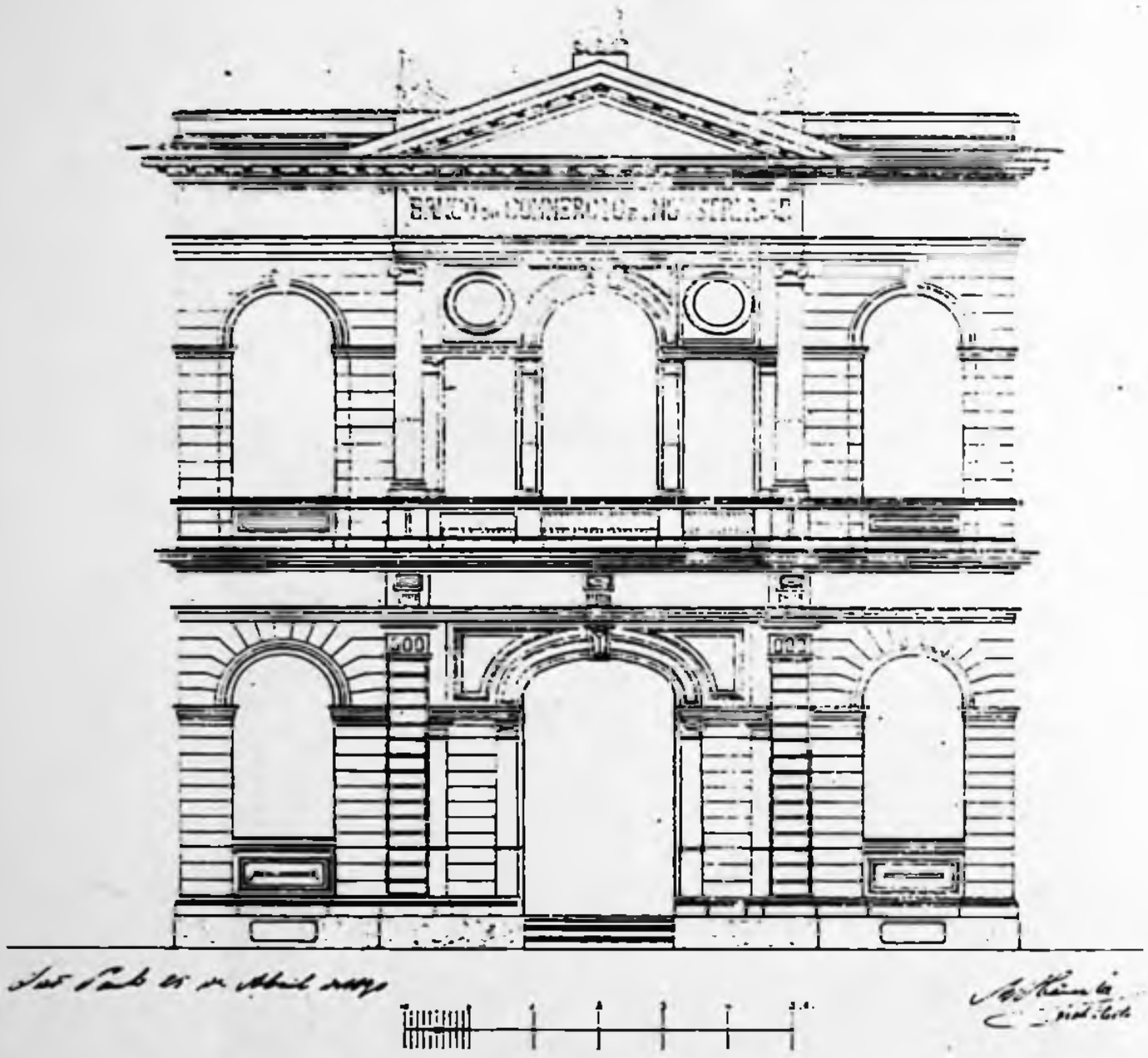
E possível inferir que os novos materiais, que se tornavam acessíveis por sua quantidade, precisavam ser valorizados com muito trabalho e elevados a uma qualificação formal. Isso pode esclarecer em parte os padrões em vigor no Liceu, cuja atuação o situa notadamente na faixa dos

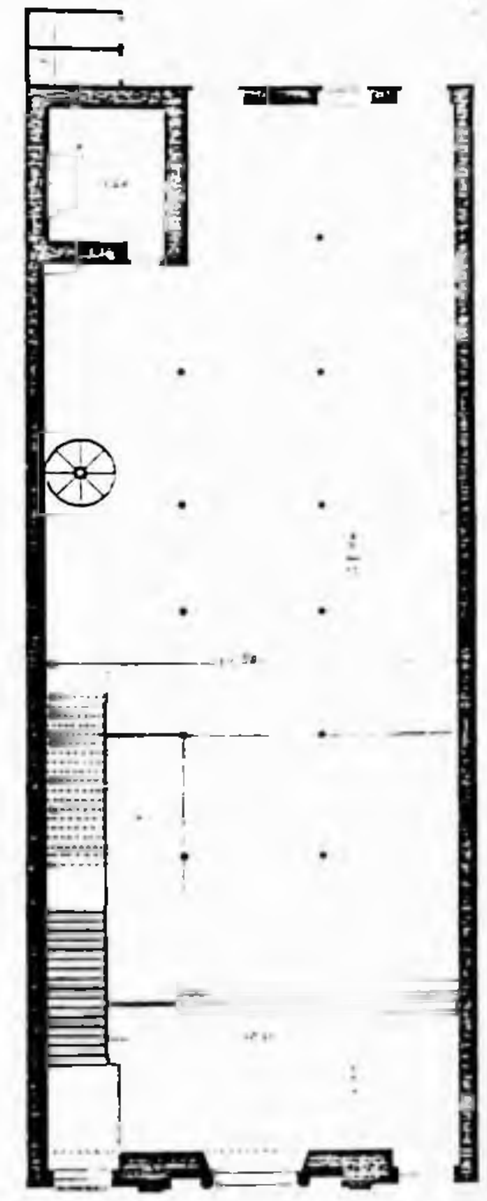


Fachada do Banco do Comércio e Indústria, à rua 15 de novembro, com multiplicidade de elementos ornamentais; reforma realizada pelo Escritório Ramos de Azevedo e o Liceu de Artes e Ofícios. 1920 c.



Desenho da fachada do **Banco do Comércio e Indústria**, em São Paulo, feito no Escritório Ramos de Azevedo.





Tudo indica que a profusão de elementos e a linguagem prolixa do ecletismo encobrem a clareza de um projeto de Mateus Haüsler em proporcionado neoclássico, datado de 1890, com planta livre obtida por meio de colunas metálicas.

acabamentos e complementos da indústria da construção, fiel e preso à concepção decorativa dos materiais que procura qualificar artisticamente. Nada foi mais característico da mentalidade da época do que o gosto pelo preenchimento da obra e pelo ocultamento de sua condição objetiva.

Na profusão ornamental se destacam capitéis de diversas ordens, frontões, volutas, molduras em concreto e cimento, frisos, cornijas, não faltando toda sorte de remate nas paredes preenchidas e completadas com brasões e outros motivos emblemáticos, indicadores de que o edifício estava pronto. Os ornamentos em gesso fabricados nas próprias oficinas do Liceu eram modelados em fôrma perdida e depois aplicados às paredes. Pode-se dizer que eram elementos pré-fabricados ou apliques, como se falava. A parte ornamental podia ser realizada no próprio local, e os repuxados eram feitos por meio de moldes com perfis que corriam sobre o cimento fino, formando vinhetas e molduras. Os perfis desejados eram definidos em desenho em escala natural e transpostos para uma chapa de zinco estruturada com madeira, formando o molde. Os perfis, como é sabido, seguiam as modenaturas, combinando óvulos, semi-círculos e concavidades aos planos, possibilitados pelo traçado geométrico. A rigor, todo desenho ornamental podia ser deduzido das regras fundamentais da geometria. Os puxados eram usados para executar molduras e cimalhas convexas que uniam parede e teto, tendo sido posteriormente usados nas sancas da iluminação indireta.

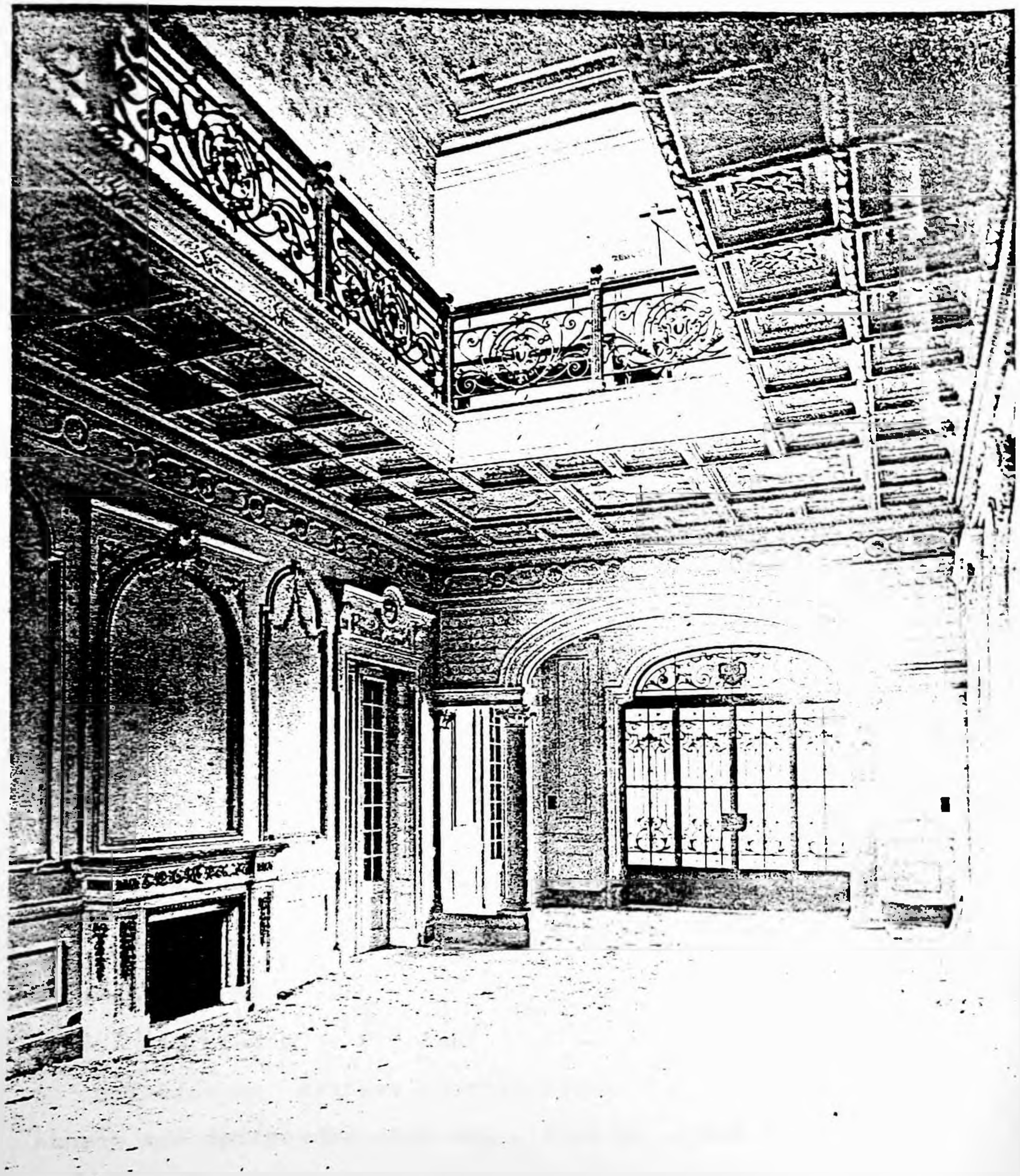


Oficina de cerâmica do Liceu de Artes e Ofícios.

Em termos gerais, a decoração de superfície procedia um ajuste do espaço já construído ao uso, reduzindo-o à condição de suporte.

O Escritório Ramos de Azevedo - dinamizador das oficinas do Liceu - coordenou os riscos elaborados por arquitetos e desenhistas que estabeleciam os princípios ou motivos pelos quais se desejava pôr em consonância diferentes aspectos de uma mesma obra. Por que se havia de combinar ornamentos em ferro batido com relevos em estuque, senão em nome de uma só aparente unidade de objetos com fins materiais diversos? A especialização dos ofícios em suas particularidades, tendente aos isolamentos e aos idiotismos da profissão, tinha como contrapartida a busca de uma obra em uníssono.

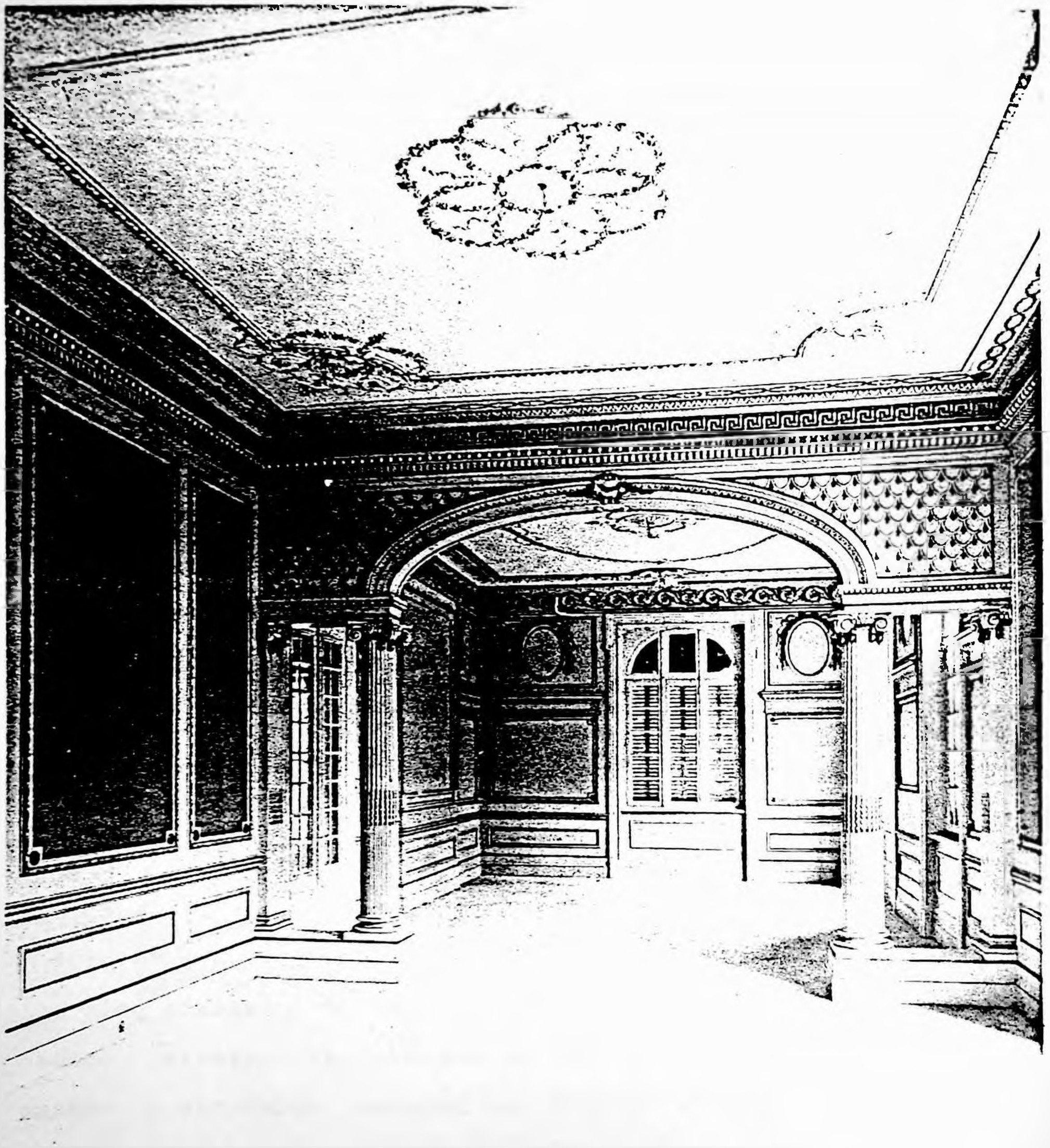
Convém lembrar como os desenhos decididos no Escritório eram trabalhados no Liceu. O mestre geral de execução das obras no Liceu era Pietro Suzanna, que distribuia as tarefas para as seções com cotas e medidas já estabelecidas. Em cada seção havia um desenhista detalhista capaz de transpor a informação para os mestres modeladores em barro, em gesso, em cobre, que eram submestres com grande dominio de práticas especificas. Nessa época, Carlos Casagrande era desenhista para as tarefas de modelagem em gesso, e Arturo Camarotto (São Paulo, 1909-1979) fazia modelos em cera para a fundição. Os cuidados dedicados à parede somavam a responsabilidade do assentador dos tijolos do muro, capaz de cortá-los para a execução de perfis



Em obras: a **residência Jayme Loureiro**, à avenida Paulista, construída em 1922 pelo Escritório Ramos de Azevedo com apoio das oficinas do Liceu para trabalhos de serralheria, mobiliário e outros acabamentos. Contou também com a empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

e molduras; do preparador da superfície rebocada com argamassa e gesso, cal ou cimento ou tratada com encrespadura; do estucador em gesso, que puxava ou aplicava ornamentos. Calixto Fiaminghi (1897-1978) exemplifica o mestre da alvenaria e estuque com as funções de pedreiro especializado.(90)

A ornamentação em gesso, que era tarefa do estucador,comparecia nas articulações da construção: intermediava duas superfícies de modo a graduar a passagem e torná-la menos abrupta, amenizando ângulos e arestas por meio de curvas. Revelava-se o gosto pelo emoldurado,pelos contornos enfatizados. Rodapés, barras e frisos demarcavam a superfície das paredes, e como não se desejava que fossem "vazias", eram ocupadas por quadros ou painéis que se apresentavam como unidades moduladoras. Afinal, a decoração da superfície estabelece intermediações entre o homem e o espaço, como sugerem as barras altas onde se projetam o tampo da mesa o espaldar das cadeiras, o homem sentado. Certamente, atendem também a uma conveniência funcional ao proteger essa zona de parede sujeita a maior desgaste pelo uso. Os painéis preenchem os espaços das paredes, animam as regiões entre os vãos das janelas, modulando o espaço para o homem e permitindo que este se envie mais facilmente ao espaço. Essa configuração foi constante, variando a maneira de preenchê-la com papéis importados, alguns deles simulando efeito de tecido, com pinturas de temas de "conveniência", não ofensivos ao "decoro", que podiam até acompanhar o estilo do mobiliário. As soluções encon-

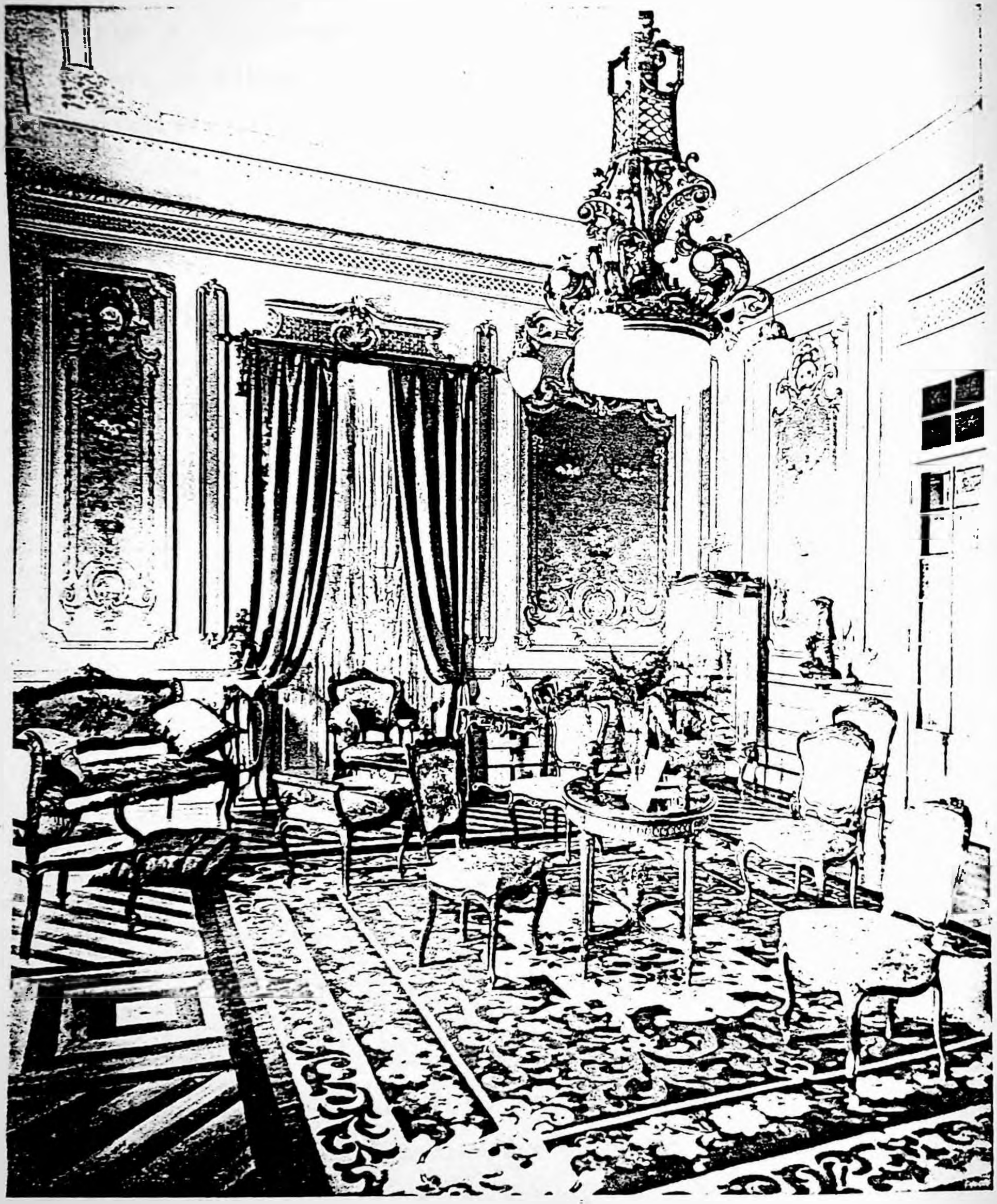


Revestimento interior da **residência Jayme Loureiro.**

tradas revelam um compromisso constante com a ambientação, com o uso da obra, com a particularização das salas e cômodos, encarregando-se de romper certa regularidade e igualdade previstas na planta do edifício, por meio da diversificação. Foi também característico dessa fase o gosto pelos valores tácteis e pela variedade e multiplicidade de materiais. Para o preenchimento dos frisos, dos entrevãos compareciam figuras relativas aos estilos, corporificações alegóricas, enigmáticas esfinges, quimeras e grifos; ânforas, jarras, guirlandas e festões tipificados. Na melhor das hipóteses, a saturação destas figuras universais era substituída pela oportunidade de alguma estilização floral.

O domínio das tradicionais técnicas de colorir o edifício, o preparo das várias superfícies sobre as quais se aplicava a tinta, ou seja, a mistura de base, era competência do *embianchino*. Dominava vários processos que possibilitavam a aplicação da tinta. Ela podia ser aplicada na argamassa à base de sílica, têmpera e cola; havia o colorido a fresco, a tinta a óleo e encausto. Essa definição respeitava os suportes.

A designação de **frentista** atribuída ao artista da fachada atesta a existência de procedimentos diversos para o dentro e para o fora e traduz certa inflexão pejorativa. Alude ao encobrimento das fachadas, desde fins do século, reformadas sem maiores consultas ao conjunto urbano de data colonial, mascarado pelo ecletismo. **Estucador** seria

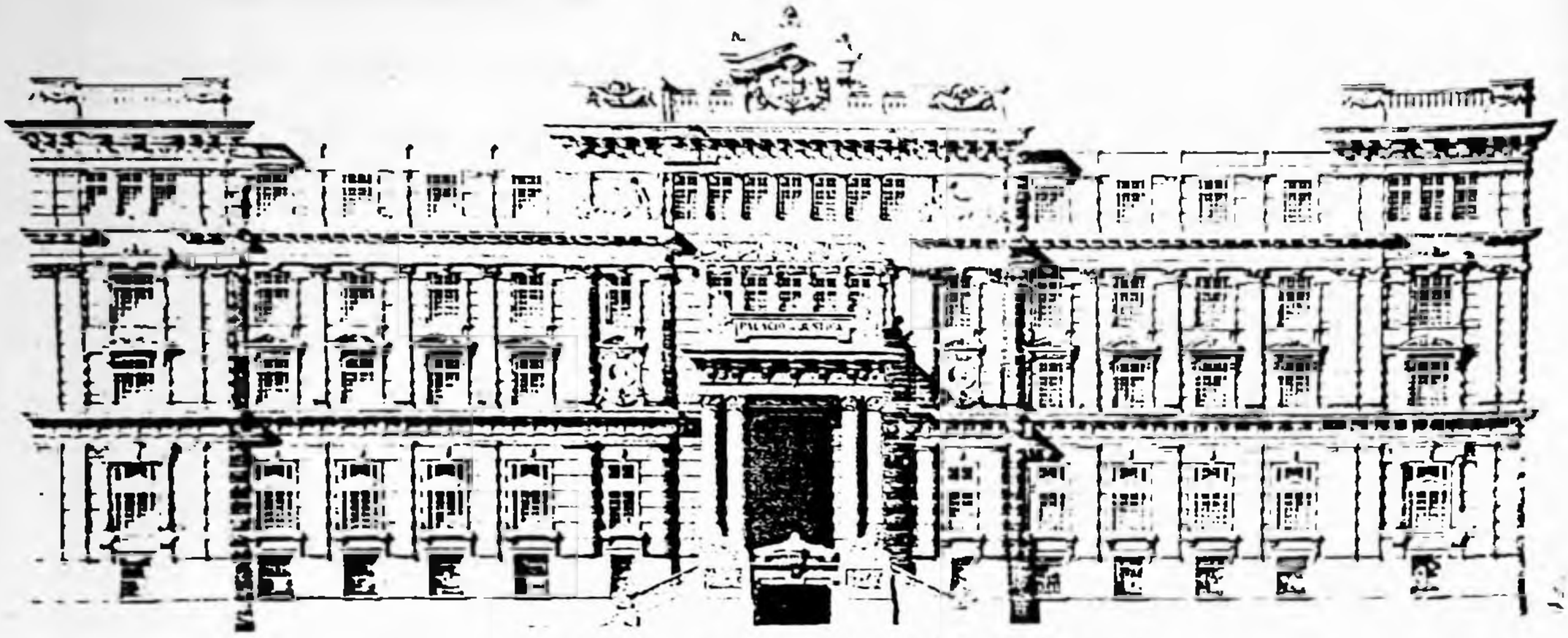


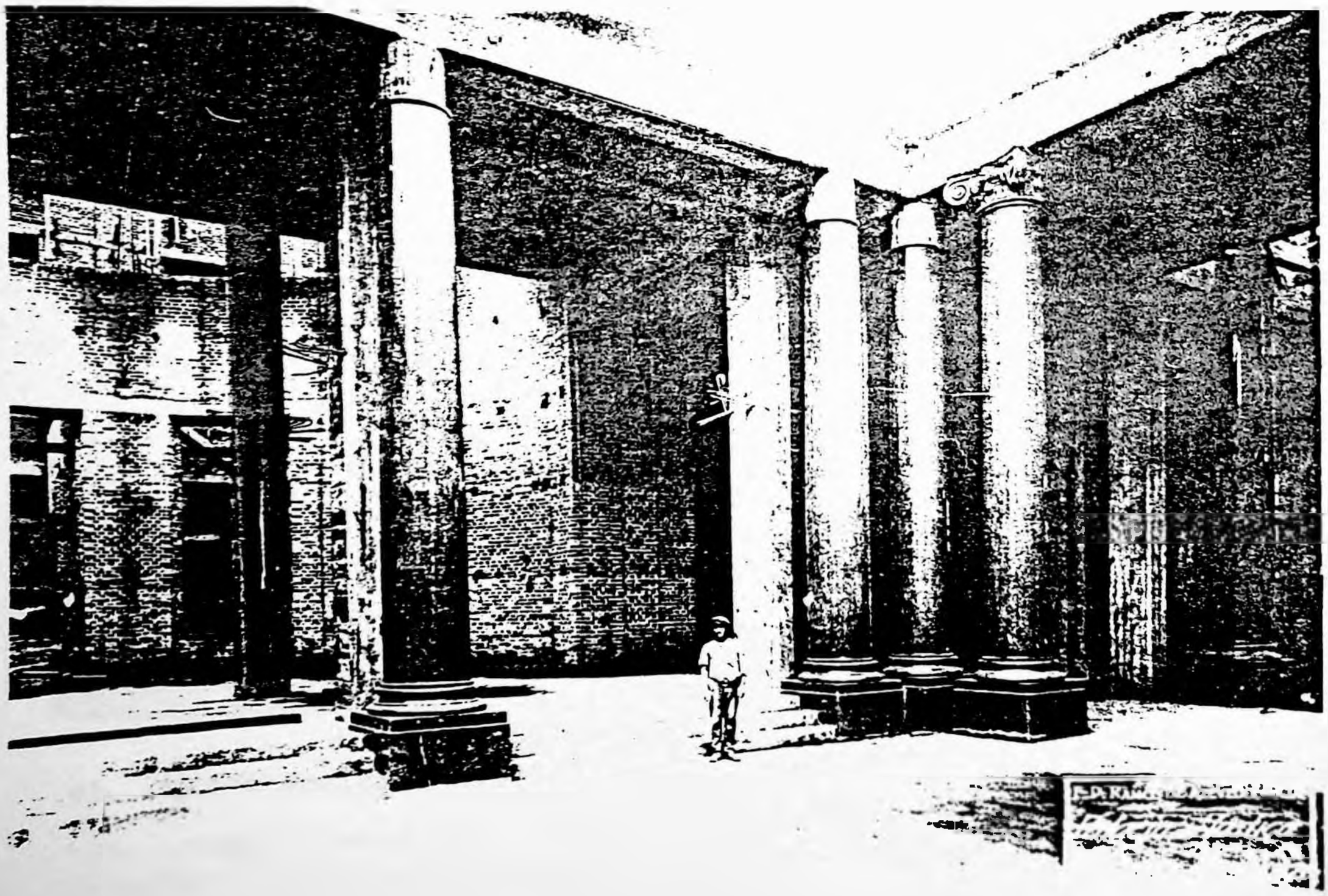
Decoracão interior da residência Jayme Loureiro.

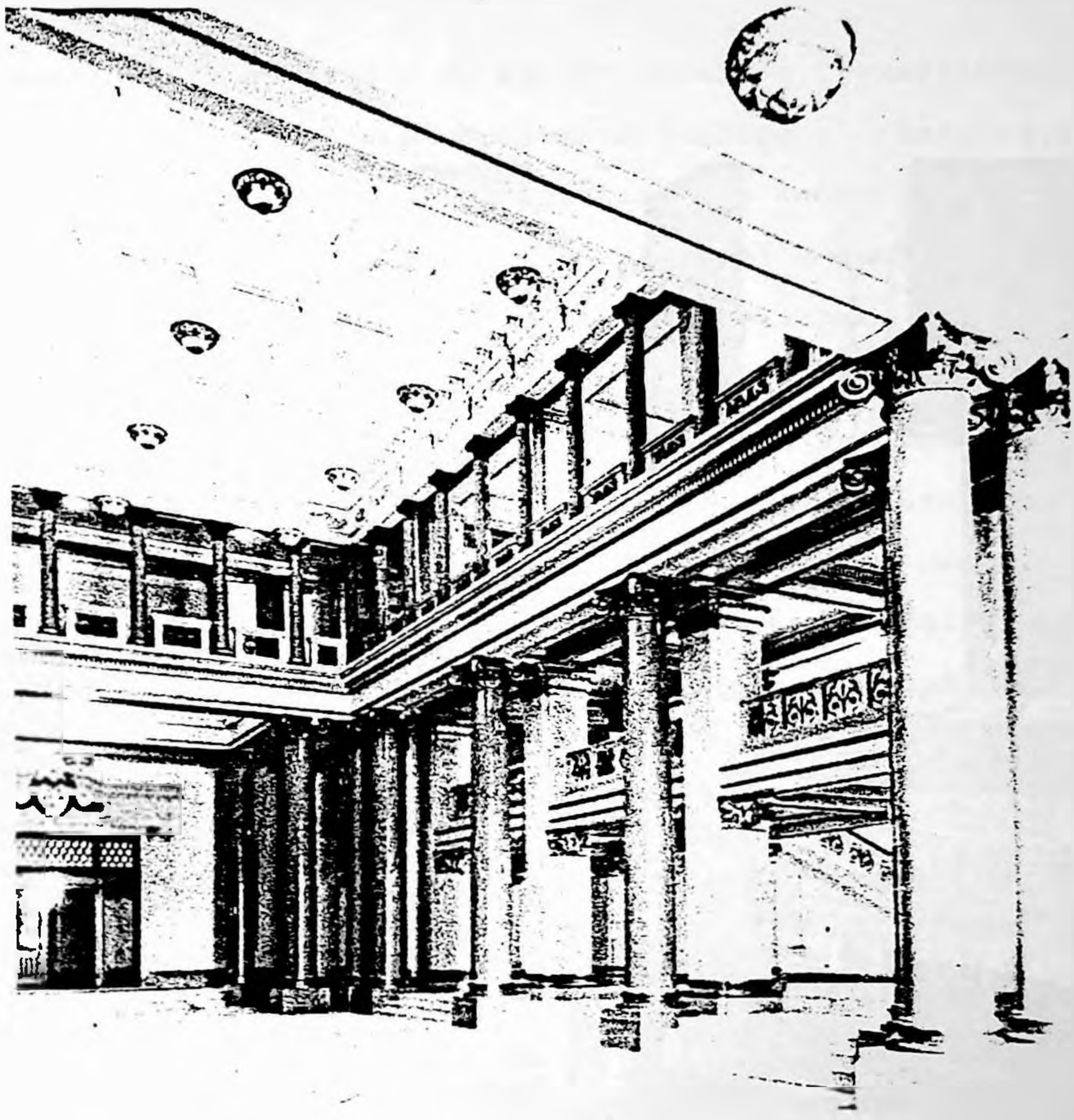
o termo genérico usado para os aplicadores de estuque - massa preparada com gesso, água e cola -, cujo uso parece remontar ao século XVII; mas a palavra estucar passa a ser usada desde o inicio do século XIX e "estucador", nos últimos anos desse mesmo século. Os estucadores, que corrigiam e preenchiam pequenas fendas, são representantes por excelência da cultura figurativa da superficie que cobria aspectos construtivos da obra.

Existem, portanto, aspectos específicos das ligas e das massas que merecem ser destacados. Primeiramente, o fato de se aplicarem a outros suportes, assumindo a função de revestimento e acabamento da arquitetura. Nessa categoria se incluem lajotas de massa líquida moldadas em fôrmas de gesso, fabricadas nas oficinas de modelagem do Liceu, que tentou também produzir azulejo prensado, mas não conseguiu competir com os concorrentes do ramo. Realizou azulejos decorados, pintando sobre biscoitos de barro comprados de outras oficinas cerâmicas, não dispondo de estampagem para relevos. Os azulejos pintados a mão destinavam-se a painéis murais figurativos e revestimentos de parede.(91) O Liceu dedicou-se também ao preparo de granitos, podendo-se constatar a qualidade de seu trabalho pelos pisos do Palácio da Justiça de São Paulo, pelas escadas e corrimãos do Banco de São Paulo.

Em segundo lugar, é preciso especificar melhor o tipo de relação que se estabelece entre o suporte e o signo, entre a construção e o *decor*.







Palácio da Justiça, São Paulo, 1920 - 1933. Projeto de Claudio Rossi, remanejado por Felizberto Ranzini, desenvolvido no Escritório Ramos de Azevedo. O Liceu realizou caixilhos e portas em ferro, lustres em bronze desenhados por Amilcar Salmazzo e mobiliário. Colaboraram: a empresa de decoração de Sebastião Sparapani, a marmoraria de Fabricio Catelli; Antônio Nunes realizou a pintura decorativa do salão nobre, Waldemar e Carlos Chaves fizeram douração.

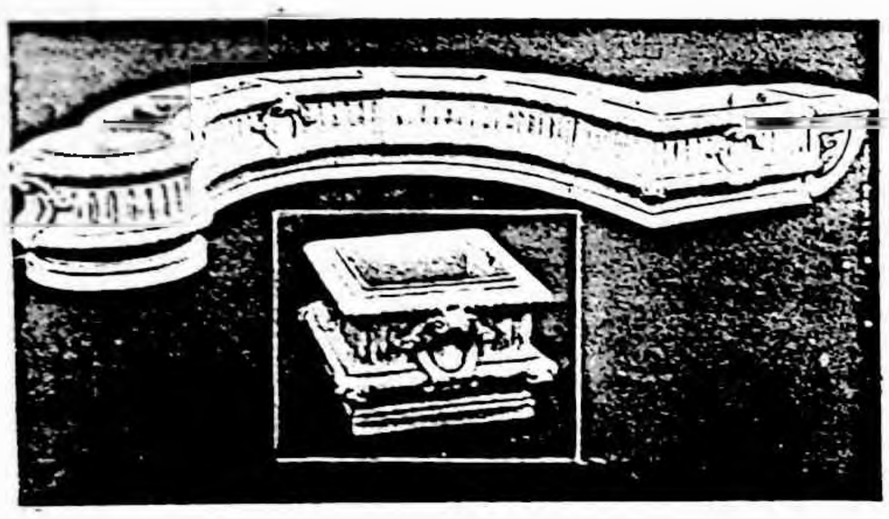
O revestimento aposto à estrutura de tijolo e cimento armado, dissimulando-a.

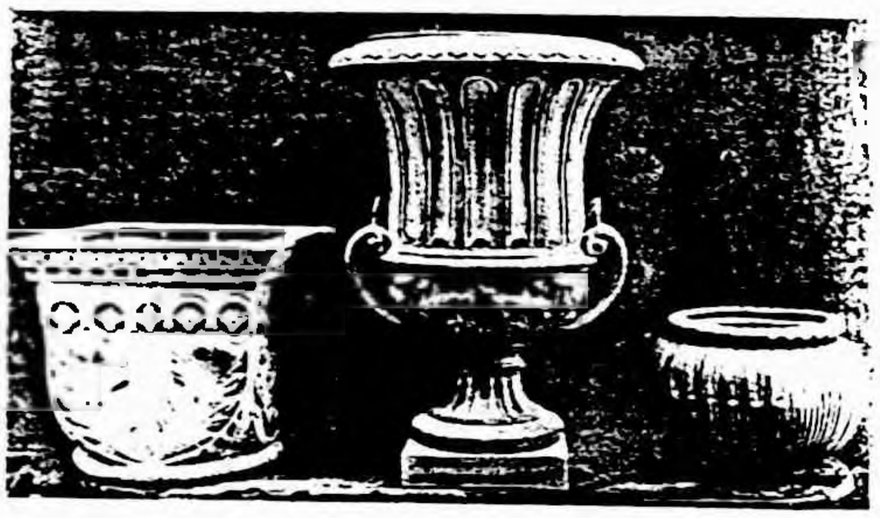


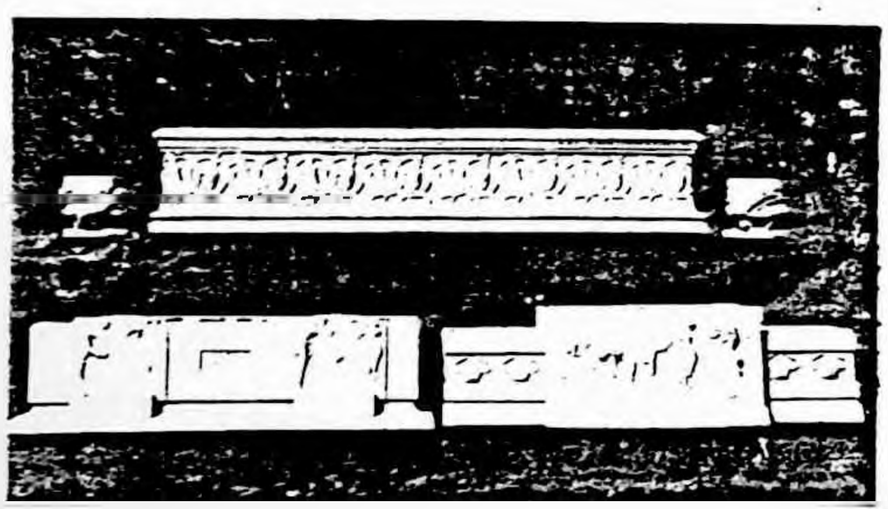
A construcão do edifício da **São Paulo Tramway Light and Power Co. Ltd.**, no Viaduto do Chá, em 1928, pelo Escritório Ramos de Azevedo, mostra a pré-fabricação de componentes para acabamento das colunas de concreto forradas de tijolos. O edifício reúne: instalações em jacarandá paulista, guichês em bronze, grades e portões, estuques e revestimentos realizados nas oficinas do Liceu.

No século XIX, no início do XX, no Brasil o revestimento e o acabamento tidos como processos aceitos e desejáveis passavam a ser criticados ao praticarem o encobrimento da construção, o mascaramento do material e do trabalho. Ruskin e Morris tiveram a primazia de alertar para as "violações da verdade da arquitetura, cometidas com relação à natureza dos materiais e à quantidade de trabalho, quando são dissimulados de modo positivamente falso",considerando o fato "indigno" como qualquer outro "delito moral".(92) As palavras de Ruskin, considerando imoral o disfarce da verdadeira natureza do material,lembram o que Loos, indignado, escrevia em 1898: o material tem a sua própria linguagem formal. Loos também compreendeu a relação entre o material e atividade ao observar que "o granito tem de ser polido, por isso nele são mais caros o trabalho,a habilidade e a arte, dada a quantidade de trabalho que exige". Lastimava o domínio da imitação e do sucedâneo na construção e sabia que,ao serem simulados os materiais e oferecidos produtos mais baratos, finge-se tempo de trabalho.(93)

Existiu certamente uma correlação entre a construção de sucedâneos da natureza - as misturas e os materiais artificiais - e o disfarce da verdadeira natureza dos materiais, ou seja, os "falsos materiais", considerados imorais por Ruskin e Morris. Inicialmente no continente europeu, tardiamente entre nós, a arquitetura mostrava o fingimento com que a revolução técnica tentou imitar a natureza. A simulação do material, que se tornou possivel como a-





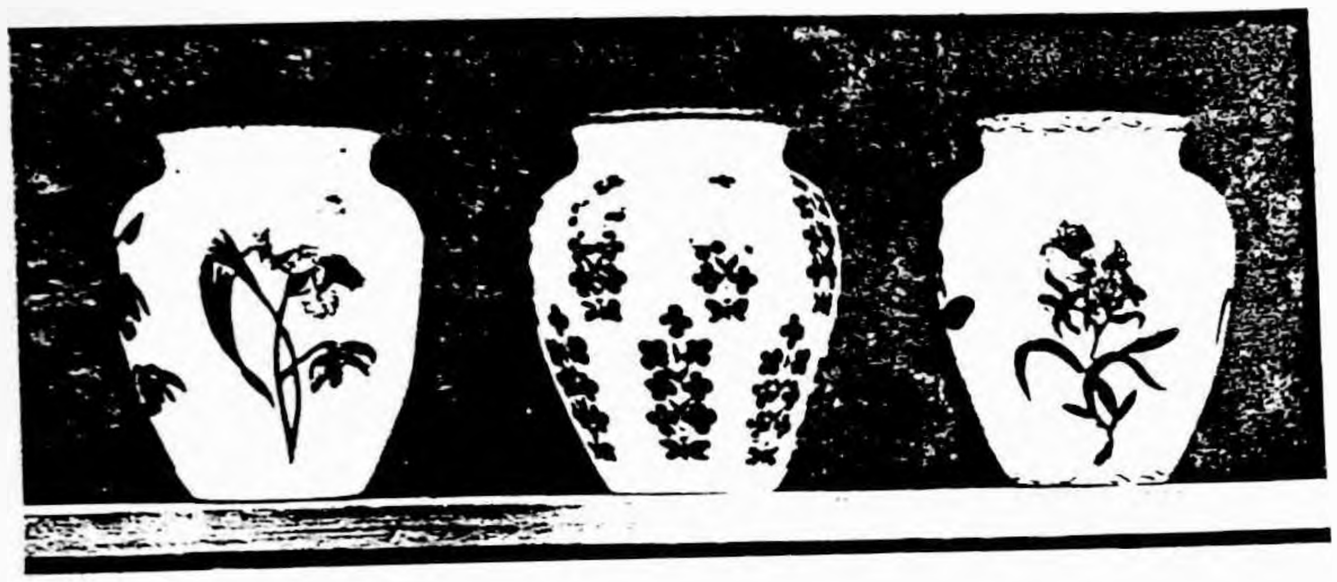






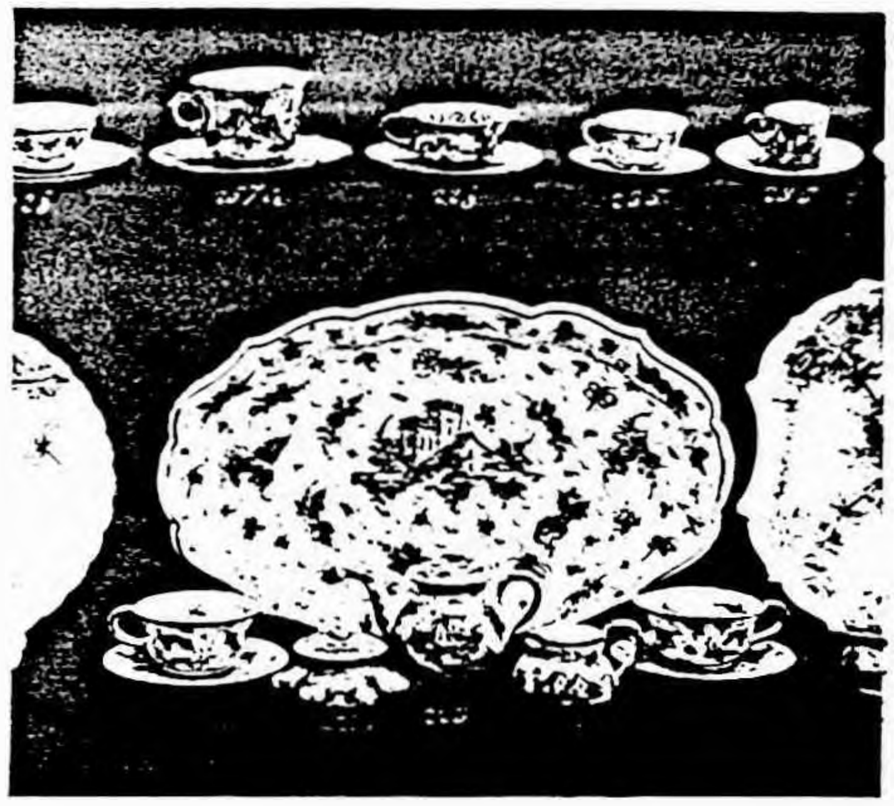
O relevo dominou os vasos e floreiras executados nas oficinas de cerâmica do Liceu.

firmação técnica, logo se mostrou simulação do trabalho. O revestimento da arquitetura e do objeto foi outro aspecto da mesma questão, nos casos em que disfarçou e mascarou o trabalho da construção, e que não foram poucos. Nessa época de transição técnica, era frequente um material tomar a aparência de outro, diluindo-se as determinações da natureza. O fenômeno foi semelhante àquele a que já se fez menção com relação à transposição dos signos. Citem-se os sulcos no estuque que simulavam junções de pedras em edifícios de concreto armado, a pintura de paredes imitando o mármore ou o veio da madeira,as colunas revestidas de mármore artificial. A pesquisa de materiais para a solução de massa travertina é exemplo significativo, embora tardio, do empenho do Liceu na construção de materiais sucedâneos dos naturais. O travertino é uma rocha calcária esbranquiçada ou amarelada e muito porosa, conhecida como rocha de Tivoli, e seu nome foi usado para designar outros mármores de constituição semelhante. O edifício Matarazzo, projetado por Marcelo Piacentini e construido pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo, Severo e Vilares nos anos trinta, foi revestido com mármore travertino vindo da Itália, despertando a atenção do Liceu. Pietro Suzanna estudou uma composição calcária, tratada posteriormente com ácidos, resultava no efeito do travertino natural. A massa artificial foi aplicada e envelhecida no Edifício da Rhodia, à rua Líbero Badaró, onde se apresenta sob a forma de quadriláteros de pedra.(94)

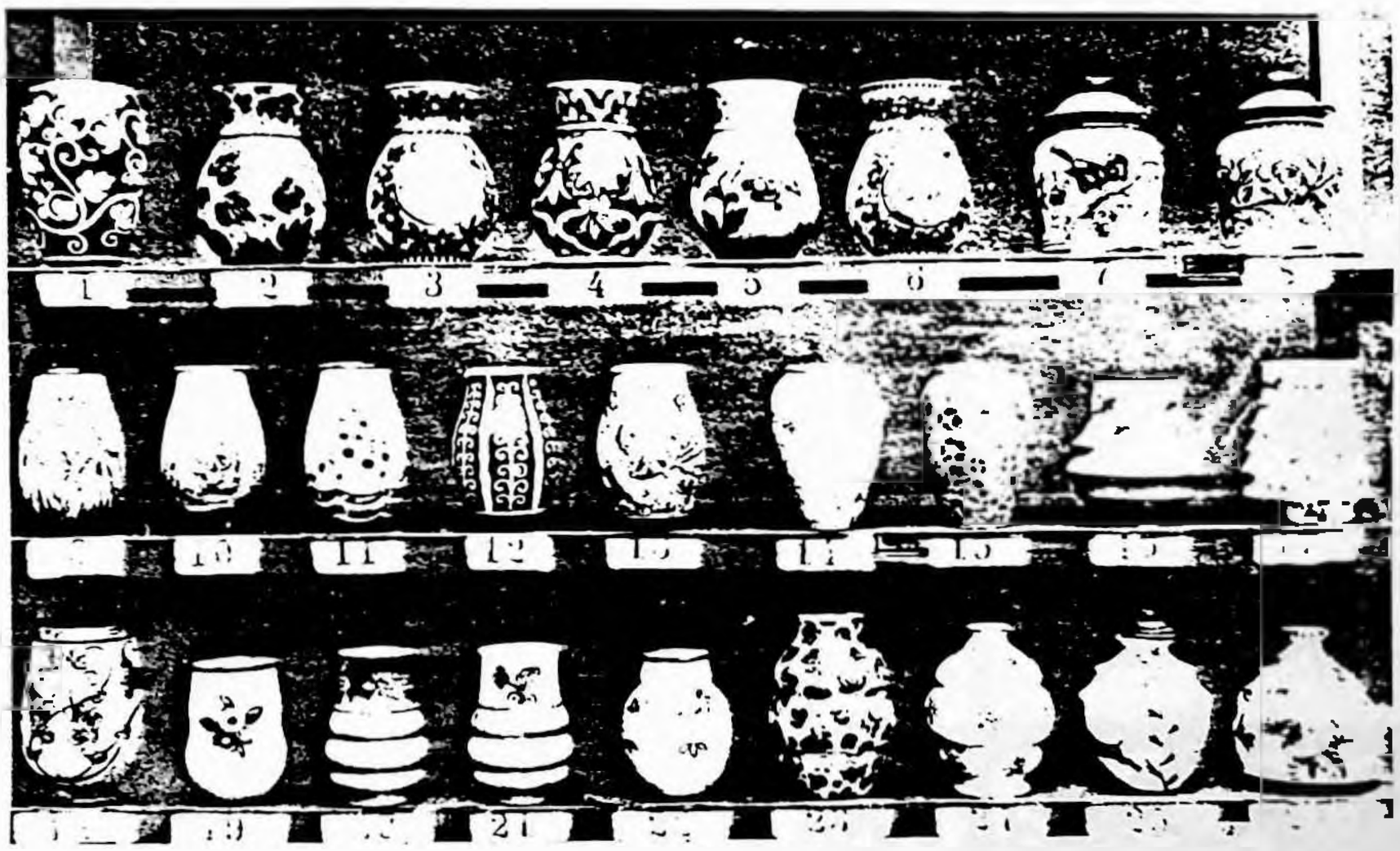




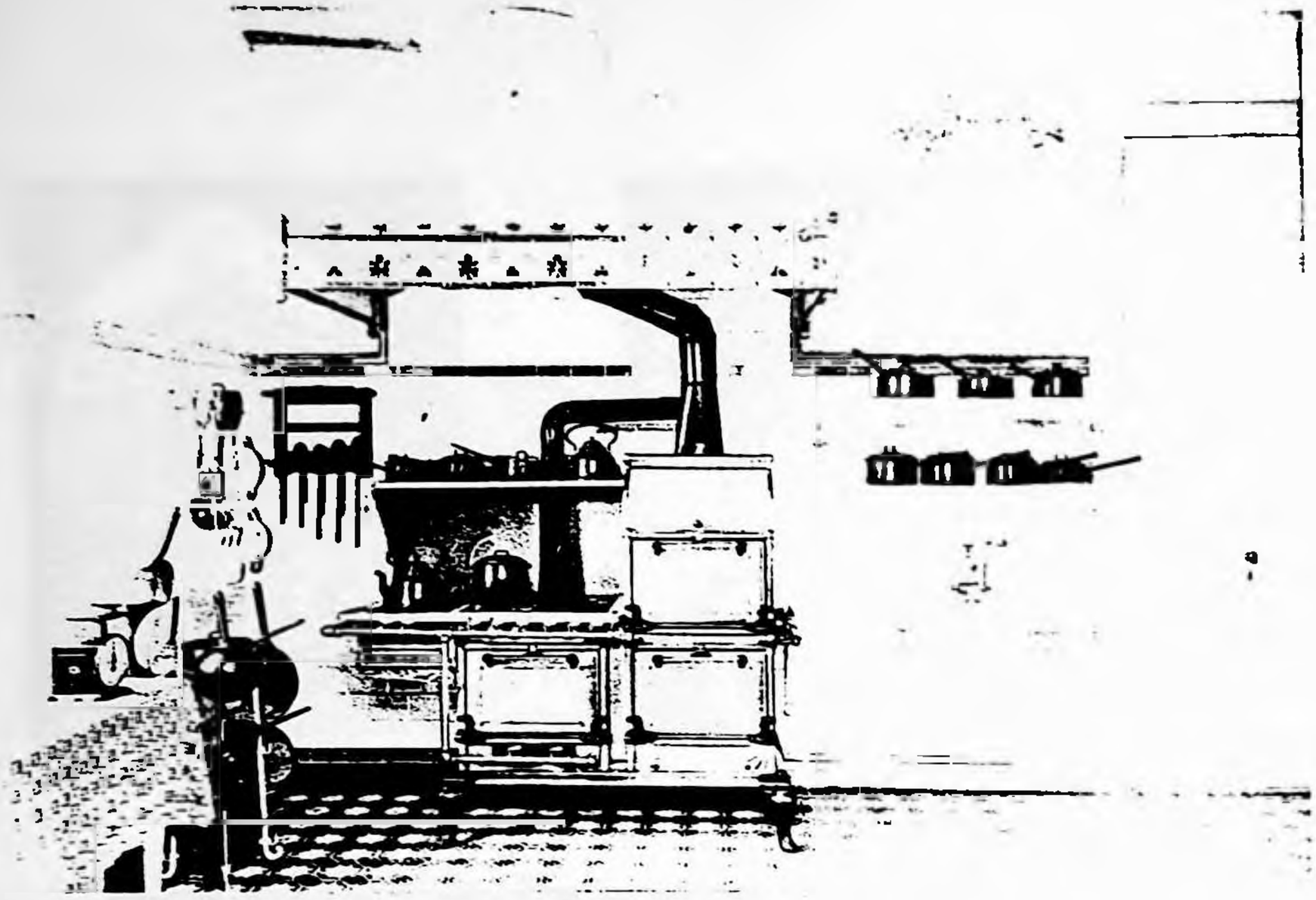
São inumeráveis os modelos catalogados pelo Liceu, que os executa por encomenda. Destacamos vasos como composicões baseadas em desenho japonès e em motivos primitivos.

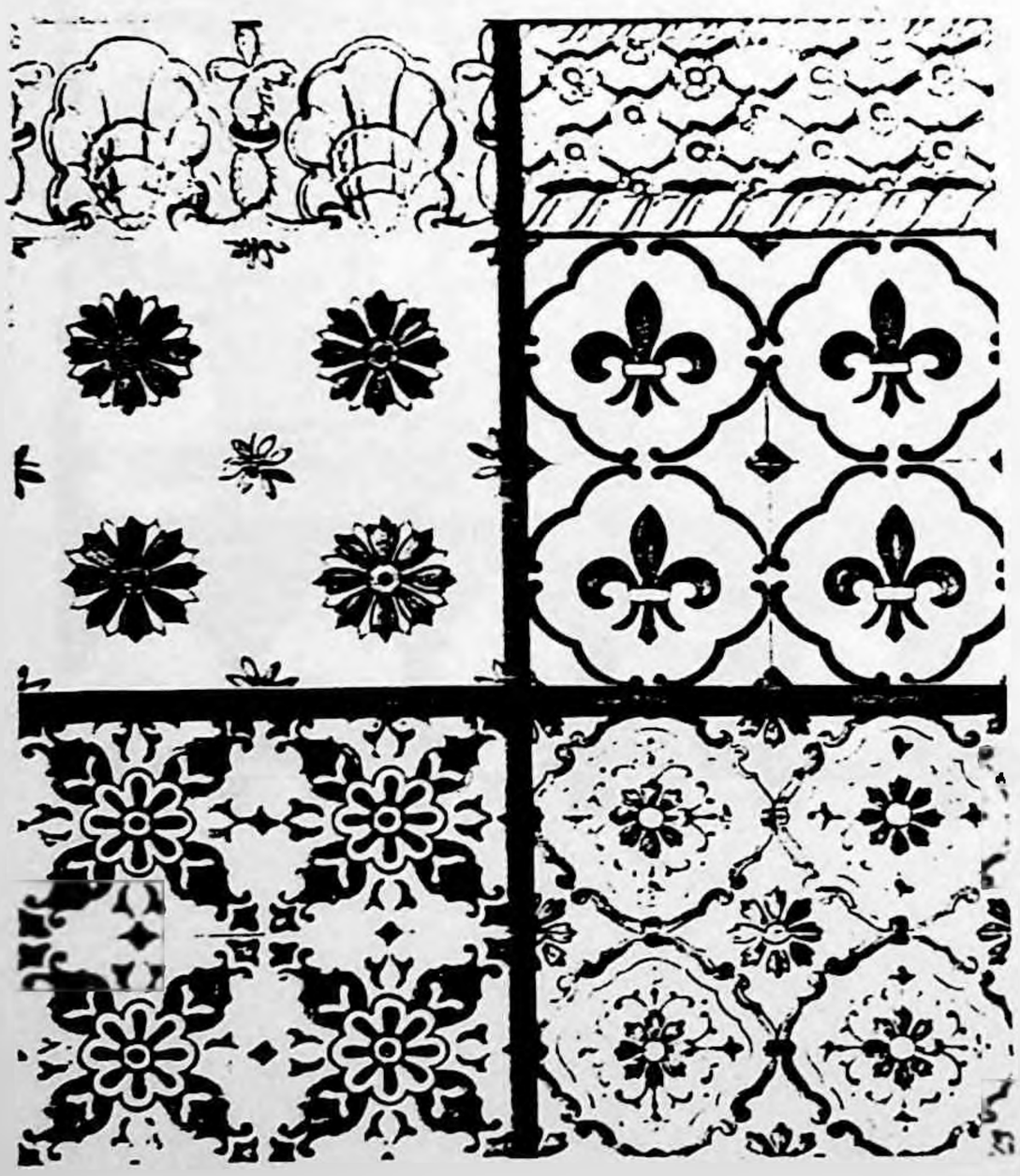






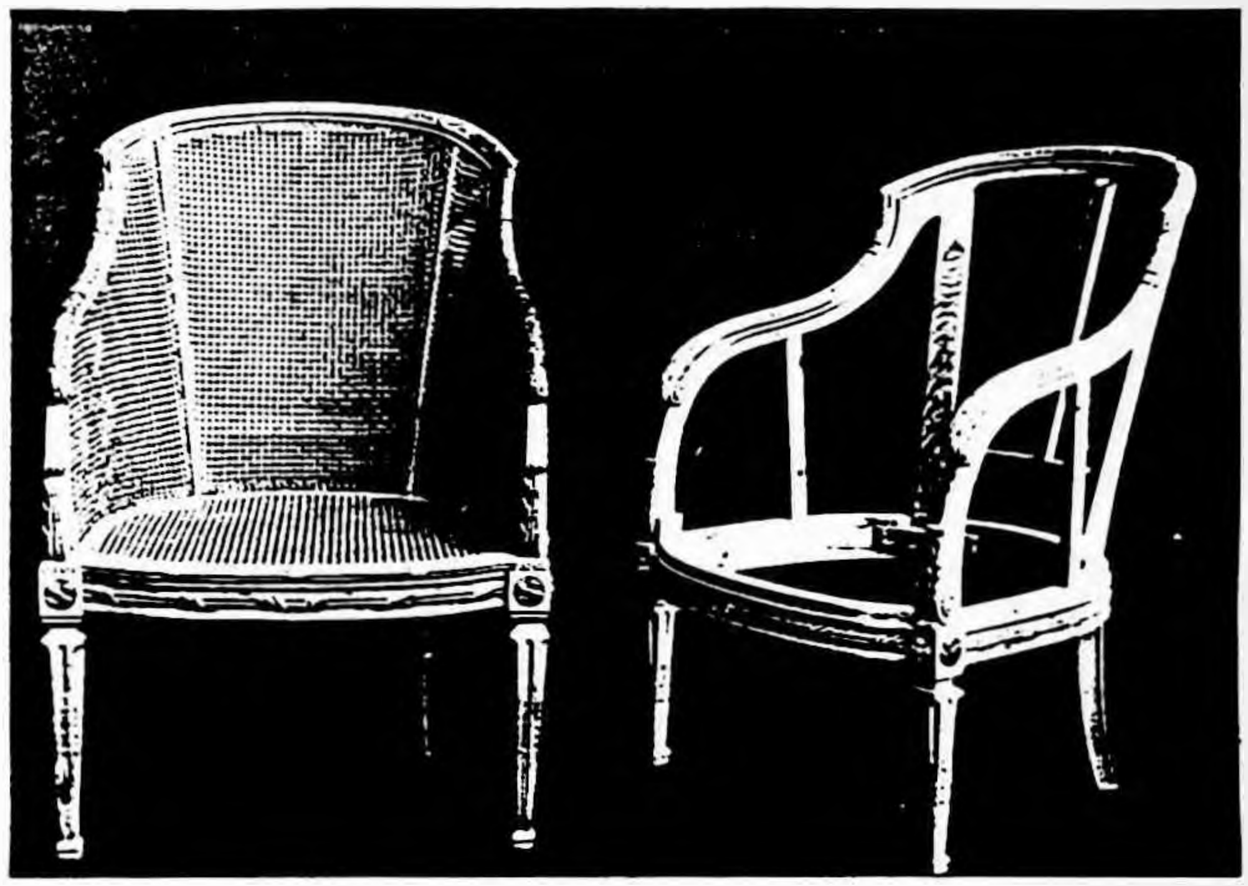
Faianca, abajur e vasos oferecidos em catálogo da oficina de ceràmica do Liceu.



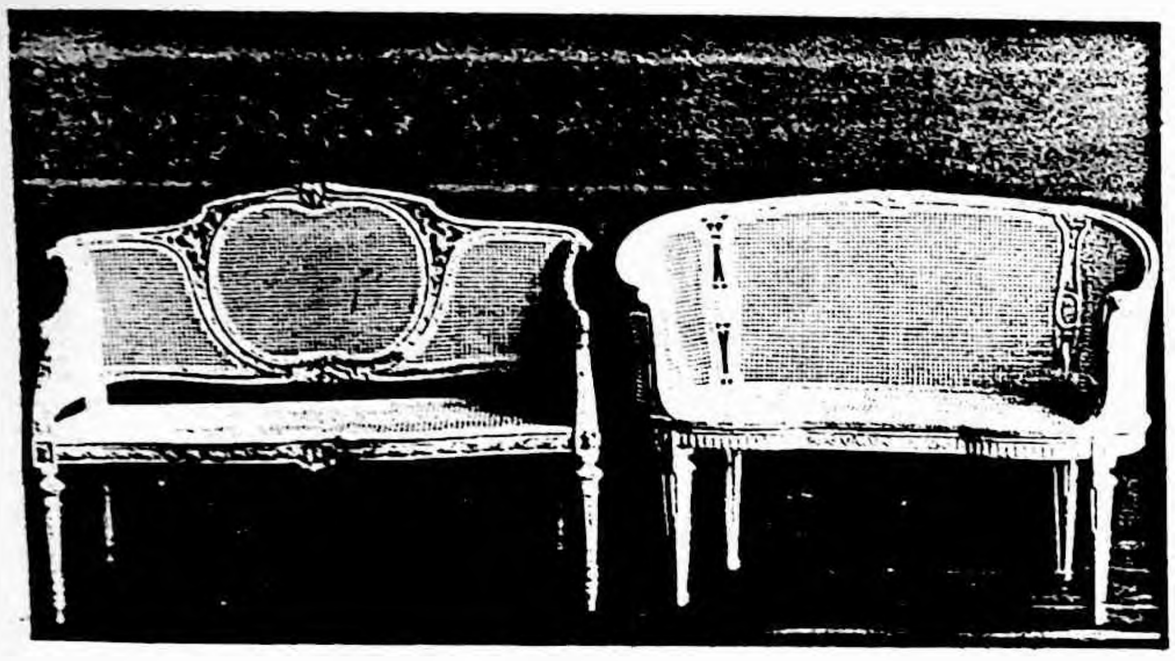


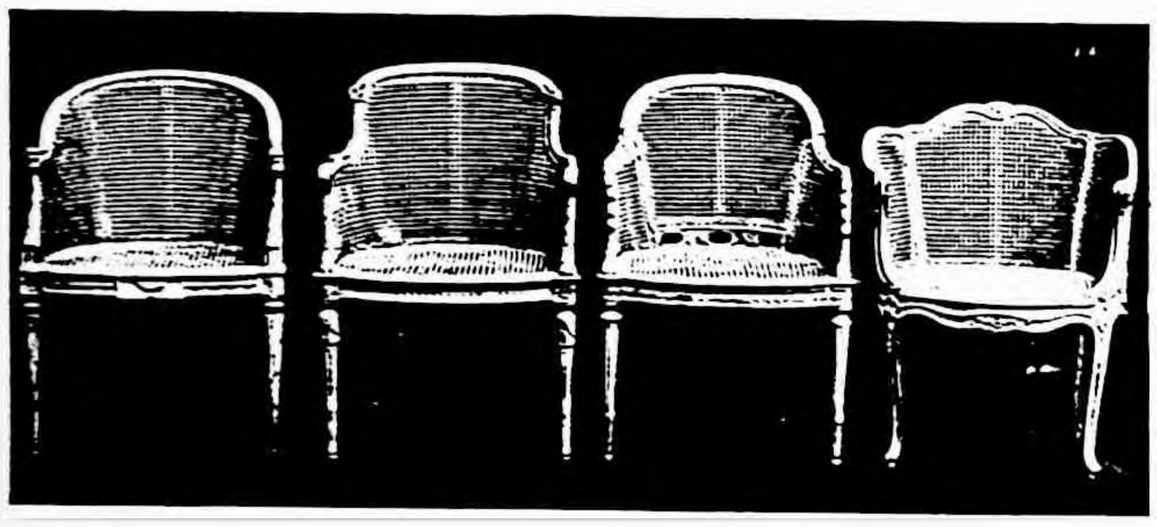
Pintura em azulejo realizada nas oficinas de cerâmica. Motivos destinados ao revestimento de cozinha e banheiro.

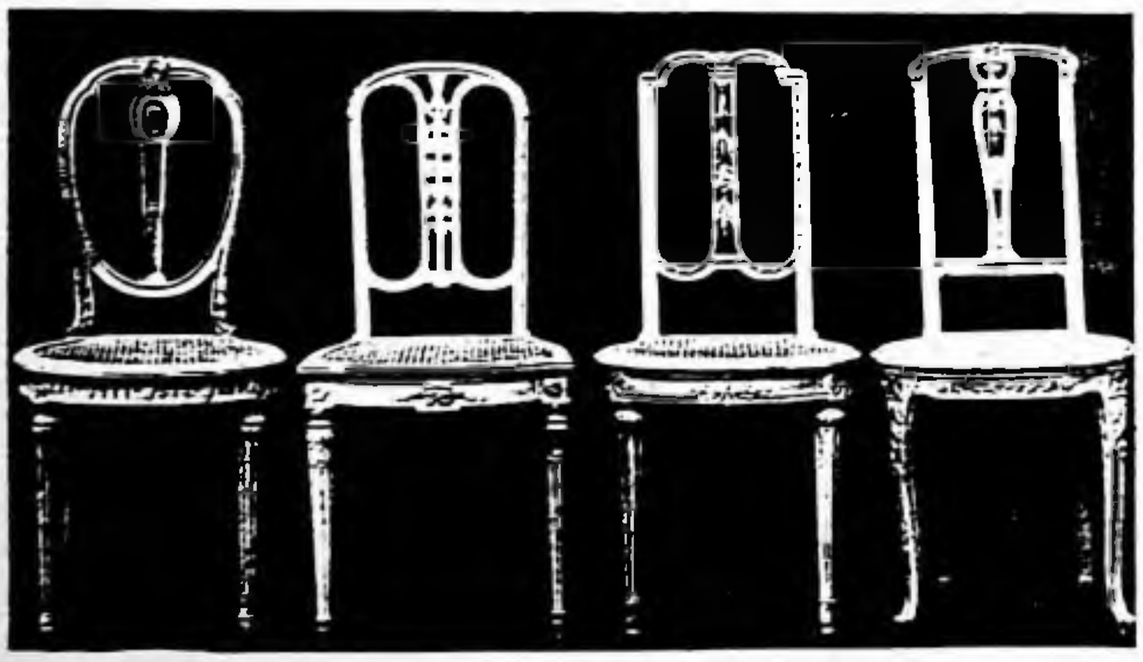
A modelagem ofereceu, mais do que qualquer outro setor do Liceu, oportunidade para a proliferação de objetos pseudo-artisticos, baseados no ecletismo historicista. Balaústres, ânforas, jardineiras, bancos e chafarizes com anjinhos barrocos esculpidos, todos com motivos escolhidos entre aqueles que se caracterizassem pela profusão ornamental, levaram para os jardins das residências a caricatura da tradição. Como dependência das oficinas de modelagem, ampliadas no ano de 1914, surge no ano seguinte a oficina de cerâmica e terracota, equipada com máquinas para preparar barro, sala de enxugo, depósito de materiais e forno.(95) O Liceu passa a oferecer estatuetas e vasos de todas as modas, em maiólica ou porcelana, com argumentos em inúmeros estilos, dos gregos e etruscos aos *art nouveau* e *déco*. A se destacar: a elegância do desenho japonês e os motivos primitivos indígenas marajoaras. Havia objetos para todos os gostos, quando já não chegavam mais aqui, por motivo da guerra, as peças importadas que, diga-se de passagem, difundiram certa qualidade. Embora os objetos apareçam demasiadamente atrelados aos convencionalismos historicistas e ecléticos até os anos quarenta, é inegável que tenham atingido uma alta qualidade técnica. A pesquisa, a experimentação e a improvisação garantiam a durabilidade dos produtos, sem dúvida o valor máximo almejado, de acordo com a estética do Liceu. Foi notável a *frita*, que dava resistência à argila, era aplicada à faiança e servia de base para esmaltes.(96)



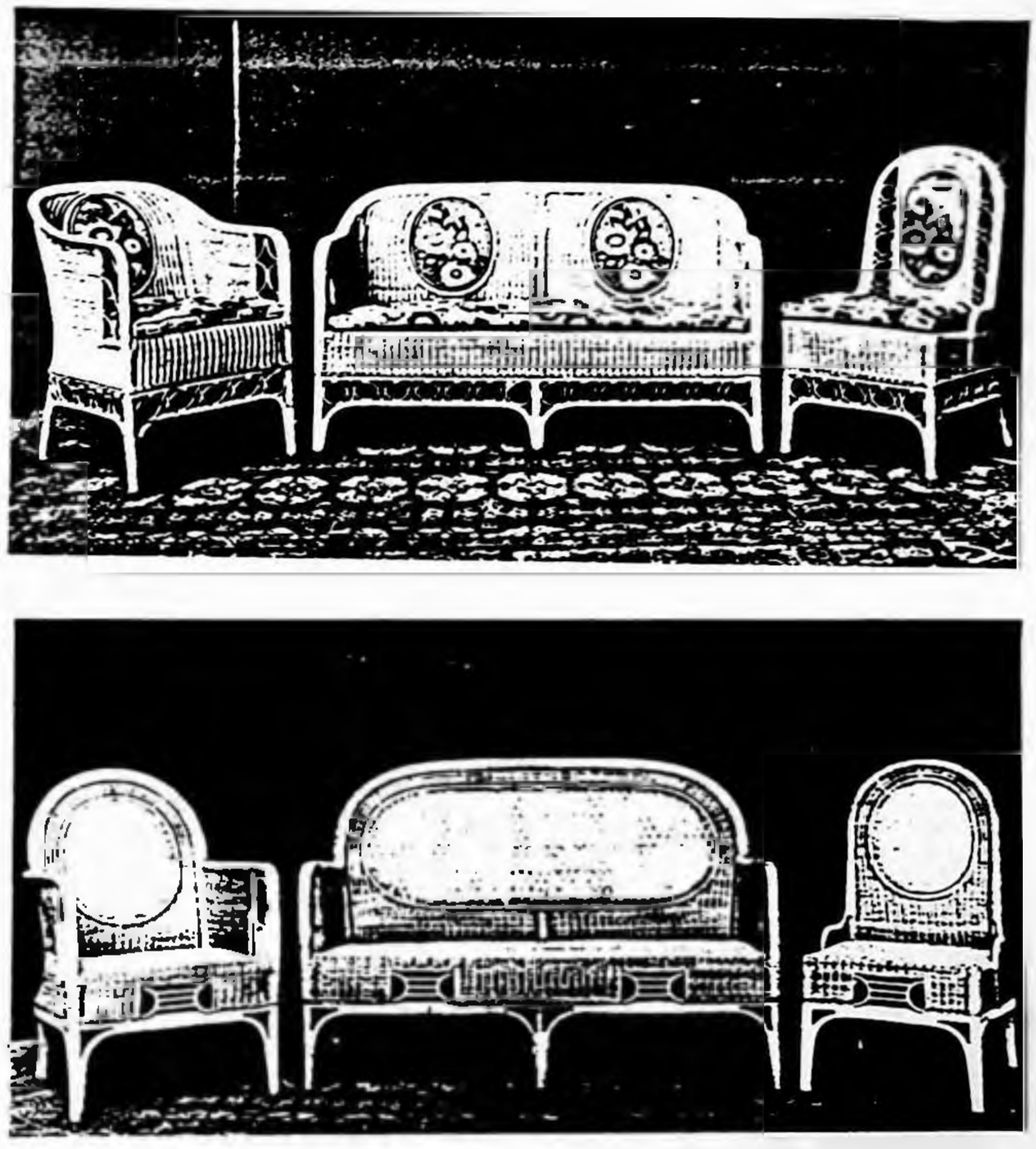
Armações com assento e encosto de palhinha de familia de cadeiras Luis XVI, executadas na marcenaria do Liceu de Artes e Oficios.



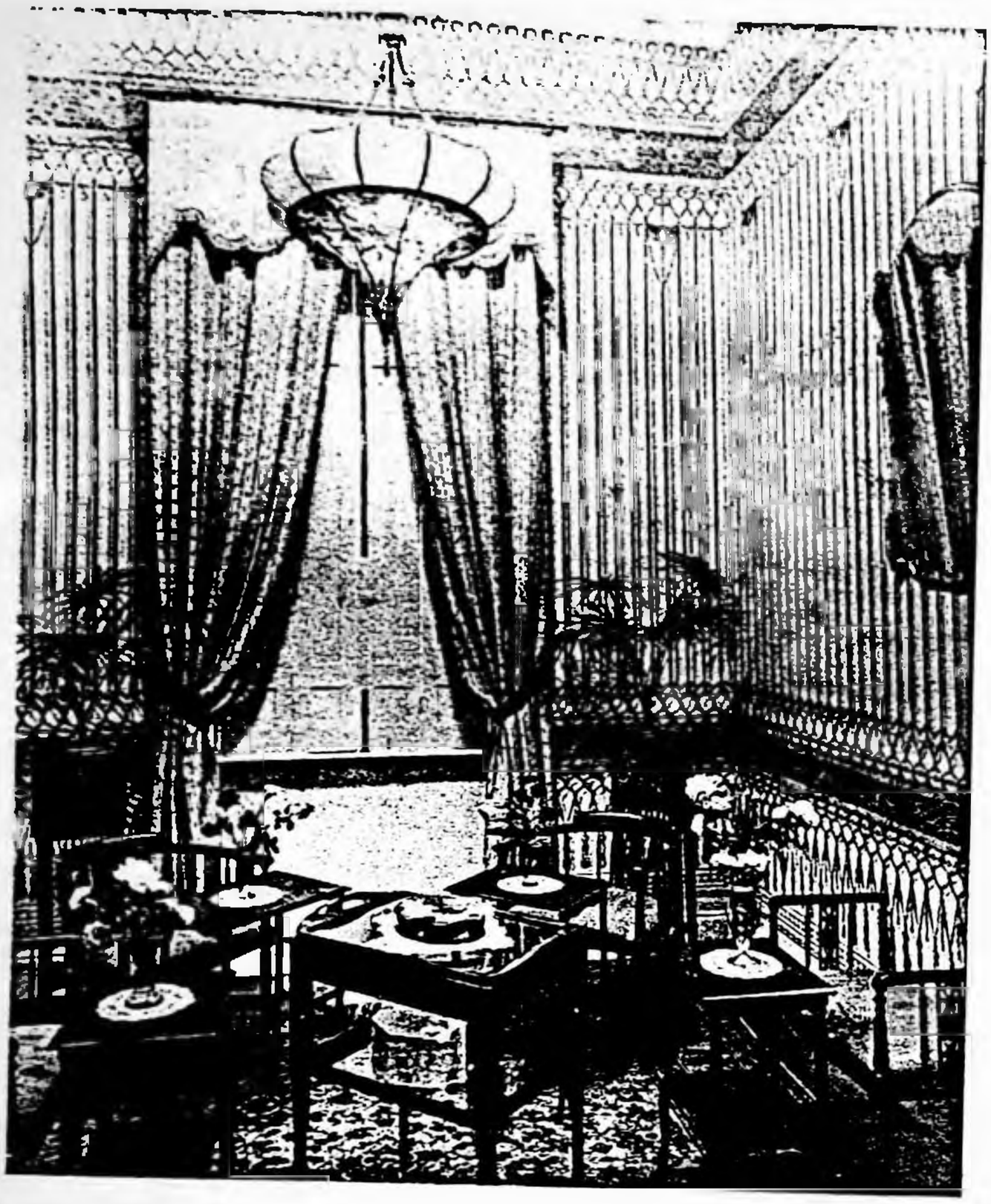




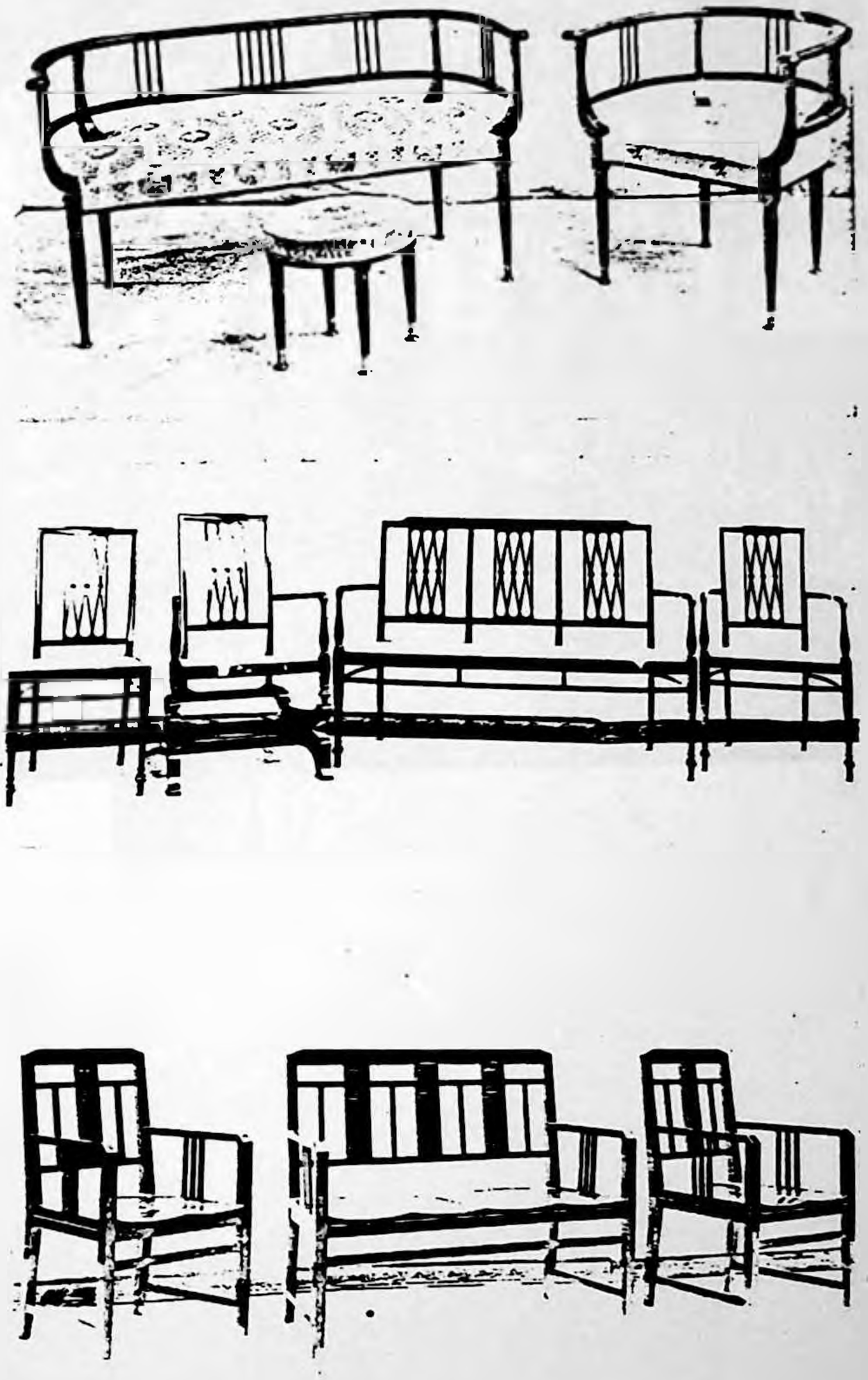
Algumas armações com assento e encosto de palhinha da família de cadeiras Luis XVI e XV: a variação dos componentes vem ao encontro do sistema de peças exclusivas.



Móveis de vime executados nas oficinas do Liceu de Artes e Oficios para o **Hotel Novas Thermas** de Poços de Caldas.

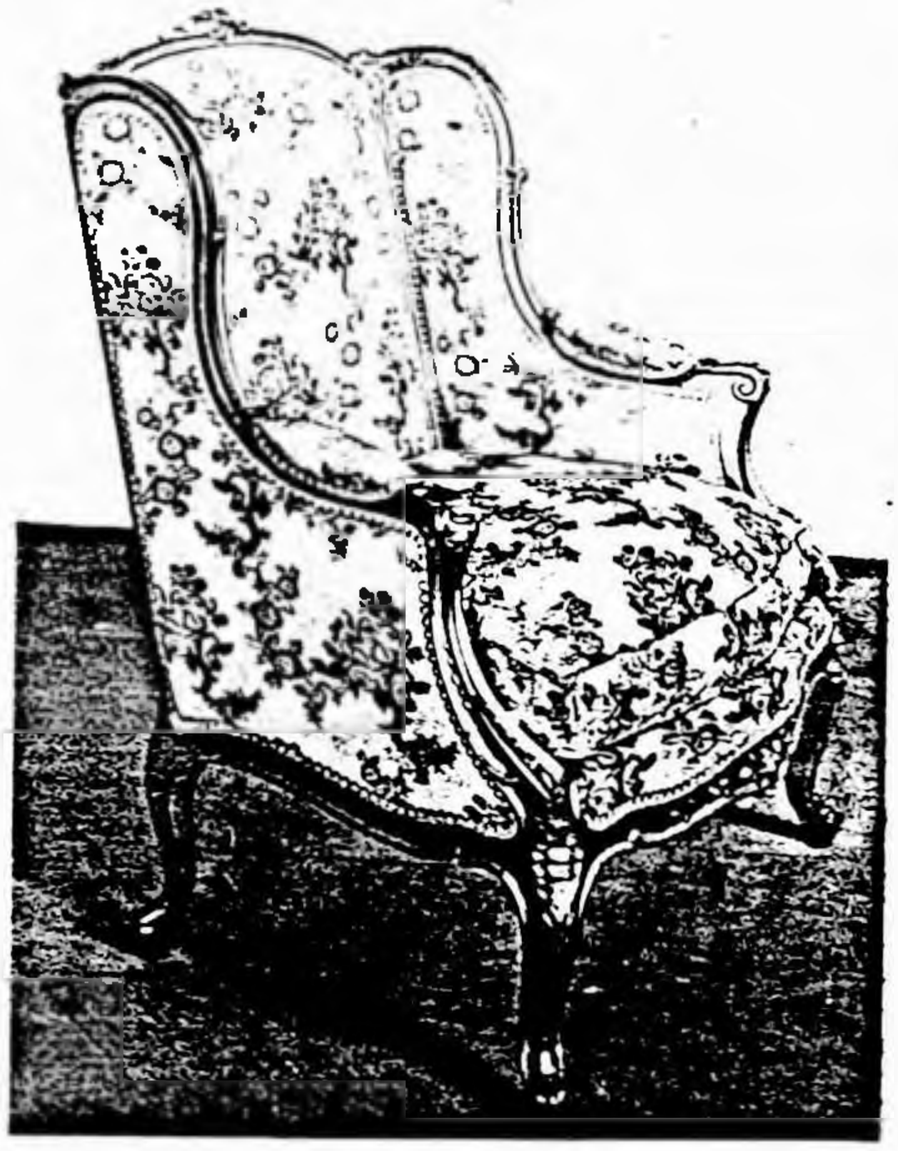


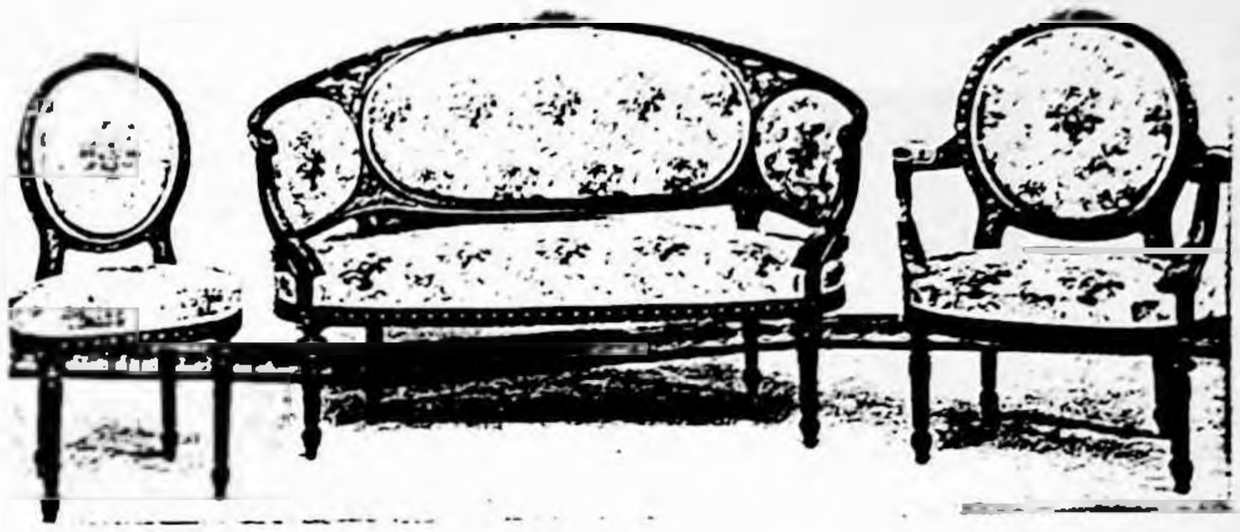
Os séculos XIX e XX acolheram toda sorte de tradição para qualificar o cotidiano. Assentos leves, facilmente deslocáveis, nem solenes, nem retóricos, apresentam-se como móveis sem estilo. São herança dos ebanistas ingleses e chegam a atingir uma clara individualidade. O Liceu os apresenta em múltiplas versões de conjuntos de canapé e cadeiras para sala de estar e adequados ao encontro mais informal e animado das pessoas.

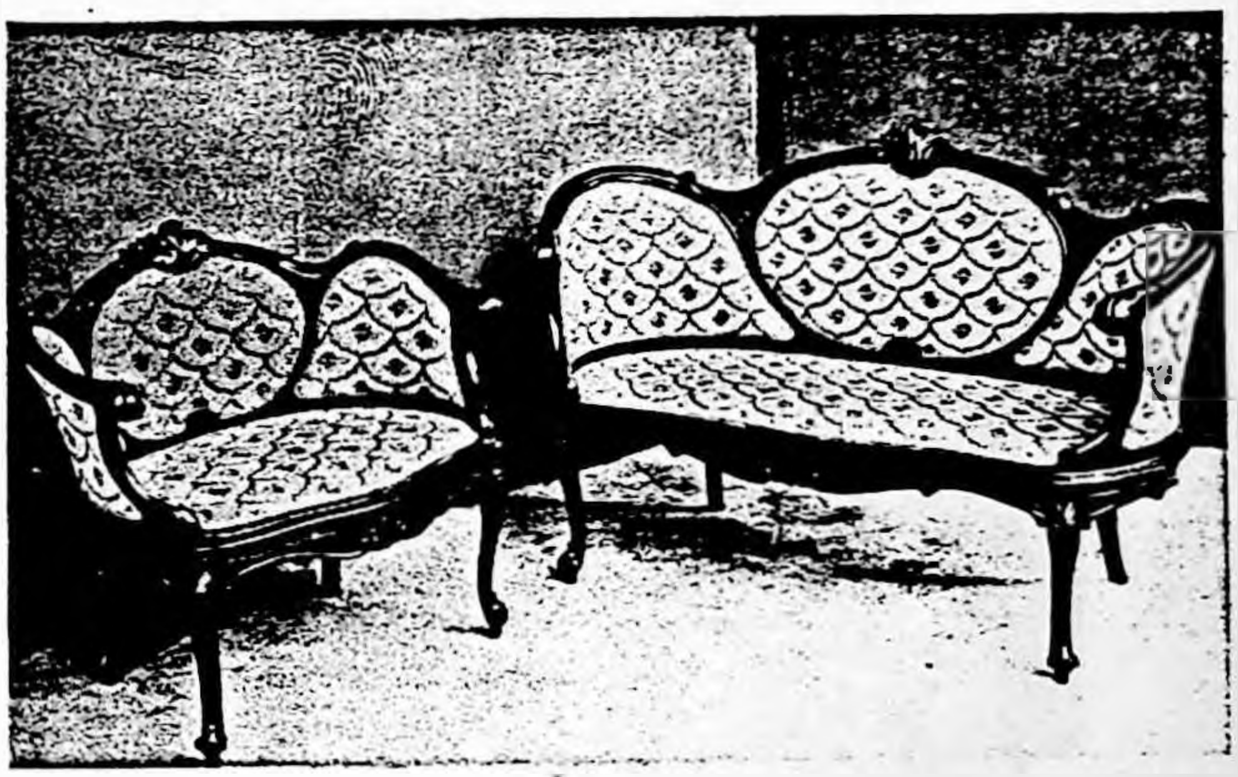




A moda dos Luíses definia o decoro das salas de visita. O tapeceiro havia entrado em cena desde o barroco e o rococó dos Luíses XIV e XV, e com ele almofadas, acortinados e docéis. A tapeçaria do Liceu chegava a bordar tecidos para estofamento.

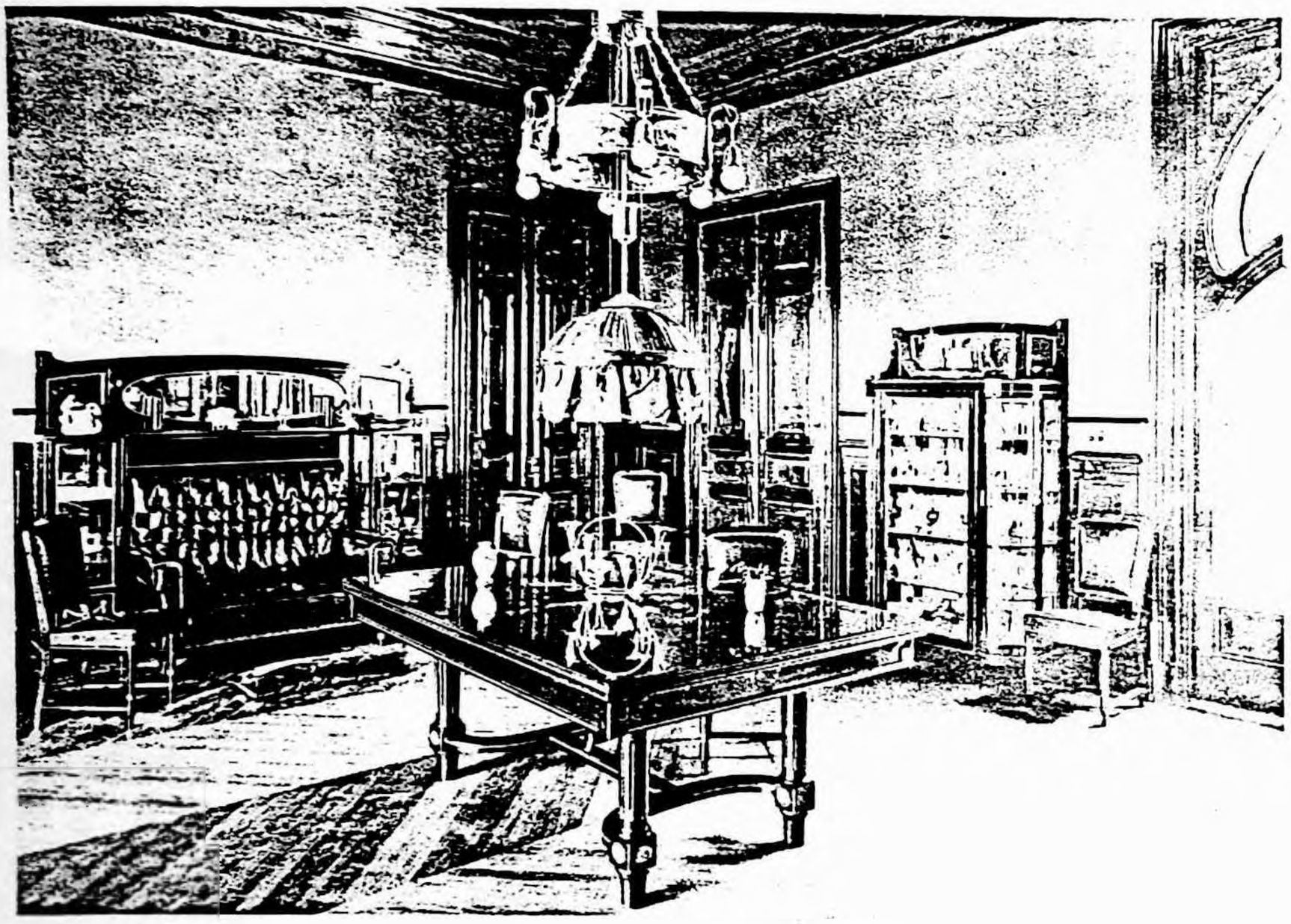






Conjuntos estofados realizados nas oficinas do Liceu de Artes e Oficios.

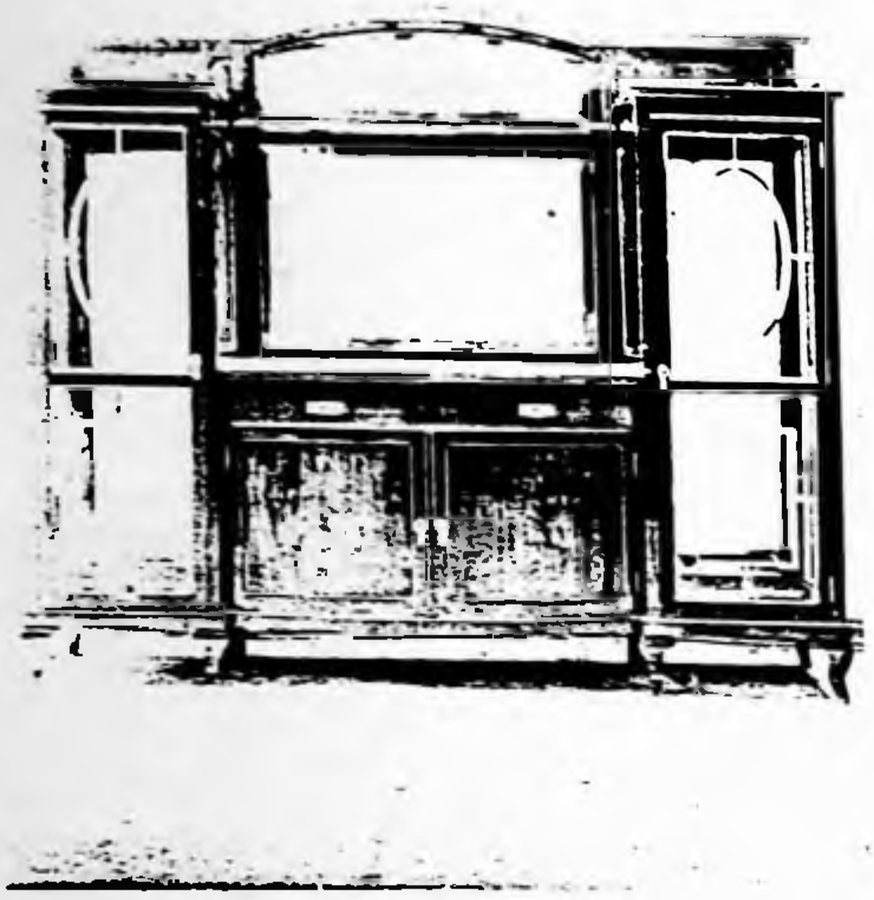
As formas modeladas e aconchegantes dos móveis estofados do Liceu os aproximam do conceito de comodidade que, segundo tudo indica, foi inaugurado com a cadeira *bergere*, modelada sobre armação em 1725.



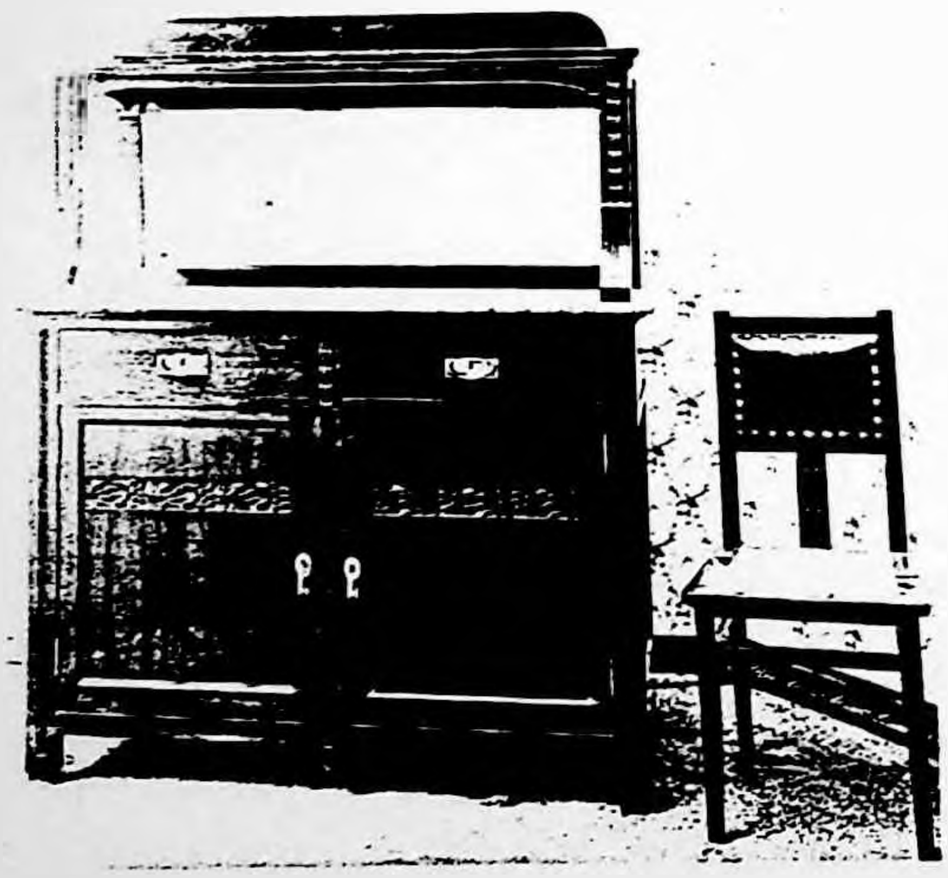
O móvel se desenvolve no âmbito arquitetônico, acompanhando e definindo os espaços. A casa se amplia e diversifica juntamente com os tamanhos e formatos dos armários ou receptáculos. Quando a divisão entre o cozinhar e o comer tira a louça fina de perto das panelas e a leva para a sala de refeições, tornam-se necessários aparadores, bufês, cristaleiras. Estas, foram uma modalidade bem aceita no pais, funcionando entre a vitrine e o guarda-comida, percorrendo até as varandas das casas de fazenda.



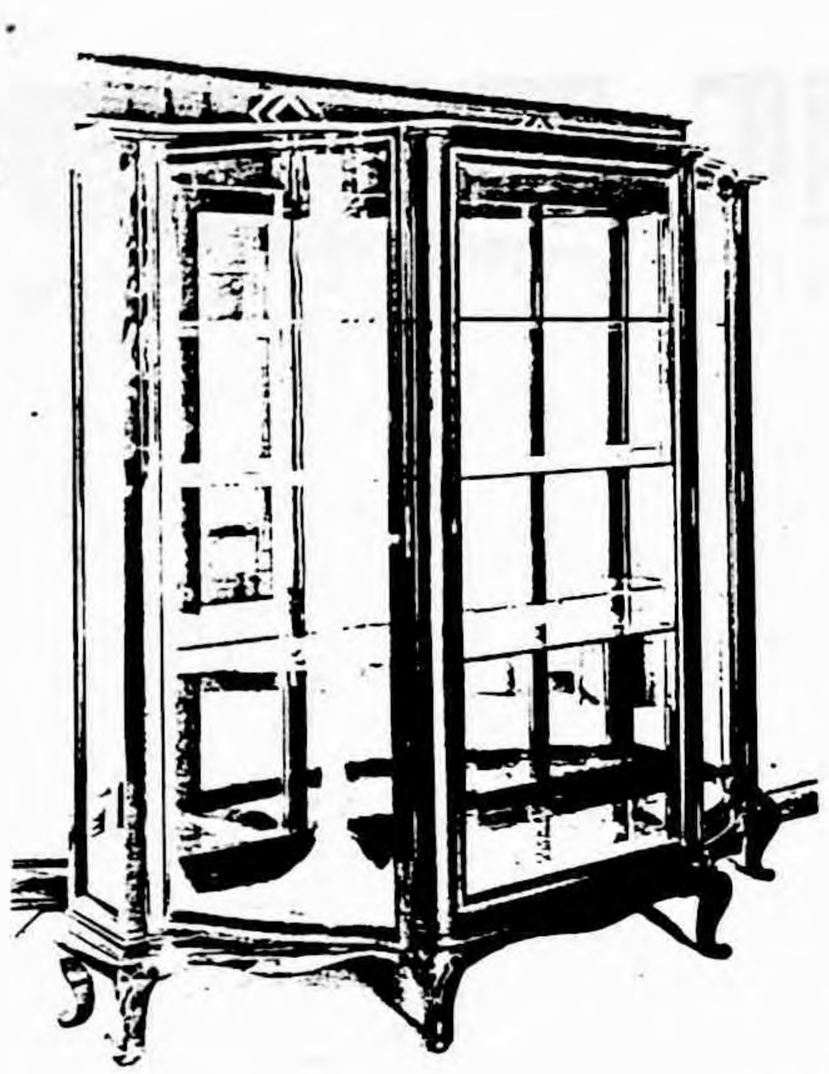
O formato das cristaleiras acompanha o desenho da porta e dos lambris, sendo semelhante aos motivos das cadeiras. Móveis para sala de jantar realizados no Liceu de Artes e Oficios para residência Luiz Franco do Amaral em Santos, na avenida Ana Costa, projetada por Victor Dubugras.

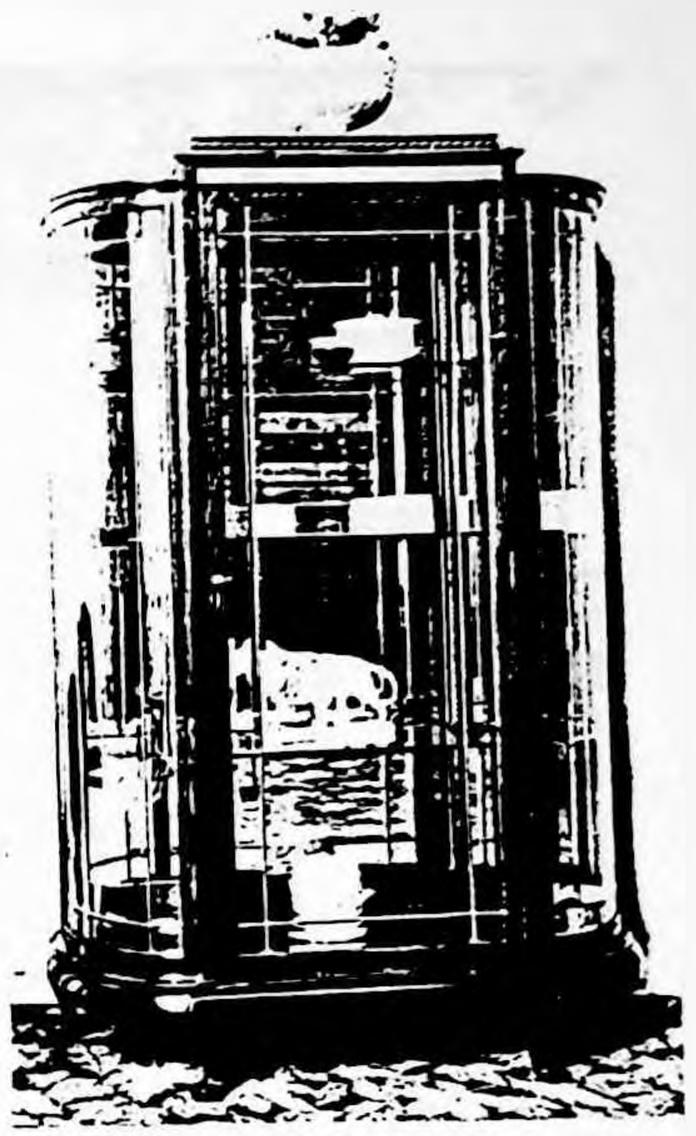


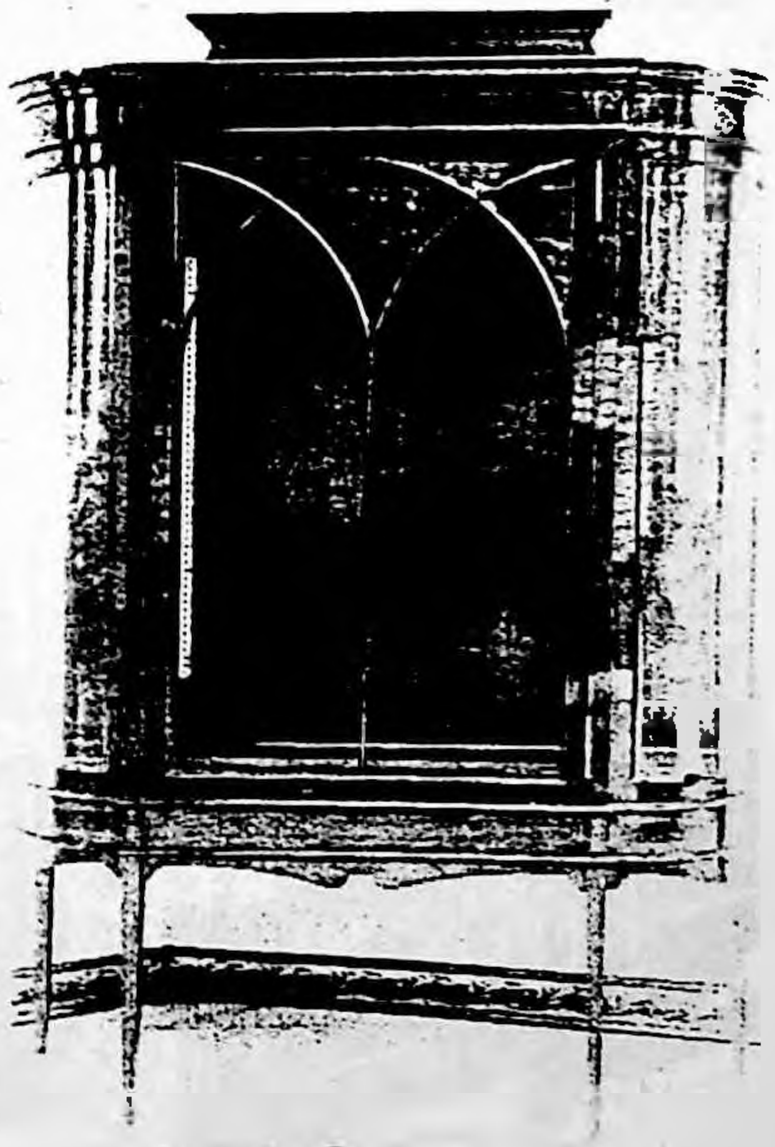




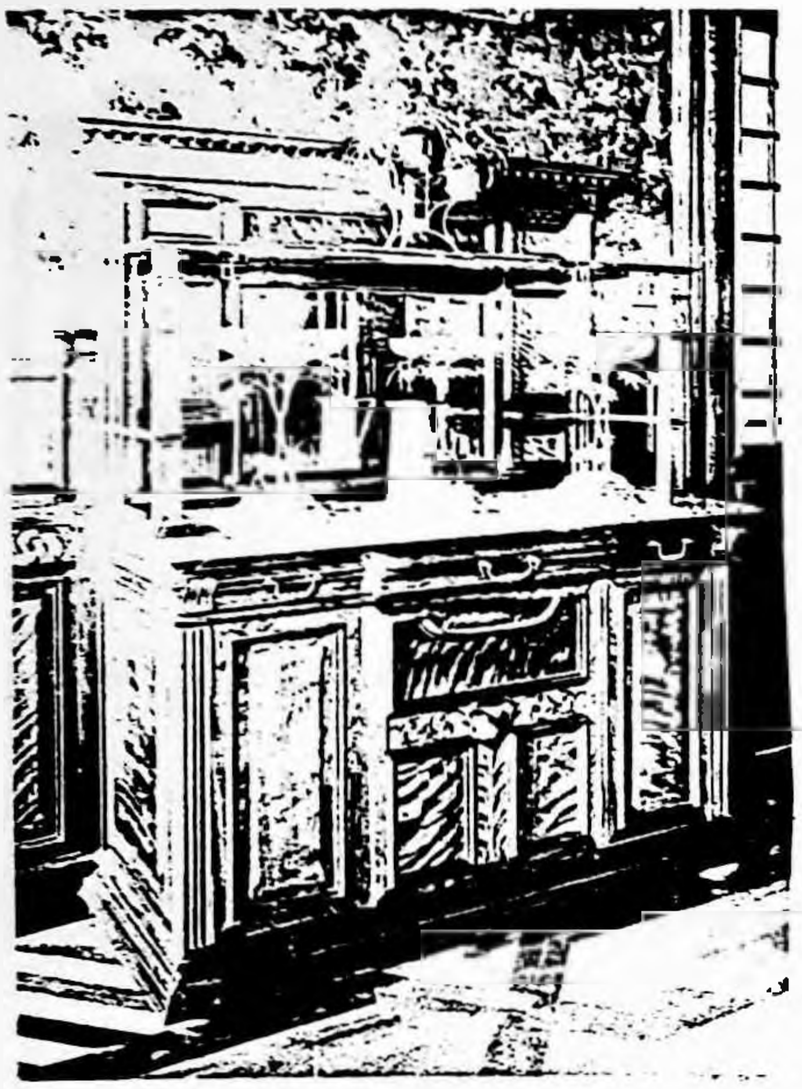
A multiplicidade de resultados era obtida também pelo jogo de volumes cheios e vazios.

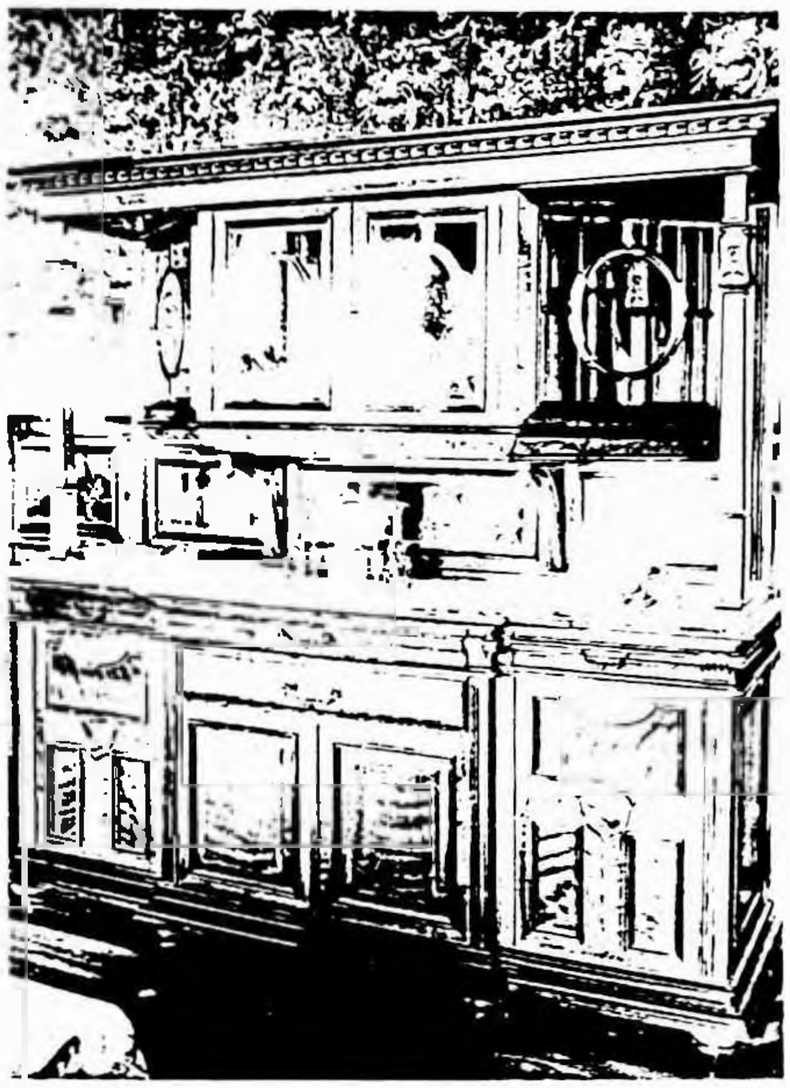


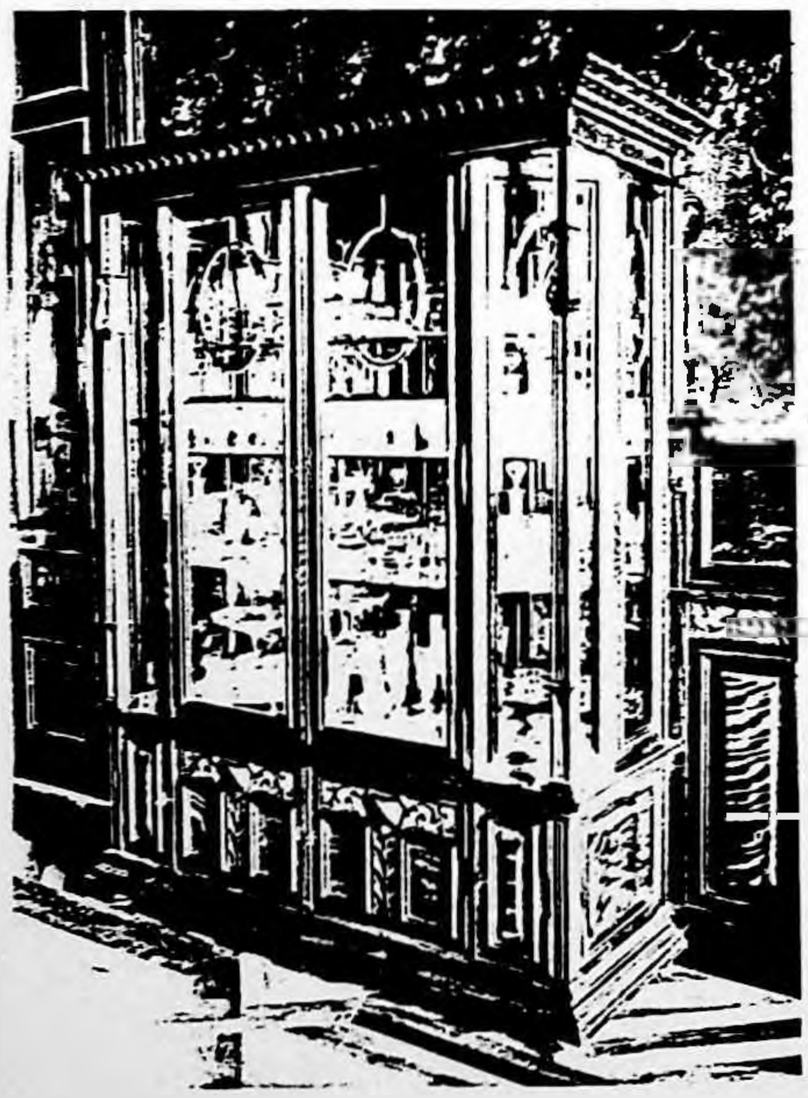




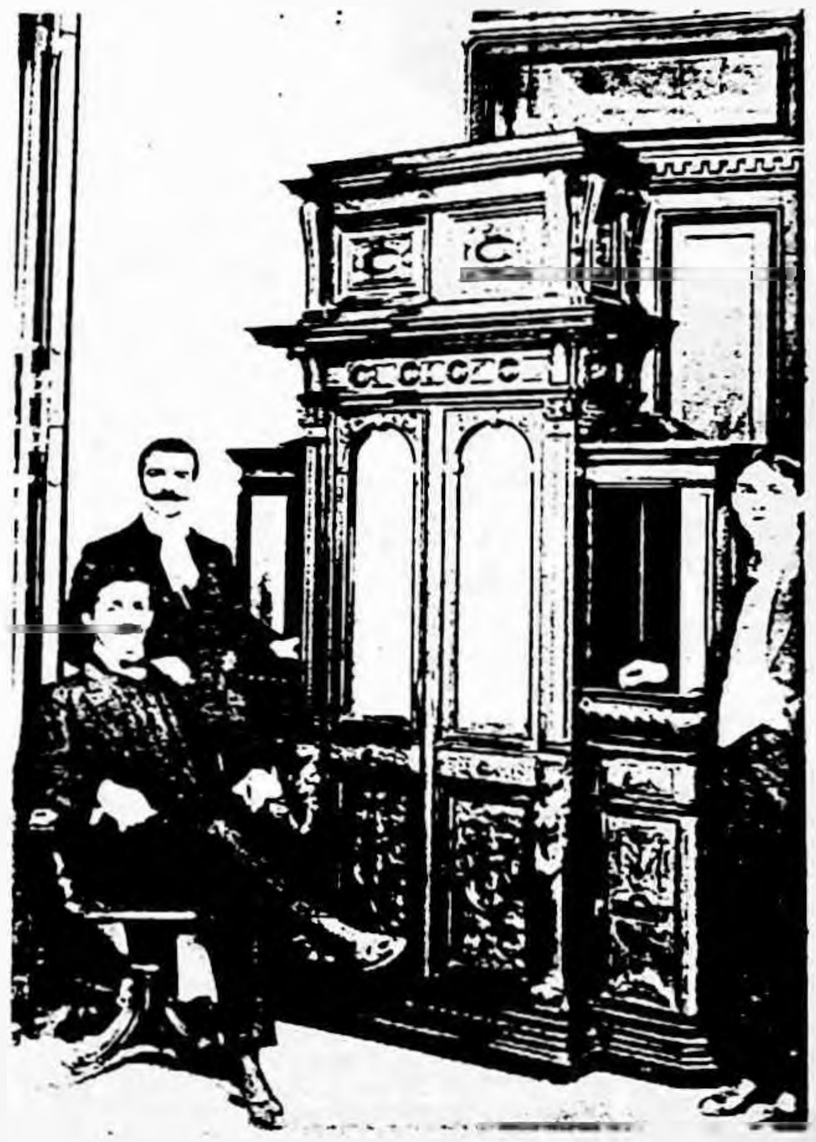
Superficies continuas de vidro, muitas vezes curvas, devassavam a estrutura do móvel. As bibliotecas, como as cristaleiras, originaram-se em fins do século XVIII.







Os bufês se desdobravam pelas paredes da sala de refeições em volumes grandes e pesados.



Os armários-biblioteca da **Banca Italiana di Sconto** apresentam perfis e colunas condizentes com a concepção unitária das artes figurativas. Da mesma maneira que os frontões coroavam cadeiras e armários,as cornijas arrematavam cristaleiras. O Liceu realizou os móveis e balcões em jacarandá da Bahia com elevação em cristal e bronze para a Banca Italiana di Sconto, à rua 15 de novembro, 1919 c.; projeto de Edoardo Loschi.



Diretoria da Banca Italiana di Sconto.

Estética decorativa e manufatura

Em meio à variedade das soluções encontradas, é possível identificar algumas tendências e princípios gerais que presidem a realização das obras. De início, a intenção artística determina o teor decorativo e o refinamento da execução dos objetos. Simultaneamente, vai-se afirmando uma cultura não mais artística e humanística - que não tem por fundamento o homem rivalizando com a natureza -, e a imitação é superada pela idéia de transformação da natureza, uma vez que o homem produz a matéria, aplicando a ciência. O Liceu se situa entre esses dois momentos e alia o entendimento materialista da natureza à tradicional cultura materializadora do artesão, que permanece definitivamente identificado com o **fazer**, com o **dar corpo**. Por extensão, a presença desse procedimento em outros domínios figurativos tem provavelmente relação com a sua cultura. As tradicionais alegorias existentes desde a antiguidade são, como se sabe, corporificações de idéias e contêm o procedimento operativo próprio da cultura do artesanato, deslocado para o plano do significado. Tal mé-

todo figurativo desempenha papel central na estética decorativa predominantemente alegórica que marca também a época do Liceu. Monumentos e estátuas, esculturas, bustos e retratos, assim como a pintura histórica, estão repletos de corpos que ocupam o lugar de idéias incorpóreas, de imagens e vultos que tomam a forma de corpos terrenos, de figurações que ocupam o lugar de feitos humanos e nos ensinam que essa compreensão do corpo se associa à dimensão espacial e tem por correlato a noção de lugar.

Os mesmos critérios presentes nas obras contemplativas são adotados na fabricação do mobiliário, na decoração arquitetônica, indicando que as obras úteis não estão simplesmente subordinadas aos fins práticos que pretendem atender, importando tanto ou mais do que esses, a capacidade de permanecer no mundo e sua adequação à situação social para a qual são previamente pensadas. Um dos valores máximos da estética do Liceu foi o refinamento de execução pelo qual uma cadeira ou uma parede eram feitas com arte. O cuidado da fatura tinha por objetivo máximo a durabilidade do objeto e requeria um tempo de elaboração condizente com as caracteristicas da própria atividade - fundamentando o que então se entendia por produtividade. Nessas circunstâncias, o juízo sobre a excelência de uma obra levava em conta a capacidade de perdurar e de se eternizar como algo capaz de ultrapassar a duração da existência humana. E assim, a arte se sobrepunha ao homem. Os aspectos estéticos do acabado e do completo, que estiveram enlaçados na obra ornamental, cujo teor objetivo e-

ra acrescido de algo capaz de representar a relação humana com o objeto, também repousavam na quantidade de trabalho transformada em qualidade.

As obras se orientam para um lugar no mundo onde se expõem, devendo exibir aparência adequada e conveniente, ou seja, estar de acordo com os princípios do decoro. Hoje, na sociedade industrial, já perdemos de vista o que representou a unicidade do objeto, da arquitetura e do monumento, cuja existência estava associada ao lugar. Ao contrário, estamos habituados à presença do objeto em toda parte, nas condições de ubiquidade do objeto produzido para o mercado, para o indeterminado, seguindo depois diversos destinos e servindo a diferentes usos. A leveza e a condição efêmera vêm suceder a solidez e a estabilidade do objeto durável.

O lugar do objeto no mundo se definia ainda pelo regime de encomenda. O mobiliário do Liceu evidencia o que era o valor máximo dessa etapa da produção, o que era a exclusividade do móvel produzido para determinado cliente e como se satisfazia a exigência de que fosse único. A enorme disponibilidade de modelos acumulados pelo Liceu e um entendimento racional da componibilidade do objeto possibilitavam a sua unicidade. Encontramos "famílias" de móveis constituídas já no século XVIII, em meio à infinidade de estilos publicados em pranchas, livros, revistas ou mesmo mostruários de lojas. As cadeiras Luís XVI fornecem um exemplo tradicional e provavelmente legível pa-

ra o observador contemporâneo, apto ao olhar estrutural: trabalho de armadores, enteladas em palhinha, mostram que o principio da variação de um mesmo estilo se pôs a serviço da produção de objetos exclusivos. Quem observar as diversas cristalerias em diferentes madeiras, alturas e proporções, combinando corpos de vidro de dimensões variáveis, pode constatar uma sistematicidade que permite ultrapassar os vocabulários estilísticos e históricos, abstrair toda complementação ornamental e todo acabamento, mostrando o objeto decomposto em formatos, nos jogos dos volumes abertos e fechados, que estruturam uma peça exclusiva. Constata-se que o objeto realizava um acordo entre componentes de um sistema, era uma combinatória de elementos, bastando configurá-lo com maior ou menor número desses elementos ou variar as medidas e proporções de suas partes para que se tornasse único. O objeto era uma unidade de um sistema maior, este sim o todo. O estilo não mais correspondia ao que em outras épocas havia sido realizado com certa espontaneidade imaginativa e era dominado racionalmente. Passava-se na época do ecletismo para um sistema de estilos, numa mudança análoga àquela da técnica para o estudo e organização das técnicas, ou seja, para a tecnologia. Portanto, no Liceu não se fabricavam móveis singulares e individualizados (no sentido original do indivíduo, do indivisível), mas sim resultantes variáveis exclusivas de um sistema complexo.

A experiência da escola mostra que as artes têm seu fun-

damento ora nas experiências do material, ora na prática do artesão, ora nas idéias que se apresentam cristalizadas em modelos e regras difundidas. Da mesma maneira que acumulava conhecimento dos estilos, o Liceu empenhava muito esforço na solução de aspectos práticos das obras, experimentava materiais e processos, desejando ampliar o dominio das técnicas e enfrentando enormes desafios, consideradas as particularidades do país. Estamos nos referindo à grande defasagem técnica com relação ao estágio de desenvolvimento dos países europeus, dos quais transpunha modelos ou idéias para a produção, dos quais importava matéria-prima e manufaturados que vinham ao encontro das exigências da construção. Mas se sua prática tinha origem no material, na cultura do artesão, no modelo ou mesmo, em certa medida, no uso do objeto, não se deve supor terem existido inter-relações recíprocas entre esses momentos. Eles se fixaram nas condições da industrialização que se caracterizou inicialmente pela divisão do trabalho (sobretudo divisão entre projeto e execução) e pela especialização dos ofícios artesanais. A organização das oficinas do Liceu tende ao modelo de industrialização manufatureira, baseado na centralização das decisões na etapa do projeto, reunindo vários ofícios especializados em um mesmo local, de modo a possibilitar o parcelamento das tarefas.

Já mencionamos os especialistas nas atividades da cerâmica e do ferro. Exemplifiquemos agora a especialização e o parcelamento do trabalho, com base nas oficinas de madei-

ra. Desde o começo do século, as oficinas de madeira concretizam o projeto de Ramos de Azevedo para o ensino industrial, passando a funcionar com vendas destinadas a manter a escola e remunerando aprendizes e operários com o produto das oficinas. Há hipótese de que as atividades tenham se iniciado nos primeiros anos do século. Em 1909, Antonio Baccaglini (Itália, 1880 c. - São Paulo, 1949) era mestre geral da Ebanesteria, auxiliado por Antonio Giacomo Borsoi (Itália, 1880 - Rio de Janeiro, 1953), que desempenhava atividades na pequena metalurgia em funcionamento junto à marcenaria. Somavam-se nove repartições, com quatorze a dezesseis operários e aprendizes cada uma.(97) O interesse despertado pelo mobiliário do Liceu e o aumento de sua procura justificaram a ampliação das instalações de trabalho e o crescimento de repartições; há registros da presença de mais de duzentas pessoas nas oficinas de madeira por volta dos anos 10, 12, e de mais de 500 em 1922.(98)

Os alunos experimentavam o conjunto das atividades em madeira para completar sua formação, enquanto os profissionais que operavam nas oficinas, em sua maioria oficiais ex-alunos, eram altamente especializados, encarregando-se de uma parcela do trabalho. O preparo da madeira era realizado em secção do corte e desbaste das peças, com câmara de esterilização de pressão a vapor e uma estufa de enxugo, passando a madeira semanas no calor. A definição dos móveis era tarefa dos desenhistas, entre eles ampliadores que riscavam os modelos em escala natural para as

operações subsequentes. Para a fabricação dos móveis, re-. partiam-se os serviços de placagem ou preparação de lâminas de madeira curva e os de carpintaria sabendo-se que nessa época a carpintaria fina prescindia de pregos e parafusos, usando somente encaixe macho e fêmea, malheta ou espiga, e cola quente de peixe. Havia também uma repartição de máquinas e outra de tornearia mecânica. Desde 1905, contava-se com a tradicional repartição de escultura em madeira, com uma repartição de marchetaria, onde eram montados os referidos painéis ornamentais aplicados ao mobiliário e outras pequenas peças. E ainda uma repartição de impressão em couro, outra de imitação de trabalhos antigos, além de uma metalurgia artística e repartição de cinzelamento de bronze - sendo as últimas destinadas à produção de dispositivos e peças ornamentais para mobiliário. Junto à repartição encarregada da fabricação de fechaduras, charneiras e cabides de metal, era feita a polidura e montagem de lampadários em madeira.

Habilidosos entalhadores realizavam os modelos em madeira destinados a fundição em bronze de puxadores de móveis e ornamentos de lustres. Outra secção era destinada a fabricar escrivaninhas, e mais outra responsabilizava-se por pequenos objetos, como bengalas, raquetes, cortadores de papel, brinquedos em madeira. A complementação dos trabalhos comportava ainda serviços de douradores de madeira, pintores, esmaltadores e tapeceiros, dedicados também às cortinas e outros aspectos da decoração.(99)

Como se pode verificar, as atividades atingiam tal estágio de especialização do artesanato e de divisão do trabalho, que somos levados a questionar os limites do que ainda se chamava artesanato ou artesão e revê-los no isolamento de cada oficio.

Enquanto instituição de ensino, o Liceu visou à formação de qualificados especialistas para a indústria, que se configurava em fase inicial manufatureira. O curso da industrialização em massa levará essa modalidade inicial da produção capitalista - que compreende, além da manufatura, a pequena indústria mercantil - ao desaparecimento. O destino dos especializados artesãos será implacável. Uns organizam manufaturas artisticas dignas de menção, mas enfrentam dificuldades para manter os serviços pautados por critérios qualitativos, que se mostram inviáveis economicamente. Na etapa seguinte da industrialização, esses profissionais serão pouco solicitados, desaparecendo ou assistindo a obsolescência de muitas de suas atribuições. São chamados a participar da criação das matrizes, única instância em que atua o artista na sociedade industrial mecanizada, que prescinde de qualquer decisão durante o processo de execução. Esses artesãos abordados foram, portanto, os últimos representantes da cultura artistica, qualitativa, antes que se tornasse dominante a produção de base quantitativa. A consciência do conflito vivido pelos derradeiros artesãos ao se defrontarem com o mundo que viria excluí-los aparece claramente em uma expressão da época; de um mestre aconselhando seus descendentes ou

aprendizes: *"Impara l´arte e mette la da parte"*.(100)

Ainda assim, é preciso atentar para o fato de que, mesmo quando o conjunto da produção apresentar um perfil predominantemente mecanizado, nos termos da moderna indústria capitalista, determinados setores de atividade permanecerão organizados de acordo com critérios característicos de etapas anteriores. É o caso de certas atividades da construção e da indústria do mobiliário, que mantêm a feição manufatureira da mesma maneira que os setores tradicionais da atividade artistica no interior da sociedade moderna industrial.

Outro aspecto peculiar da inserção do artesanato nesse quadro se deve ao fato de ter sido trazido por imigrantes dotados de bagagens diversas, mormente italianos, associando-se a arte e o artesanato, em São Paulo, à cultura do estrangeiro. Classicamente, o artesanato foi tido como a suma da experiência que constitui a tradição, sendo-lhe atribuído um *ethos* genericamente popular, ao mesmo tempo em que as artes são consideradas privilégio das classes cultivadas - o que não ocorria aqui. Já o tardio surto artesanal do século XIX reagia à decadência da produção que se mecanizava, era uma espécie de "visita da saúde", quando a mecanização ia-se tornando irreversível. O clássico movimento de Morris tinha o caráter de revivescência das tradições nacionais, sendo crítica à industria a ilusão de reencaminhá-la, apelando para uma ordem social igualitária. A emergência tardia do artesanato

na experiência do Liceu, no contexto do pais atrasado, marca o esforço inaugural de uma indústria brasileira.

Resta uma palavra final sobre a divisão manufatureira do trabalho e a dimensão estética da obra. O artesão mantém a relação pessoal e individualizada com seu instrumento, enquanto "particulariza seu oficio" e se torna especialista. Os artesãos ainda tomam as decisões relativas ao domínio do instrumento, à transformação dos materiais, mesmo quando participam de um conjunto já bastante hierarquizado, com uma rigida divisão entre trabalho de concepção e trabalho de execução. A experiência do Liceu espelha o artesão de São Paulo subordinado às decisões alheias, expressas pelo desenho. Ao "acumular e concentrar instrumentos e trabalhadores", o Liceu preenche as condições para a formação da manufatura e possibilita o desenvolvimento da divisão do trabalho na oficina.(101)

Foi uma manufatura *sui generis*, no tocante às atividades da construção,reunindo muitos trabalhadores e muitos ofícios em um mesmo endereço, enquanto o Escritório Thecnico Ramos de Azevedo colocava o trabalho das oficinas sob o comando de um mesmo capital. Ramos ilustra o chefe da oficina manufatureira moderna, dirigida pelo empresário-comerciante e não pelo antigo mestre, e não nascida no seio da corporação.(102)

O exercício do comando subordina funções, mesmo aquelas intelectuais, como as dos arquitetos e desenhistas do Es-

critório Ramos, entre os quais já citamos Domiziano Rossi, Felizberto Ranzini. A concentração das decisões nesse quadro de trabalho hierarquizado acontecia mediante definições a nivel do desenho, que previa os mínimos detalhes das obras, encontrando-se maior plenitude estética nas aquarelas antecipatórias do que nas obras construídas. Poucos eram os ajustes feitos no desenrolar das obras do Escritório Ramos, e elas se ressentem disso. O estilo, reduzido às características do desenho, reduzido a um código de motivos, pretendia ser um fator unificador das técnicas especializadas.

A observação das obras estudadas revela predominância de excesso de detalhes, mediante a participação dos profissionais especialistas. As especialidades técnicas foram referidas por Marx como "idiotismos do ofício", sublinhando o autor o isolamento dessas atividades.(103) O artesão não tinha uma visão parcial da obra. Pecava justamente porque tinha a visão do todo em uma parte. Já se chamou a atenção para a vantagem de entender esta parte não como um **detalhe** e sim como um **pormenor**.

Ocorre que a **repartição** das tarefas vinha seguida de sua **soma** para a composição da obra. Não chagaríamos ao exagero de entendê-la, como uma linha de montagem. No entanto, por mais zelo e habilidade que o artesão aplicasse ao seu ofício, não podia garantir a qualidade estética do conjunto. Ao contrário, a multiplicidade e o peso do pormenor dissociavam muitas vezes a obra, avolumando-lhe a

parte, numa precipitação de obras dentro da obra. Destruia-se a forma.

O que quer dizer isso? Certamente, entre a intenção e a realização, assim como entre arte e técnica existe uma complexa interação, pressupondo um diálogo permanente pelo qual as intenções artisticas consultam as possibilidades técnicas e pelo qual a objetividade técnica se particulariza e se redefine em uma obra singular. Ainda que a perfeição de fatura possa aparecer aliada à perfeição estética, seria um equivoco identificá-las teoricamente.(104) A arte faz reviver a técnica, se assim podemos dizer. Esse ajuste, essa reciprocidade, o processo de aproximações sucessivas, como também a exigência do controle sensivel, seriam desde então eliminados da organização do trabalho nas condições da produção capitalista, com suas conhecidas consequências estéticas.

Só mesmo o sistema unitário das artes figurativas, como um último guardião, preservava a aparente unidade da obra, de acordo com seus fins estéticos. Dele participavam as artes figurativas, tendo na arquitetura a sua dimensão de totalidade. O Liceu se situa no vértice desse processo. Logo as artes que conviviam como uma "familia" há longos séculos irão se dissociar: a arquitetura perderá seu tradicional teor pictórico e escultórico, que se manifestava nos relevos e ornatos, nas transformações óticas, que sofria com as transições da luz; a pintura questionará dimensões tectônicas; a escultura abandonará a

constante referência à base. Os procedimentos **formais** se especializam. A pintura abandona a concepção de espaço perspectivo e matemático, heterônimo, pela concepção óptica, bidimensional, pela conceituação do espaço plástico. Ao se especializarem, as artes fundam-se sobre si mesmas, buscando motivação nas particularidades técnicas que estabelecem a linguagem pictórica e bidimensional da pintura, a linguagem plástica da escultura, a linguagem construtiva da arquitetura. Assim, cada arte irá se reduzir aos próprios procedimentos técnicos-operativos, ou melhor,a seus aspectos materiais irredutíveis. A especialização também seria entendida espiritualmente como resposta à procura da pureza.

Ao mesmo tempo em que o sistema das artes se dissociava e especializava, a **condensação** moderna realizava uma superposição de níveis, convergindo, confluindo e identificando forma, estrutura e sistema construtivo. Absorvia desse modo a noção de ornamento, que havia se tornado exterioridade, e lançava o valor estético para dentro da objetividade construtiva, buscando corrigir o seu confinamento ao trabalho de concepção. A nossa sensibilidade aprendeu durante anos a tirar prazer dessa **abreviação**, economia, síntese de níveis no interior da obra. Ao contrário da **soma** que caracterizou a última etapa do sistema unitário das artes,a sensibilidade moderna pautou-se pela **redução**, que no limite identificou o caráter sensível da aparência e o conteúdo da construção.



Móveis patente fabricados pela Liscio e Bruno, em Araraquara, apresentados em exposição industrial em São Paulo. A cama de madeira foi desenvolvida a partir da cama de aco para hospital.

A Indústria mecânica e o Liceu

Desejamos ainda destacar o processo de ruptura ocorrido no curso das artes aplicadas à produção, quando sobressai uma nova concepção do objeto, decorrente de exigências da produção quantitativa. Com tal objetivo, registramos alguns exemplos elucidativos.

É preciso diferenciar o objeto exclusivo, conceituado segundo o regime de encomenda - seja ele de estilo ou moderno -, do objeto industrial, derivado de uma produção racionalizada de seus componentes e dirigido ao atendimento das necessidades do grande público anônimo, para o qual a peça pronta era distribuída pelo mercado. A racionalização da produção, combinada ao regime de encomenda, havia privilegiado as "famílias" de objetos exclusivos, que antecederam a produção em série para o mercado. Um exemplo logrado de renovação formal no âmbito do antigo sistema é apresentado por um conjunto de móveis com inúmeras variações da conhecida manufatura dos Irmãos Thonet (Austria, 1888 c.), cujo sistema construtivo de madeira

curvada, ao qual se associa a palhinha para a fabricação de cadeiras, impõe-se diretamente na forma do objeto. Não consta que as cadeiras Thonet tenham sido fabricadas pelo Liceu, entretanto é oportuno lembrá-las, uma vez que fixam parâmetros necessários à consideração do assunto, definindo um raro momento de síntese e renovação, mesmo que diverso da experiência brasileira.

A fabricação em série propriamente veio se identificar com a mecanização, pois a repetição de um mesmo gesto humano reproduz peças semelhantes enquanto as aperfeiçoa, e, segundo tudo indica, o homem não tende à repetição, podendo levar mais tempo para realizar peças iguais do que diferentes. A passagem de um sistema a outro ocorre no momento em que a fabricação em série se torna o objetivo maior, prioritário com relação a qualquer outra qualificação do produto, podendo barateá-lo e diminuir a quantidade de trabalho necessário à sua fabricação. Nesse sentido, o móvel industrial mecânico surgia como um móvel sem arte.

O exemplo da cama patente ilustra a questão. O leito se transfere do âmbito do hospital para o da moradia, do ferro para a madeira. Maria Cecília Santos chamou a atencão para o aparecimento da cama patente residencial em São Paulo quando se restringiram as importações, na época da guerra, que impediu a entrada da cama de ferro. Atribui a Martinez Carrera a versão para os componentes em madeira roliça, registrada posteriormente por Liscio e

Bruno, em 1919.(105) Exemplares baseados no modelo inglês, em ferro torneado, com colchões de rede de metal e estrado flexível, podiam ser encontrados em São Paulo desde o inicio do século. A "Cama Especial",instalada nos primeiros anos do século, montava camas de ferro com bastões de uma polegada, importados, e tecia o arame em espiral para os estrados. Eram geralmente pintados de branco, quando destinados aos fins hospitalares, existindo camas de bastão preto com filete dourado e medalhão na cabeceira, talvez importadas da Inglaterra, de onde vinham também as de latão.(106)

A produção da indústria mecânica foi altamente tributária do ferro, e é relevante que dele se tenha derivado o móvel em série de madeira, cujo despojamento também denotava seu caráter popular.

Na década de vinte, o Liceu abre o novo caminho que irá gradativamente sobrepujar a produção artística. Em 1923, era instalada a Escola Profissional Mecânica, por iniciativa de Ramos de Azevedo, organizada por Roberto Mange.(107) A pequena metalurgia entrava em nova fase e tornava-se autônoma da marcenaria, para a qual fabricava chaves, fechaduras, dobradiças, e passava a produzir aparelhos de medição de água diretamente para o mercado. No fim dos anos trinta, a metalurgia, que anteriormente absorvia todo o lucro da marcenaria, passava a sobreviver do próprio trabalho, executando equipamento para a indústria. O hidrômetro, resultante de vários aperfeiçoamentos, torna-se a grande fonte de recursos do Liceu. Os primeiros protótipos são estimulados pelo mestre da pequena metalurgia Antonio de Giovanni e datam da época de Ramos de Azevedo, desaparecido em 1928, tendo-os por insatisfatórios. Assumindo a direção da instituição, Luiz Scatolin conta com a ajuda de Aldo Toss (São Paulo, 1907-1985), habilitado no curso de mecânica, que desenhou hidrômetros baseados em modelo alemão ainda em 27, e de Anibal Ferri (Descalvado, SP, 1899-1978), que orientou a oficina por vinte anos, vendo estabilizar-se a produção do aparelho projetada em maior escala.(108)

Foi também projeto de Anibal Ferri a construção de máquinas para o Liceu, que se achava desequipado. Naquele tempo, as máquinas existentes em São Paulo eram em sua

grande maioria importadas, sendo comum trazer-se uma máquina e fazer outras iguais. Afinal, até mesmo na concepção do objeto artistico praticava-se a cópia, que agora supria o país atrasado com bens de produção. As máquinas copiadas eram adaptadas às condições locais, e podiam eventualmente conhecer algum melhoramento divisado durante a sua construção, mas nada que se aproximasse da invenção ou inovação. O Liceu passa a fabricar os meios de produção de suas próprias oficinas: copia o sistema Spritguz da máquina alemã - processo de fundir bronze, aluminio, zinco, com matriz permanente, fundindo sobre pressão, - que foi adotado em seus trabalhos. Realiza um pequeno torno-revólver, um torno-fresa. Em 1941, fabricava o pantógrafo da Oreon, e como resultado o pantografista vinha substituir o desenhista, nas operações necessárias no interior da produção anteriormente baseadas na geometria e na observação direta.

Durante a revolução de 1932, a metalurgia realizou projetos para a indústria bélica, visando a triplicar a produção de balas de fusil. Em 39, 40, fez matrizes para fusis e metralhadoras das fábricas de armas de Itajubá e relógios de precisão para a mira do canhão do Forte de Itaipu, em Santos. Outras evidências da dedicação do Liceu a atividades de ferramentaria podem ser citadas, como a produção de moldes e fôrmas, por volta dos anos 40, em substituição às importadas, atendendo pedidos para fôrmas manuais e automáticos da Lever do Brasil, que as trazia da Inglaterra e depois dos Estados Unidos,e para a Palmo-

live e Gessy. Elaborou também delicadas fôrmas de mãos de bonecas da Estrela e de garrafas da Crush, a pedido da Vidraria Santa Marina.(109)

Como se nota, passou-se da ferramenta à máquina, do objeto ao aparelho. A experiência do artesão se transferiu para a solução das matrizes, viabilizando a produção mecânica.

NOTAS DO CAPÍTULO III

(1) Uma relação completa das oficinas identificadas na pesquisa pode ser encontrada no final do trabalho. Citamos alguns exemplos da pequena metalurgia de São Paulo: **Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo**, com atividades no campo da construção e da indústria mecânica, realizava também obras de inegável valor artístico, como as colunas de ferro para iluminação da avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro; os candelabros ornamentais dos jardins do Teatro Municipal de São Paulo; os trabalhos artisticos do edificio da Societé Financière; as colunas do Palacete Martinico à praça Antonio Prado em São Paulo. A **Companhia Lidgerwood do Brasil**, representante da Lidgerwood Limited de Londres e da Lidgerwood Manufacturing de New York, com atividades de importação, fabricação de máquinas para beneficiamento agricola, fundições de vulto, que produzia artigos para estrada de ferro em ferro e bronze. A antiga **Fundição do Braz**, que veio a se tornar **Usina Paulicéia**, que fabricava banheiras de ferro fundido e esmaltado, pias e artigos sanitários. A **Fundição e Oficina Mecânica de Mario Babbini e Irmãos**, fundada em 1912. A **Mecânica Italo-Brasileira e Fundição Geral**, que fabricava máquinas para a agricultura e para a indústria de massas alimenticias; o **Estabelecimento Craig e Martin**, a **Fundição e Oficina Mecânica J. Martins**.

Pouco se sabe sobre a produção paulista de cimento. A fábrica fundada por Proost Rodovalho, em 1897, bem equipada aparece no censo de 1907, pertencendo a outra firma, tendo sido mais tarde adquirida pelas **Indústrias Votorantim**. Em 1926, tem inicio as atividades da fábrica de cimento de Perus, em São Paulo, a **Companhia Brasileira de Cimento Portland**, tida como a primeira fábrica de cimento instalada no Brasil. A **Companhia Melhoramentos de São Paulo**, fundada em 1883 era a maior produtora de cerâmica e cal. O surgimento da indústria de vidro, após o encontro de areia apropriada em 1892 deve-se à **Vidraria Santa Marina**, que em 1896 introduz um segundo forno para a fundição de vidros para garrafas, mecanizando esta produção em 1906. A Vidraria Santa Marina iniciou a fabricação de

vidraças na América do Sul.

(2) A Bibliografia sobre o Liceu de Artes e Ofícios compreende

a) compilações:

SEVERO,Ricardo, org.*O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas. São Paulo, s.c.p., 1934.

SILVEIRA, Paulo Cesar. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo, FAUUSP, 1983 (trabalho de graduação interdisciplinar)

b) relatórios, publicações do Liceu e artigos de época:

LYCEU DE ARTES E OFFÍCIOS DE SAO PAULO. *Relatório da Diretoria do Lyceu de Artes e Officios, aprovado pela assembléia geral*. São Paulo, Diário Official, 1896.

LYCEU DE ARTES E OFFÍCIOS DE SAO PAULO. *Relatório sobre o Lyceu de Artes e Officios apresentado ao Dr. Cesário Motta*. São Paulo, Diário Official, 1985.

LYCEU DE ARTES E OFFÍCIOS. *Lyceu de Artes e Officios, instituto de ensinos profissionais*. São Paulo, s.c.p., 1909.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SAO PAULO. *111 anos de Liceu*. São Paulo, RCM Comunicações, 1984.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SAO PAULO. *Livrete comemorativo do 85o. aniversário da fundação*. São Paulo, 1958.

Liceu de Artes e Ofícios. In: *Gli Italiani nel Brasile*. São Paulo, J. Rossetti, 1924.

La funzione spirituale del Lyceu de Artes e Officios. In: *50 anni di lavoro degli italiani in Brasile*. São Paulo, Societá Editrice Italiana, 1937.

Exposição do Liceu de Artes e Offícios. *Revista Polytechnica*. São Paulo, (4): 242, 1905.

c) referências de autores ao assunto:

AMARAL, Aracy. A Pinacoteca do Estado. In: FUNDAÇAO NACIONAL DE ARTE, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado. *Pinacoteca do Estado - São Paulo*. Rio de Janeiro, 1982, p.21-36

BRUNO, Ernani da Silva. *História das tradições da cidade de São Paulo*. 3.ed. São Paulo, UCITEC/SMC, 1984 v.3 p.1254,1262,1263,1267,1275,1312,1327,1457

DANON, D. e TOLEDO, B. Lima de. *São Paulo - Belle époque*. São Paulo, Editorial Nacional, 1974, p.8

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo, Martins/EDUSP, 1975, p.334-336

LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985, p.124

MOTTA, Flávio. *Contribuição para o estudo do Art nouveau no Brasil*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1957 p.48,49

MOTTA, Flavio. 400 anos de pré-história das artes. In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo*. São Paulo, Gráfica Municipal, 1954, p.182-184

MOTTA, Flávio. As artes plásticas em São Paulo. In: BRUNO, Ernani Silva. *São Paulo, Terra e Povo*. Porto Alegre, Editora Globo S.A., 1967, p.215-216
SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Ema. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981 p.68,76

d) *Álbuns Fotográficos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*, sem autoria, sem data e sem paginação.
Coleção Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios:
Alfândegas de Santos
Banco do Brasil
Banco Ítalo Belga
Boudoirs:sofás,poltronas,cadeiras e móveis de vime
Casa de São Paulo, R.J., 1934
Câmara dos Deputados Federais; Banco do Brasil e Banco Português
Cerâmica
Cerâmica artística
Congresso Legislativo do Estado de São Paulo
Consolos, floreiras, vitrines e paraventos. Luis XIV, XV, XVI
Cópias e clichês
Decoração e Mobiliário
Decorações e Mobiliário da Epoca Colonial no Brasil
Dormitórios ingleses
Dormitórios Luis XVI
Dormitórios Modernos
Dormitórios e Salas
Dormitórios e Salas de Jantar
Escritórios, cadeiras, mesas, carteiras, "*bureaux*", secretárias, estantes, caixas giratórias,conjuntos e grupos
Estruturas de Cadeiras Luiz XVI
Exma Srta Rice Morganti, 1935
Ferro batido
Halls
Índices dos Clichês no.1352
Interiores
Lumiéres
Lustres e Arandelas
Mesas e Móveis em estilo para salões
Mobiliário do XIIIo. século
Modelagem
Móveis para sala de jantar (modelos de Milão)
Novas Thermas, Poços de Caldas
Obras do Monumento de Ramos de Azevedo, São Paulo, 1934
Oficinas e Interiores
Oficinas de Serralheria
Poltronas Giratória, *Bureaux*, Secretárias e escrivaninhas para Senhoras
Portas, entradas, alisapés, ascensores, divisões, balcões e instalações diversas
Paraventos, floreiras e vitrines
Pratas repuchadas e cinzeladas, época D. João V
Residências particulares

Saletas, bibliotecas e escritórios modernos e clássicos
Theatros e Interiores diversos
e outros álbuns sem qualquer identificação

(3) BRANDAO, Francisco C. Pronunciamento na Assembléia Legislativa a 10 de janeiro de 1893, apud SEVERO, Ricardo,org. *O Liceu de Artes e Officios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas*. São Paulo, s.c., p., 1934, p.69

(4) Propagadora da Instrução Popular, org.apud SEVERO, R. *op. cit.*, p.165

(5) SEVERO, R. *op. cit.*, p.8

(6) FRANCISCO, Martim. Instalação das aulas da Propagadora, apud SEVERO, R.,org. *op. cit.*, p.157-161

(7) SEVERO, R.,org. *op. cit.*, p.201

(8) Correio Paulistano, 20 fev. 1874, apud SEVERO, R., *op. cit.*, p.162

(9) SEVERO, R., org. *op. cit.* p.13

(10) O professor **Narciso Figueiras** era responsável pelo desenho linear e pelo desenho de figuras; Dr. **Eusébio Estevan** ministrava desenho geométrico; **George Le Barbier**, desenho de ornato, flores e paisagens; **Frederico Rosencrantz**,gravura; **Emilio Ascagne**, modelagem e **Auguste Robelin**, fotografia. SEVERO, R.,org. *op. cit.*, p.14,167,168

(11) LICEU DE ARTES E OFÍCIOS. *Relatório sobre o Liceu de Artes e Offícios apresentado ao Dr.Cesário Motta*. São Paulo, Diário Official, 1895.

(12) AMORIM, Carlos Cardoso de Almeida. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado à autora, São Paulo 10 abr. 1985

(13) ISAU, Manoel. *Liceu Coração de Jesus*. São Paulo, Salesiana Dom Bosco, 1985, p.16,17

Além do Liceu de Artes e Oficios de São Paulo, do Instituto de Educandas e Artifices, do Instituto Ana Rosa e do Liceu do Sagrado Coração de Jesus, todos instituídos no século XIX, a Reforma Nilo Peçanha estimula outras iniciativas. A **Escola de Aprendizes Artífices** de 1911 oferecia também cursos de arte e profissionais. Era na Brigadeiro Luiz Antonio, perto do Largo São Francisco e lá deu aula de escultura em madeira Ricardo Cipichia. A **Escola Profissional Masculina de São Paulo**, também conhecida como **Escola do Braz**, onde foi sua primeira sede em 1911, tornando-se depois Instituto Técnico Getúlio Vargas. Em 1914 tinha por base o ensino do desenho aplicado. Era diretor Aprígio de Almeida Gonzaga e sua atuação maior foi na década de 20.

(14) LOBATO, Monteiro. A grande oficina escola.(In: O Estado de São Paulo, 1o. jan. 1917),apud SEVERO,R., org. *op. cit.*, p.182-195

(15) Francastel chamou a atenção para o fato que a École des Arts e Métiers, ao lado da Ecole Polytéchnique criada em 1794, marcaram um novo sistema de ação sobre a matéria, se comparadas às tradicionais Ecoles des Beaux-Arts, mostrando que dividiam as responsabilidades científicas e ideológicas.
FRANCASTEL, Pierre. *Art et Technique aux XIXe. et XXe. siècles*. Paris, Gonthier, 1956.

(16) LOBATO, M. *op. cit.* p.183

(17) LEMOS, Carlos. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985 p.107-140

(18) MELLO, Luiz de Anhaia. A evolução do curso de engenharia e arquitetos na Escola Politécnica de São Paulo. In: *Escola Politécnica: anuário 1946*. São Paulo, s.c.p., 1946, p.147-158

(19) SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo, *Escola Politécnica (1894-1984)*. São Paulo, Reitoria da USP, Escola Politécnica, Fundação para o Desenvolvimento Tecnológico da Engenharia, 1985, p.239

(20) É o caso da firma de seu genro Ernetio Castro,importadora de materiais para construção; da **Companhia Cerâmica** na Vila Prudente, produtora de tijolos e telhas; da **Serralheria Central**, que preparava esquadrias e madeiras, ambas de propriedade de Ramos. Ele também fundou a **Agência Finaciadora Companhia Iniciadora Predial** e se tornou diretor do **Banco Ítalo-Belga** e da **Caixa Econômica Estadual**. As informações aparecem em: LEMOS, Carlos. *op. cit.* p.111; **Gli Italiani nel Brasile**. São Paulo, J. Rossetti, 1924, p.177-181; AMARAL, Antonio Barreto do.*Dicionário da História de São Paulo*. São Paulo, Governo do Estado,1980, p.57

(21) É sugestivo que tenha aparecido nesse tempo um edital de concorrência de projetos que proibia a oferta de desconto ou de preço mais baixo. Conta-se que se deveu ao fato de Ramos de Azevedo participar das concorrências oferecendo os serviços por 2% a menos que qualquer outra firma, ganhando dessa forma, todas as oportunidades.
AMORIM, Carlos. *Depoimento* citado.

(22) SEVERO, R.,org. *op. cit.*, p.23

(23) SEVERO, R.,org. *op. cit.*, p.95,96

(24) Tomamos por base o programa do Curso de Artes publicado por Ricardo Severo. SEVERO, R., org. *op. cit.*, p.113-121

(25) GRASSI, Luigi. e PEPE, Mario. *Dizionario della critica d'arte*. Torino, UTET, 1978, p.244

(26) GALVEZ, Rafael. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Oficios* prestado a Antonio Cabral. São Paulo, 26 mar 1976. São Paulo, Arquivo Museu Lasar Segall.

(27) BARBOSA, Ruy. Reforma do ensino primário e várias instituições complementares da instituição pública. In:-------- *Obras completas*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1948, t.2, v.9, p.141

(28) No que nos foi possivel observar, o moderno com que se defrontam os alunos do Liceu inclui tanto a obra do marselhês **Pierre Puget** (1620-1694) - escultor tocado pela tradição barroca -, quanto a de **Antoine Coysevox** (1640-1720), mais clássico. Ambos foram escultores com obras no Jardim de Versailles, de onde vinham também modelos de mobiliários e decoração interior *rocaille*, assim como os classicismos de Louis XVI. O século XVIII francês estava representado pela grandiosa banhista de **Etienne Falconet** (1716-1791), cuja simplicidade e modelado vêm aproximá-la mais do naturalismo. O Bacanal de **Clodim** (1738-1814), em linguagem erótica, indica maior liberdade de costumes. De **Jean Baptiste Pigalle** (1714-1784), o Mercúrio Sentado Amarrando Sandália é expressão de sentimentalismo anedótico. **Jean Antoine Houdon** (1741-1820) apresentava duas figuras de Voltaire, de talhe simplificado e racional. Uma peça de **François Rude** (1784-1855), autor da conhecida cena da Marselhesa no Arco do Triunfo, em Paris, mostrava no Liceu de Artes e Ofícios um Pescador com Tartaruga. Foi comum ao artista romântico encontrar no animal o instinto selvagem e a ferocidade apaziguada pelo comedimento clássico. Também **Antoine Louis Barye** (1796-1873) apresenta um Jaguar Devorando a Lebre, cujo original pertence ao Louvre, baseado na observação de animais. Os exemplos são suficientes para evidenciar a presença da escultura francesa dos séculos XVIII e XIX. Quanto ao classicismo francês, a coleção publicada por Severo não indica a presença de contribuições como as de um David, de um Percier ou de um Fontaine. Peças de mobiliário e cerâmica em estilo império, Luis XVI constam somente dos livros da Biblioteca do Liceu. O neoclássico, via Itália, na obra de seu maior representante, **Antonio Canova**, figura em várias peças: um vestal, Paride, estatueta das três graças, caracterizadas pela frieza e o intelectualismo que resultam em notável clareza de contorno das figuras. Há também uma réplica de Paolina Borghese, do mesmo artista, hoje no acervo da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, que teria pertencido à coleção do Liceu. Há relação de obras publicadas em SEVERO, R., org. *op. cit.*, p.240-251

(29) Foi impossível realizar um estudo sistemático das publicações em uso no Liceu, nas atuais condições de desorganização de sua biblioteca. Formular hipóteses para o período estudado a partir dos exemplares remanescentes

seria um seguro caminho para o erro. Pode-se afirmar apenas que o Liceu dispôs naquela época de uma quantidade considerável de livros e manuais de divulgação dos estilos "históricos", destacando-se os manuais da **Coleção Artística da Editora Hoepli** de Milão, ao lado de outras tantas publicações de Turim, para citar dois pontos da irradiação italiana. Também estão presentes livros de edição inglesa sobre a história da decoração e do mobiliário e revistas francesas de atualização, sendo sempre difícil estabelecer a data de sua entrada na biblioteca do Liceu. Paralelamente, serviam à prática do Liceu catálogos alentados, com fartos registros de ofertas para venda em grandes lojas e magazines que distribuíam uma profusão de produtos decorativos apresentados em séries com variações, destinados à escolha dos consumidores. Demonstram um estágio intermediário entre a produção de encomenda e a produção para o mercado e trazem informação sobre mobiliário e decoração interna de residências e estabelecimentos comerciais, fachadas e vitrines. Citam-se o da **Maple et Co.**, de Paris ou Londres, da **Lebus** editado em Londres, da **Gesetzlich Geschutzt** (importado em 1911 por Ernestro Castro), da **Korbmobel**, que distribuia móveis de vime, da **S. Karpen e Bros**, de Chicago e Nova York, além de catálogos mais específicos, como o das cadeiras Thonet, editado em 1911, e de camas de ferro norte-americanas. Destacam-se ainda informações sobre as exposições internacionais que renovam as artes decorativas, como,por exemplo, a de móveis de estilo dos expositores franceses no Salão do Mobiliário de 1905, em Paris, e inúmeros volumes de coleções mais recentes sobre decoração de interiores, com a presença do *art déco* - por exemplo, a colecão de *L´Art International D´Aujourd´Hui*.

(30) O autor acrescentava ainda: "todo o mais é arte" (...) "Arte é a obstinação do gênio. Deus lhe deu esta missão" (...) LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gilli, s.d., p.51/55

(31) Dino Formaggio se dedica ao estudo da prática corpórea e intuitiva direta da arte. FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Milano, Mondadori, 1981, p.128

(32) GRASSI,Luigi e PEPE,Mario. *Dizionario della critica d´arte*. Torino, UTET, 1978, p.565

(33) SCHAPIRO, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires, Ediciones 3, 1962 p.7,8

(34) GRASSI, Luigi e PEPE, Mario. *op. cit.* , p.565

(35) ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jabob. Romantismo e Classicismo In: GUINSBURG, Jacob. org.*Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.268

(36) A propósito da ruptura da consciência artística desde os antigos pelo romantismo, há uma passagem de Dino Formaggio que diz: "E sob o ocaso do Romantismo que se

dá a retomada da filosofia hegeliana e se recupera, como contradição suprema da arte contemporânea até nossos dias, a temática da morte da arte; ou na sua mais simples significação, a passagem da consciência artística para autoconsciência filosófica, e de modo mais penetrante, o explodir em autoconsciência de todas as figuras da consciência artística, o seu reencontrar-se em outra parte, isto é, não mais sob o plano da constituição ingênua, mas sob aquele sentimental e nostálgico, da perda da ingenuidade e da totalidade natural, isto é, sob o plano da reflexão. Nessa passagem o próprio autor evoca Schiller. FORMAGGIO, Dino. *op. cit.*, p.60

(37) ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell´arte come storia della città*. Roma, Riuniti, 1984, p.44 - Ver também ARGAN, Giulio Carlo et alii. *El passado en el presente*. El Revival en las artes plasticas, la arquitetura, el cine y el teatro. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977

(38) ARGAN, Giulio Carlo. *L´Arte Moderna (1770-1970)*. 2.ed. Florença, Sansoni, 1978, p.18

(39) RIEGL, Alois. *Problemas de estilo*. Fundamentos para uma historia de la ornamentación. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, p.39

(40) PRADO, Yan de Almeida. São Paulo Antigo e sua arquitetura. *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, (109): n.p., set.1929.

(41) ALMEIDA, Guilherme de. *Cosmópolis*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1962 (textos originais de 1929)

(42) CASTELNUOVO, Enrico, Arte e revoluzione industriale (intr) KLINGENDER, Francis Donald. *Arte e revoluzione industriale*. Torino, Giulio Einaudi, 1972.

(43) DORFLES, Gillo. *Mode e Modi*. Milano, Gabriele Mazotta, 1979. p.69,70

(44) Reporto-me à polêmica de Riegl com Semper.

(45) SEDLMAYR, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p.65

(46) SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981. Adotou-se a acepção clássica, no sentido dado por Wolfflin. WOLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 4.ed., Madrïd, Espasa-Calpe, 1961.

(47) BIANCHI, Giovanni. L´Architetura Italiana in San Paolo In: *Cinquant´anni di lavoro degli italiani in Brasile*. São Paulo. Societá Editrice Italiana, 1937, v.I, p.185-187

(48) LEMOS, Carlos. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985.

(49) Semper formula uma lei que diz: "Há que se trabalhar de tal maneira, que a confusão entre material revestido e resvestimento se torne impossivel, isto é, a madeira pode ser pintada de todas as cores, menos da cor da madeira". Ao que acrescenta Loos: "As veias artificiais da madeira são naturalmente um traço do nosso século. O homem medieval pintava a madeira preferencialmente de vermelho vivo, o renascentista de azul, o barroco e o rococó preferiam interiores brancos e exteriores verdes. Nossos camponeses conservam sua mente tão saudável que pintam com cores puras". LOOS, Adolf. El principio del revestimento. In:---- *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gilli, s.d., p.218,219

(50) KLINGENDER, Francis Donald. *Arte e rivoluzione industriale*. introd. Enrico Castelnuovo, 2.ed., Torino, Giulio Einaudi, 1972, p.64-72

(51) SILVA, Raul. O Pavilhão de São Paulo na Exposição Industrial de 1908. *Revista Polythecnica*, São Paulo, 4(10-20): 39-44, dez.1907/mar.1908.

(52) Tschudi Madsen possui uma concepção ampla do fenômeno *art nouveau*,admitindo a existência de uma tendência de caráter **abstrato e simbólico-estrutural** que se desenvolveu no âmbito da Bélgica e da França, pela qual o *art nouveau* não deve ser visto como estilo exclusivamente decorativo. Segundo o autor,aparece ao lado da **tendência ao motivo floral e orgânico** e da **tendência simbólica e linear**, de valorização bidimensional, que tão bem se identificou com o aspecto ornamental da obra. Ver MADSEN, S. Tschudi. *Art Nouveau*. Porto, Nova, 1967, p.18-27

(53) A estante aparece publicada em MOTTA, Flávio. *Contribuição para o estudo do Art Nouveau no Brasil*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 1957, p.70

(54) JEANNERET-GRIS. *L´Art Decoratif D´Aujourd Hui*.Paris, Edition Vincent Freal e Cia,1959. Trata-se da reedição da Coleção *L´Esprit Nouveau*, original de 1924-1925.

Catalogue General Officiel de la Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels. Paris, avril-octobre, 1925.

(55) Le Corbusier chega a considerar que não poderá mais haver arte decorativa se ela não sobreviver aos estilos. Ver JEANNERET-GRIS, *op. cit.*

(56) Sobre o *art déco* no Brasil, ver FIGUEIREDO, Luciano e RAMOS, Oscar (org) *Rio Déco*. Rio de Janeiro, Achiame, 1980. AMARAL, Aracy. O modernismo à luz do *art déco*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte,8 jun. 1974. n.p.

(57) O arquivo da Familia John Graz possui referências das obras do artista.

(58) Referências diretas à obras de Gregori Warchavchik podem ser encontradas no arquivo Warchavchik da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP e no acervo da Familia Warchavchik. Fotografias de obras estão publicadas em *Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1971 (catálogo de exposição)
Também o pintor modernista Lasar Segall, para seu próprio uso, realizou desenho de móveis modernos que revelam a redução estrutural, estando atento às relações comunicativas proporcionadas pelo objeto, como revela a "conversadeira" com assentos voltados para orientações diferentes.

(59) O melhor exemplo de renovação formal no sistema de série com variação própria do regime de encomenda é oferecido pelo conjunto de cadeiras de Michael Thonet, assunto que será mencionado na última parte deste trabalho.

(60) Sobre Ricardo Severo, ver *Homenagem a Ricardo Severo - centenário de seu nascimento 1869 - 1967* São Paulo, s.c.p., 1969;
De autoria de Severo ver: SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. In:------. *Conferências 1914-1915*. São Paulo, Sociedade Cultura Artistica, 1916, p.37-82;

SEVERO, Ricardo. *A casa da Faculdade de Direito de São Paulo. 1643-1937*.São Paulo, s.c.p., p.11-27;

SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas*. São Paulo, s.c.p.,1934;

SEVERO, Ricardo. *A Pátria Republicana*. Conferência no Centro Republicano Português de São Paulo. Conferência proferida na sessão solene do Centro Republicano Português de São Paulo para comemorar o 11o. aniversário da proclamação da República em Portugal. São Paulo, Júlio Costa, 1921;

SEVERO, Ricardo. *O Teatro Municipal de São Paulo*. Ilustração Felizberto Ranzini. São Paulo, Pocai e Weiss, 1911.

(61) SEVERO,Ricardo. A arte tradicional no Brasil.In:---. *op. cit.*

(62) Um dos álbuns fotográficos se intitula: *Decorações e Mobiliário de Epoca Colonial no Brasil*.

(63) Outras obras de Severo são a casa praiana no Guarujá, já demolida; a Casa Lusa, na rua Taguá,em São Paulo, sua própria residência; a residência Ruy Nogueira em São Paulo; a residência Julio Mesquita em São Paulo,que é anterior a 1917.Dirigiu também a reforma do edifício da Faculdade de Direito, na década de 30. Encontram também no neocolonial motivação para o desenvolvimento de projetos, além de Severo, Victor Dubugras e Jorge Przirembel,em São Paulo, e Roberto Simonsem, em Santos.

(64) SEVERO,Ricardo. A arte tradicional no Brasil.In:---. *op. cit.*, p.40,41

(65) LOBATO, Monteiro. Criação do Estilo. SEVERO,Ricardo, org. *Liceu de Artes e Ofícios*, *op. cit.*,p.187-190
A presença do motivo primitivo brasileiro nas artes decorativas aparece na obra de um artista do Pará, ainda pouco estudado. Trata-se de uma expressão tardia do pintor Theodoro Braga (1872-1953), com base em temática marajoara, em estilizações da flora e da fauna brasileiras. A estilização era uma maneira de combater a cópia servil.Ele também se dedicou ao ensino profissional, orientando aulas de: cerâmica, execução de mosaicos, estamparia de tecidos e arquitetura.

(66) SARAIVA, Amadeu de Barros e RANZINI, Felizberto. *Estylo Colonial Brasileiro, composições arquitetônicas de motivos originais*. São Paulo, Lanzara, 1927.
PEIXOTO, Afranio e RANZINI, Felizberto. *Rio de Janeiro. Terra e Águas da Guanabara*. São Paulo, Lanzara, 1945.
Além de Felizberto Ranzini, outra fonte iconográfica importante de motivos coloniais brasileiros foi **José Wasth Rodrigues** (São Paulo, 1891 - Rio de Janeiro, 1957), desenhista e pintor que registrou a bico de pena igrejas e solares mineiros na segunda década do século. Não pudemos apurar as eventuais ligações entre Wasth Rodrigues e o Liceu de Artes e Ofícios.

(67) Felizberto Ranzini publicou motivos coloniais em: *Revista Politécnica*, São Paulo (126): s.p., 1938; MUZI, Luiz. *Arquitetura e Construções*. 2.ed.São Paulo,s.c.p., s.d. p.136-155

(68) As aquarelas de Felizberto Ranzini pertencem à Coleção particular de Ary Leme, SP.

(69) ESPÍRITO SANTO, José Marcelo. *Arquitetura Oficial de Ramos de Azevedo - Palácio das Indústrias*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1985 (trabalho de graduação inédito).

(70) SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p.93,94

Sobre Ranzini, ver também: LEMOS, Carlos. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, (20): 167-174, 1984.

BARDI, Pietro Maria. *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*. São Paulo, Fiat do Brasil/Fundação Giovanni Agnelli, 1982.

(71) MADSEN, S. Tschudi. *Art nouveau*. Porto, Nova, 1967.

(72) A propósito da relação entre arte e artesanato, ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e destino*. 2 ed. Milano, Mondadori, 1968, p.20,21,24

(73) A expressão é emprestada de AREND, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária,1987.

(74) ARENDT, H. *op. cit.*, p.201

(75) Realizamos pesquisa sobre pintores decoradores em São Paulo, tendo identificado mais de trinta nomes, grande parte deles especialistas em pintura decorativa, outros tantos artistas plásticos conhecidos. São eles: Oreste Sercelli (Firenze, 1869 - São Paulo, 1927), Adolfo Fonzari (Gorizia, 1880 - São Paulo, 1959), Gino Cattani (Florença, 1879 - São Paulo, 1944), Arnaldo Mecozzi (Frascati, 1876 - Santos, 1932), Ernesto Frioli (Roma, 1890 - São Paulo, 1985), Angelo Guido (Cremona, 1893 - Pelotas, 1969), Cesare Alexandre Formenti (Ferrara,1874 - Rio de Janeiro, 1944), Ernesto Thomazzi (Veneza, 1889 - Santos, 1942), Sebastiano Sparapani (Montefano, 1876 - São Paulo, 1955), Bruno Sercelli (Florença, 1892 - São Paulo, 1954), Pedro Gentile (1903 - 1968), Pusello Moselli, Antônio Nunes, Antônio Fernades, Oreste Colombari, Giuseppe Cavaliere, Rafaele Ferrigno, José Pangella, Alfredo Sassi, Enrico Bastiglia, Terese; Oscar Pereira da Silva (Rio de Janeiro, 1867- São Paulo, 1939), Carlo de Servi (Lucca, 1871), Pedro Alexandrino (São Paulo, 1856 - 1942), Pietro Strina (Ascoli Piceno,1874 - Nápoles,1927), Almeida Junior (Itu, 1850 - Piracicaba, 1899), Torquato Bassi (Ferrara, 1880 - São Paulo, 1967), Benedito Calixto (Itanhaem, 1853 - São Paulo, 1927), Giuseppe Perissinoto (Veneza, 1881 - São Paulo, 1965), Paulo do Valle Junior (Pirassununga, 1889 - São Paulo, 1958), Alfredo Volpi (Luca, 1896), Paulo Rossi Osir (São Paulo, 1890 - 1959) e Ficcarelli.

(76) *Divani e Norfini, dois pintores do Liceu dª Artes e Ofícios e a modernidade paulistana*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1981 (catálogo de exposição)

OPPIDO, Antônio. *Depoimento sobre marcenaria artística* prestado a Ana Cecilia Arruda Campos, São Paulo, 1987.

As mencionadas aquarelas de Felizberto Ranzini pertencem à coleção particular de Ary Leme, São Paulo.

(77) PEIXOTO, Afrânio e RANZINI, Felizberto. *Rio de Janeiro. Terra e Águas da Guanabara.* São Paulo, Lanzara, 1945

(78) Nos trabalhos de entalhe destacou-se **Afonso Adinolfi**, ex-aluno do Liceu, que dirige o setor por volta da segunda quinzena do século. Ao seu lado aparece o nome de **Leone del Debbio** e de **Rômulo**.
Antonio Oppido (São Paulo, 1907), iniciado nas artes da madeira nas oficinas de sua familia, aprimorou sua formação no Liceu entre 1917 e 1920. Após trabalhar na fábrica da familia até 1935, encaminhou-se para as oficinas do Horto Florestal, onde ensinou entalhe, tendo a seu lado outros notáveis artifices do entalhe com passagem pelo Liceu, como é o caso de **Antônio Alves**.
O nome mais antigo que encontramos associado à condução das atividades de marchetaria no Liceu foi o de **Antonio Tenani**. Pela segunda e terceira década do século,atuou no Liceu **Benjamin Giuri**, e sabe-se que também foi chefe da secção de marchetaria **Vicente Baroni**, embora não tivesse a mesma dotação que os dois primeiros. **Dionisio Brighi** (Ribeirão Preto, 1909), que estudou no Liceu desde o curso primário no fim dos anos dez e se habilitou em marchetaria em 1929,aproximadamente, foi o quarto e último chefe do setor,já nos recentes anos sessenta.Trabalharam com Brighi no Liceu outros marcheteiros: **José Lhomas**, **João Sanchez** e **Cesarino**. Por meio das oficinas do Liceu,Brighi realizou móveis para as residências de Yolanda Matarazzo e da familia Jafet, para a fazenda de Cecília Alvez (filha de Rodrigues Alvez); revestimento de colunas para o Jockey Clube a rua Boa Vista e para a sede do Jockey na Cidade Jardim. Conforme BRIGHI, Dionisio. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Oficios* prestado a Ana Cecília de Arruda Campos, São Paulo, 1987.

(79) RUSKIN, John. *Las siete lamparas de la arquitetura.* Buenos Aires, Ateneu, 1956.

(80) FERNANDES, Paulo; TOSS, Aldo; NIGRO, Felicio. *Entrevista coletiva* sobre o Liceu de Artes e Oficios realizada pela autora. São Paulo, 17 abr. 1985.

(81) A diferenciação estabelecida se baseia na contribuição de Ruy Gama, cujo ponto de partida é que a técnica corresponde ao "conjunto de regras práticas para fazer coisas determinadas, envolvendo a habilidade do executor e transmitidas, verbalmente, por exemplo no uso das mãos, dos instrumentos e ferramentas e das máquinas. Alarga-se frequentemente o conceito para nele incluir o conjunto dos processo de uma ciência, arte ou ofício, para obtenção de um resultado determinado com o melhor rendimento possivel. "Por tecnologia o autor entende "o estudo e o conhecimento cientifico das operações técnicas ou da técnica. Compreende o estudo sistemático dos instrumentos, das ferramentas e das máquinas empregadas nos diversos da técnica, dos gestos e dos tempos de trabalho e dos custos, dos materiais e da energia empregada. A tecnologia implica na **aplicação dos métodos** das ciências fi-

sicas e naturais e, como assinala (com propriedade e não com primazia) Alain Birou, também na comunicação destes conhecimentos no ensino técnico". GAMA, Ruy. *A Tecnologia e o Trabalho na História*. São Paulo, Nobel-EDUSP, 1987, p.30,31

(82) Identificamos alguns nomes ligados à história do Liceu, muitos deles atuantes também no âmbito da produção artistica paulistana.
Giacomo Cadrobbi (Itália,1877-São Paulo,1928c.) aparece como um dos nomes mais antigos ligados à serralheria do Liceu. É provável que tenha vindo para o Brasil para as obras do Teatro Municipal de São Paulo. Foi admitido no Liceu em 1909, tornando-se mestre da oficina de serralheria artistica e dando-lhe um grande impulso. Em 1923 recebia, pelo Liceu, prêmio pela participação na Exposição Internacional do Centenário. Sabe-se que em 1927 ainda trabalhava no Liceu.
Nicola Ardito (Itália, 1895c.-São Paulo,1965c.) veio criança para São Paulo, trabalhou na serralheria do Liceu como operário, tornando-se contramestre de Cadrobbi e, depois, substituindo-o. Permaneceu uns cinquenta anos nas oficinas de serralheria do Liceu, orientando desenhistas. Participou das obras do Teatro Municipal de São Paulo, dos Correios e Telégrafos, do edifício da Light, da Penitenciária (realizando camas de ferro dobráveis, fechaduras, grades) e inúmeros portões de ferro batido para residências particulares.
Antonio Favero, oficial serralheiro e contramestre de Nicola Ardito.
Artur del Fre, que também foi mestre da serralheria artística e executou portas, caixilhos e divisão de box para o Mercado Municipal.
Luiz del Fre, conhecido como excelente forjerão, autor do dragão que ornamenta o Palácio das Indústrias.
João Berlangero, forjerão.
Amílcar Salmazzo (São Paulo,1902) foi aluno de desenho e pintura no Liceu e tornou-se desenhista da oficina de serralheria, de 1920 a 1970. Participou da elaboração dos lustres do Banco do Brasil, R.J., fez projetos e desenhos para a caixilharia do Museu de Arte de São Paulo e painéis para a sede da Petrobrás, R.J. (as duas últimas obras datam de período mais recente).
Paulo Fernandes aprendeu no Liceu as artes e ofícios,trabalhando na oficina com Giacomo Cadrobbi entre 1926-1928. Permaneceu trinta anos no Liceu como torneiro mecânico, participando das obras do Mercado Municipal, da da Penitenciária, da Caixa Econômica do Rio de Janeiro.

(83) POLIZOTTO, José. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado à autora, São Paulo, 1987.

(84) Essa compreensão foi expressa por Polizotto em depoimento à autora. Amílcar Salmazzo também menciona a presença de artistas e operários no interior das oficinas de serralheria do Liceu. SALMAZZO, Amílcar. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado à autora, São

Paulo, 1987.
Sobre ferro batido e serralheria, ver também o fichário anexo com o titulo Oficinas de Artesãos Independentes, Manufaturas e Fábricas.

(85) SALMAZZO, A. *Depoimento* citado. Amilcar Salmazzo era desenhista na serralheria do Liceu.

(86) Sobre Giuseppe Rebellato, ver: Fra i fondidori artistici paolistani. In: *Cinquant´anni di lavoro degli italiani in Brasile*. São Paulo, Società Editrice Italiana, 1937 v.II p.437
Sobre Rocco de Mingo, ver: Studio di Scoltura e Fuzione Artistica Rocco de Mingo. In: *Gli italiani nel Brasile*. São Paulo, J. Rossetti, 1924. p.60

(87) SALMAZZO, A. *Depoimento* citado.

(88) **Pietro Suzanna** foi trazido para o Brasil por Ramos de Azevedo, que o encontrou na Argentina por ocasião de visita a uma obra. Ao chegar a São Paulo, teria em torno de uns dezoito anos e responsabilizou-se pelas oficinas de modelagem, fundição e cerâmica do Liceu. Nas oficinas de fundição de bronze foi chefe das obras de fundição e montagem do monumento a Ramos de Azevedo, de autoria de Galileo Emendábile, e da montagem do monumento a Duque de Caxias, de Victor Brecheret, composto de inúmeras peças numeradas. Nas oficinas de cerâmica, coordenou as obras até 1956, aproximadamente. SUZANNA, Remo. *Depoimento sobre Pietro Suzanna* prestado à autora, São Paulo, 1987.

(89) Ruskin, que foi um dos emuladores do ressurgimento artesanal em meados do século XIX, afirmava que "o decorado tem duas origens distintas: uma a beleza abstrata de suas formas (...), outra, o sentimento do trabalho humano e do esforço gasto. No segundo se encontraria o valor de tudo que é considerado precioso". E acrescentava: "O preço do diamante nasce da concepção do tempo dedicado ao seu descobrimento, antes de ser trabalhado. Isso tem valor intrínseco do qual carece o diamante, cuja beleza real não é maior, bem observado, que a do vidro". RUSKIN, John. *Las siete lamparas de la arquitectura*. 2. ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1956. p.79,80

(90) **Calixto Fiaminghi** foi mestre de obras, frentista, começando a trabalhar no Liceu como assentador de tijolos. Aprendeu no Liceu, onde veio a se tornar mestre. Colocou os tijolos do Edifício da Pinacoteca do Estado, colaborou no Palácio das Indústrias. Executou ornamentos - volutas, vinhetas, molduras - em concreto e cimento para o Mercado Municipal, realizando parte no local e parte nas oficinas para posterior aplicação. Realizou fachadas e interiores, escadaria em granito para o Banco de São Paulo. Aplicou o travertino artificial no prédio da Rhodia. Colaborou ainda nos edifícios da Light, Jockey Clube, Teatro Municipal, residência Scarpa. O nome de Toset-

ti aparece associado a modelagem em terracota e gesso prensado das oficinas do Liceu. Nicolino Santa Maria (1907), ex-aluno do Liceu, tornou-se funcionário do estabelecimento, destacando-se como modelador.

(91) Clara Kowacks, de nacionalidade húngara, chega ao Brasil em 1927, sendo a primeira mulher a trabalhar nas oficinas do Liceu, por volta de 1940. Dedica-se à cerâmica e pintura de azulejos e, portadora de formação moderna, encontra a persistente concepção artistica dos tempos de Ramos de Azevedo e uma boa qualidade técnica nas obras do Liceu.

(92) RUSKIN, J. *op. cit.*

(93) LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona. Gustavo Gilli, s.d. p. 212

(94) SUZANNA, Remo. *Depoimento sobre Pietro Suzanna* prestado à autora. São Paulo, 1987; FIAMINHI, Hermelindo. *Depoimento sobre Calixto Fiaminghi* prestado à autora. São Paulo, 1984.

(95) A oficina de cerâmica e terracota se deve ao legado de Bento Quirino e conta com vinte e quatro pessoas, entre operários e aprendizes. Bento Quirino foi financista, comerciante de café, responsável pela criação do Liceu de Artes e Ofícios de Campinas em 1906, aproximadamente, baseado na experiência do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

(96) A **frita** era o aglomerado de materiais derretidos no fogo e despejados diretamente do cadinho em uma tina d´água, deixando quebrar o material e assim facilitando a operação seguinte, em que é passado num moinho. Depois de moído, era misturado com argila ou anilina delas dependendo a resistência do material. Pode ser feita com diversas composições, que eram segredo do artesão.

(97) BACCAGLINI, Eldizia. *Depoimento sobre marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios* pretado à autora. São Paulo, 1987.
SOLAR GRANDJEAN de Montigny. *Antonio Borsoi, desenhista, artesão, decorador*. Rio de Janeiro. O Solar, nov.1986 - jan.1987 (catálogo de exposição).
Devemos registrar que Antonio Borsoi foi um dos raros artesãos desta fase a romper o círculo de anonimato; atuando no Rio de Janeiro , foi responsável por obras da importância da Confeitaria Colombo, da platéia e dos móveis do Cinema Iris, entre outras já desaparecidas.

(98) Lyceu de Artes e Ofícios. In: Vários autores. *Gli italiani nel Brasile*. São Paulo, J. Rossetti, 1924 v.2

(99) Além dos profissionais já citados,acrescentamos mais alguns nomes: **Gervásio Baccaglini**, que trabalhava no corte da madeira, e **Luiz Baccaglini**, na montagem dos móveis, irmãos de **Antonio Baccaglini**, que figura como mestre geral da oficina de Ebanesteria; **Antonio Gianetti**,desenhista de marcenaria em torno de 1917, havendo menções ao fato de ter sido bom entalhador e ter possuído oficina própria. **Julio Sorelli** dirige os complementos de marcenaria, em torno de 1923. **Julio Sá** foi chefe dos lustradores na mesma época. **Jayme Protti** e **Augusto Vailatti** dedicavam-se às atividades da tapeçaria. **Odonei Zanetini** (1899) trabalhou no Liceu antes de ter sua própria oficina. **Filicio Nigri** aprendeu no Liceu no fim dos anos 10, trabalhando por trinta anos nas atividades administrativas da marcenaria.

(100) A expressão era dita por Nicola Oppido, que junto com seu irmão Federico Oppido possuia uma oficina de notáveis trabalhos em madeira, na qual se formaram vários de seus descendentes. OPPIDO, Guido. *Depoimento sobre a Fábrica dos Irmãos Oppido* prestado à autora. São Paulo, 1984.

(101) MARX, Karl. Les machines e le machinisme. Em seu: *Oeuvres choisies*. Paris, Gallimard, 1963 v.1 p.200 Sobre a manufatura, ver: DE PALMA, Armando. La organización capitalista del trabajo en el Capital de Marx. In:DE PALMA, Armando et alii. *La division capitalista del trabajo*. 2 ed. Buenos Aires, Pasado y Presente, 1974. p.1-40 e GAMA, Ruy. *A tecnologia e o trabalho na História*. São Paulo, Nobel, 1987 p.55-58

(102) MARX, K. *op. cit.*

(103) MARX, K. *op. cit.*

(104) LUCKACS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro,Civilização Brasileira,1968.p.192

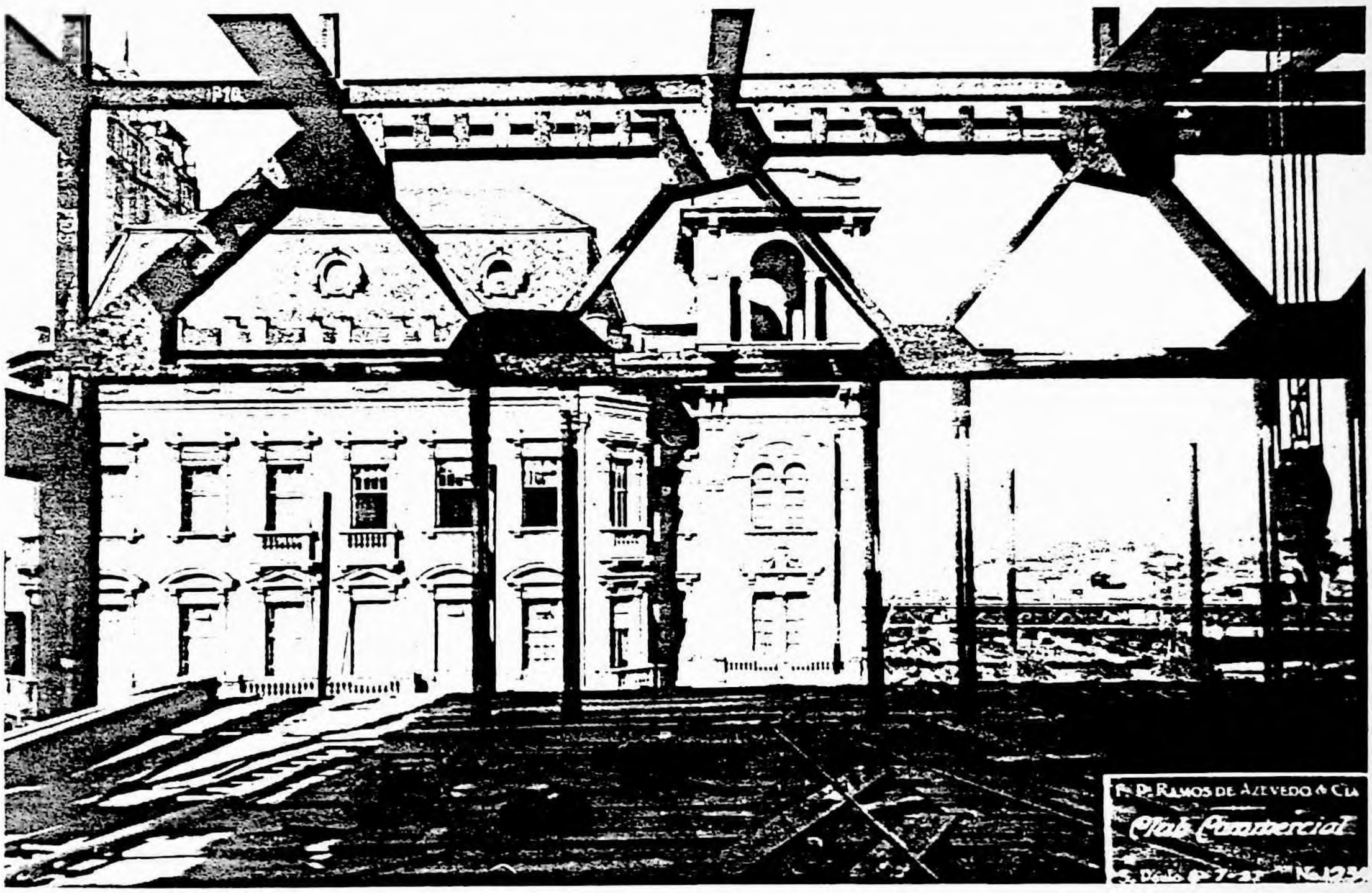
(105) SANTOS, Maria Cecília dos . A evolução do desenho e da produção. *Módulo*, Rio de Janeiro (66): 19-21, set.1981

(106) Sobre camas de ferro inglesas, há menções em GIEDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1987.p.390. Sobre a produção de camas de ferro em São Paulo, sabe-se que A Cama Especial foi organizada por Alfonso Mormano (Itália, Rotonda,1868-São Paulo,1938), pertencente a uma família de artifices da qual saíram vários talentos para o trabalho artistico em ferro. MORMANNO, Edmea. *Carta sobre a fábrica de camas de ferro de Alfonso Mormanno*. São Paulo, 1985. Ver também o fichário de Artesãos Independentes, Manufaturas e Fábricas, anexo ao texto.

(107) A Escola Profissional Mecânica foi estimulada pela Lei Federal de 1922, que criava e subvencionada estas escolas técnicas. Foi dirigida durante, quatro anos, por Roberto Mange e contou com a colaboração de Moyses Marx, José Gollub, Cesar Marchisio, Cleto Correa e Cyro Marx.

(108) **Aldo Doss** foi colaborador nos projetos mencionados neste texto. Destacou-se também em projetos relativos à fabricação de matrizes, inclusive para a indústria bélica. TOSS, Aldo. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado à autora, São Paulo, 1985.
Anibal Ferri trabalhou na firma Martim, montou engenhos em Pirassununga e de 1929 a 1945, aproximandamente, foi chefe da seção de mecânica do Liceu, onde fazia máquinas para a indústria. Posteriormente, teve fábrica de registros para fogão a gás. Projetou um forno aquecido a pó de carvão que o IPT usa ainda hoje.
Carlos Sofredi (R.S. 1918) também foi responsável por aperfeiçoamento nos aparelhos hidrômetros e testemunha a concorrência que o Liceu teve de enfrentar na disputa pelo mercado desse produto. por volta do fim dos anos trinta, seis desenhistas dedicavam às 352 peças que compunham o hidrômetro daquela época, e Sofredi, que era desenhista do Liceu, projetou prensas para realizar a parte inferior do hidrômetro de baquelite, em substituição ao material plástico. Ferri ingressou no Liceu em 1939 com desenhista da seção e projetou um pantógrafo tridimensional com base em modelo já existente. E autor de 96 patentes, professor de Mecânica e diretor da Escola Técnica Getúlio Vargas. SOFREDI, Carlos. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado à autora, São Paulo, fevereiro de 1987.

(109) TOSS, Aldo. *Depoimento citado*.


P. P. Ramos de Azevedo & Cia
Club Commercial

CONCLUSOES

O propósito deste trabalho foi examinar as alterações artisticas na transição do artesanato para a indústria. Os estudos corrigiram os termos da questão, mostrando ser mais apropriado considerar um momento artesanal da produção industrial e, por outro lado, um momento industrial do trabalho artesanal. Eliminados os contornos rígidos que isolam as duas noções, admitiu-se a interpenetração, a convivência de ambos.

Ao focalizar a etapa histórica em que se passa da dominância de um modo a outro, no Brasil, localizamos a experiencia do Liceu de Artes e Oficios de São Paulo. Ela ilustra e elucida:

1. a metodologia artistica posta a serviço do desenvolvimento industrial.

2. o objeto caracteristico da industrialização manufatureira, tributário da cultura artistica, tanto no que

se refere à representação, quanto nos aspectos relativos a reprodução artesanal ou repetição não idêntica.

3. a passagem do processo de transmissão da experiência - que ocorria durante a prática profissional na oficina - para a escola.

4. aspectos da indústria manufatureira, ainda pouco estudada entre nós. A fábrica escola tem em mira o processo manufatureiro de base técnica artesanal e organização do trabalho industrial, com concentração das decisões, repartição de tarefas e relações capitalistas de trabalho. É, no entanto, atropelada pela mecanização e o florescimento artistico característico dessa etapa é muito breve.

5. o artesão - um dos agentes desse processo - define o elo da aliança entre cultura artistica e produção. Quando for substituido pelo operário, a cultura artistica será confinada à etapa de ideação e elaboração de matrizes, e banida das tarefas de reprodução.

6. a coesão das diferentes especializações técnicas artesanais é dada pelo sistema figurativo de representação, antecedendo a separação dos campos de atuação artistica e a emancipação das esferas artistica e técnica, que é uma das faces da especialização do saber e do fazer.

7. a irreversível divisão do trabalho permanecerá um dos aspectos mais problemáticos do futuro das artes.

No que toca as obras dessa fase, essas são reconhecidamente ecléticas, ou seja, definidas por esse fenômeno indissociável da racionalização do ensino artístico, da acumulação de modelos e da dissociação entre o simbólico e o técnico. A obra eclética se caracteriza:
pelo rompimento da unidade ingênua da obra em seu tempo, em proveito de superposições temporais e espaciais,
pela transposição de valores e técnicas,
pela utilização de processos substitutivos na linguagem e pela substituição de processos de produção,
pela unidade com multiplicidade, ao invés da unidade alcançada pela síntese.

Nesse quadro, as características expressivas se desprendem da dimensão objetiva da obra, e se mostram passíveis de serem transportadas de uma obra à outra. As intenções formais ganham autonomia, já não nascem juntamente com outros aspectos construtivos do objeto. A rigor, já não condizem mais com a noção de forma. Enquanto intenções formais conduzem a arte, determinações da produção marcam os objetos.

A concepção das artes aplicadas configura uma etapa na qual se instrumentaliza o método artístico, pondo-o a serviço de fins extra-artísticos. A estética de teor decorativo então elaborada, marcando o fim do mundo moder-

no, dá primazia aos processos alusivos e encontra na disposição de elementos, o correlato da montagem industrial. A dissociação foi condição para montagem e a divisão interna da obra exprimiu uma cisão no trabalho.

ANEXO I

PROMOTORES DA PROPAGADORA E DO LICEU DE ARTES E OFICIOS



A cadeira giratória, a escrivaninha convertivel e a máquina de escrever: o movimento se incorpora ao móvel do Liceu.

Fundadores da Sociedade Propagadora de Instrução Popular e do Liceu	Nome	Formação	Atividade Profissional	Atividade Política	Participação em Causas, Campanhas e Associações
Criador do Liceu Presidente (1883-1893c.)	Leoncio de Carvalho (RJ,1847-SP,1912)	Faculdade de Direito de SP	Diretor da Faculdade de Direito de SP Prof.catedratico de Direito Natural	Ministro do Imperio (1878) Membro do Congresso Constituinte Membro do Senado Paulista Membro do Cons. de Instr.Púb.da Capital	Defensor da instrução publica, outorga da lei do Ensino Livre Defensor da Reforma de Ensino João Alfredo (ensino universit)
Vice-Presidente (1873)	Barão de Souza Queiroz (SP,1806-1891)	Universidade de Coimbra	Dedicado à agricult. Membro da Diretoria da Cia. Paulista de Estradas de Ferro	Vice-Presidente da Provincia Senador Deputado Provincial Ver.da Câmara Munic.	Propagandista do trabalho livre Presidente da Ass.Auxiliadora da Colon. e Imigração Pres.do Inst.Ana Rosa
Vice-Presidente (1873)	Conselheiro Martim Francisco Ribeiro de Andrada(França,1825-SP 1866)	Faculdade de Direito de SP	Advogado Prof.Catedr.da Fac. de Direito de SP Membro da Dir. da Cia. Paulista de Estradas de Ferro	Min. de Negocios Estrangeiros (1866) Min. da Justiça(1866) Deputado Geral Deputado Provincial	Membro do Partido Liberal Membro da Diretoria da Associação Auxiliadora da Colonização e Imigração
Membro da Diretoria (1873)	Desembargador Bernardo Saviao		Banqueiro Presidente da Cia. Paulista de Estradas de Ferro		
Membro da Diretoria (1873)	Conselheiro Pires da Motta (SP.1799-1882)	Padre Faculdade de Direito de SP	Diretor da Faculdade de Direito de SP e Prof. Catedrático de Direito Civil	Presidente da Provincia de SP (1848-51 e 1862-64) Membro do Cons.Ger.da Provincia Membro do Cons.do Gov Deputado Provincial	
Membro da Diretoria (1873)	Dr. Rodrigo Silva			Ministro (outorga a Lei Aurea) Deputado Geral da Provincia	
Membro da Diretoria (1873)	Cadtão Joaquim Roberto de Azevedo Marques		Dono de tipografia Colaborador do jornal Correio Paulistano		

Presente na instalação da Propagadora (1873) Bibliotecario (1884-1897)	Dr. Azerico de Campos (SP,1838-Itália,1900) - irmão de Bernardino de Campos	Faculdade de Direito de SP	Jornalista, Redator do Correio Paulistano, fundador dos jornais A Provincia de SP e Diário Popular. Prof. do Colégio de meninas de SP		Fundador da Loja Maçonica Amérca Abolicionista e republicano
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Conselheiro João da Silva Carrão (Curitiba,1810-RJ, 1882)	Faculdade de Direito de SP	Prof. Catedrático da Fac.de Direito de SP. Jornalista, fundador do jornal O Americano	Presidente da Provincia de São Paulo Senador; Dep. Geral; Dep. Provincial	Membro do Partido Liberal
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Jose Maria Correa de Sa e Benevides		Prof. da Faculdade de Direito de SP		Membro da Diretoria da Sociedade Auxiliadora de Colonização e Imigração Fundador do Part.Republicano de S.Paulo
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Theodoro Reichert		Juiz de Paz Médico Banqueiro		
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Tenente Coronel Paulo Delfino Fonseca			Deputado Provincial	Membro do Partido Conservador
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Luiz Gama (Salvador,1830-SP,1882)	(foi escravizado)	Jornalista: Ipiranga, Radical Paulistano.	Presidente do Tribunal de Relações de SP	Membro do Partido Liberal Fundador do Movimento Abolicionista (SP) e Republicano Membro da Loja Améri-ca
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Dr. João Mendes		Advogado		Monarquista; Membro do Part.Conservador Lider Catolico
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Dr. Clemente Falcão de Souza Filho		Prof. Catedrático da Fac. de Direito de SP Presidente da Cia. Paulista e da Oeste de Estradas de Ferro		
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Dr. Delfino Cintra		Deputado Geral		
Presente na instalação da Propagadora (1873)	Dr. Dutra Rodrigues		Deputado Provincial		Membro do Partido Conservador

			Advogado Jornalista, fundador		
Vice-presidente			de Tiradira, O Futuro,	Membro do Triunvirato	
(1884-1887)	Dr. Francisco Rangel	Faculdade de Direito	A Epoca, Diario Ofi-	(1889)	
Presidente	Pestana	de SP	cial, RJ, Opinião Li-	Membro da Constituin-	
(1889)	(RJ,1839-SP,1903)		beral e Correio Na-	te 1890	
			cional, Redator che-	Senador	
			fe:A Provincia de São	Deputado Provincial	
			Paulo	Vice-presidente do	
			Prof.,fundador da Es-	Banco do Brasil	
			cola do Povo, Diretor		
			do Colégio de Meninas		
			de SP.		
2o. Vice-presidente	Dr. Antonio Carlos		Advogado	Deputado Geral	
(1884-1887)	Ribeiro de Andrade	Faculdade de Direito	Diretor da Fac.de Di-	Deputado Provincial	
	Machado e Silva	de SP	reito de SP e prof.	Inspetor do Tesouro	Membro do Partido
	(Santos,1830-RJ,1902)		catedrático, prof.do	do Estado	Liberal
			Colégio de Meninas de	Procurador Geral do	
			SP.	Estado	
Secretario	Dr. Antônio Manuel	Escola Politecnica	Engenheiro, colabora-		
(1884-1887)	Bueno de Andrade	do RJ.	dor nas Estr.de Ferro		
	(SP,1857-)		Central do Brasil e	Deputado Geral	Propagandista da A-
			outras	Senador	bolição e da Repú-
			Jornalista e redator:		blica
			A Provincia de S.Pau-		
			lo, o Diário Popular		
				Presidente das Pro-	
Membro da Diretoria	Dr.José Vieira do		Escritor	vincias de Goiás,Acre	Membro do Partido
(1884-1887)	Couto Magalhães	Faculdade de Direito	General Honorario do	Mato Grosso, e último	Liberal
	(Diamantina,1837-	de SP	Exército	presidente da Provín-	
	RJ,1898)			cia de São Paulo no	
				Imperio	
			Vice-diretor da Fac.		
			de Direito de SP e		
Membro da Diretoria	Dr.Vicente Mamede de	Faculdade de Direito	prof.cateor.de Direi-		
(1884-1887)	Freitas (SP 1908)	de SP	to Civil.	Deputado Provincial	
			Diretor do Col.Culto		
			à Ciencia		
			Prof. de Filosofia,		
			História,Mate-Atica,		
			Latia,Francês,Inglês		

				'Secret.de Agricultura'	
Membro da diretoria (1884-1887) e Conselho Superior (1896)	Antonio Candido Rodrigues (SP,1849-1934)	Escola Militar	'Carreira de armas:Capitão de Engenharia 'Pioneiro em técnicas agricolas	'Minist.da Agricultura 'Vice-Pres. do Estado 'de SP 'Senador 'Membro da Assembleia 'Constituinte, SP 'Deputado Provincial	'Fundador do Partido Democrático
Membro do Conselho Diretor(1884-1887) e Conselho Superior (1896)	Luiz Pereira Barreto (RJ,1840-SP,1923)	Ciências Naturais (Bruxelas)	'Agrônomo 'Médico 'Autor de livros de 'Filosofia Positivista	Senador 'Presidente do 1o. 'Congresso Constituinte, SP	'Propagandista republicano 'Membro da Academia 'Paulista de Letras
Membro do Conselho Diretor (1884-1887)	Dr. Jose Cardoso de Araujo Abranches (SP,1840-1903)	Faculdade de Direito de SP	'Prof.Cated.de Direito 'Romano na Fac. de Di-'reito de SP 'Escritor(obras publi-'cadas) 'Jornalista:redator do 'Correio Paulistano	'Pres.da Câmara Munic. 'Suaratinguetá 'Pres.da Prov.Paraná 'Gov. do Maranhão 'Deputado Provincial 'Membro Constituinte, 'SP	'Membro do Partido Conservador
Membro do Conselho Diretor (1884-1887)	Antonio Caetano de Campos (RJ,1844-SP,1891)	Faculdade de Medicina do RJ	'Medico cirurgião da 'Armada na Guerra do 'Paraguai,da Sta.Casa 'de Misericórdia e Be-'neficiência Portug. 'Educador:prof.do Col. 'Pestana,Esc.Neutrali-'dade e Diretor da Es-'cola Normal		
Membro do Conselho Diretor (1884-1887)	Dr. Augusto Cesar de Miranda Azevedo (SP,1851-1907)	Faculdade de Medicina do RJ.	'Medico, historiador, 'prof.cat.de Higiene 'Pública na Fac.de Di-'reito de SP. 'Fundador de revistas 'e jornais:Revista Médica do Estado		'Propagandista da Abo-'lição e da República 'Fundador do Instituto 'Histórico e Geográfi-'co

Presidente (1896)	Dr. Jose Alves de Cerqueira César (SP,1835-1911)	Faculdade de Direito de SP	Advogado	Presidente do Est. de SP (1891-1892) Vice-pres. do Est. de SP Senador Estadual Secretario e Pres.do Partido Republicano	Fundador do Partido Republicano (Rio Claro)
Vice-Presidente (1896)	Francisco de Paula Ramos de Azevedo (Campinas,1851-Guaruja,1928)	Escola Militar do RJ Engenharia Civil e Arquitetura (Gand, Belgica)		Engenheiro: Cia. Paulista e Mogiana de Estrada de Ferro Chefe do Escrit.Ramos de Azevedo, realizou inúmeras obras. Prof.da Esc.Politecnica de SP e do Liceu de Artes e Oficios Dir.de empresas no ramo da construção	
2o.Vice-Presidente (1896)	Almeida Jr.				
1o. Secretario (1896)	Dr. Antonio Teixeira da Silva				
2o. Secretário (1896)	Dr. Reinaldo Porchat (Santos.1868-SP,1953)	Faculdade de Direito de SP	Reitor da USP Diretor da Fac.de Direito de SP e Prof. Cated.de Dir.Romano Prof.do Liceu Redator do jornal A República	Senador	Membro da Academia Paulista de Letras Fundador do Partido Democrático
Tesoureiro (1896)	Dr.Pedro de Mello e e Souza				
Membro do Conselho Superior (1896)	Antonio Manuel Bueno de Andrade (SP,1857)	Escola Politècnica do RJ	Engenheiro:Estrada de Ferro Central do Br. Jornalista:redator de A Provincia de S.Paulo e Diário Popular	Prefeitura do Território do Acre Senador e Dep.Geral	Propagandista da Abolição e da República

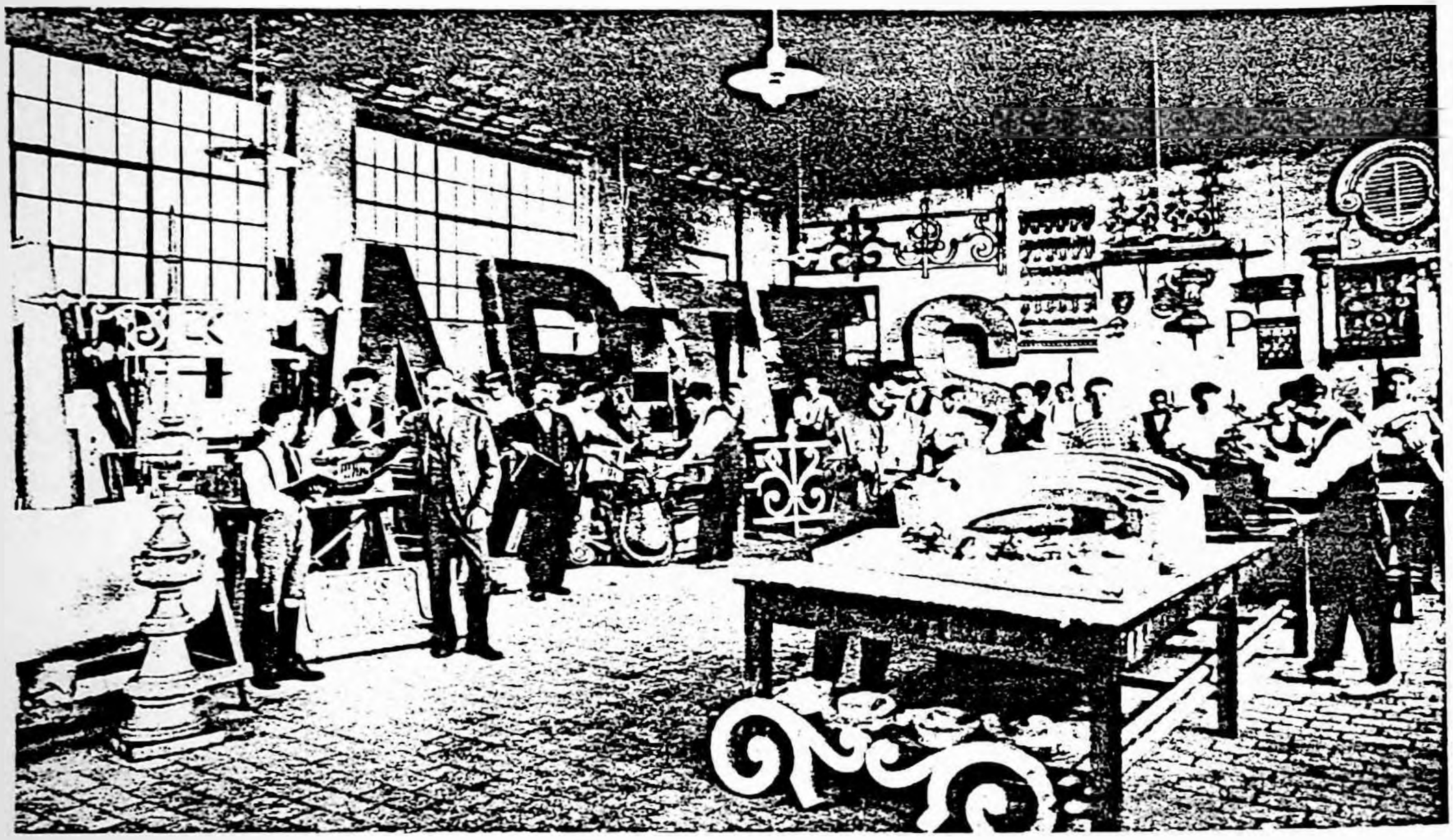
			Médico	Membro do Triunvira-	
			Criador de inumeros	to Republicano	
Membro do Conselho Superior (1896)	Cesario Motta Jr. (Porto Feliz,1847-1897)	Faculdade de Medicina do RJ	estabelecimentos de ensino:Ginásio do Estado,Gin.de Campinas, Esc.Politécnica,Esc. de Farmácia e outras	Deputado Constituinte Secretário do Interior Deputado Provincial	Fundador do Partido Republicano (Itu)
Membro do Conselho Superior (1896)	Domingos Jose Nogueira Jaguaripe (Fortaleza,1848-SP, 1926)	Faculdade de Medicina do RJ.	Médico Historiador, autor de textos sobre medicina, história,geografia e politica		Propagandista republicano Fundador do Instituto Histórico e Geográfico SP
Membro do Conselho Superior (1896)	Dr. Herculano de Freitas (RS,1865-RJ,1926)	Faculdade de Direito de SP	Advogado Diretor e Prof de Direito Constitucional da Faculdade de Dir-to de SP Jornalista e Diretor do Correio Paulistano	Ministro do Supremo Tribunal Federal Secretário de Justiça Cargos legislativos	
Membro do Conselho Superior (1896)	Jorge Tibiriçá (Paris,1855-SP,1928)	Escola de Agronomia (Hoenheim) Faculdade de Filosofia (Zurique)	Agrônomo Obras de desezvolv.da cultura agrária e pecuaria. Criador do ensino técnico de agricultura: Escola Luiz de Queiroz	Presidente do Estado de São Paulo Secretário da Agricultura	Propagandista Republicano
Membro do Conselho Fiscal (1896)	Dr. João Pedro da Veiga Filho (MG,1862-SP,1911)	Faculdade de Direito de SP	Advogado Prof.catedrático de História do Direito e Direito Nacional na Fac.de Direito de SP Fundador da Assoc.Comercial,Praça do Com. e Bolsa de SP e da Esc.de Com Alvares Penteado	Deputado Estadual Vereador	
Membro do Conselho Fiscal (1896)	Dr. Antonio Proost Rodovalho (SP,1838-SP,1913)		Industrial Gerente Banco Comercial de SP Promotor da Ia. Exposição Provincial (1985) Diretor Cia.Ituana de Estrada de Ferro	Vereador Presidente da Câmara Municipal de SP	Membro do Partido Conservador

ANEXO II

ELENCO DE OBRAS (1883 - 1940)

COM PARTICIPAÇÃO DAS OFICINAS

DO LICEU DE ARTES E OFICIOS



Oficina de gualco, funilaria e decoracão do Liceu de Artes e Ofícios.

Durante a pesquisa realizada, identificamos mais de duas centenas de obras feitas com a colaboração do Liceu, no periodo em que vigorou a orientação impressa por Ramos de Azevedo ao ensino. Tendo em vista o atual estágio dos estudos sobre o assunto, pareceu-nos oportuno deixar registrados estes títulos.

O fichário foi organizado tomando-se por unidade a obra como um todo, do qual o Liceu só participava parcialmente, ao lado de outras oficinas e manufaturas. Destacamos também dados realtivos a diversas autorias ou encargos, visando identificar o maior número possível de agentes atuantes nesta fase. Só assim será possível revelar como se uniam as atividades especializadas.

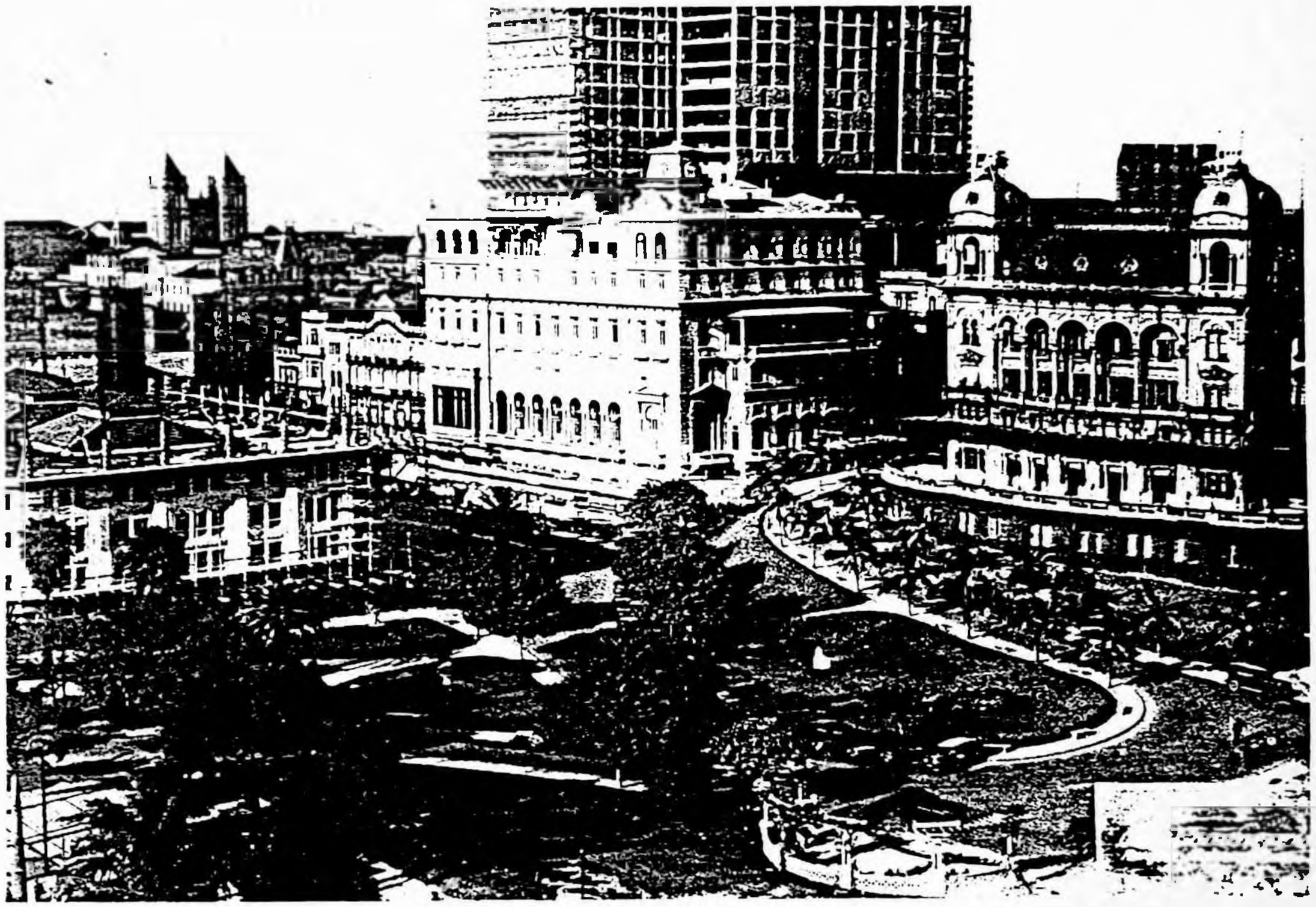
Chamamos a atenção para dois tipos diversos de obras encontrados: o primeiro correspondente à etapa das artes aplicadas, para a qual concorrem as **artes** e as **técnicas** do Liceu e que inclui as artes aplicadas à arquitetura e ao mobiliário, ao equipamento urbano e aos meios de transporte, monumentos, estátuas e bustos; a segunda correspondente ao objeto técnico, ao aparelho, aos mecanismos, ou seja, diz respeito à **etapa tecnológica**. Nessas condições, as fichas que contribuem para a identificação e atribuição de obras não puderam ser rigorosamente padronizadas. Embora não cheguem a constituir fichas completas, organizam o terreno para que possam ser gradativamente concluidas.

As ficnas compreendem:

Titulo da obra. Local (data)
Escritório - Arquiteto
Construtora
Oficinas do Liceu - discrimação - artifice
Outras Oficinas - discriminacão - artifice

As obras realizadas sob a responsabilidade de Ramos de Azevedo atendem as diferentes designações de seus escritórios.

1886-1986: Banco União Seção Construtora.
1896-1928: Escritório Ramos de Azevedo.
após 1928: Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Para as obras não datadas: adotou-se Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Para as obras que atravessam periodos: prevalece a primeira data.





O **Clube Comercial** situado no Parque Anhangabaú, cujos primeiros croquis datam de 1924 e cuja obra é concluída em 1929. O terraço do último andar, onde se situam os lampiões, contribui para recortar e suavizar o perfil do edifício na paisagem. O jogo de níveis na cobertura acompanha tendência existente nos outros edifícios ao redor. Posteriormente, este terraço será envidraçado, acentuando o volume cúbico do edifício, atrás do qual se vê crescer a construção vertical do Martinelli.

CINEMAS E CLUBES

Automóvel Club, SP, R. Libero Badaró (1913)
Projeto Samuel das Neves.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.
Decorações Edis: acabamentos plásticos (estuques e pedras artificiais).

Cine Alhambra, S.P. (1930c.).
Arquiteto Luigi Fossatti e outros.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: poltronas de madeira com bases de ferro.
Decoração Interna: Bruno Sercelli.

Cine Teatro Paramount, SP, av. Brig. Luiz Antonio (1930c.)
Arquiteto Luigi Fossatti e outros.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: cadeiras.
Pintura Decorativa: Bruno Sercelli.

Clube Atlético Paulistano, SP.
Oficina de madeiras: instalações e mobiliário do Liceu de Artes e Ofícios.

Clube Comercial, SP., Parque do Anhangabaú, (1924-1929).
Escritório Ramos de Azevedo.
Riscos iniciais de Domiziano Rossi, projeto de Felizberto Ranzini.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões em ferro batido marquises, balcões, lampeões, lustres pendentes e *plafonds*.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Oficios: decoração interna e externa.
O 1o. e 2o. niveis eram ocupados pelo Teatro D.Pedro II (vide teatros).

Reforma Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares (1937).

Clube Português.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

Clube XV, Santos.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina do Liceu de Artes e Ofícios.

Jockey Club de São Paulo, SP, Praça Antonio Prado (1937).
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: grades de ferro, corrimão, portas e portões, lustres.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: bar revestido, mobiliário para bar, sala de jogos, sala de estar, escritórios.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Oficios: decoração interna com revestimento, estuque e pintura.

EDIFÍCIOS PÚBLICOS

Alfândega de Santos, Santos (1938).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios - mobiliário.

Càmara dos Deputados Federais, SP.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: cadeiras e instalações para o recinto da Càmara.

Câmara Municipal, Ribeirão Preto (anterior a 1922).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.

Congresso do Estado, SP. (anterior a 1922).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.

Correios e Telégrafos, SP, av. São João (década de 20).
Escritório Ramos de Azevedo: riscos de Domiziano Rossi, obra Felizberto Ranzini.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: grades e gaiola de elevador com colaboração de Nicola Ardito; chaves chatas para as novas caixas do correio.
Oficina de cerâmica e modelagem: decoração de fachada.

Forum, SP.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: entalhes de Antonio Oppido.

Mercado Municipal, SP, Rua Cantareira (1922-1933).
Escritório Ramos de Azevedo, riscos deixados por Domiziano Rossi, desenhos de fachada F. Ranzini, execução da obra F. Ranzini.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: decoração interna e externa; mestre Pietro Suzanna, colaboração Calixto Fiaminghi.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: bancas, balcões, portões, caxilhos, divisões de box, com colaboração de Paulo Fernandes, Arturo del Fre.
Casa Conrado Sorgenicht Fo. - vitrais.

Palácio dos Campos Elíseos, SP, (1896).
Projeto: Matheus Haussler e Cláudio Rossi (para Elias Chaves).
Edifício reformado pelo Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares (1935).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de

Artes e Oficios: interior e exterior.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani: decoração interna.

Palácio Guanabara, RJ, R. Payssandu (1920).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de Serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões.

Palácio das Indústrias, SP, Parque D.Pedro II (1910-1924).
Escritório Ramos de Azevedo: projeto Domiziano Rossi, auxiliado por Felizberto Ranzini.
Oficina de Serralheria do Liceu de Artes e Oficios: quimera, portões e grades de ferro batido; mestre G. Cadrobbi e contramestre N. Ardito, detalhes de folhagem em ferro forjado de Giuseppe Polizzotto e desenhos de Amilcar Salmazzo.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: colaboração de Calixto Fiaminghi.
Decoração Edis: acabamentos plásticos, estuques e pedras artificiais.

Palácio do Itamarati.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: decoração interna.

Palácio da Justiça, SP, (1920-1932)
Escritório Ramos de Azevedo - responsável pela obra Claudio Rossi, remanejada por Felizberto Ranzini.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: lustres de bronze, caixilhos de ferro, portas de ferro. Desenhos de serralheria de Amilcar Salmazzo.
Oficina de madeira do Liceu de Arte e Ofícios: móveis diversos.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios,colaboração Calixto Fiaminghi.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani: pintura decorativa do Salão Nobre de Antonio Nunes.
Douradores: Waldemar e Carlos Chaves
Estabelecimento de Fabrício Catelli: trabalhos em mármore.

Penitenciaria, SP, av. Carandiru (1911c.)
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: participação de Calixto Fiaminghi.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Oficina de Serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: grades em aço temperado, portões, fechaduras e camas dobráveis em ferro com participação de Nicola Ardito.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares: reforma de 1939.

EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS E DE SERVIÇOS

Edifício de propriedade de Daniel Dhelomme, SP.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões de ferro batido.

Edifício de propriedade de Manoel de Barros Loureiro, SP, rua Florêncio de Abreu (década de 30).
Escritório Christiano das Neves (existe projeto, 1933) e Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares (estudos, 1936)
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficinas: mobiliário
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: interiores.

Edifício Caio Prado
Construtora Cia. Mechânica e Importadora de São Paulo.
Oficinas de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: gaiolas de elevados de ferro batido.

Edifício J.D. Martins, SP.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portão de ferro batido.

Edificio Dr. Padua Salles, SP. av. São João.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portão de ferro.

Edificio Ramos de Azevedo, S.P.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portões de ferro batido.

Edificio Rhodia, SP, rua Libero Badaró (década de 30)
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Oficios: massa de travertino artifial. Calixto Fiaminghi, Pietro Suzanna.

Edificio São Francisco.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas de acesso.

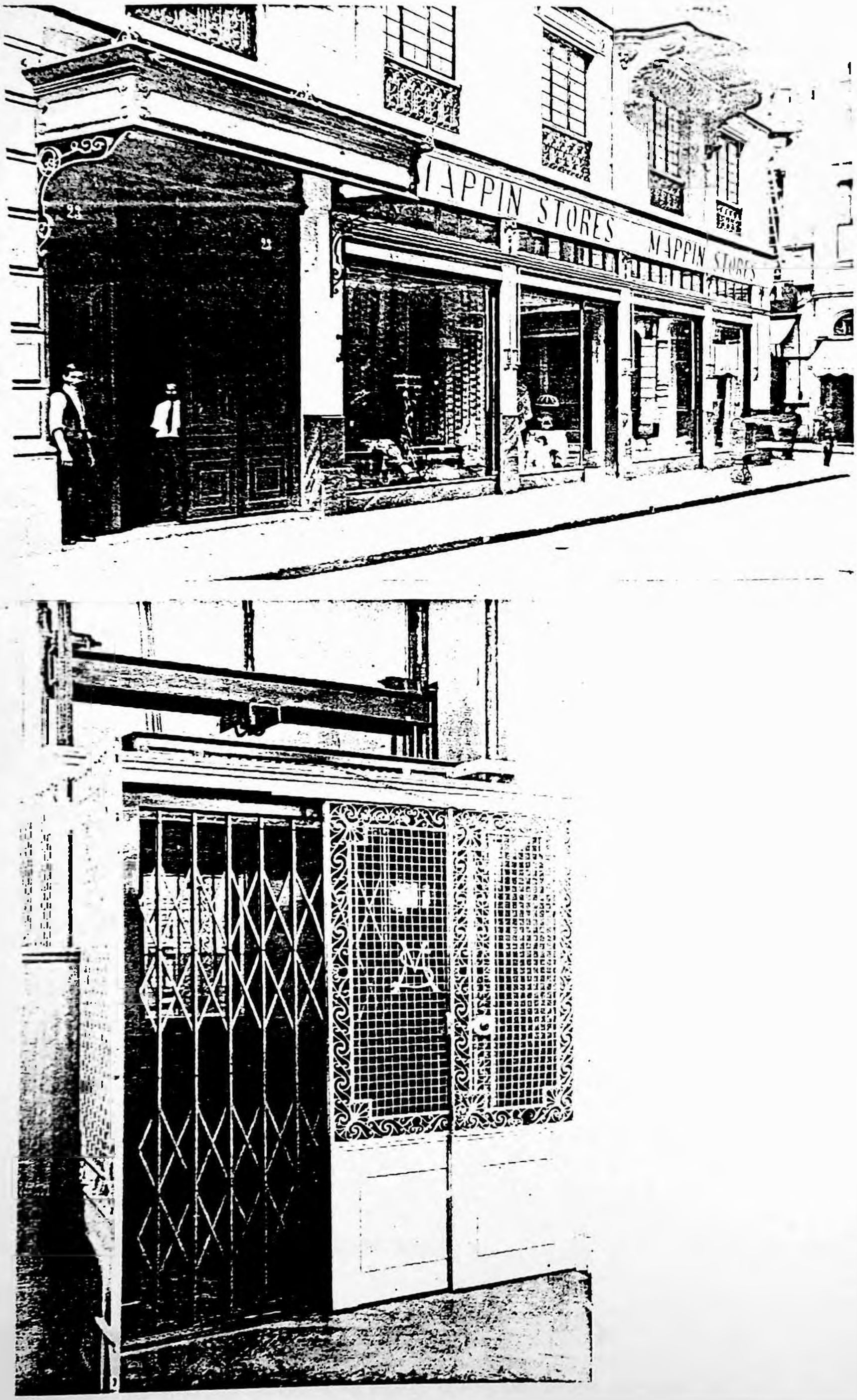
São Paulo Tramway, Light and Power Co., SP.,
Viaduto do Chá (1925-1929)
Arquitetos: Preston e Curtis.
Escritório Ramos de Azevedo. Construido pela empresa Siciliano e Silva.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: instalação de jacarandá paulista.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: guichês em bronze, grades e portões, portas, arquivos, transformadores. Colaboração de Nicola Ardito.
Oficina de ceràmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: decoração interior e exterior com colaboração de Calixto Fiaminghi.

ESTABELECIMENTOS COMERCIAIS

Armazém do Engenho de S. Gonçalo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios.



Letreiros da cobertura do **Mappin Stores** elaborados na oficina de gualco. funilaria e decoração.



Gaiola de elevador e vitrine, serralheria do Liceu.

Casa Barros (anterior a 1922).
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios.

Casa Guinle, SP.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas em ferro batido .

Casa Mappin, SP, Praça do Patriarca (1919).
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: elevador, vitrines e portão.
Oficina de trabalhos em latão do Liceu de Artes e Oficios: letreiros do telhado.

Casa Palmares, SP.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: porta em ferro.

Casa Trapani, (anterior a 1922).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário completo.

Companhia Armour do Brasil, (anterior a 1922).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário completo.

Estabelecimento Comercial Braulio e Cia., (anterior a 1922).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário.

ESTAÇOES

Estação da Luz, SP, Luz.
Oficina da serralheria e metalurgia do Liceu de Artes e Oficios: restauro da torre e restauro do relógio após o incêndio.

Estacão D.Pedro II, R.J.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: guichês de latão, caixilhos de ferro de ferro, portões de ferro batido com aplique de bronze.

Estação Sorocabana, SP, al. Cleveland (1926--1938)
Escritório Thecnico Samuel e Christiano das Neves e Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas, portões, caixilhos de ferro, guichês.
Casa Francesa: decoração. Moldador Eugenio Palermo.

EXPOSIÇOES INDUSTRIAIS

Exposição do Centenário do Café, (1928).
Oficina do Liceu de Artes e Oficios: instalação completa.

Exposição do Centenário da Indústria - Indústria Matarazzo, 1922.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios: vitrine para o Pavilhão Matarazzo.

HOSPITAIS

Casa de Saúde Ermelino Matarazzo, SP.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios.

Hospital Santo Angelo.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios.

Policlinica, SP, rua do Carmo.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: instalação e portas em ferro.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares: reforma de 1939.

Real Beneficiência Portuguesa, SP, (década de 40).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: marchetaria de Benjamin Giuri.
Estatuária em madeira para capela: Marino del Favero.

Sanatório de São José dos Campos.
Oficina do Liceu de Artes e Ofícios: instalações.

Sanatório para Tuberculosos (anterior a 1922).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.

Santa Casa de Misericórdia, SP.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: clínica de crianças e sala da congregação.
Pintura decorativa de Gino Catani: capela da Santa Casa de Misericórdia.

Sociedade de Medicina e Cirurgia de São Paulo, SP.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios.

HOTÉIS

Hotel Cassino Quitandinha, Petropólis, (1940).
Projeto Luiz Fossatti e Christiano das Neves.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: lustres de bronze, escadas com corrimão de bronze, portas de ferro, caixilhos de ferro.
Casa Francesa: decoração.

Hotel Novas Thermas, Poços de Caldas, SP.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: móveis de vime.

Hotel de La Plage, Guarujá, (1911).
Arquiteto Armando Roimann.
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: grades de ferro.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário de sala de refeições.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: decoração externa

Palace Hotel, RJ, av. Rio Branco (anterior a 1922).
Desenhos Empresa Antonio Januzzi.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: fachada.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: lustres e luminárias.

Regina Hotel, SP, Largo Sta. Efigenia (1942).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: porta em ferro.

Capela de Dublin, Inglaterra, (1922c.).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: revestimento completo de acordo com desenho do Abade de Dun, executado com madeiras brasileiras, entre elas embuia.

Catedral de Campinas, Campinas (1807-1883).
Banco União Seção Construtora: finalização da obra.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares: reforma de 1931.
Liceu de Artes e Ofícios: altares com entalhe.

Catedral de São Paulo, SP, Praça da Sé, (década 10/30).
Projeto Maximiliano Hell (1912), dp. Jorge Krug.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: porta em jacarandá da Bahia com folhas de 1 tonelada e ferragens de esfera-desenho.
Arquiteto Anhaia Mello; púlpito.
Oficina de serralheria artística do Liceu de Artes e Ofícios: caixilhos de ferro, lustres de bronze, cúpula, desenhos de Amilcar Salmazzo.
Estatuária em madeira: Marino del Favero.

Claustro da Pontifícia Universidade Católica (PUC), SP, Perdizes.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: três altares.
Oficina de cerâmica artística de Conrado Sorgenicht: painéis de azulejo de autoria de Benedito Calixto.

Igreja do Carmo, S.P.
Reforma: Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: trabalhos em ferro batido.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: obras em talha, mobiliário e instalação.
Pintura decorativa: Oscar Pereira da Silva.
Estátuas de madeira: Marino del Favero.

Igreja de Santa Cecília, S.P.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: lampadários decorativos.
Pintura decorativa de Ernesto Frioli, Oscar Pereira da Silva, Benedito Calixto, Gino Catani e Rebolo.

Mosteiro de Santa Tereza.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: altares.

INSTITUIÇOES EDUCACIONAIS

Edificio Paula Souza (antiga Escola Politécnica), SP, rua Três Rios (1894-1899).
Banco União Seção Construtora; projeto de Ramos de Azevedo com colaboração de Domiziano Rossi entre outros.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário, portas e janelas.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.
Pintura decorativa: Oscar Pereira da Silva (teto da congregação).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares: reforma de 1933c.

Escola de Artes e Oficios Bento Quirino, Campinas (anterior a 1922).
Oficinas do Liceu de Arte e Oficios: instalação completa das oficinas.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.

Externato São José, SP.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: instalações interiores.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portas em ferro batido.
Estatuária em madeira: Marino del Favero.

Faculdade de Direito, SP, Largo São Francisco (década de 30).
Projeto de reforma Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares. Projeto Ricardo Severo, Felizberto Ranzini.
Oficina de ceràmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: fachada.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.

Faculdade de Medicina SP, (década 20/30).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares (início do projeto 1928c.).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário da sala da congregação.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portão e porta de ferro, corrimão e luminárias.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Oficios: fachada.

Instituto Borges de Artes e Oficios, Itú.
Oficina do Liceu de Artes e Ofícios: instalações das oficinas do Liceu de Itú.

Liceu de Artes e Oficios de São Paulo, SP, av. Tiradentes (inicio da construção 1897, 1900), atualmente Pinacoteca do Estado.
Escritório Ramos de Azevedo: projeto de Domiziano Rossi.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: lustre de entrada.
Alvenaria de tijolos: assentamento de Calixto Fiaminghi do Liceu de Artes e Ofícios.

INSTITUIÇOES FINANCEIRAS

Banca Italiana di Sconto, SP, rua 15 de Novembro.
Projeto de reforma: eng. Edoardo Loschi (1919c.)
Oficina do Liceu de Artes e Oficios: balcões

e móveis.
Oficina de Antonio Costa: revestimento em madeira para paredes.
Oficina de A.Grandi: esculturas em madeira
Oficina de Enrico Colombo: portas e janelas
Oficina de Angelo Colavini: escada de serviço
Marmoraria Carrara de Giusepe Tomagnini e Figli: escadas, revestimentos de banheiro e pisos
Oficina de pintura Cremonini e Ceccarini e pintores Murzio Sercelli e Dante Scaini
Empresa Engenheiro Landucci e Neves: instalações elétricas
Fundição de Mario Babini e Fratello: colunas de ferro fundido
Oficina de Vittorio Lenisa e de Vaughan: traves armadas
Oficina de Antonio Chiocca, Federico Puccinelli e Bellangero: ferragens e portões de ferro batido
Oficina de Ercole Russo: escudo de ferro e cristal com caracteres em folha de ouro
Oficina Massucci Petracco e Nicoli: escudos de bronze
Oficina Bygton: lustres
Oficina Paciullo e Ratto: estuques
Cristalleria Italia: globos para lustres e vidros para os candieiros com brasão de Roma.

Banco Auxiliar de São Paulo, RJ.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Banco Auxiliar de São Paulo, SP, rua Boa Vista.
Oficina de serralheria e fundição do Liceu de Artes e Oficios: medalhões, cinzeiros, portas com apliques de bronze; ladrilhos de bronze para revestimento de piso fundidos por Antonio Azanha.

Banco do Brasil, Campinas.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios.

Banco do Brasil, RJ (1922).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: gaiola de elevador, portas, lustres em ferro batido desenhado por Amilcar Salmazzo.

Banco do Brasil, SP.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Empresa Sebastião Sparapani: decoração interna.

Banco do Brasil, Varginha.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios.

Banco do Comércio e Indústria, Amparo.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões em ferro.

Banco do Comércio e Indústria, Santos. (década de 20)
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios.

Banco do Comércio e Indústria, SP, rua 15 de novembro e Alvares Penteado.
Projeto Matheus Haussler (1890)
Reforma Escritório Ramos de Azevedo (década de 20)
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portas, portões de ferro batido com apliques de bronze, caixilhos de ferro, grades para divisões de guichês.

Banco do Estado de São Paulo, SP, rua João Bricola.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: grades e portas de bronze fundido, guichès de latão, porta com desenho de Plinio Botelho e colaboração de Aldo Toss.

Banco Hipotecário e Agricola do Estado de São Paulo, SP, Rua Alvares Penteado (anterior a 1922).
Escritório Ramos de Azevedo
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário, decoração interna e externa, serralheria artistica.

Banco Ítalo Belga, RJ, rua da Quitanda (anterior a 1923).
Escritório Ramos de Azevedo
Oficina serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: vitrais, portões de ferro batido.

Banco Ítalo-Belga, SP, rua Álvares Penteado.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões de ferro batido.

Banco Ítalo-Brasileiro, SP.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios.

Banco Melhoramento de Jahú, Jahú, rua Rio Branco (1907).
Projeto Samuel das Neves.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios.

Banco Nacional do Comércio de São Paulo, SP, rua Boa Vista.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portas em ferro com motivo de café.

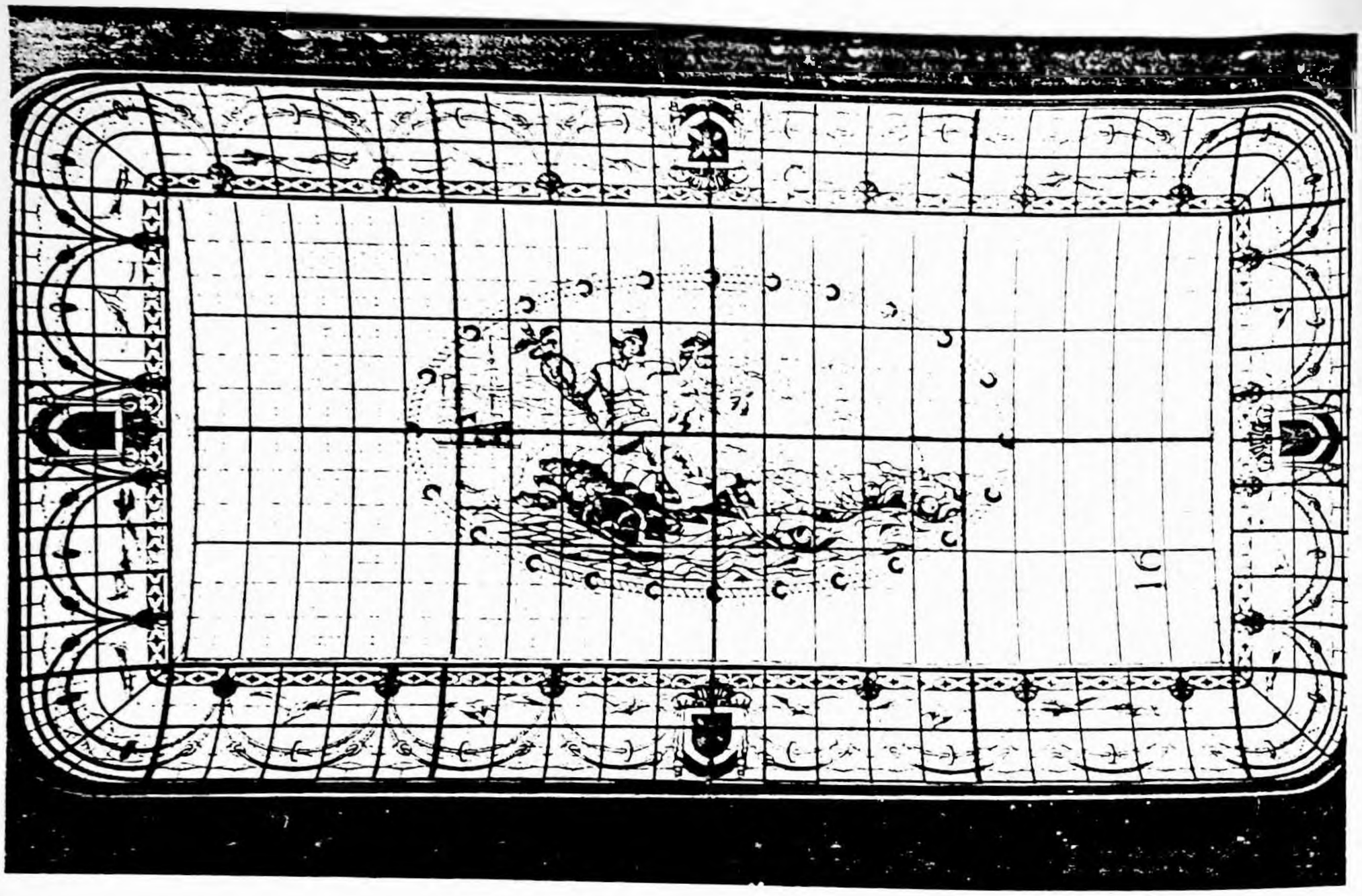
Banco Português do Brasil, RJ, rua da Candelária (anterior a 1923).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Banco Português do Brasil, Santos, (anterior a 1923)
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Banco Português do Brasil, SP, rua 15 de Novembro (anterior a 1923).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.



Banco Português do Brasil, no Rio de Janeiro, à rua da Candelária, anterior a 1922.





Interior do Banco Português do Brasil.

Banco de São Paulo, SP, rua 15 de novembro (1935-36).
Projeto Alvaro Botelho.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Oficios: escadarias em granito, decoração interna e externa com a participação de Calixto Fiaminghi.

Bolsa de Fundos Públicos de São Paulo, SP (década de 30).
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e cabines telefônicas.

Caixa Econômica Federal, RJ.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: colunas revestidas com chapa de cobre martelado, armações para forro, ferro trabalhado.

Caixa Mútua (anterior a 1922).
Oficina do Liceu de Artes e Ofícios.

London and Brazilian Bank, SP, rua 15 de Novembro (anterior a 1923).
Escritório Thecnico Samuel das Neves, projeto de Samuel das Neves.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões de ferro batido.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani: virais.

London and River Plate Bank Limited, SP, rua 15 de Novembro, (anterior a 1923). Em 1933 se transforma no Banco Comercial do Estado de São Paulo, edifício hoje ocupado pelo Banco Itaú.
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficina de cerâmica e modelagem e Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: decoração interna e externa, portões e lustres.

Recebedoria de Rendas.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: peças de ferro batido.

Casa Lusa - ver residência Ricardo Severo

Residência A. de Castro Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência A. Grimaldi, RJ.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: grades, portas em ferro batido.

Residência Abilio Ribeiro de Barros.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Affonso Ferreira da Rosa.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Afrodisio Sampaio Coelho.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Albertina Nogueira, SP, rua Barão de Limeira.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: porta em ferro.

Residência Alberto M. Catarino, BA.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Alcebiades Toledo Piza.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Alcides Ribeiro de Barros, SP, av. Higienópolis (1928, reforma 1938).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Alfredo Pujol, SP, rua Pirapitingui.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Álvaro Alberto, Cte., RJ
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Álvaro Ramos.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Amadeu Gomes de Souza, SP, rua Venezuela.
Olavo Franco Caiuby Eng. Civil e Arqu.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência André Matarazzo, Cde.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ângelo Cibella.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residencia Antônio Álvares Penteado. (Vila Penteado), SP, av. Higienópolis (1902).
Arquiteto Carlos Ekman.
Oficinas de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: móveis para sala de jantar.
Empresa de decorações de Sebastião Sparapani.
Ornatos de Pacciullo.
Pintura decorativa: Carlos Servi e Oscar Pereira da Silva.
Peças importadas: fonte de ferro para jardim, lustres, estátuas, lareira inglesa.

Residência Antonio Alves Lima, SP, rua Sabará (1914).
Arquiteto Victor Dubugras.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Antonio de Araújo Costa, SP, rua Boa Vista.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Antonio Augusto dos Santos.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Antonio Duarte Martins.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Antonio Pereira Ignacio.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Antonio Prado Jr.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Antonio Ribeiro Seabra.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residencia Armando Álvares Penteado, Cde., SP.,
rua Ceará.
Arquiteto Christiano das Neves
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Armando de Salles Oliveira.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Arrojado Lisboa, RJ.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Attílio Matarazzo, Cde.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Aurélio A. Junqueira.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Benjamin Jafet, SP.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Bento de Abreu Sampaio Vidal, SP, av. Brig. Luiz Antonio.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares: reforma de 1938.

Residência Bento José de Carvalho, Cel., Santos, av. do Canal (1916).
Arquiteto Victor Dubugras e engenheiro Maurilho Porto.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Bernardo M. Catarino Jr., BA.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Brasilio Jafet, SP, av. Paulista (1904).
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Braz Altieri.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Bruno Belli.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Caio Prado (Vila Antonieta) SP, av. Higienópolis (1904).
Arquiteto Carlos Ekman
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Carlos Schmidt de Barros.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Carolino da Motta e Silva.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Celso Torquato Junqueira.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Cincinato Braga.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Cláudio de Souza, RJ.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Cunha Bueno Neto.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Custódio Pereira, SP, av. Paulista.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Residência Décio de Paula Machado, SP, rua Conselheiro Nébias.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Pintura decorativa de Gino Catani.

Residência Edgard Conceição.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Eduardo Freire, Com.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Eloy Chaves.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Epitácio Pessoa.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Erasmo de Assumpção Fo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ernesto Dias de Castro, SP, av. Paulista (1929-1935).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: lustres, arandelas, grades de ferro batido.
Empresa Sebastião Sparapani: decoração interna.

Residência Ernesto Ramos, SP, rua D. Veridiana.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo ou Escritório Thecnico Samuel e Christiano das Neves.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas e grades de ferro batido.

Residência Eugênio Gomes do Val, SP, rua Albuquerque Lins (1918).
Arquiteto Victor Dubugras.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Fabio Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Felix Guisard.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Fernando de Almeida Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Fernando Cardoso.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Firmino Whitacker.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Fonseca Rodrigues.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência França Pinto, Cel.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Francisco de Andrade Coutinho, Cel.
SP, rua Artur Prado (1931, reforma 1938).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Francisco Andrade Junqueira.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Francisco Claudio de Almeida Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Francisco de Paula Ramos de Azevedo,
SP, rua Pirapitingui (1891c.).
Banco União Seção Construtora - Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Francisco Sampaio Bueno Netto.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Gabriel Junqueira.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Gabriel Ribeiro dos Santos.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Gastão Rachou.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Giuseppe Giorgi, Com., SP, rua Martiniano de Carvalho.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência Giuseppe Tomasselli, SP, av. Paulista (anterior a 1916).
Arquiteto Victor Dubugras.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões e grades.

Residência Godofredo de Faria.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Helio Monzione.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Henrique de Moraes, SP, rua Vergueiro
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões, portas, grades e corrimão de escada em ferro batido.

Residência Horácio Cunha.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Horácio Espíndola, SP, av. Paulista.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Hugo Piratinino de Almeida, Pelotas.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ismael Chaves Barcellos, Porto Alegre.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Izabel de Paula Leite, SP, av. Angélica.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Oficina de serralheria do Liceu: corrimão e portão em ferro, lustres.

Residência J. Cardoso de Almeida, SP, av. Paulista.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência J.D. Martins.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões, gradis e marquise.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência J. M. Azevedo Marques, SP, av. Paulista
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Jafet, SP, rua Bom Pastor.
Oficina de serralheria do Liceu de artes e Ofícios.
Pintura decorativa de Ernesto Frioli.

Residência Jaime da Silva Telles, Cel.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência Jayme Loureiro, SP, av. Paulista (1922).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário; modelagem e interiores; serralheria artistica: portas, portões e gradis.
Empresa de decoração Sebastião Sparapani.
Escritório Technico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares: reforma de 1938.

Residência João de Barros.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência João Batista Pereira de Almeida.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência João Ferreira dos Santos, RJ.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência João Jorge Figueiredo.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Joaquim Bento Alves Lima.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Joaquim Lebre Filho, SP.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência Joaquim Pedro dos Santos, Santos, rua Riachuelo.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Joaquim Pinto de Almeida.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Jorge Chaves.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência José Cassio de Macedo Soares.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência José Egmydio de Barros.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência José Figueiredo Jr.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência José Franco de Camargo, SP, av. Angélica.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: lustres.
Empresa Sebastião Sparapani: decoração interna.

Residência José Maria Whitacker.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência José Martins Borges.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência José Monteiro Pereira Jr.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Julio Vilela, RJ.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Junqueira, Cte.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Juvenal Penteado Filho.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Klabin.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas e grades de ferro para janela, lustres.

Residência Lacerda Franco, Cel.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Lauro Cardoso de Almeida, SP, al. Santos (1928).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo-Severo e Vilares.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Leônidas Garcia da Rosa, SP, av. São João (1926c.).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Leônidas Moreira.
Escritório Thecnico Samuel e Cristinao das Neves ou Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas em ferro.

Residência Lineu de Paula Machado.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Luiz Franco do Amaral, Santos, av.Ana Costa (1915).
Arquiteto Victor Dubugras.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: móveis de sala de jantar.

Residência Luiz Alberto Cariola. Chile.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.

Residência Luiz do Rego, SP, rua 13 de Maio.
Escritório Thecnico Samuel e Christiano das Neves.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Luiz Santos Dumont, SP, av. Angélica.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Lupércio Teixeira Camargo, Cel., SP, av. Angélica.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo: projeto Domiziano Rossi.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: lustres, arandelas, vasos, tripodes, plafoniers e portas em ferro. Colaboração de Giuseppe Polizzotto.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Oficina de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: decoração interna.
Pintura decorativa de Ernesto Frioli.

Residência Manoel de Almeida, SP, al. Barão de Limeira.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Manoel Loureiro, SP, av. Higienópolis.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portas em ferro.

Residência Manoel Pereira Guimarães.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Maria Albuquerque Salles.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Mário Dias de Castro, SP, av. Paulista.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Residência Martinho S. Prado, SP, av, Higienópolis.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portão.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência Mendonça Filho, SP, av. Higienópolis (1921 c.).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: porta em ferro.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência Nagib Salem, SP, av. Dr. Carlos de Campos.
Malta e Guedes Engenheiros.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Nagih Cattini Maluf.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Namy Jafet.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Nestor de Barros.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Nicola Puglisi, SP, rua Maria Madalena.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portas em ferro batido.
Pintura decorativa de Adolfo Fonzri.

Residência Numa de Oliveira, SP, av. Paulista (1925).
Escritório Ramos de Azevedo, projeto Ricardo Severo.

Residência Octacílio D. Martins.
Oficina do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Octaviano de Almeida Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Octaviano Alves Lima.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ofélia Ferreira.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Olivia Guedes Penteado, SP, rua Conselheiro Nebias (1895-1904).
Banco União Seção Construtora.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.
Oficinas de serralheria: grades, portões, maçanetas.

Residência Oscar Rodrigues Alves.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ottilia Soares Moreira.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ovidio Pires de Campos.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência P.G. Meirelles.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo ou Escritório Thecnico Samuel e Christiano das Neves.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência P. Lacerda.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Oficios: portas em ferro.

Residência Paulino Chaves, Porto Alegre.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Paulo Nogueira, SP, av. Angélica.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Residência Paulo Padro, SP, rua Marquês de Itu.
Projeto Christiano das Neves e Francisco de Godoy.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoracão interna.

Residência Paulo Rodrigues Alves.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Pedro Bacellar de Sá.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Pio de Almeida Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e deciração interna.

Residência Plínio Prado.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: porta em ferro batido.

Residência Plínio Uchôa.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Procópio de Souza Meirelles, SP.
Escritório Thecnico de Samuel e Cristiano das Neves.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Quirino Bueno.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência R. Ficondo, SP, av. Paulsita.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portas e portões de ferro batido.

Residência Raul da Cunha Bueno.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Reynaldo Porchat.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ricardo Severo (Casa Lusa), SP, rua Taguá (1920-1924c.).
Escritório Ramos de Azevedo, projeto de Ricardo Severo , desenhos de Adolfo Borioni.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.
Painéis azulejados de Jorge Colaço.
Decoração precedente de obras coloniais: balcão retirado da igreja do Carmo e forro da sala de jantar do Convento de Santa Teresa.

Residência Rice Morganti (1935).
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Roberto Nioac.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Roberto Simonsen.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Rodolfo Crespi, Cde, SP, av. Paulista.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Rodolfo Lara Campos, SP, rua Martim Francisco.
Projeto Samuel das Neves (1909-1914).
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Rodrigo Lacerda Soares.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Rodrigo Octávio.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Ruy Nogueira, SP, rua Groenlândia.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Vilares, projeto Ricardo Severo.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Sampaio Moreira.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Sebastiana de Queiroz.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Silvio Portugal.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Thomaz Speers.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Torres Neves, SP.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: mobiliário e decoração interna.

Residência Vicente de Almeida Prado.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Vicente Scandura.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Vieira Marcondes.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Waldemar Ortiz.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência William E. Lee.
Oficinas do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário e decoração interna.

Residência Yolanda Matarazzo.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: trabalhos de marchetaria de Dionisio Brighi.

Residência Zeferino Guimarães, SP, av. Brig.Luiz Antonio.
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo.
Oficina do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.

Sede da fazenda de Cecília Alves.
Oficina de madeira do Liceu de Artes e Oficios: mobiliário, biombo com marchetaria de Dionísio Brighi.

Vila Antonieta - Ver Residência Caio Prado.

Vila Penteado - Ver Residência Antônio Alvares Penteado.

Teatro João Caetano, RJ.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

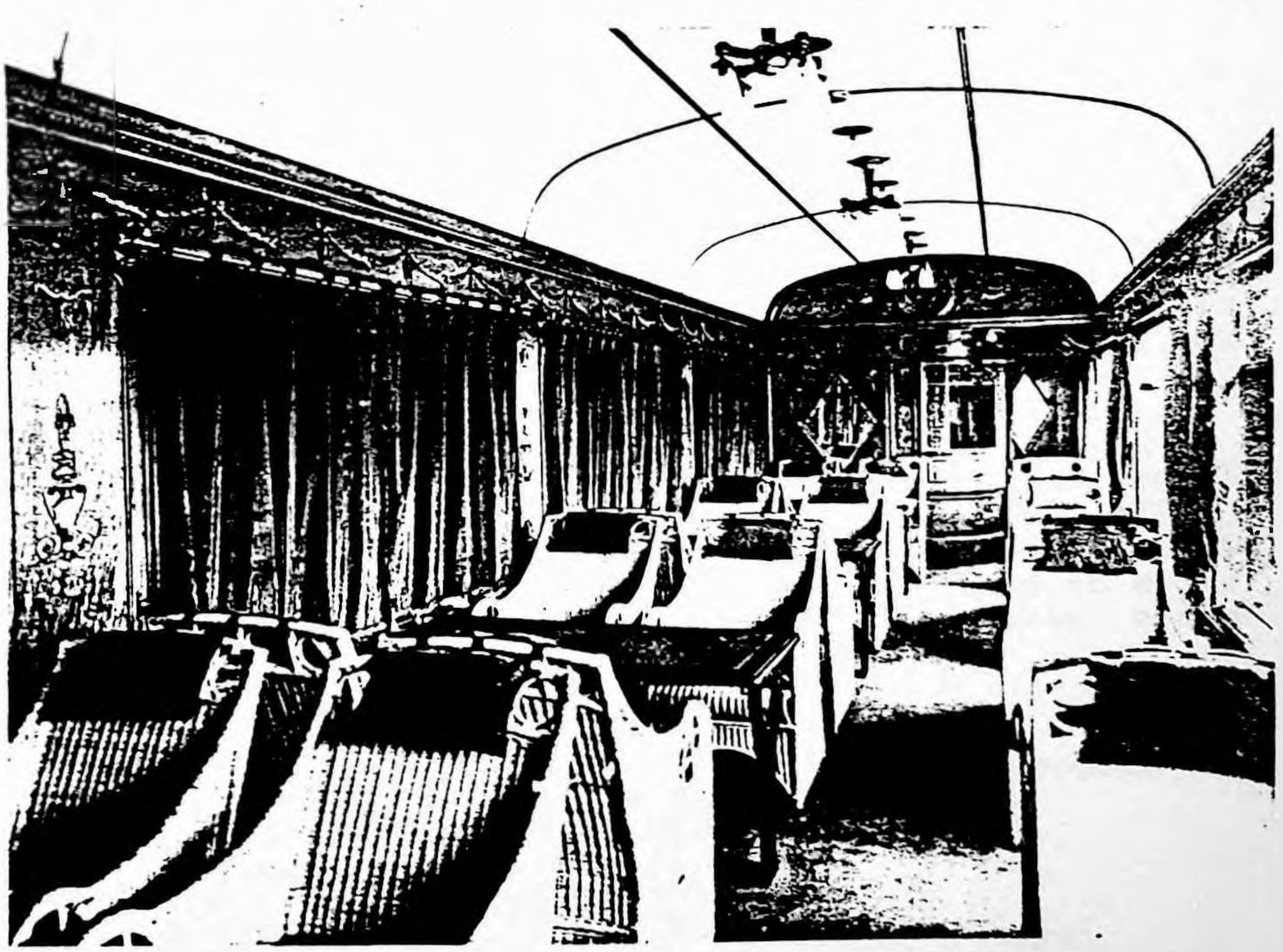
Teatro Municipal, SP, Praça Ramos de Azevedo (1903c.-1911)
Escritório Ramos de Azevedo, projeto de Cláudio Rossi. Comissão construtora: F. P. Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Cláudio Rossi. Auxiliares e técnicos: Adolfo Borioni, Alexandre Boemer. Mestre de obras: Paschoal Forlenza.
Alvenaria: J. Batista Garolfi, Alessio Ambrogi, Paschoal Forlenza, Consano Vincenzo. Fornecedor : D. Menozzi.
Cantaria: empreiteiro Tommaso Ferrara.
Mármores: fornecedor Banco União Seção Construtora (mármore de Ituparanga); Tomagnini Fratelli (mármore Carrara); Fratelli Bagnani - Milão (mármore Siena e Verona); estabelecimento Fabricio Catelli (escadarias).
Argamassas: fornecedores D. Menozzi (areia), Cia. Melhoramentos de S. Paulo (cal), Ernesto de Castro e Cia. (cimentos).
Armaduras de ferro: montador Baptista Gelsomini; fornecedor: Cia. Mechanica e Importadora, Heiss Lehmann e Cia. (Dusseldorf).
Instalações elétricas: eng. eletricista Arnaldo Santos Dumont Villares; São Paulo Tramway Light and Power Co. (luz e força); Siemens Halspe Ges. m. b. h. - Berlim (cena e avisos)
Instalações sanitárias: J. Simões.
Maquinário: Humboldt Ges.m. b. h. - Frankfurt (máquinas de ventilação, aquecimento e refrigeração), Albert Rosenberg - Colônia (mecanismos de cena).
Madeiras: fornecedor e contratantes: Serraria Central e **Liceu de Artes e Ofícios** (pinho de riga e essências nacionais).Carpintaria: mestre geral Paulo Gianini. marcenaria-portas e janelas: Oficina de madeira do **Liceu de Artes e Ofícios**: Serraria da Bela Vista - Amadei e Cia.; J. Vecchiatti.
Marcenaria-mobiliário: Oficina de madeira do **Liceu de Artes e Ofícios**, Dnerot e Cia. (Milão), Fratelli Bagnani (Milão) e Richter Weil e Cia. (Frankfurt).
Serralheria: Oficina de serralheria do **Liceu de Artes e Ofícios**: trabalhos em ferro (grades, portas, portões e refletores) e bronze

(corrimão e lustres). Colaboração de Nicola Ardito. Cadrobb. Gebruder Armbruster (Frankfurt): ferro artístico. Spinn e Sohn (Berlim): bronze artistico e aparelhos de iluminação. Thiébaut Frères (Paris) - estatuária. Giovanni Piassa e Cia. (Milão) - estatuária. F. Haucke: cobre estampado.
Escultura decorativa, acabamentos plásticos e pedras artificiais: Alfredo Sassi (Milão) - Friso do frontão do palco em gesso; Adolfo Borioni; Joo e Pellicciotti - gesso e cimento; Achilles Isella - gesso; Lorenzo Massa (Florença) - mármore.
Pintura Decorativa: Oscar Pereira da Silva (teto do salão de festas); Pusello Moselli; Giuseppe Pangella; Sebastião Sparapani; Ernesto Frioli; Carlo de Servi (projeto de decoração do teto).
Douradores: Giuseppe Pangella, João Armada, Teixeira e Filhos, Waldemar e Carlos Chaves.
Tapeçaria: Oficina de tapeçaria do **Liceu de Artes e Ofícios**, Solei Hebert e Cia. (Milão).
Vidros: fornecedor: Costa ferreira e Cia,Conrado Sorgenicht.
Vitrais: V. Saile (Stuttgart), Conrado Sorgenicht.
Mosaicos: mosaicos venezianos: D´Agnesi Cav. D´Angelo e Cia (Veneza). Mosaicos de pavimento: United States Encaustic Tile Co. (New York), Ransbacher Keramic Co. (Berlim).

Teatro D. Pedro II, 1o. e 2o. nível do Clube Comercial, SP, Parque do Anhangabaú (1929).
Escritório Thecnico Ramos de Azevedo - Severo e Villares, desenhos de Felizberto Ranzini.
Oficinas de serralheria, madeira e cerâmica do Liceu de Artes e Oficios.

Teatro Santana, SP. 1a. construção em 1900, com ferros e bronzes da Fundição Craig e Martin. 2a. construção em 1921, rua 24 de maio.
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficinas de cerâmica e modelagem do Liceu de Artes e Ofícios: decoração interna e externa.
Oficinas de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: portões de ferro batido e marquise.
Empresa de decoração de Sebastião Sparapani.
Pano de boca: Oreste Sercelli.





Vagão *pullman* da São Paulo Railway Company. Carroceria, decoração interior e móveis com vime executados nas oficinas do Liceu de Artes e Oficios (1926 c.).

ARTES APLICADAS AOS EQUIPAMENTOS URBANOS E MEIOS DE TRANSPORTE

Aparelhos de ginástica, SP, Parque D. Pedro II.
Oficinas de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios: playground.

Lampadários decorativos, SP, Parque Ipiranga.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Relógio decorativo em praça pública, SP.
Oficina de serralheria do Liceu de Artes e Ofícios.

Vagão de luxo para a Companhia Paulista de Estradas de Ferro.
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

Vagão pullman para a Companhia Sorocabana de Estradas de Ferro (1926c.)
Oficinas de madeira do Liceu de Artes e Ofícios: carroceria de madeira de lei, aparelhagem e acabamento.

Vagão pullman para a São Paulo Railway Company (1926c.)
Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios: carroceria de madeira de lei, aparelhagem e acabamento, móveis de vime.

Busto do Conde Álvares Penteado, SP.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Busto de Álvaro de Azevedo.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Busto de Arnaldo Vieira de Carvalho, SP, Cemitério da Consolação (anterior a 1922).
Escritório Ramos de Azevedo.
Oficinas de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Busto de Carlos de Campos, SP.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Busto de Cesário Motta, SP.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Busto do Comendador João Bricola, SP, Cemitério da Consolação (anterior a 1922).
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.
Escritório Ramos de Azevedo.

Busto de João Mendes, SP.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Busto de José de Barros (anterior a 1922).
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.

Estátua do dep. Collajianni, Itália.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Ofícios.

Mausoléo de Bernardino de Campos, SP, Cemitério da Consolação (1918).
Escultor Giulio Starace.
Oficina de fundição do Liceu de Artes e Ofícios.

Mausoléo a Cerqueira César,SP (anterior a 1922).
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Ofícios.

Monumento à Alfredo Maia, SP, largo Gel. Osório (anterior a 1922).
Escultor Amadeu Zani.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e ofícios.
Escritório Ramos de Azevedo.

Monumento à Amizade Sírio-Brasileira, SP, Parque D. Pedro II.
Escultor Ettore Ximenez.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Ofícios.

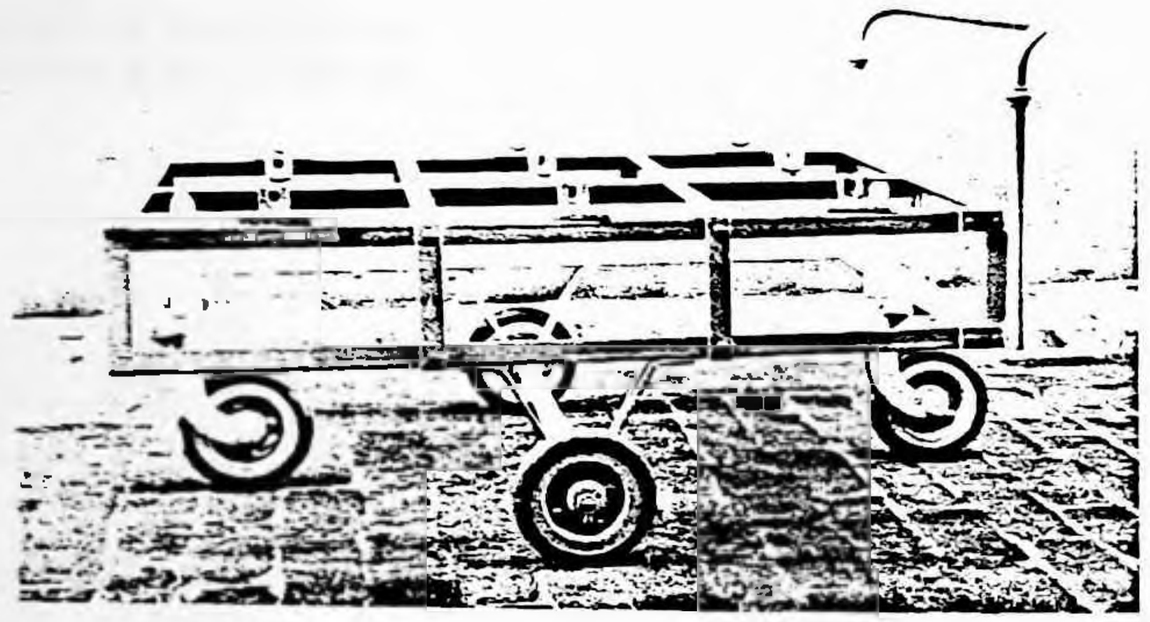
Monumento ao Duque de Caxias, SP. (1941-1960).
Escultor Victor Brecheret.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e ofícios.

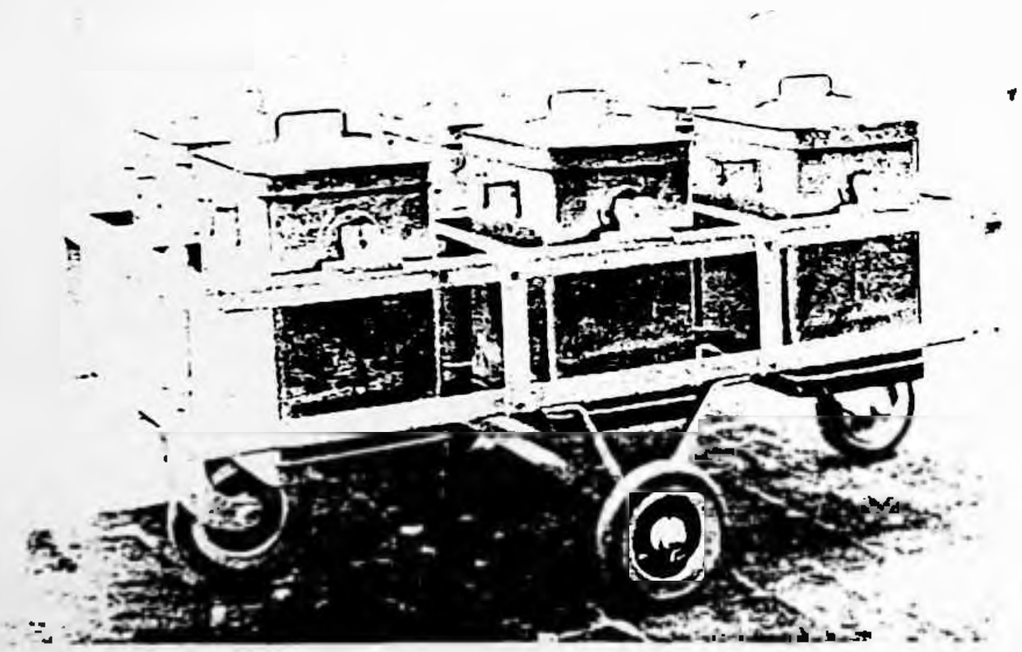
Monumento Comemorativo da Partida das Monções, Porto feliz, SP (anterior a 1922).
Oficina de fundição do Liceu de Artes e Ofícios.

Monumento a Ramos de Azevedo, SP, av. Tiradentes (1934), hoje na Cidade Universitária.
Escultor Galileo Emendábile.
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Ofícios, mestre Giuseppe Rebelato.

Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932, SP.
Escultor Galileo Emendabile.
Oficina de fundição do Liceu de Artes e Ofícios.

Túmulo do general Glicério (anterior a 1922).
Oficina de fundição de bronze do Liceu de Artes e Oficios.
Escritório Ramos de Azevedo.





Carrinho para transporte de latões, oficina de serralheria do Liceu. Trata-se de utilitário sem qualquer intencão artística.

APARELHOS

EQUIPAMENTO PARA A CONSTRUÇAO

Hidrômetros para a Repartição de Aguas e Esgotos da Capital e para inúmeras empresas e prefeituras (1927-1940)
Oficinas mecânicas de precisão do Liceu de Artes e Oficios.

EQUIPAMENTO PARA INSTRUMENTAÇAO E MECANIZAÇAO DO TRABALHO

Aparelho contador mecânico de gado para a Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo.
oficinas do Liceu de Artes e Oficios.

Fôrma de garrafa de Crush, Vidraria Santa Marina, SP.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Oficios. Colaboração Aldo Toss.

Fôrma para mãos de boneca para a Fábrica Estrela.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Oficios. Colaboração Aldo Toss.

Fôrma de sabonete para a Fábrica Gessy.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Oficios. Colaboração Aldo Toss.

Fôrma de sabonete para a Fábrica Lever, SP (anos 40).
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: fôrma manual e fôrma automática, realizada de acordo com modelo inglês e americano. Colaboração Aldo Toss.

Fôrmas de sabonete para a Indústria Palmolive.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios. Colaboração Aldo Toss.

Material bélico para o Forte de Itaipu.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: relógio para colocar em cano de canhão. Colaboração Anibal Ferri e Aldo Toss.

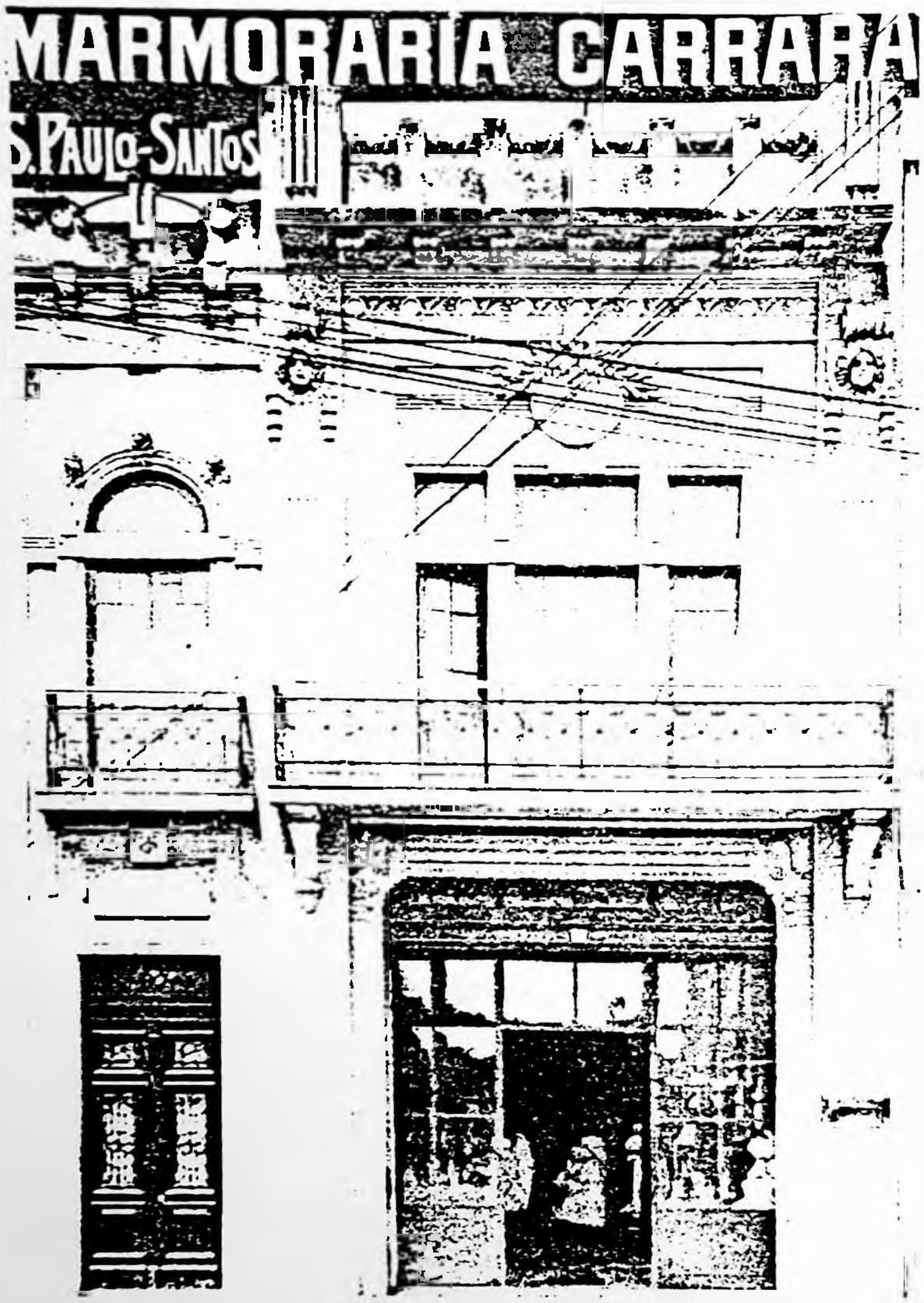
Matrizes para indústria bélica, Fábrica de Itajubá (1939-40).
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: fuzil e metralhadora. Colaboração Anibal Ferri, Aldo Toss.

Máquina para fundição de bronze para as Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios, SP.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: segundo sistema spritzuz. Desenhista Anibal Ferri, colaboração engenheiro Zanella.

Máquina para indústria bélica, SP (1932).
Desenhista Golubi.
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: máquina para fabrico de cartucho e fabrico de espoleta de granada de mão; máquina para fabrico de bala de fuzil. Colaboração Aldo Toss.
Oficinas da Escola Politécnica: montagem de espoletas.

Pantógrafo (1941).
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: segundo modelo da Oreon. Desenhista Anibal Ferri.

Torno revólver, torno fresa, furadeiras para as Oficinas do Liceu de Artes e Ofícios, SP (1935-36c.)
Oficina de metalurgia do Liceu de Artes e Ofícios: modelos próprios.


MARMORARIA CARRARA
S. PAULO-SANTOS

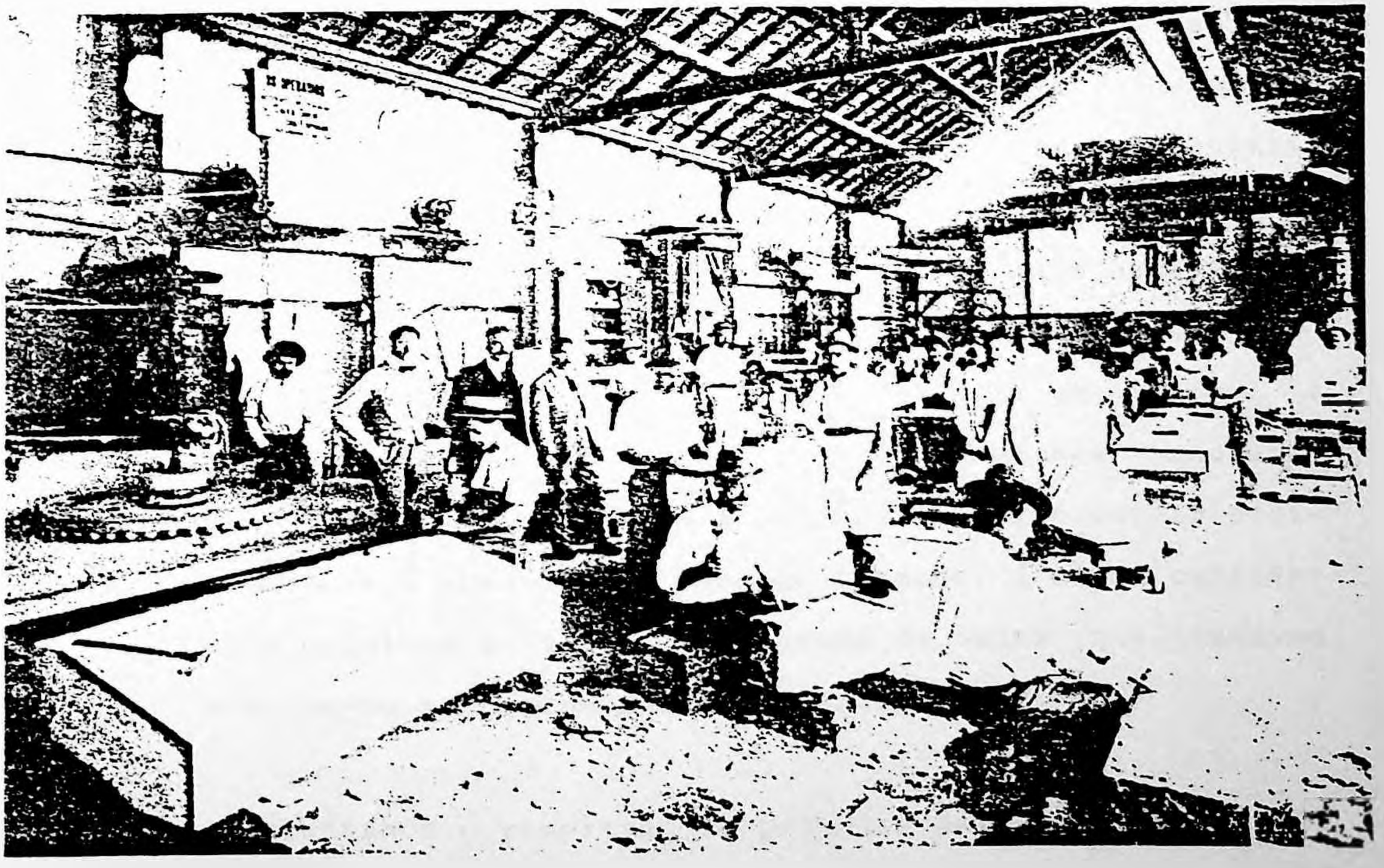
ANEXO III

OFICINAS DE

ARTESAOS INDEPENDENTES,

MANUFATURAS E FABRICAS





Entre o artesanato e a produção mecânica

Buscando conhecer o desenvolvimento industrial de São Paulo nos marcos da Primeira República, e sobretudo a oferta de produtos e as caracteristicas das atividades da construção, realizamos um levantamento de unidades produtivas e construimos uma amostra orientada por critérios qualitativos. Primeiramente, pelo reconhecimento da contribuição dos italianos de São Paulo para este arranque, o que foi viabilizado a partir de publicações especializadas. Em segundo lugar, destacando os produtos exibidos em exposições municipais, nacionais e internacionais - assunto que ainda não mereceu um estudo sistemático e que poderá oferecer indicadores preciosos para se avaliar o esforço despendido nessa fase em que pouco era manufaturado no Brasil, não sendo a pequena produção sequer suficiente para abastecer o mercado interno. A essas referências privilegiadas para a obtenção de dados qualitativos somaram-se as fontes gerais de estudo.

Apresentamos o resultado da pesquisa pela qual se verifi-

ca a existência simultânea de oficinas de artesãos independentes, a relevância da manufatura com base técnica artesanal e a presença de setores mecanizados, não havendo condições de se precisar em que medida se trata efetivamente do sistema de fábrica e do uso generalizado de máquinas. No caso das atividades da edificação, que são dinamizadoras e contam com a participação de diversos setores da economia, predomina o modelo manufatureiro, embora setores de ponta como o ferro e o cimento apresentem já um perfil avançado. Evidentemente, o assunto comporta maiores aprofundamentos, e a reunião deste acervo de dados tem por objetivo estimular pesquisas nesta direção. A heterogeneidade dos dados impossibilitou, nesta etapa, uma maior sistematização das informações.

Não se pode perder de vista que no centro de nosso interesse está a dimensão **técnica** pela qual se dá **estrutura** à matéria e **forma** ao objeto, e que a maior parte dos estudos sobre essa produção tem enfatizado outras tônicas não menos relevantes. Buscou-se dividir o assunto de maneira a chamar a atenção para a existência de processos produtivos intencionalmente artísticos, como, por exemplo, aqueles da tradicional e sofisticada forjaria, que se combiravam com os da serralheria e os da pequena metalurgia artística. Artístico era então relativo tanto à cultura figurativa e representativa imposta à forma do objeto, quanto aos processos manuais que exigiam habilidade e destreza no uso do instrumento. O artesão também era desafiado a oferecer soluções práticas e técnicas. Com as

indústrias de transformação de matéria-prima (no caso dos metais, com as pequenas metalurgias produtoras de chapas e barras finas), ampliaram-se as oportunidades da indústria mecânica. Essa, baseando-se no mesmo processo de modelagem que a produção artística, conquistava métodos mais objetivos, dando lugar a um produto cuja forma se subordinava às determinações do trabalho de produção e ás determinações do uso do objeto mais que aos valores figurativos e representativos que caracterizaram a objetivação pela arte.

Além de considerar a transformação e o artefato de metal, reunimos referências sobre madeiras, pedras e argilas. Na época predomina o trabalho especializado, e em decorrência disso as pequenas oficinas que não reúnem todas as especialidades contam com a cooperação de outras. As do Liceu, por exemplo, faziam encomendas para outras serralherias e marcenarias. Essa etapa intermediária entre a produção de encomenda e a produção para mercado caracterizou-se pela oferta do material e do serviço do artesão, ao invés do produto acabado. Por essa razão, torna-se relevante a referência às lojas de decoração e materiais para construção, que persistiram por muitos anos ainda como núcleos de artesãos e locais de agenciamento.

Tendo em vista o remanejamento das tarefas e a reorganização do trabalho da construção ocorridos no periodo, registramos a multiplicação de novos agentes do processo, sob o qual o arquiteto antes exercia maior dominio.

Cabe menção ao surgimento da empresa construtora moderna - da qual o Escritório Ramos de Azevedo é exemplo significativo - embora seu estudo ultrapasse o âmbito deste fichário, que privilegia a formação e ampliação de quadros intermediários profissionais no que toca a atividade construtiva.

TRANSFORMAÇAO E ARTEFATOS DE METAL

Serralheria Artística

Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo. SP (1890).
Fabricação de portas, portões e colunas de ferro.
(ver Fundição Artistica, Metalurgia e Indústria Mecânica).

Oficina de Adolfo Giovanetti. SP.
Uma das mais antigas serralherias de São Paulo.

Oficina de Antonio Chiocca, Frederico Puccinelli e Bellangero. SP.
Frederico Puccinelli, italiano,trabalhou com habilidade na arte do ferro,tendo domínio sobre as ramagens. Foi provavelmente aluno do Liceu de Artes e Oficios.
Obras: encomendas da Família Matarazzo;ferragens e portões de ferro batido da Banca Italiana di Sconto, SP. (*)
(ver Indústria Mecânica)

Oficina de Caetano Giardina. SP.
Oficial e depois mestre na oficina do Liceu de Artes e Oficios. Aprendeu com Piazzo Fiorenzo a confecção de folhagens, que realizava muito bem. Execução de trabalhos artisticos.

(*) obras com participação das oficinas do Liceu.
Ver Anexo II

Oficina de Giuseppe Antônio Piro. SP.
Italiano, nascido em 1865,imigrou para o Brasil em 1888 e se estabeleceu em São Paulo em 1890; foi pioneiro na arte do ferro batido, especializado em adornos, seguia a tradição "renascentista".
Deu contribuição pessoal às obras pelas ramagens que realizou. Formou muitos batiferros em sua oficina. Em 1937, possuia cerca de 30 artesãos e/ou operários.
Obras: Correio de Santos;
Edifício Pedro dos Santos. Santos;
Residência Junqueira. SP, Rua Artur Prado;
Residência Lodger de Faria. Santos,Av. Presidente Wilson: portões e escadas;
Sede da Caixa Econômica Federal. SP.

Oficina de Giuseppe Polizzotto e Mario Piccardi.
SP, rua Claudino Pinho, depois rua Luiz Gama e depois rua Glycerio.
Giuseppe Polizotto (SP, 1898) frequentou a serralheria do Liceu de Artes e Ofícios,sendo orientado pelos mestres Cadrobbi e Ardito.Com Piazzo Fiorenzo aprendeu a arte do ferro; trabalhou nas oficinas do Liceu durante 8 anos até 1923. Desenhou grades para a residência Lupércio Teixeira(*) e participou das obras do Palácio das Indústrias(*).
Mario Piccardi (Itália, 1893), chegou ao Brasil em 1897. Era especializado em gaiolas de ferro para elevadores. Piccardi e o outro sócio Angelo Belotto também estudaram no Liceu. Polizotto formou vários operários-artistas. Em 1937 a oficina possuía cerca de 70 artesãos especializados.
Obras: trabalhos em ferro, especialmente batido com motivos clássicos; encomendas para outras oficinas inclusive encomenda de gaiolas e ramagens para o Liceu de Artes e Ofícios. Posteriormente, Polizotto colaborou em obras de G.Warchavchik, R.Levi e O. Niemeyer.
A Oficina existiu até 1981.

Oficina de Manacci e Nicola Gianini.
Ambos oficiais do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo; realizaram obras artísticas.

Fundição Artistica

Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo. SP (1890).
Obras: colunas de iluminação as avenidas Rio Branco e Beira Mar. R.J.; candelabros de iluminação que ornamentam o jardim do Teatro Municipal; trabalhos artísticos do prédio da Societé Financiere; colunas do Palacete Martinico Prado. SP.
(ver Metalurgia e Indústria Mecânica)

F. Haucke e Comp. SP, rua do Bom Retiro.
Ornamentos metálicos para enfeitar coberturas e construções.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição Municipal SP(1918).
Obra: trabalhos em cobre estampado para o Teatro Municipal, SP.(*)

Fundição Artistica de Angelo Rippamonte (italiano, chegou ao Brasil em 1927).
Fundiu esculturas do artista Eugênio Prati.

Fundição Artistica de Giuseppe Rebellato (Itália). SP, rua Cônego Eugênio Leite.
Rebellato inicia-se com E. Ximenez no monumento do Ipiranga, S.Paulo. Orienta a fundição de peças artisticas nas Oficinas do Liceu, onde funde o busto de Luiz Pereira Barreto e o Monumento a Ramos de Azevedo(*) de autoria do escultor Galileo Emendabile. Funda a Oficina Lombardi e Rebellato associado a outro fundidor, executando o Monumento dos Heróis de 32, Ribeirão Preto, e outro na cidade de São Carlos. Finalmente dedica-se a Oficina da Rua Cônego Eugênio Leite.

Fundição Artistica Paulistana, de Angelo Angeli. SP.
Fundição de peças diversificadas em bronze, prata e ouro.
Participação na Exposição Municipal SP (1918).

Fundição Artística de Pedro Vaz. SP.
Estatuária em bronze para igrejas e cemitérios.

Fundição Artística de Rocco de Mingo. SP, rua Três Rios (1920c.).
Trabalhos em bronze.
Rocco de Mingo, aluno do Liceu de Artes e Ofícios, foi mestre da fundição de bronzes artisticos do Liceu sob orientação de Amadeu Zani, antes de se dedicar a sua fundição.

Fundição da Escola Masculina. SP, rua Muller (anterior a 1928).
Fundição a cera e a terra: colunas e placas.
Mudou-se para Rua Piratininga e tornou-se Escola Técnica Getúlio Vargas.

Fundição e Oficina Mecânica de Mario Babbini e Irmãos. SP, rua Monsenhor Andrade (1915).
Obras: colunas e balaústres; grades para jardim; escadas espirais; sinos de bronze para igrejas e fazendas; colunas de ferro fundido para Banca Italiana di Sconto.(*)
(ver Metalurgia e Indústria Mecânica)

Metalurgia Artística Reunida dos Irmãos Langoni. SP, rua Pedro Alvares Cabral (1920).
Michelle Langoni (diretor da parte artistica), Vincenzo Langoni (diretor da parte técnica).
Seção artística: desenho, escultura, gravura.
Outras Seções: fundição de metais, laminação, estamparia, mecânica, esmalte, galvanoplastia, polimento e finalização.

Oficina Bygton.
Lustres para Banca Italiana di Sconto, SP(*).

Oficina de Ercole Russo.
Escudo de ferro e cristal com caracteres em folha de ouro para Banca Italiana di Sconto, SP(*).

Oficina de Massucci, Petracco e Nicoli. SP.
Escudos de bronze para Banca Italiana di Sconto, SP(*).
(ver Metalurgia e Indústria Mecânica)

Sociedade Craig e Martin (Grande Fundição e Oficina Mecânica). SP, matriz rua Monsenhor Andrade, Brás (1895-1914).
Obras: execução de colunas em ferro; trabalhos em ferro do Teatro Santana. SP (1900).
(ver Metalurgia e Indústria Mecânica)

Metalurgia: Transformação de Matéria Prima

Banco União. SP.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - Departamento de Minas e Metalurgia - Medalha de prata.
(ver Transformação e Artefatos de Argilas e Pedras - Olarias e Produtos Cerâmicos/Marmorarias)

Cia. Brasileira de Mineração e Metalurgia. SP.
Produção e laminação de aço.

Fábrica Casa Verde, de Marco Favali. SP, avenida Rangel Pestana.
Pranchas de ferro esmaltado. Participação na Exposição de Torino (1911).
(ver Empórios e Materiais para a Indústria da Construção)

Fábrica de Ferro Esmaltado Silex. SP.
Participação na Exposição Municipal SP (1918).

Fábrica de Ferro Ypanema. SP.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - Departamento de Minas e Metalurgia - medalha de ouro.

Fábrica Metalúrgica S.Paulo, de Hugo Heise e Cia. SP.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Indústria Metalúrgica Puccetti, de M. Farnesi Puccetti. SP.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Manoel Furtado. SP.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - Departamento de Minas e Metalurgia - medalha de bronze.

Metalurgia e Indústria Mecânica

Companhia Industrial Martins Barros. SP (1906).
Fundição de ferro e bronze; fabricação e importação de máquinas e acessórios para indústria; fabricação de máquinas para lavoura: máquina Amaral para beneficiar café.
Participação na Exposição Municipal SP (1918).

Companhia Lidgerwood do Brasil. SP.
Representante da Lidgerwood Limited de Londres e da Lidgerwood manufacturing de New York. Desenvolveu atividades de importação e possuia oficinas mecânicas para o fabrico de máquinas para lavoura(beneficiamento de café, açúcar e outros) e fundições de vulto, realizando também artigos para estradas de ferro e construções importantes em cobre, ferro e bronze.
Responsável pela montagem do Viaduto Santa Efigênia (1913).

Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo. SP (1890). Filiais RJ, Santos e Londres.
Fundada e presidida pelo Conde Alexandre Siciliano; gerente Braz Altieri.
Voltou-se para o campo mecânico e tinha uma seção de construção responsável por obras de canalização e barragem, edificios públicos e privados. As oficinas de fundição e carpintaria estavam situadas no bairro do Pary,em SP, onde também havia uma seção agrícola. Fabricava máquinas para indústria (serras,prensas) e para lavoura (beneficiamento de café e arroz). Fazia também porcas, parafusos, pregos; carrocerias para autos; armações metálicas (pontes e outros); trabalhos de serralheria e fundição artisticas.
Participação na Exposição de St.Louis(1904) - Grande Prêmio; na Exposição Nacional RJ (1908) - vários prêmios; na Exposição de Torino (1911) - "Hors Concours".
(ver Transformação e Artefatos de Argilas e e Pedras - Olarias e Produtos Cerâmicos).

Companhia Melhoramentos de São Paulo.
Maquinismos e estradas de ferro.
(ver Transformação e Artefatos de Argilas Pe- - Olarias e Produtos Cerâmicos)

Companhia Paulista de Artefatos de Aluminio. SP.
Fundição de aluminio e outros metais, estamparia; manufatura de utensilios em aluminio para a cozinha.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Fábrica de Ferro Fundido e Esmaltado - Usina Paulicéia. SP, rua Correa de Andrade (anterior a 1920). Antiga Fundição do Braz de Luiz Gonçalves da Silva e Cia.
Criações em ferro fundido e esmaltado, utilização de matéria-prima nacional. Fabricação de artigos sanitários (banheiras, pias, etc) distribuidas para outros Estados.

Fábrica de Roberto Cardinale (chegou em S.Paulo em 1895) e Nicolino Materazzo. SP, rua Florêncio de Abreu.
Primeira fábrica de chapas esmaltadas do Brasil. Produz panelas, frigideiras e outros objetos de ferro agatha.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Fundição do Braz, do Cel. Francisco Amaro. SP, rua Correa de Andrade (1892).
Especializada em tubos para canalização.

Fundição Geral e Oficina Mecânica, de Júlio Martin. SP, alameda Barão de Piracicaba (1914).
Fundição de ferro e outros metais; fabricação e aperfeiçoamento de máquinas para indústria e lavoura: fabricação e refinação de açúcar, maquinários para cerâmica, serrarias e curtumes.
(ver Grandes Oficinas Mecânicas e Sociedade Craig e Martins)

Fundição Industrial Paulista, de Souza Noschese e Cia. SP (1910).
Fundada por Antonio Noschese e José Cândido de Souza.
Fabricação de todos os artigos do ramo, importação de matéria-prima, vendas para todo Brasil.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Fundição e Oficina Mecânica de Mario Babbini e Irmãos. SP, rua Monsenhor Andrade (1915).
Mario Babbini (Itália, 1880) chegou ao Brasil em 1887. Possuia anteriormente junto com Giovanni Santisi a Mecânica Italo-Brasileira e Fundição Geral (1912-1915).
Em 1924 possuia 200 artesãos e/ou operários.
Fabricação de máquinas para lavoura e indústria, máquinas para fazer macarrão. Executou encomendas, tendo sortimento de chapas, quadros e grelhas para fogão; fornalha e caldeiras; peso de ferro para balança; ventiladores para residência, bucha para carroças; grelha para ralo e obras de serralheria e fundição artistica.

Grandes Oficinas Mecânicas, de George Craig. SP, rua Monsenhor Andrade, Brás (1914).
Oficinas de Fundição e Mecânica.
Maquinário para lavoura e indústria: máquina de extração de caroço de algodão, para fabricação de papel e macarrão (especialidade da oficina), fabricação e refinação de açúcar.
Em 1915, com a morte de George Craig, a razão social se alterou no ano seguinte para Grande Fundição Geral e Oficinas Mecânicas Viúva Craig e Cia. Vendiam para todo o Brasil.
(ver Fundição Geral e Oficina de Julio Martin e Sociedade Craig e Martin)

Metalurgia Artística Reunida dos Irmãos Langoni. SP, rua Pedro Alvares Cabral (1920).
(ver Fundição Artistica)

Oficina de Gaetano Torre.
Trabalho em ferro e placa esmaltada.
Participação na Exposição de Torino (1911).

Oficina de Massucci e Petracco.
Trabalho em ferro e placa esmaltada.
Participação na Exposição de Torino (1911).
(ver Fundição Artistica)

Oficina de Vittorio Lenisa e Vaughan.
Travessas armadas de ferro.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP.(*)

Sociedade Craig e Martin (Grande Fundição e Oficina Mecânica). SP, matriz rua Monsenhor Andrade, Brás (1895-1914).
Fundada por George Craig e Júlio Martin.
Fundição de ferro e bronze (execução de colunas de ferro) e oficina mecânica (máquinas para lavoura e indústria)
Participação na Exposição de Milão (1906) e Exposição Nacional RJ (1908), obtendo grandes prêmios com máquina de fazer macarrão.
(ver Fundição Artistica)
Em 1914, a sociedade se desfaz e cada sócio monta a sua própria oficina, ficando George Craig com as instalações da matriz.

V. Filizola. SP, rua da Consolação.
Fundição de bronze e ferro; fabricação de balanças de precisão.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição de Torino (1911).

Indústria Mecânica

Aliberti e Comp. SP, rua Carneiro Leão.
Em folha de flandres: baús, pratos, latas, e outros artefatos. Trabalho sobre metal estampado.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição de Torino (1911).

Almeida e Irmão. SP, rua João Teodoro.
Cofre de ferro à prova de fogo.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Antonio Chiocca. SP(1a. década).
Portas de enrolar. Já comprava as chapas de ferro corrugadas de outras oficinas para montar as portas de acordo com a encomenda. Posteriormente passou a fabricar máquinas para ondular lâminas de ferro para fazer portas móveis de casas comerciais.
(ver Serralheria Artística)

Arthur A. do Nascimento. SP, travessa do Paissandu.
Cofre de ferro à prova de fogo.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

A Cama Especial, de Alfonso Mormanno (Itália, 1868). SP, rua do Ipiranga (1894c.), rua Sta. Marina (1928).
Fábrica de camas em ferro importado, em geral pintadas de branco e destinadas a hospitais; estrados de arame e colchões de lã, crina vegetal ou animal. Possuia loja de exposição e importava às vezes camas de latão e berços da Inglaterra. Oferecia também arandelas, mesas para jardim, toilettes, prateleiras e outros artefatos.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Carlos Müller. SP, rua Santa Efigênia.
Banheiro de zinco, com seus pertences: aquecedor a gás, fogareiro.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Casa torre. SP, rua Barão de Itapetininga(1892) e RJ, rua 7 de Setembro.
Fábrica a vapor de camas de ferro esmaltadas e estrados de arame: cama de casal, solteiro, criança e criado mudo.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - medalha de bronze, na Exposição Preparatória SP(1907) e na Exposição de Torino (1911).

Cia. Nacional de Parafuso Santa Rosa. SP(1901).
Foi a primeira fábrica no gênero. Em 1917 já abastecia todo o Brasil. Produzia: pregos, parafusos, rebites, arruelas e demais congêneres em ferro, aço, cobre e latão.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Costa e Comp. SP, rua Wandenkolk.
Cama de ferro com estrado de arame para casal.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Fábrica Martins Ferreira e Cia. SP, rua William Speers - Lapa (1893).
Pregos, ferraduras e dobradiças.

Fábrica Pire e Villares. SP, Anhangabaú.
Elevadores e gaiolas.

Hermenegildo Ferreira. SP, rua do Bom Retiro.
Fechadura de segredo.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição Municipal SP(1918).

Indústria Cama Patente S.A. Araraquara.
Fundada por Luiz Liscio (Itália 1884-1974), produzia camas de ferro tubular destinadas a hospitais, que foram posteriormente adaptadas à madeira.
(ver Transformação e Artefatos de Madeira - Carpintaria e Marcenaria: decoração e mobiliário)

Italo Micheli. SP, rua Marcolina.
Bebedouro automático de folha de flandres para aves.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

J. Rangel e Comp. SP, rua Marechal Deodoro.
Em folha de flandres: banheiras, baldes, regadores e outros artefatos.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

João Papa e Filho. SP, avenida Rangel Pestana.
Forma para macarrão.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Kuntgen e Comp. SP, Beco do Lucas.
Parafusos de ferro pretos e polidos, porcas, arruelas e dobradiças de ferro.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Lebre, Filho e Comp. SP, rua Fagundes.
Dobradiças e fechos.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição Municipal SP(1918).

Luiz Garascio. SP, rua Quintino Bocaiuva.
Filtro com armação metálica.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Luiz Sigolo. SP.
Cama de ferro para casal com estrado de arame.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Negrini e Comp. SP, rua 15 de Novembro.
Fabricação de fogões de ferro batido.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Riskallah Jorge. SP, rua Florêncio de Abreu.
Artigos de metal branco e amarelo para água, gás e esgoto.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Victor Duchein. SP, rua Florêncio de Abreu.
Filtros com armações metálicas.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) e Exposição Preparatória SP(1907).

Vittorio Garibaldi. SP, rua 25 de Março (1895).
Cofre de ferro à prova de fogo.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907), na Exposição Nacional RJ (1908) - medalha de ouro, na Exposição de Torino (1911).

Serraria e Carpintaria

Serraria Aliança, de J. Almeida e Cia.
Madeiras serradas, aparelhadas e torneadas para vigamentos, toros e soalho.
(ver Empórios e Materiais para a Indústria da Construção)

Serraria Aurora, de João Kobal. SP, rua da Cantareira (1910).
Madeiras brutas e trabalhadas para soalhos e vigamentos, em diversas bitolas; vindas dos Estados do Paraná e de São Paulo (reserva própria em campos novos de mata virgem).

Serraria e Carpintaria Mecânica do Marco, de J. Monteiro e Cia. SP(1888).
Forros, soalhos, molduras e vigamentos; trabalhos em madeira do Estado do Paraná e do Estado de São Paulo.

Serraria Central.
Fornecedor de madeiras para o Teatro Municipal, SP(*)

Serraria Forster, de José H. Forster. SP, alameda dos Andradas (1890).
Carpintaria e desdobramento de toras, vindas dos Estados do Paraná e São Paulo.
Em 1917, com a morte de J.Forster,a razão social passou para Serraria Forster - Viúva Forster e Cia.
(ver Empórios e Materiais para a Indústria da Construção)

Serraria de Pucinelli e Guidotti. SP, Pary (até 1905).
(ver Carpintaria e Marcenaria: decoração e mobiliário)

Carpintaria e Marcenaria: decoração e mobiliário

Estabelecimento de Pedro Sellaro. SP.
Marcenaria e carpintaria Italo-americana.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Fábrica de Móveis Artísticos Santa Helena, de Edoardo Waller. SP, rua Antônia de Queirós e rua da Consolação (1896).
Móveis artísticos escolares e cadeiras para teatro, em exposição permanente.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907): móveis escolares e cadeiras para teatros e na Exposição Municipal SP (1918): móveis escolares.
Em 1924 passou a ser gerida pela firma A.Buoniconti e Cia. Angelo Buoniconti executava móveis artísticos para residências. Contava com 120 operários e/ou artesãos, entalhadores e tapeceiros. Em 1934 passou à propriedade de D.Galli, realizando principalmente móveis escolares. Ampliou-se a produção,vindo a fechar em 1964.
Participação na Mostra Nacional (1935).

Fábrica de Móveis de João M. Llaverias. SP.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Indústria Cama Patente L.Liscio S.A. Araraquara, fundada por Luiz Liscio (Itália 1884-1974).
Produzia móveis tubulares em ferro que foram adaptados à madeira em 1915 por Celso Martinez (Espanha, 1884-1955), marcando a industrialização do móvel no Brasil.

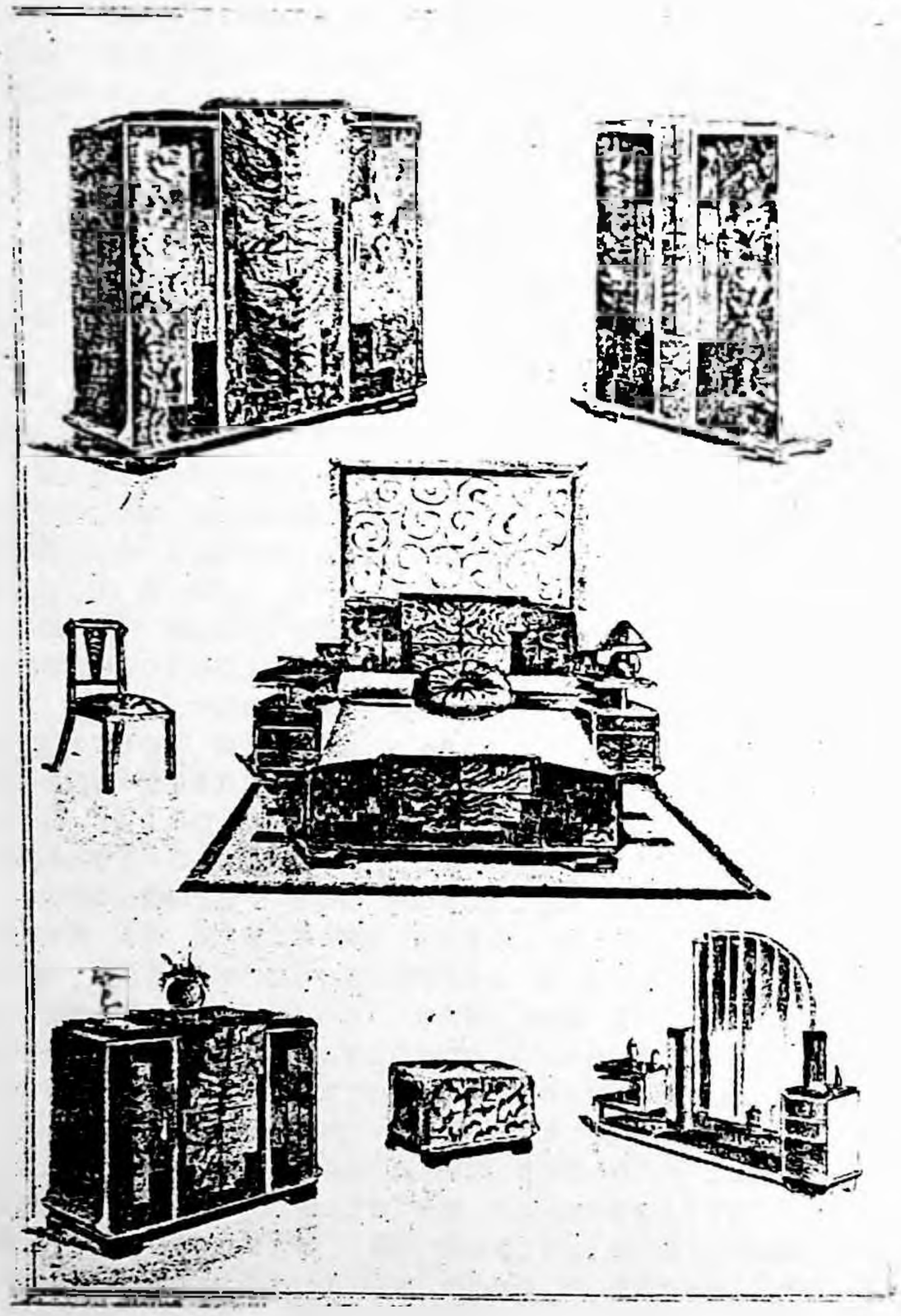
Irmãos Cataldi (Itália). SP.
Mobiliário artístico, carpintaria e entalhes. Stefano Cataldi, ebanista, chega a São Paulo em 1875. Estabelece-se na rua Libero Badaró e se especializa na implantação de escritórios comerciais e públicos, traz para São Paulo os irmãos Lorenzo e Amadeo, formados pela Escola de Arte e Ofícios de Luca. Posteriormente se chamou A.Riccó e Cia.
Obras anteriores a 1906: mobiliário para Banco do Comércio Italo-Brasileiro;
Banco Italiano do Brasil;
Casa Martinelli;
Sede do Jornal Fanfulla.

Irmãos Reffinetti. SP, avenida Rangel Pestana (1888).
José Reffinetti foi chefe dos marceneiros no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e na marcenaria da Penitenciária de São Paulo.
A fábrica possuia serraria, marcenaria e fazia entalhes. Utilizava jacarandá e embuia, que vinham do interior do Estado.
Fábrica de móveis artísticos; pioneira em móveis escolares em 1907 com a marca Ipiranga; realizou em 1905-10 postes de madeira para iluminação pública.
Os móveis eram desenhados por Antonio Reffinetti a partir de modelos europeus, adaptando-se os motivos. Executaram móveis art nouveau, cadeiras empalhadas com desenhos de arabescos e espreguiçadeiras.
Obras de mobiliário escolar: Colégio Arquidiocesano, SP. Escola Nossa Senhora do Carmo, SP.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) com escrivaninha e carteiras escolares e na Exposição de Torino (1911).

Irmãos Romeu e Nicola Napoleone (Itália, descendentes de mestres entalhadores). SP, rua Ministro de Godoy (1914).
Fábrica de móveis artisticos para residências e recintos públicos. Mobiliário entalhado no estilo do 400 e Renascença. Possuia cerca de 30 operários e/ou artesãos em 1937.
Mobiliário para Câmara Municipal de São Paulo; Prefeitura de Ribeirão Preto; móveis embutidos de sala de jantar para residência da Família Beneducci.

Nova Fábrica de Móveis e Tapeçaria - Federico Oppido e Cia. SP, rua São João (1900).
Em 1910 situava-se na Florêncio de Abreu, depois Rua Rodrigo de Barros no bairro da Luz. Frederico possuia junto com seu irmão Nicola uma oficina de armador, estofador e tapeceiro. Trabalhavam por encomenda e possuiam cerca de 50 artesãos e/ou operários. Nicola riscava, Federico trabalhava com a tupia e preparava a madeira. Os sobrinhos Nicola Greco, que também desenhava, e Antônio Greco trabalharam na Oficina, assim como os filhos de Nicola: Guido ocupava-se das ferragens e Antonio do entalhe. Este marcaria passagem pelo Liceu de Artes e Ofícios e pela Oficina de Madeiras do Horto Florestal, orientando entalhadores. A qualidade dos produtos dos irmãos Oppido se devia ao trato da madeira comprada em tora e serrada em várias espessuras antes de ser deixada no tempo, tomando sol e chuva por quatro ou cinco anos. A madeira ficava tabicada para ventilar no quintal e depois por mais três ou quatro anos era deixada em local coberto de zinco, onde recebia calor. Utilizava-se madeira de lei: imbuia, cedro,marfim e jacarandá. Mais tarde, os irmãos se separaram e cada um montou a sua própria oficina.

Em sua oficina, Federico Oppido, natural de Salermo, executava móveis nos mais diversos estilos, inclusive art decó. Como ele havia se aprimorado no Liceu, para lá enviava todos os seus projetos por solicitação daquela instituição.
Mobiliário: residência Julio Prestes, Olivia Guedes Penteado, Familia Mamanna, Familia Jafet, Oswaldo Aranha.



Desenho de móveis para dormitório *art déco* da fábrica **A Futurista**, de Nicola Oppido. Coleção A. Oppido.

Nicola Oppido, marceneiro e marcheteiro, fabricou em sua oficina móveis de estilo e lambris, trabalhou com modelos exclusivos, feitos por encomenda e se especializou em dormitórios, levando um mês para fazer dois ou três. Realizava exposição permanente na oficina e também expunha em lojas.
Nicola passou a produzir móveis déco quando os de estilo caíram em desuso. Mudou o nome da oficina para A FUTURISTA. Era então desenhista Aldo Gambaro. Lá trabalhou também o filho Antonio.
Fabricavam peças exclusivas para as lojas: Ao Financeiro, São Paulo Progride, Isidoro Chamsky e Móveis Tepperman, que acabou por comprar a oficina (1935 c.).
Fabricaram mobiliário para o Pátio Municipal de Santos;
móveis para residência Antonio Prado chácara do Carvalho (1920 c.);
residência Cunha Bueno, SP;
dormitório com entalhe para Guido Oppido (1929 c.).

Oficina de Alfonso Ardinolfi. SP.
Mobiliário artistico, peças entalhadas.
Participação na Exposição de Torino (1911).

Oficina de Almeida Guedes e Co. (1a. década)
Mobiliário artístico.

Oficina de Antonio Chinalia e A. Borsoi. SP.
Mobiliário artistico com entalhes.
Participação na Exposição de Torino (1911).
Antonio Borsoi (São Paulo 1880 - Rio de Janeiro 1953) estudou no Liceu de Artes e Ofícios e há noticia que se estabelece no Rio de Janeiro em 1905, onde realiza como artesão e desenhista de móveis, importante contribuição em estilo eclético e *art-nouveau* para a Companhia Marcenaria Auler, durante 8 anos: Confeitaria Colombo, Cinema Iris e muitos outros no Rio de Janeiro. Durante meados dos anos 30 e 40 fará projetos em estilo *déco* e moderno. Trabalhou também como desenhista autônomo para Le Mobilier, Laubish e Hirsh, para Storino e Polito e para Costa Pereira.

Oficina de Antônio Luppi. SP, rua Cantareira.
Mobiliário artistico, entalhes e marchetaria.
Dionisio Brighi, formado pelo Liceu de Artes e Oficios executou trabalhos em marchetaria (1924 c.)

Oficina de Antônio de Masso. SP (1888).
Mobiliário artistico.

Oficina de Camano. SP.
Mobiliário artistico.
Executou trabalhos para o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
Obra: sala para diretor do Hospital das Clínicas. SP. (1942 c.).

Oficina de Carlos Scholz. SP (1883).
Pioneiro na fabricação de móveis artisticos em São Paulo.

Oficina da Casa Mappin. SP, rua da Várzea, Barra Funda (1920 - 1942).
Fabricação própria de móveis para residência e escritórios vendidos na Loja Mappin (SP, Praça do Patriarca), particularmente móveis em estilo inglês e lambris.
Inicialmente, à rua Campos Sales, contava com dois artesãos. Chegou a 30 operários e/ou artesãos, a maioria italianos e poloneses. Contou com equipe de projetistas chefiada pelo inglês Ronald Upstone, desenhista José Sobolewisky.
Mobiliário e lambris: lambris marchetados para o Banco de São Paulo (1920); Sala de diretor do Hospital das Clínicas (1942 c.); estantes mesas e poltronas para a Biblioteca Municipal de São Paulo (anos 30).

Oficina de Coelho da Rocha e Co. SP.
Vitrines.
Participação na Exposição de St Louis (1904).

Oficina de Domenico Pisani. SP.
Mobiliário artistico, entalhes.
Participação na Exposição de Torino (1911)

Oficina de E. Rodrigues. SP.
Porta-bibelots entalhado.
Participação na Exposição Preparatória. SP (1907).

Oficina de Ferreira Junior e Saraiva. SP.
Vitrines.
Participação na Exposição de St Louis (1904).

Oficina de Henrique Ramos. SP.
Mobiliário artístico, entalhes e marchetaria e decoração para residências. Nas suas oficinas trabalharam: Antônio Oppido e Dionisio Brighi (marchetaria), ambos formados no Liceu de Artes e Ofícios; colaboraram Waldemar e Carlos Chaves (douradores).
Notabilizou-se por móveis para sala de jantar; executou encomenda para as oficinas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, segundo Antonio Oppido.

Oficina do Horto Florestal. SP.
Começou por volta de 1933, durante a questão de Camargo Cabral no Serviço Florestal: além da oficina de trabalhos em madeira, propicou uma escola de xilogravura (1940-1945) e uma escola de charão. Os artesãos faziam serviços finos na carreira de xilotécnicos: Leandro José Favrin, Orlando Donato, Max Werner Albertment. Marchetaria: José Gregório Sanchez. Trabalho com raízes: Korchowsky. Outros artífices: Raul Paiva, Egyl Fusaro. Entre marceneiros e carpinteiros, muitos artesãos vinham do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.
A oficina executou móveis de estilo, *art decó*, quadros de formatura e outros trabalhos de entalhe e escultura. Esta seção era dirigida por Antônio Oppido que desenhava as peças, a partir de livros e catálogos. Seu auxiliar nos trabalhos de entalhe era o habilidoso Antonio Alves, ambos formados pelo Liceu de Artes e Ofícios. As oficinas contavam com 25 artífices que executavam inclusive a palhinha dos móveis.
Obras da Oficina de entalhes e escultura com desenho e execução de Antonio Oppido: Palácio do Governo Presidencial do Catete, RJ: mobiliário e instalação;
Hospital das Clínicas, SP - sala do diretor Edmundo Vasconcelos(1942c.);
Mostruário de madeiras para o Museu Octavio Vecchi. SP, Horto Florestal (1937c.): desenho

e entalhe de mais de 200 espécies de plantas. Antonio Oppido e Antonio Alves executaram os trabalhos orientados por um engenheiro agrônomo.

Oficina dos Irmãos Secchi. SP.
Vitrines.
Participação na Exposição de St.Louis (1904).

Oficina de J. Warth (1a. década).
Móveis artisticos.

Oficina de Marcenaria da Penitenciária de São Paulo. SP.
Móveis de escritório, escrivaninha para senhora, cadeira com assento de palhinha. José Reffinetti foi chefe dos marcineiros.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina Martins. SP, rua Borba Gato.
Mobiliário artístico, entalhes e marchetaria. Dionisio Brighi, formado pelo Liceu de Artes e Ofícios, executou trabalhos de marchetaria.

Oficina de Milton Guglielminetti. SP, Jaguari.
Trabalhos artisticos de torno e marcenaria.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina de Odonei Zanetini. SP.
Mobiliário artístico e lambris.
O.Zanetini trabalhou no Liceu de Artes e Ofícios e teve oficina própria. Desenhava (criação e adaptação) e executava os móveis, sendo o trabalho dividido entre cerca de 20 artesãos. Apenas ele e alguns outros faziam de tudo. A oficina existe até hoje.

Oficina Onia, de Julio Sorelli. SP.
Mobiliário artístico, entalhes, marchetaria. Julio Sorelli (entalhador); colaboração de Dionisio Brighi (marchetaria). Realizou trabalhos de encomenda para as oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

Oficina de Ottavio Puccinelli. SP (1906 c.)
Mobiliário artístico entalhado.
Participação na Exposição de Torino (1911).
(ver Serraria e Carpintaria)

Oficina de Riedel e Polhmann. SP, alameda Eduardo Prado.
Móveis de escritório: armário para livros,escrivaninha, cadeira giratória.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina de Salvador Oliveira. SP,rua Possidonio Ignacio.
Trabalhos artísticos de torno e marcenaria.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina de Salvador Stella. SP, avenida Rangel Pestana.
Móveis de escritório: escrivaninha, cadeira giratória.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina de Silva Telles e Cia. SP.
Mobiliário artistico.
Participação na Exposição de St. Louis(1904).

Oficina de Stefano Soncini. SP.
Mobiliário artistico entalhado.
Participação na Exposição de Torino (1911).

Oficina de Theodoro Belluca. SP, rua Florêncio de Abreu.
Quarto de dormir entalhado.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição de Torino (1911).

Oficina de Ventura Pacifico. SP.
Mobiliário artistico.
Executou trabalhos para o Liceu de Artes e Oficios de São Paulo, realizou sala para diretor do Hospital das Clinicas SP (1942 c.).

A Parmense - Oficina de Marcenaria de Marco Pellegrini. SP.
Mobiliário artístico e entalhes.
Participação na Exposição de Torino (1911) e na Exposição Municipal SP(1918).

A residência. SP.
Móveis finos e tapeçarias.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Sani e Cia, de Mario Sani. SP.
Mario Sani, italiano, formado pela Escola Profissional de Luca, descendente de família de ebanistas, estabelece-se em São Paulo em 1913.
Móveis para escritório e residência: mobiliário para Indústrias Reunidas Matarazzo, Companhia Telefônica, SP.

Santa Maria. (1a. década).
Móveis artísticos.

Carpintaria e Marcenaria: componentes fixos em edificios.

Oficina de Antônio Costa.
Revestimento em madeira para paredes.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP.(*)

Oficina de Enrico Colombo.
Execução de portas e janelas.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP.(*)

Oficina de Francisco de Schulz. SP, rua Florêncio de Abreu.
Fábrica de venezianas e tapeçaria.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição Municipal SP(1918).

Oficina de J. Vechiatti.
Execução de portas e janelas.
Obra: Teatro Municipal, SP.(*)

Serraria da Bella Vista, de Amadei e Cia, SP.
Execução de portas e janelas.
Obra: Teatro Municipal, SP.(*)

Carpintaria e Marcenaria: objetos decorativos

Atelier de Escultura de Martinho del Favero (1893).

Oficina de A. Grandi.
Escultura em madeira.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP.(*)

Oficina de A. Santos e Comp. SP, rua Ipiranga.
Molduras de quadros.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina de Costa Ferreira e Comp. SP, rua São Bento.
Molduras de quadros.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Serraria de Pary, de A. Guidotti. SP, rua Henrique Dias (1906).
Molduras de quadros. Madeiras estrangeiras e nacionais vindas do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Outros

Oficina de J. Antonio Zuffo. SP.
Carruagens.
Participação na Exposição Nacional (1908) - Medalha de ouro e na Exposição de S. Paulo (1917) - diploma e medalha comemorativos.

Oficina de Lourenço Belloni. SP, alameda Nothmann.
Banco para jardim.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Oficina de Vicente Callado. SP, rua São João.
Móveis de sala, cadeira de junco e vime.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Materiais de Construção

Cia. Brasileira de Cimento Portland. SP, Perus.
Instalada em 1924 inicia produção em 1926. Tida como uma das primeiras fábricas de cimento.

Cia. Cerâmica de Vila Prudente. SP.
Produtora de barro e granitos vendidos na Loja Japão. (ver Empórios e Materiais para a Indústria de Construção)
Participação na Exposição Municipal,SP(1918).

Cia. Melhoramentos de São Paulo.
SP, Caieiras (1883).
(ver Olarias e Produtos Cerâmicos)

Fábrica de cimento fundada por Proost Rodovalho, 1897.
Equipada com grande quantidade de máquinas, supria mais da metade das importações brasileiras de cimento. No censo de 1907 já pertencia a outra firma e seria mais tarde adquirida pelas Indústrias Votorantim.

Fábrica Pereira Inácio e Cia.
Produção de cal e cimento.

Banco União. SP.
Produção de telhas e tijolos.
Participação na Exposição de St.Louis (1904).
(ver Marmorarias e Transformação e Artefatos de Metal - Metalurgia: transformação de matéria-prima)

Cerâmica Falchi Gianini e Co. SP.
Produção de telhas (sistema francês) e tijolos.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) e na Exposição Preparatória SP(1097).

Cerâmica Manoel Guedes. Tatuí.
Produção de canos e telhas.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) e na Exposição Preparatória SP (1907).

Companhia Cerâmica Industrial. Osasco.
Produção de tubo grés vidrado para saneamento e drenagem.
Participação na Exposição Municipal,SP(1918).

Companhia Mechanica e Importadora. SP, Agua Branca.
Material de saneamento: tubos e acessórios, telhas.
Participação com telhas na Exposição de St. Louis - medalha de prata, e na Exposição Municipal SP (1918).
(ver Transformação e Artefatos de Metal - Metalurgia e Indústria Mecânica)

Companhia Melhoramentos de S.Paulo. SP, Caieiras (1883).
Maior produtora nos setores de cerâmica: encanamentos para esgoto, cal. Forneceu cal para a obra do Teatro Municipal, SP(*).
(ver Transformação e Artefatos de Metal - Metalurgia e Indústria Mecânica)

Eugenia de Bessa. SP, rua José Paulino.
Produção do "forro francês", de tijolos ocos.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

João Oblac. Jacarei.
Produção de telhas em miniatura.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907), com modelo desenvolvido por João Oblac.

Justino André. SP.
Produção de tijolos impermeáveis.
Participação na Exposição Preparatória, SP (1907).

Sensand de Lavaud. SP.
Produção de canos, tijolos .
Participação na Exposição de St.Louis (1904).

Cerâmica: azulejos e louça

Atelier de Cerâmica Artística Conrado Sorgenicht.
RJ (1918c.) e SP (1925c.)
Produção de painéis azulejados, inclusive para anúncios publicitários. Eram pintados à mão sobre peças esmaltadas brancas importadas da Alemanha. Não usava decalque, no máximo moldes retocados à mão.
Obras: Residência Castro Prado. SP, avenida Angélica - painel do salão nobre com desenho de Correa Dias;
Residência Olivo Gomes. SP, rua Itapeva(1922-1927) - arquiteto Victor Dubugras e Ernesto Makay;
Painéis no muro de arrimo na Praia do Russel;
Legenda de Sta. Teresa de Avila para o claustro do carmelo na PUC, SP - autoria de Benedito Calixto.
(ver Vidraria e Cristaleria)

Céramus. de Chico Azevedo.
Fabrica de azulejos decorados.

Companhia Paulista de Louca Esmaltada. SP.
Participação na Exposição Muncipal. SP(1918).

Fábrica de Antonio Paim Vieira. SP, rua Frei Caneca (1937-38).
Especialista em azulejos decorados. Trabalhava anteriormente com azulejos importados, substituídos mais tarde pelos nacionais Incepa. Utilizava a técnica do sobreesmalte e queimava os azulejos no Céramus de Chico Azevedo. Em 1928c. iniciou painéis azulejados com desenhos marajoaras e motivos da flora e da fauna brasileira. Só depois teve fábrica própria.

Fábrica Santa Catharina S/A, de Fagundes, Ranzini e Cia. SP, Lapa (1912).
Produção: louça branca fina esmaltada e decorada ladrilhos e azulejos decorados, vasilhames.
Foram os primeiros a produzir louça fina,trazendo da Europa operários especializados, máquinas e o projeto da fábrica da Alemanha.
Foram também pioneiros na execução de painéis azulejados para o Largo da Memória, desenvolvendo técnica própria.
Obras: painéis azulejados de José Wasth Rodrigues para o Largo da Memória (1919) e Caminho do Mar (1922), obras de Victor Dubugras; base para o monumento do Ipiranga de Ettore Ximenez.
Nova fábrica foi fundada por Ranzini na Rua Clélia (1932-47).

Indústria Martins Ferreira.
Louça Sanitária.

Osirarte. SP(1940).
Atelier especializado em pintura para painéis de azulejo, com artistas modernos: Volpi, Zanini, Hilde Weber,Gerda Bretani. Criado por Paulo Rossi Osir para executar os painéis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, com desenhos de Portinari.Utilizava materiais nacionais e desenvolveu técnica especial. I-

nicialmente pintura sobre esmalte,depois passaram a pintar sobre azulejo limpo(biscoito), recobrindo-o com esmalte. Temas:cenas de festas de rua, cenas de campo e temas primitivos.

Rudge e Comp. SP, rua Benjamin Constant.
Produção de ladrilhos e mosaicos.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907).

Vidraria e Cristaleria

Casa Conrado, de Conrado Sorgenicht. SP, rua do Triunfo.
Vidros pintados; gravados e ornamentados. Dono do mercado de vitrais, dominou a técnica. Importava filetes de chumbo e vidros coloridos. Prêmios em exposições nacionais e estrangeiras por vários produtos de sua especialização.
Obras: Teatro Municipal, SP - execução de vitrais, de autoria de seu filho Conrad Sorgenicht; fornecimento de vidros.(*)
Mercado Municipal, SP - execução de vitrais, autoria de Conrad Sorgenicht.(*)
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - medalha de bronze, Exposição Preparatória SP (1907) e Exposição Municipal SP(1918).
(ver Ceràmica: azulejos e louça)

Companhia Vidraria Sta. Marina, de Antonio da Silva Prado e Elias Fausto Pacheco Jordão.
Produção de garrafas, vidraças e vitrais. Em 1892 foi encontrada areia apropriada ao fabrico do vidro branco. Em 1896- foi introduzido um segundo forno para a fundição de vidros para garrafas que iriam abastecer as cervejarias de São Paulo. Em 1906- foi introduzida máquina para o fabrico de garrafas. Executou vitrais artisticos e Marina deu inicio a fabricação de vidraças na América do Sul.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Cristalleria Itália.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP - globos para lustres e vidros para candieiros com brasão de Roma.(*)

Crystaleria Lusitana, de José Parahyba. SP.
Participação na Exposição Municipal SP(1918).

Crystaleria Progresso, de Alfano Sesti e Cia.
Espelho e vidro.
Participação na Exposição de Torino (1911) e na Exposição Municipal SP(1918).

Falchi, Papini e Co.
Espelho e vidro.
Participação na Exposição de Torino (1911).

Oficina João Uras. SP.
Manufatura de vidro.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - medalha de prata.

Oficina de Once Vito.
Espelho e vidro.
Participação na Exposição de Torino (1911).

Oficina de Pedro Scarrone. SP, rua Catumby.
Copos, cálices, vidros de diversos modelos.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição de Torino (1911).

Marmorarias, Granitos, Pedras

Banco União. SP, Ituparanga.
Mármores e granitos, telhas de ardósia.
Forneceu mármore de Ituparanga para a obra do Teatro Municipal, SP(*).

Participacão na Exposição Preparatória SP (1907).
(ver Olarias e Produtos Ceràmicos e Transformação e Artefatos de Metal - Metalurgia: transformação de matéria-prima)

Estabelecimento de Adamo Capelli. SP.
Mosaicos em mármore.
Participação na Exposição de St. Louis (1904) - medalha de bronze.

Estabelecimento Bertozzi e Cia. SP.
Trabalhos artisticos em mármore.
Obra: Altar de Dom Bosco do Santuário Coração de Jesus talhado em mármore finíssimo e decorado pelo pintor bolonhês Gentile (1930).

Estabelecimento de Fabricio Catelli (escultor), sucedido pelo filho Olinto Catelli. SP, rua São Caetano (1889).
Trabalhos artisticos em mármore, estatuária fúnebre.
Colaborou nos projetos do Escritório Thecnico Ramos de Azevedo. Teatro Municipal, SP - escadarias; Palácio da Justiça.

Estabelecimento Irmãos Tomagnini e Co. SP, rua Florêncio de Abreu.
Trabalho artistico em mármore e granito,monumentos funerários.
Obras: Teatro Municipal, SP.(*)
Banca Italiana di Sconto - escadas,revestimento de banheiro e pisos.(*)
Participação na Exposição de St.Louis (1904), na Exposição Preparatória SP (1907) e na Exposição de Torino (1911).

Estabelecimento Ricardo Pavoni. (1932).
Ornamentação arquitetônica, estátuas e monumentos fúnebres em granito brasileiro.

Marmoraria Carrara,de Giusepe Tomagnini e Figli.
(ver Estabelecimento Irmãos Tomagnini e Co.).

Marmoraria Carrara. de Nicodemo Roselli e Cia.
SP, rua 7 de Abril e Santos (1895).
Sócios e colaboradores: Alfonso Roselli, Mario Fabbri Oliviero Sciarri.
Importação de mármore bruto e trabalhado,gesso, pedra pomes; trabalho artistico e mecânico em mármore e granito colorido, com aplicações de bronze; monumentos funerários e trabalhos para igrejas.
Uma das mais antigas marmorarias foi introdutora do trabalho por meio de máquinas.Possuia 40 artesãos e/ou operários,entre eles 2 escultores, 2 ornamentistas e 1 desenhista.
Obras: altar em mármore de Carrara da Igreja do Rosário, Campinas; Santuário do Sagrado Coração, Santos.
Participação na Exposição de Milão (1912) - medalha de ouro e grande prêmio, Exposição Municipal SP (1918).

Marmoraria Tavolaro. SP,rua da Consolação.(1894).
Trabalhos artisticos em mármore, monumentos funerários.
Participação na Exposição de Torino (1911).

Pedras Artificiais,Estuques e Lojas de Decoração

Casa Francesa, de Victor Isnard. SP, rua da Consolação.
Especializada em relevos, estuques e azulejos hidráulicos. Nela trabalharam: Nicolino Sta.Maria, Agnello Pacciullo (modelador),Torquato Casalli (modelador) e Eugenio Palermo (moldador).
Obras: Estação Sorocabana (1935-36)(*);
Hotel Cassino Quitandinha, Petropólis (1940)(*);
Edifício Martinelli. SP, rua São Bento (1927): trabalho em pedra artificial imitando pedra do artífice Nicolino Santa Maria.

Casa Helvetia, de Achilles Isella. SP, rua Visconde do Rio Branco.
Oficina de estucador, produção de mosaicos, trabalhos em cimento (lajotas, ladrilhos em cores), pedras artificiais.
Participação na Exposição Preparatória SP (1907), na Exposição de Torino(1911) e na Exposição Municipal SP(1918).

Decorações Edis, de Ulisse Pellicciotti. SP, avenida Brigadeiro Luiz Antônio.
Ulisse Pellicciotti, italiano, estuda em Roma a arte de modelar e chega em S.Paulo (1894) mestre da categoria.
Produção de materiais para construção (pisos, revestimentos) e ornamentação arquitetônica.
Trabalhos em granito, estuques e pedras artificiais.
Estabelecimento pioneiro na produção de pedras artificiais e no polimento mecânico de pedras com máquina italiana movida a gasolina.
Entre desenhistas, escultores e modeladores especializados trabalharam (1930-1960c.): Bonondi, Camilo Donati (modelador), Casagrande Savia (modelador), Franciscutti, Ernesto Filipinni (frentista e estucador), Primo Fillipinni, Vittorio Sinigaglia (modelador de ornamentos e escultor).
Obras: Automóvel Clube, SP(*);
Igreja São Bento, SP - trabalhos em gesso;
Palácio das Indústrias(*)
Teatro Municipal, SP(*)
e várias residências.
Ulisse Pellicciotti foi sucedido pelo filho Horácio Pellicciotti que executou os mosaicos do Edificio do Jornal O Estado de São Paulo com desenho de Di Cavalcanti.
Posteriormente abriu a fábrica Vidrotil.

Empresa de Decoração de Sebastião Sparapani. SP, Praça da Sé (1897c.).
Sparapani, italiano, frequentou Instituto de Belas Artes e veio para o Brasil trabalhar como pintor, tornando-se empresário. Montou loja de materiais para decoração e construção e foi o primeiro industrial a vender tintas preparadas em cores diversas, que eram sempre importadas, e vernizes. A fábrica ficava na rua Tabatinguera. Possuia também uma oficina na rua Mauá, onde decorava coches e carruagens. Realizava obras de decoração. Além dos

empregados da firma, contratava outros artífices por empreitada. Havia cerca de 400 empregados entre decoradores e operários. Os próprios decoradores faziam os projetos e os executavam, enquanto os operários faziam paredes lisas. Trabalhou para o escritório Ramos de Azevedo e após sua morte com os seus sucessores Ricardo Severo e Arnaldo D. Vilares.
Obras realizadas com participação das oficinas do Liceu de Artes e Oficios de São Paulo(*): Banco do Brasil, SP;
London and Brazilian Bank, SP-vitrais;
Palácio dos Campos Elíseos, SP;
Palácio da Justiça, SP;
Teatro Municipal, SP;
Teatro Santana, SP;
Res. Antonio Alvares Penteado, SP;
Res. Ernesto Dias de Castro, SP;
Res. Giuseppe Giorgi, SP;
Res. J.D.Martins;
Res. Jaime da Silva Telles, SP;
Res. Jayme Loureiro, SP;
Res. Joaquim Lebre Filho, SP;
Res. José Franco de Camargo, SP;
Res. Martinho S. Prado, SP;
Res. Mendonça Filho, SP;
Res. Paulo Nogueira, SP;
Res. Zeferino Guimarães, SP;
Outras Obras: Museu do Ipiranga, SP;
Palácio Presidencial;
Vila Adelaide, de Maximiliano Hehl.

Loja de Decoração e Oficina de Marmoraria de Miguel Auricchio. SP, rua Oratório.
Trabalhos em cimento e mármore. O estabelecimento existe até hoje.

Loja de Scarpinelli. SP.
Italiano e arquiteto, Scarpinelli produzia e vendia gessos e espelhos de luz.
Trabalharam com ele: Salvadore Acquavita,Plinio Vetorazzo.

Oficina de Escultura de Pedro de Tarso. SP, avenida D.Pedro I.

Oficina Paciullo e Ratto.
Trabalhos em estuque.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP.(*)

Oficina de Pintura Cremonini e Ceccarini.
Obra: Banca Italiana di Sconto, SP.(*)

Oficina de Pintura de Particarati e Ciglioni.
SP, rua Libero Badaró (1a. década).
Especializada na decoração de igrejas e teatros.

Oficina Vicente Forlenza (modelador, formado pelo Liceu de Artes e Ofícios). SP, Bela Vista, (1920), depois Vila Clementino.
Ornamentos modelados e fundidos em cimento.
Vendia cópias de ornamentos a preço razoável a partir dos moldes já utilizados.
A oficina ainda existe com o nome de Casa de Decorações Forlenza, Rua Dr. Barcelar, dirigida por A.Forlenza.

Byinton e Co. SP, Largo da Misericórdia (1904).
Comércio e importação de materiais e maquinários elétricos, execução de instalações de luz e força.

C.P.Viana e Cia. SP,rua Alvares Penteado (1894).
Importação de ferragens grossa e fina.
Sucedeu a firma J.P. de Castro e Cia.

Casa Alfredo Krueger e Cia. SP, rua José Bonifácio (1886).
Comércio e Importação de ferragem miúda, ferro em barras, aço, chapas, tubos de ferro, arame, óleo lubrificante e para pintura, cimento, máquinas para oficinas, ferramentas para artes e ofícios, artigos sanitários, fogões.

Casa Dodsworth, de Costa, Campos e Malta. SP, rua Boa Vista (1913).
Comércio e importação de materiais e maquinária elétrica, execução de instalações completas de luz e força em cidades, vilas e fazendas.

Casa Martins Ferreira e Cia. SP, rua São Bento (1893).
Comércio e Importação de ferragens grossa e fina, tintas, pregos, dobradiças, ferraduras, arame farpado, armas e munições, panelas de ferro, louça esmaltada, produtos quimicos para lavoura. Em função das dificuldades de importação, passa a fabricar pregos, ferraduras e dooradiças.
(ver Transformação e Artefatos de Metal - Indústria Mecânica)

Casa Saturno, de F. Rolim Gonçalves. SP (1911).
Importação de artigos para construção, ferragens, vidros, tintas e louças.

Cassio Muniz e Cia. SP, rua São Bento (1900).
Importação de ferragens e artigos de construção, cimento, óleos e materiais para estradas de ferro.

Coutinho e Cia. SP, rua José Bonifácio.
Comércio e importação de máquinas para lavoura, ferragens, maquinismos, utensilios agrícolas e industriais, tubos de ferro galvanizado, conexões, encerados, arames farpados, telhas de zinco.

Electro-Technica Paulista, de Martins e Sant'Anna. SP, rua Direita (1910).
Comércio e importação de materiais elétricos e industriais, executando instalações elétricas domiciliares e industriais.

Ernesto de Castro e Cia. SP.
Comércio de materiais de construção.
Forneceu cimentos para a obra do Teatro Municipal, SP(*).

Estabelecimento do Marco, de J. Monteiro e Cia. (1888).
Materiais de construção: cal, cimento, ferragens.
(ver Transformação e Artefatos de Madeira - Serraria e Carpintaria)

Fábrica Casa Verde, de Marco Favali. SP, avenida Rangel Pestana (1a. década).
Fabricante de pincéis e comércio de material de pintura: tintas finas para decoração, aquarelas, afrescos, pintura japonesa, laca, madrepérola,óleo de linhaça cru e cozido além de outros artigos das melhores casas inglesas e holandesas.
(ver Transformação e Artefatos de Metal - Metalurgia: transformação de matérias-prima)

Holmberg, Bech e Cia. SP, rua Libero Badaró e RJ, rua General Camara (1914).
Importação de cimento, ferro e aço, gesso, folha de flandres, alvaiade, zinco, enxofre, salitre, cevada, lupolo, vidro, óleo, ferragem manufaturada na Suécia.

L. Serva e Cia. SP, rua da Quitanda (1912).
Comércio e importação de materiais para estradas de ferro, fábricas, oficinas e materiais de construção.

Lion e Cia. SP, rua Álvares Penteado (1911).
Artigos para construção e indústria.
Importação de ferro em barra e chapas, aço em barra e chapas, tubos de ferro (fundido, batido, galvanizado e preto), ferragens em geral, correias para máquinas,cimento portland.

Loja Japão, de Garcia, Nogueira e Cia. SP, rua São Bento (1879).
Comércio de produtos nacionais para construção (em barro, granito) e artigos em geral.

Serraria Aliança, de J. Almeida e Cia.
Depósito de materiais de construção: cal, cimento, ferragem, molduras, mosaicos.
(ver Transformação e Artefatos de Madeira - Serraria e Carpintaria)

Serraria Forster, de José H. Forster. SP, alameda dos Andradas (1890).
Comércio de materiais em geral para construção.
(ver Transformação e Artefatos de Madeira - - Serraria e Carpintaria)

Wilson Sons e Comp. SP.
Importação de chapas, tubos e barras de ferro e aço; folhas de flandres, cobre, chumbo e outros metais; tintas e óleos; produtos químicos para indústria; artigos sanitários e louças em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVOS PÚBLICOS E PARTICULARES

Acervo de obras em madeira do Museu Florestal Octavio Vecchi, SP.

Acervo de obras e referências Adolfo Fonzari. Propriedade Sandra Fonzari, SP.

Acervo de obras de Ernesto Frioli da Galeria Paulo Figueiredo, SP.

Acervo de obras de Felizberto Ranzini. Coleção particular Ary Leme, SP.

Acervo de obras e referências de Gino Catani. Propriedade Yolanda Catani, SP.

Acervo de obras e referências sobre a obra de Gregori Warchavchik. Familia Warchavchik, SP.

Acervo de obras e referências Lorenzo Pettrucci. Propriedade Familia Pettrucci, SP.

Acervo de obras e referências de Oreste e Bruno Sercelli. Propriedade Florença e Bruna Sercelli, SP.

BIBLIOTECAS E ARQUIVOS

Arquivo do Museu do Teatro Municipal, SP.

Arquivo particular Antonio Oppido.

Arquivo particular da Familia Cadrobbi.

Arquivo particular Dionísio Brighi.

Arquivo particular Família John Graz.

Arquivo particular Remo Suzanna.

Biblioteca da Escola de Administração de Empresas de São Paulo, SP.

Biblioteca da Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo.

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Arquivo Ramos de Azevedo.

Biblioteca da Faculdade de História da Universidade de São Paulo.

Biblioteca da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Arquivo Ramos de Azevedo.

Biblioteca do Liceu de Artes e Oficios de São Paulo.

Biblioteca do Museu Lasar Segall, SP.

Biblioteca do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Biblioteca da Pinacoteca do Estado, SP.

Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade.

LIVROS E PUBLICAÇOES

ALVARADO, Daisy M. Peccinini de. *Teatro Municipal de São Paulo: reflexões sobre a ideologia e a arquitetura de uma época*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, s.d. (trabalho do curso de pós-graduação).

ALVIM, Zuleika e PEIRAO, Solange. *Mappin setenta anos*. São Paulo, Ex-Libris, 1985.

AMARAL, Antonio Barreto do. *Dicionário de história de São Paulo*. São Paulo, Governo do Estado, 1980.

AMARAL, Aracy. O modernismo à luz do art déco. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 8 jun. 1974. s.p.

AMARAL, Aracy. A Pinacoteca do Estado. In: FUNDAÇAO NACIONAL DE ARTE; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Pinacoteca do Estado. *Pinacoteca do Estado - São Paulo*. Rio de Janeiro, 1982. p.21-36

ANDRADE, Mario de. O artista e o artífice. *Brasil: arquitetura contemporânea*, Rio de Janeiro, (5):57, 1955.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica d'arte*. Bari, Laterza, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte moderna 1770/1970*. 2.ed. Florenza, Sansoni, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guida a la storia dell'arte*. Firenze, Sansoni, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e destino*. 2.ed. Milano, Mondatori, 1968.

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte como storia della città*. Roma, Riuniti, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo et alii. *El pasado en el presente*. El revival en las artes plasticas, la arquitetura, el cine y el teatro. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.

ATAS DA CAMARA. São Paulo, Arquivo Municipal, 1629-1822.

BANDEIRA JR., Antonio F.A. *A Indústria no Estado de São Paulo*. 2.ed. São Paulo, s.c.p., 1908.

AS BANDEIRAS dos officios. *Revista do Patrimônio Histórico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 86(140):152-158, 1921.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte e educação no Brasil*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Ana Mae. *Recorte e colagem, influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil*. São Paulo, Ed. Autores Associados, Cortez, 1982.

BARBOSA, Ruy. Reforma do ensino primário e várias instituições complementares da instituição pública. In:---. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Ministério da Edu-

cação e Saúde, 1948. t.2, v.9. p.134-167

BARDI, Pietro Maria. *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*. São Paulo, Fiat do Brasil, Fondaciona Giovanni Aguelli, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, 1972.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BAYARD, Emile. *Le style empire*. Paris, Garnier, s.d.

BIANCHI, Giovanni. L'Architettura italiana in San Paolo. In: *Cinquant'anni di lavoro degli italiane in Brasile*. São Paulo, Societá Editrice Italiana, 1937. v.1. p.185-187

BOITO, Camillo. *I pricipii del disegno e gli stili dell'ornamento*. 6.ed. ampliada. Milano, Ulbrico Hoepli, 1917.

BOLOGNA, Ferdinando. *Dalle arti minori all'industrial design*. Storia di una ideologia. Bari, Laterza, 1972.

BRANDÃO, Francisco. Lyceu de Artes e Ofícios. In: SEVERO, Ricardo, org. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programa, diplomas*. São Paulo, s.c.p., 1934. p.166-169

BRASIL, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. *Programa das seções de agricultura, indústria pastoril, várias indústrias, comércio, economia, estatística*. Exposição do centenário. Comissão do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Rio de Janeiro, Revista dos Tribunais, 1921.

IL BRASILE e gli italiani. São Paulo, Fanfulla, 1906.

BRAZIL at the Louisiana Purchaise Exposition. Saint Louis, s.c.p., 1904.

BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. São Paulo, Hucitec, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1984. 3v.

BRUNO, Ernani Silva. *Memória da cidade de São Paulo: depoimentos de moradores e visitantes 1553-1958*. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. Rio de Janeiro, Difel, 1977.

CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.

CATALOGUE GENERAL Officiel Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels. Paris, avr./oct.1925.

CAVALCANTI, Carlos, org. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília, INL, 1973. 4v.

CAVALCANTI, Plinio. Os três encantos da paulicéia. *Panoplia*, São Paulo, 1 (6,7):240, dez.1917.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: andiano in América*. 2.ed. São Paulo, Martins, EDUSP, 1975. Edição facsimilar comemorativa do centenário da imigração italiana no Brasil 1875-1975.

CINQUANT'Anni di lavoro degli italiani in Brasile. São Paulo, Società Editrice Italiana, 1937. 2v.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionário de simbolos tradicionales*. Barcelona, Luis Miracle, 1958.

CRISTOPHERSEN, D. Alejandro. Um pouco de conversa fiada com um futurista. *Architectura e Construcções*, São Paulo, 1(5):3-4, dez.1929.

DALY, M. Cesar. *L´architecture privée au XIXe. siècle.* Nouvelles Maisons de Paris. Paris, Ducher, 1877.

DANON, D. e TOLEDO, B. Lima de. *São Paulo. Belle-époque.* São Paulo, Nacional, 1974.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo.* São Paulo, Difel, 1971.

DEL NEGRO, Carlos. *Bicentenário do nascimento do pintor Manoel da Costa Ataíde.* Mariana, Universidade do Brasil, 1962.

DE PALMA, Armando. La organizacion capitalista del trabajo en el Capital de Marx. In: DE PALMA, Armando et alii. *La division capitalista del trabajo.* 2.ed. Buenos Aires, Pasado y Presente, 1974. p.1-40

DEZENOVE, VINTE: uma virada no século - São Paulo. SEC-DEMA-PINACOTECA DO ESTADO, nov.1986. (catálogo de exposição).

DIÁRIO no.1 da Casa Comercial de Sebastião Sparapani estabelecimento à rua das Flores no.8. São Paulo, 1 jan. 1916 à 31 mai.1924. (manuscrito).

DIDEROT, M. e D´ALEMBERT, M. *Encyclopedie du dictionnai-raisonné des sciences, des arts et des metiers.* Paris, Briassons, 1751. 27v.

DIVANI e Norfini, dois mestres pintores do Liceu de Artes e Ofícios e a modernidade paulistana. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1981. (catálogo de exposição).

DORFLES, Gillo. *Mode e modi*. Milano, Gabriele Mazzota, 1979.

DREYFUS, Jenny. *Artes menores*. São Paulo, Anhembi, 1959.

ELETRICIDADE DE SÃO PAULO. *Prédio Alexandre Mackenzie*. São Paulo, 1984.

ESPÍRITO SANTO, José Marcelo. *Arquitetura oficial de Ramos de Azevedo - Palácio das Indústrias*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1985. (trabalho de graduação).

EXPOSIÇÃO do Lyceu de Artes e Officios. *Revista Polytechnica*, São Paulo, (4): 242, 1905.

EXPOSIÇÃO Internacional e Universal de Bruxellas em 1910. Relatório da Comissão Organizadora da Seção Brasileira. Rio de Janeiro, Officina Graphica do Jornal do Brasil, 1912.

EXPOSIÇÃO Vila Penteado. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. (catálogo)

FIGUEIREDO, Lenita Miranda de. Um século de artes e ofícios. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 jan.1985. p.19

FIGUEIREDO, Luciano e RAMOS, Oscar org. *Rio Deco*. Rio de Janeiro, Achiame, 1980.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador, Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Salvador, 1974.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

FORMAGGIO, Dino. *L´arte*. Milano, Mondatori, 1981.

FORTNER, Max. A anti-architectura moderna. *Revista de Engenharia*, São Paulo, (45): 50-52, nov.1927.

FRA i fondidori artistici paulistani. In: CINQUANT´anni di lavoro degli italiani in Brasile. São Paulo, Società Editrice Italiana, 1937. v.2. p.437

FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIXe. et XXe. siecles*. Paris, Gonthier, 1956.

FREITAS, Zoraide Rocha de. *História do ensino profissional no Brasil*. São Paulo, s.c.p., 1954.

GALVÃO, Alfredo org. Manuel de Araújo Porto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artistico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (14):19-20, 1959.

GAMA, Ruy. *Engenho e tecnologia*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

GAMA, Ruy. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo, Nobel, 1987.

GIEDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.

GIGANTESCO panorama industrial, agricola e comercial do estado de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 jun.1947. p.16

GONÇALVEZ, Ana Maria do Carmo Rossi. *A obra de Ricardo Severo*. São Paulo, 1977. (trabalho de graduação intedisciplinar).

GLI italiani nel brasile. São Paulo, J. Rossetti, 1924.

GLI stati brasiliani del nord all´Esposizione Internazionale di Torino del 1911. Roma, Tipografia Editrice Nazionale, 1912.

GRASSI, Luigi e PEPE, Mario. *Dizionario della critica d´arte*. Torino, Utet, 1978. 2v.

GRIGNON, Claude. *L´ordre des choses - les fonctions sociales de l´enseignement technique*. Paris, Minuit, 1971.

GUIA da Universidade de São Paulo 1949-1950. Curso de engenheiros arquitetos. São Paulo, Reitoria da Universidade de São Paulo, 1950.

HAUSER, Arnold. Logias y gremios. In:---------. *Historia social de la literatura y el arte. 3.ed. Madrid, Guadarrama, 1964. v.1. p.282-290*

HEAD, Herbert. As Origens da forma na arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

HOMENAGEM a Ricardo Severo - Centenário de seu nascimento. 1869-1969. São Paulo, s.c.p., 1969.

L´INAUGURAZIONE della Banca Italiana di Sconto. *Il Pasquino Coloniale*, São Paulo.

ISAU, Manoel. *Liceu Coração de Jesus*. São Paulo, Salesiana Dom Bosco, 1985.

JONES, Owen. *Grammaire de l´ornament*. Londres, Bernard Quaritch, 1865.

KLINGENDER, Francis Donald. *Arte e revolucione industriale*. Introd. Enrico Castelnuovo. 2.ed. Torino, Giulio Einandi, 1972.

LE CORBUSIER. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. 1.ed. aum. Paris, Vincent Freal, 1959.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549-1760*. Lisboa, Brotéria; Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Alvenaria burguesa* - breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo, Nobel, 1985.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, (20):167-174, 1984.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Cozinhas,etc....* São Paulo, Perspectiva, 1976.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SAO PAULO. *111 anos de Liceu*. São Paulo, RMC Comunicação, 1984.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SAO PAULO. *Livrete comemorativo do 85o. aniversário da fundação*. São Paulo, 1958.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SAO PAULO. *Relatório da diretoria do Lyceu de Artes e Officios, aprovado pela assembléia geral*. São Paulo, Diário official, 1896.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SAO PAULO. *Relatório sobre o Lyceu de Artes e Officios apresentado ao Dr. Cezário Motta*. São Paulo, Diário Official, 1895.

LIMA, Heitor Ferreira. *Evolução industrial de São Paulo*. São Paulo, Martins, 1954.

LIMA, Heitor Ferreira. *História política, econômica e industrial do Brasil.* 2.ed. São Paulo, Nacional, 1976.

LOBATO, Monteiro. Criação do estilo. In: SEVERO, Ricardo, org. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas.* São Paulo, s.c.p., 1934. p.187-190

LOBATO, Monteiro. A Grande oficina-escola. In: SEVERO, Ricardo, org. O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas. São Paulo, s.c.p., 1934. p.182-187

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos.* Barcelona, Gustavo Gilli, s.d.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Oficiais mecânicos no Brasil colonial: glória e decadência.* São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1982. (trabalho de curso de pós-graduação).

LUNÉ, Antonio José Batista de e FONSECA, Paulo Delpício. *Almanak da provincia de São Paulo para 1873.* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1985. Edição fac-similar.

LYCEU de Artes e Officios. In: GLI italiani nel Brasile. São Paulo, J. Rossetti, 1924. p.159-174

LYCEU de Artes e Officios. Instituto de ensinos profissionais. Relatório de 1909. São Paulo, 1909.

MACAMBIRA, Ivety. *Os mestres da fachada.* Artistas-artesãos. São Paulo, Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo, 1985.

MADSEN, S. Tschudi. *Art nouveau.* Porto, Nova, 1967.

MAGALHAES, Paulo Ribeiro. Fundação do Teatro Municipal. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo,(16):127-132, set.1935.

MARCÍLIO, Maria Luiza. *La ville de São Paulo - peuplement et population 1750-1850*. Paris, Université de Rouen, 1972.

MARQUES, Abilio Aurelio da Silva. *Indicador de São Paulo: administrativo, judicial, industrial, profissional e comercial para o ano de 1878*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1983. Edição facsimilar.

MARTINS, Judith, org. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional, MEC, 1974. 2v.

MARX, Karl. Les machines et le machinisme. In: -------. *Oevres choisies, 1*. Paris, Gallimaud, 1963. p.198-206

MELANI, Alfredo. *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*. 2.ed. Milão, Ulrico Hoepli, 1907.

MELLO Jr., Donato, org. Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira. *Revista Critica de Arte*, Rio de Janeiro, (4): 25-53, dez.1981. Edição especial dedicada ao projeto da Antologia Critica de Arte no Brasil.

MELLO, Luiz de Anhaia. A evolução do curso de engenharia e arquitetos na Escola Politécnica de São Paulo. In: ESCOLA Politécnica: anuário 1946. São Paulo, s.c.p., 1946. p.147-158

MELLO, Zelia Maria Cardoso de e SAES, Flavio A. M. de. *Economia urbana em São Paulo 1850-1910*. São Paulo, Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo, 1984. (trabalho para discussão futura).

MORAES, Dacio A. de. O traço do architecto. *Architectura e Construcções*, São Paulo, 1(3): 15-18, out.1929.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro, Noite, 1941.

MORIN, Edgar. L´industrie culturelle. *Communications*, Paris, (1):38-59, 1961.

MORIN, Edgar e ADORNO, Theodor W. *La industria cultural*. Buenos Aires, Galena, 1967.

MORRIS, William. *Arte y sociedad industrial*. Valencia, Fernando Torres, 1975.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1970.

MOTTA, Flavio. As artes aplicadas em São Paulo. In: BRUNO, Ernani Silva, org. *São Paulo, terra e povo*. Porto Alegre, Globo, 1967. p.207-227

MOTTA, Flavio. Art nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo. In: ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v.1. p.453-484

MOTTA, Flavio. *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1957.

MOTTA, Flavio. Floreal. *Habitat*, São Paulo, (12): 58-61, set.1953.

MOTTA. Flavio. 400 anos de pré-história das artes. In: IV CENTENÁRIO da fundação da cidade de São Paulo. São Paulo, Gráfica Municipal, 1954. p.177-193

MOULIN, Raymonde. De l´artisan au professionel: l´artiste. *Sociologie du Travail*, Paris, (4): 388-403, out/dez.1983.

MUZI, Luiz. *Arquitetura e construções*. 2.ed. São Paulo, s.c.p., s.d.

MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Buenos Aires, Nueva Vision, 1968.

NEVES, Christiano S. De real dedicatória. Ao arquiteto ou ao engenheiro? *Revista de Engenharia*, São Paulo, 14(48):19-22, set.1928.

NEVES, Christiano S. O que é arquitetura. *Architectura e Construcções*. São Paulo, 1(5):5-9, dez.1929.

NEVES, Christiano S. A Pretença architetura moderna. *Architectura e Construcções*, São Paulo, 1(1):15-19, ago. 1929.

NEVES, Christiano S. A Pretença architetura moderna. *Architectura e Construcções*, São Paulo, 1(2):11-17, set. 1929.

NICOLETTI, Roberto. *O Ferro como ornamento na arquitetura de Bragança Paulista no período de 1890/1930*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1978. (tese de mestrado)

NOVAIS, Fernando A. Passagens para o novo mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, (9):2-8, jul.1984.

PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. *O Italianizante - a arquitetura no periodo do 1880 a 1914 na cidade de São Paulo.* São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1984.(tese de mestrado).

PEDROSA, Mario. Da missão Francesa - seus obstáculos políticos. Tese para concurso da cadeira de História Colégio Pedro II.

PEIXOTO, Afranio e RANZINI, Felizberto. *Rio de Janeiro terra e águas da Guanabara.* São Paulo, Lanzara, 1945.

PEREIRA, Paulo Cesar Xavier. *Espaço, técnica e construção.* São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, 1984. (tese de mestrado).

PEVSNER, Nikolaus. *Le Accademie d´arte.* Torino, Giulio Einaudi, 1982.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneros del diseno moderno.* De Williams Morris a Walter Gropius. 2.ed. Buenos Aires, Infinito, 1963.

PICCAROLO, Antonio e FINOCCHI, Lino. *O desenvolvimento industrial de São Paulo através da primeira exposição municipal.* São Paulo, Pocai K. Weiss, 1918.

PIRENNE, Henri. *História econômica e social da idade média.* São Paulo, Mestre Jou, 1963.

PIZANI, Salvatore. *Lo Stato di San Paolo nel cinquantenário dell imigrazione.* São Paulo, s.c.p., 1937.

PRADO, J.F. Almeida. Arquiteto em São Paulo em 1880. *Habitat,* São Paulo,(3):50-53, mar./jun.1951.

PRADO, Maria Cecilia N. Homem. *O Prédio Martinelli*. São Paulo, EMURB, 1976. Separata de CASTELLO BRANCO, José B. *Projeto de restauração do Prédio Martinelli*.

PRADO, Yan de Almeida. São Paulo antigo e sua arquitetura. *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, (109): s.p., set.1929.

PROPAGADORA da instrução popular. In SEVERO, Ricardo,org. *O Liceu de Artes e Oficios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas*. São Paulo, s.c.p., 1934. p.164-165

QUERINO, Manuel Raymundo. *As artes da Bahia*. Bahia,Oficinas do Diário da Bahia, 1913.

RANZINI, Felizberto. Desenho de cartucha. *Revista Politécnica*, São Paulo, 34 (126): 131-132, jan/abr. 1938.

RANZINI, Felizberto. *O estylo colonial brasileiro.Composições Architetônicas de motivos originais*. São Paulo, Ed. Amadeu de Barros Saraiva, 1927.

READ, Herbert. Forma em arquitetura. In: ------. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p.103-120

O RENASCIMENTO da architetura no Brasil - a exposição internacional do centenário. *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1(3): 93-112, 1921.

RESIDÊNCIAS paulistas - fotos residência do Sr. Martinho Prado. *Panoplia*, São Paulo, 2(1): 17-20, jan.1918.

RESIDÊNCIAS paulistas - Villa Kyrial. *Panoplia*, São Paulo, 2 (2): 50-53, fev.1918.

RIEGL, Alois. *Arte tardoromana*. Torino, Giulio Einaudi, 1959.

RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques volonté artistique et vision du monde*. Paris, Klincksieck, 1978.

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo*. Fundamentos para uma história de la ornamentación. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

IL RINNOVATORE Edilizio di San Paolo Dr.F. P. Ramos de Azevedo. In: GLI Italiani nel Brasile. São Paulo, J. Rossetti, 1924. p.175-181

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionário technico e historico de pintura, escultura, architetura e gravura*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacob. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. *Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p.261-274

RUSKIN, John. *Las siete lâmparas de la arquitectura*. 2.ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1956.

SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Escola Politécnica (1894-1984)*. São Paulo, Reitoria da USP, Escola Politécnica, Fundação para o Desenvolvimento Tecnológico da Engenharia, 1985.

SANTOS, Maria Cecília dos. A evolução do desenho e da produção. *Módulo*, Rio de Janeiro, (66): 19-22, set. 1981.

SANTOS, Noronha. Um litigio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. Autos de Execução de 1759-1761. *Revista do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional*, Rio de Janeiro, (6): 295-317, 1942.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Agricultura, Instituto Florestal. *O Instituto Florestal - origem e evolução*. São Paulo, 1973.

SÃO PAULO e o art nouveau. *Habitat*, São Paulo, (10): 3--18, mar.1953.

SARAIVA, Amadeu de Barros e RANZINI, Felizberto. *Estylo colonial brasileiro, composições arquitetônicas de motivos originais*. São Paulo, Lanzara, 1927.

SCHAPIRO, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.

SCHARF, Aaron, org. *Art and industry*. Edinburg, The Open University, 1971. (Humanities: a foundation course, 33-34).

SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

SEGAWA, Hugo Massaki. *Alguns aspectos da arquitetura e do urbanismo em São Paulo na passagem do século*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1979. (trabalho de graduação interdisciplinar).

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. In: ----. *Conferências, 1914-1915*. São Paulo, Sociedade de Cultura Artistica, 1916. p.37-82

SEVERO, Ricardo. *A Casa da Faculdade de Direito de São Paulo. 1643-1937*. s.n.t. p.11-27

SEVERO, Ricardo, org. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas*. São Paulo, s.c.p., 1934.

SEVERO, Ricardo. *A pátria republicana*. Conferência no Centro Republicano Português de São Paulo. Conferência proferida na sessão solene do Centro Republicano Português de São Paulo, para comemorar o 11o. aniversário da proclamação da República em Portugal. São Paulo, Julio Costa, 1921.

SEVERO, Ricardo. *O Teatro Municipal de São Paulo*. Ilust. Felizberto Ranzini. São Paulo, Pocai e Weiss, 1911.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil. São Paulo, Nobel, 1986.*

SILVA, Raul. O Pavilhão de São Paulo na Exposição Nacional de 1908. Revista Polytechnica, São Paulo, 4 (19-20): 39-44, dez.1907/mar.1908.

SILVA, Sergio. *Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil*. São Paulo, Alfa-Omega, 1976.

SILVEIRA, Paulo Cesar da. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - arte e indústria em São Paulo*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1983. (trabalho de graduação interdisciplinar).

SIMAO, Azis. *Sindicato e estado, suas relações na formação do proletariado*. São Paulo, Dominus, 1966.

SOCIEDADE PAULISTA DE AGRICULTURA COMMERCIO E INDUSTRIA. *Exposição preparatória do estado de São Paulo para exposição nacional no Rio de Janeiro*. São Paulo, 1908. (catálogo de exposição).

SOLAR GRADJEAN de Montigny. *Antonio Borsoi: desenhista, artesão e decorador*. Rio de Janeiro, O Solar, nov. 1986/jan.1987. (catálogo de exposição).

SOUZA, Everaldo Vallim Pulira de. A Pauliceia há 60 anos. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 3(61): 53-65, nov/dez.1946.

TAUNAY, Afonso d'E. Cousas dos tempos idos. *Panoplia*, São Paulo, 1 (1): 13-17, jun.1917.

TOLEDO, Benedito de. *Victor Dubugras e as atitudes de inovação em seu tempo*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1985. 4v. (tese de livre docência)

VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (4): 331-360, 1940.

VINCENT, Jean-Marie. La domination du travail abstrait. *Critiques de l'economie politique*. Travail et force de Travail. Paris, (1):19-49, out/dez.1977.

VINCENT, Jean-Marie. Entretien avec Pierre Naville sur l'automation et l'avenir du travail. *Critiques de l'economie politique*. Travail et force de travail. Paris, (1): 9-18, out/dez.1977.

WITTKOWER, Rudolf e WITTKOWER, Margot. *Born under Saturn, the character and conduct of artists*: a documented history from antiquity to the French Revolution. New York, The Norton Library, 1969.

WOLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales en la historia del arte.* 4.ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

FONTES ICONOGRÁFICAS

Álbuns Fotográficos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, sem autoria, sem data e sem paginação. Coleção Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios:

Alfândega de Santos

Banco do Brasil

Banco Ítalo Belga

Boudoirs sofás, poltronas, cadeiras e móveis de vime

Casa de São Paulo, R.J., 1934

Câmara dos Deputados Federais; Banco do Brasil e Banco Português

Cerâmica

Cerâmica Artística

Congresso Legislativo do Estado de São Paulo

Consolos, floreiras, vitrines e paraventos. Luiz XIV, XV, XVI

Cópias e clichês

Decoração e mobiliário

Decoração e Mobiliário da Epoca Colonial no Brasil

Dormitórios ingleses

Dormitórios Luiz XVI

Dormitórios Modernos

Dormitórios e Salas

Dormitórios e Salas de Jantar

Escritórios, cadeiras, mesas, carteiras, *"bureaux"*, secretárias, estantes, caixas giratórias, conjuntos e grupos

Estruturas de Cadeiras Luiz XVI

Exma Srta Rice Morganti, 1935

Ferro batido

Halls

Indices dos Clichês no.1352

Interiores

Lumières

Lustres e Arandelas

Mesas e Móveis em estilo para salões

Mobiliário do XIIIo. século

Modelagem

Móveis para sala de jantar (modelos de Milão)

Novas Thermas, Poços de Caldas

Obras do Monumento de Ramos de Azevedo, São Paulo, 1934

Oficinas e Interiores

Officinas de Serralheria

Poltronas Giratórias, *Bureaux*, Secretárias e escrivaninhas para Senhoras

Portas, entradas, alisapés, ascensores, divisões, balcões e instalações diversas

Paraventos, floreiras e vitrines

Pratas repuchadas cinzeladas, época D. João V

Residências particulares

Saletas, bibliotecas e escritórios modernos e clássicos

Theatros e Interiores diversos

e outros álbuns sem qualquer identificação.

DEPOIMENTOS

AMORIM, Carlos Cardoso de Almeida. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 10 abril 1985. São Paulo.

ANDRADE, Francisco Dias de. *Depoimento sobre construção em São Paulo* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1985. São Paulo.

BACAGLINI, Eldizia. *Depoimento sobre marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1987. São Paulo.

BRIGHI, Dionisio. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Cecília de Arruda Campos em 1987. São Paulo.

BUONICONTI, Angelo. *Depoimento sobre a Fábrica de Móveis Artísticos Santa Helena* prestado a Douglas Araujo em 1985. São Paulo.

CRISTINO, Waldomiro. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1985. Valinhos.

FERNANDES, Paulo; TOSS, Aldo; NIGRO, Felicio. *Entrevista coletiva sobre o Liceu de Artes e Ofícios* realizada por Ana Maria Belluzzo em 17 abr.1985. São Paulo.

FIAMINGHI, Hermelindo. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios e sobre Calixto Fiaminghi* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1984. São Paulo.

GALVEZ, Rafael. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios prestado* a Antonio Cabral em 26 mar.1976. São Paulo, Museu Lasar Segall.

HOMEM, Zilda Oppido Naclério. *Depoimento sobre Federico Oppido* prestado a Maria Cecilia Naclério Homem em 1987. São Paulo.

LUPE, Enevaldo Rebellatto. *Depoimento sobre Giovani Rebellatto* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1987. São Paulo.

MORMANNO, Edmea. *Carta sobre a fábrica de camas de ferro de Alfonso Mormanno.* São Paulo, 1985.

NIGRI, Felicio. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1985. São Paulo.

OPPIDO, Antonio. *Depoimento sobre marcenaria artística* prestado a Ana Cecília de Arruda Campos em 1987. São Paulo.

OPPIDO, Guido. *Depoimento sobre a Fábrica dos Irmãos Oppido* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1984. São Paulo.

POLIZZOTTO, José. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1987. São Paulo.

SALMAZZO, Amilcar. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em maio de 1987. São Paulo.

SOFFREDI, Carlo. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 4 fev.1987. São Paulo.

SUZANNA, Remo. *Depoimento sobre Pietro Suzanna* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1987. São Paulo.

TOSS, Aldo. *Depoimento sobre o Liceu de Artes e Ofícios* prestado a Ana Maria Belluzzo em 1985. São Paulo.