



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

CAMILA ARAUJO GONÇALVES

**ARTÍFICES DE VIDA E PRÁTICAS CONCRETAS:
A PRODUÇÃO DOS ALUNOS DE MARCENARIA DA ESCOLA DE ARTES E
OFÍCIOS DE AMPARO (1910 A 1950)**

CAMPINAS

2019

CAMILA ARAUJO GONÇALVES

**ARTÍFICES DE VIDA ATRAVÉS DE PRÁTICAS CONCRETAS:
A Produção dos Alunos de Marcenaria da Escola de Artes e Ofícios de Amparo
(1910 a 1950)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em História, na área de Política, Memória e Cidade.

Supervisor/Orientador: Profa. Dra. Cristina Meneguello

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA CAMILA ARAUJO GONÇALVES, E ORIENTADA PELA PROF^a DR^a CRISTINA MENEGUELLO.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

G586a Gonçalves, Camila Araujo, 1989-
Artífices de vida e práticas concretas : a produção dos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios de Amparo (1910 a 1950). / Camila Araujo Gonçalves. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Cristina Meneguello.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Escola de Artes e Ofícios de Amparo. 2. Mobiliário - Estilos. 3. Marcenaria. 4. Artes e ofícios. 5. Desenho. I. Meneguello, Cristina, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Craftsmen of life and concrete practices : the woodworking and carving production from the Escola de Artes e Ofícios de Amparo students (1910 and 1950)

Palavras-chave em inglês:

Furniture - Styles

Woodwork

Arts and crafts

Drawing

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Cristina Meneguello [Orientador]

Lindener Pareto Junior

Rita de Cássia Francisco

Data de defesa: 30-09-2019

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3561-3654>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6939452879038182>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 30 / 09 / 2019, considerou a candidata Camila Araujo Gonçalves.

Profa. Dra. Cristina Meneguello
Prof. Dr. Lindener Pareto Junior.
Profa. Dra. Rita de Cássia Francisco

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

CAMPINAS
2019

Dedico à minha avó, Nair Canalli de Araujo (in memoriam) que sempre se referia com orgulho de sua neta professora. E aos meus pais, Fatima Canalli de Araujo e José Roberto Gonçalves, meus grandes incentivadores.

AGRADECIMENTOS

Ao imaginar a conclusão deste trabalho, era com entusiasmo que criava em minha mente pisciana a etapa dos agradecimentos, pois, ao longo desses anos, meu caminho foi acompanhado por pessoas pelas quais eu manifesto imensa gratidão. Mas, confesso que o entusiasmo de antes se transformou em apreensão, considerando a mínima possibilidade de eu me esquecer e/ou cometer alguma ingratidão. Por isso, desde já, declaro meus agradecimentos a todos que, de alguma forma, compartilharam as alegrias e dores desse trabalho.

Os primeiros agradecimentos são para a minha orientadora Cristina Meneguello, a Cris, por todo ensinamento em como ser uma boa pesquisadora, historiadora, professora e mulher. Obrigada pela paciência, “puxões de orelha”, carinho e preocupação.

Agradeço aos professores da nossa linha de pesquisa, especialmente ao Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto, Profa. Dra. Aline Vieira de Carvalho, Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto e Profa. Dra. Silvana Rubino, pela dedicação, sugestões e conhecimentos compartilhados ao longo das disciplinas, pelos corredores e eventos científicos. Aos professores Prof. Dr. Lindener Pareto Jr. e Prof. Dr. Marcelo Mac Cord, por aceitarem ler e contribuir com esse humilde trabalho.

Meus sinceros agradecimentos também às professoras que participaram da banca de qualificação, Profa. Dra. Alessandra Pedro, a Leca, com suas preciosíssimas contribuições, além da confiança em meu trabalho e generosidade ao me acolher na Olimpíada Nacional de História do Brasil (ONHB) e me socorrer no momento em que mais precisei. À Profa. Dra. Rita de Cássia Francisco que, mais do que ninguém, conhece minha trajetória acadêmica, por ter sido minha professora, coorientadora de TCC, banca de TCC e agora membro da banca de defesa do Mestrado; além da contribuição acadêmica, foi com muito carinho que se tornou amiga e incentivadora da minha profissão e de mudanças no cabelo.

Institucionalmente, agradeço ao funcionário da secretaria acadêmica Leandro Ferreira Maciel, por me ajudar a resolver as questões burocráticas sempre com muita paciência. Aos demais funcionários da Biblioteca Octávio

lanni e IFCH, meus agradecimentos pelos serviços prestados. À ETE João Belarmino e seus funcionários, representados pelo professor José Gabriel, os quais me receberam e ajudaram no processo da pesquisa.

Como aluna de graduação de outra instituição, a PUC-Campinas, não posso deixar de agradecer à Profa. Dra. Ivone Cecília D'Avila Gallo, pelo incentivo à pesquisa e à busca pelo título de mestre. Agradeço também a todos os mestres que, ao longo da minha vida acadêmica, me inspiraram tanto ao ponto de eu me tornar professora.

Aos colegas e amigos do programa de pós-graduação em História da Unicamp, que compartilharam leituras, sugestões e afetos ao longo desses anos, em especial à Andresa Martins Rodrigues que, passada a primeira impressão de ser brava ao ler meu projeto, conquistou espaço especial em minha vida. À Juliana Pereira, Gabriel Santos, Leonardo Novo, Deborah Neves, Natália Louzada, Bárbara Marie Van Sebreeck, gratidão pelo carinho e preocupação. E, como não poderia faltar, agradeço à Elisa Paletti Pomari, pela sua amizade altruísta desde que nos conhecemos na graduação, quando acolheu uma estranha no ninho, e por ser meu ponto de lucidez na procura da minha identidade: “sou professora ou pesquisadora?”. À Joana Schossler que, com sua sensibilidade, me socorreu em meio ao meu momento de maior insegurança e desespero.

Agradeço também aos amigos de profissão e de caminhada, Tatiana Amaral, Francisco Bryan, Filipe de Nobrega, Vanessa Castro, Caroline Leite, Bárbara Pereira, Heloisa C. Guimarães de Oliveira, Danilo Mosca, Daiana Vital, Bruno Pereira e Carolina Beltramini, esta última por ler com tanta atenção meu trabalho, meus sinceros agradecimentos e carinho. Agradeço também às minhas três irmãs, as quais eu pude escolher estar ao meu lado por toda a vida, Natália de Oliveira Mota, Natália Salaro Grigol e Nicolle Fugazza Fernandes.

Minha gratidão e amor ao Victor Albertin Alves Agra, pelo seu entusiasmo com minha carreira, amor por mim e paciência ao longo desses anos.

À minha avó Nair, por se orgulhar da neta que desde pequena gostava de estudar e, mais ainda, por ter se tornado professora. Era orgulho que não cabia mais naquele coração que, durante o processo da minha escrita, resolveu parar de bater, mas que agora está dentro de mim e nessas linhas que aqui dedico a ela. Não menos importante, a outra avó, Francisca Oliveira Souza, que sempre cuidou de mim. E a todos os familiares que me amam, obrigada!

Aos meus pais, Fatima Canalli de Araujo e José Roberto Gonçalves, por serem pais maravilhosos, incentivadores e altruístas. Meu eterno amor e gratidão!

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro que permitiu o desenvolvimento desta pesquisa.

“[...] mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim”.

Lina Bo Bardi

“O conteúdo espiritual de um quadro registra a potência de sensibilidade do artista. O lado técnico registra o conhecimento e o desenvolvimento da sensibilidade do artista. A técnica é um meio com o qual o artista transmite a sua sensibilidade.”

Cândido Portinari

RESUMO

A presente dissertação analisou a produção dos alunos de marcenaria e entalhação da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, atual ETE João Belarmino, entre as décadas de 1910 e 1950, contexto no qual a cidade passou a investir na capacitação da mão de obra excedente do campo. No início da República, a cidade vivia da produção do café e, espelhada na capital paulista, carregava o discurso da modernização. Por isso, sua elite inaugurou a escola que prepararia seus alunos para o mercado de trabalho industrial. Contudo, dentro dessas escolas observou-se um contexto de transição entre a arte e a técnica, as quais se espelhavam nos antigos Liceus e traziam cada vez mais a técnica para capacitar seus alunos, em uma sociedade que paulatinamente se industrializava. A partir disso, o governo do estado de São Paulo, na década de 1930, criou o órgão da Superintendência do Ensino Profissional, a fim de regular as escolas profissionais que surgiram em todo o estado. Os desenhos oriundos da Superintendência serviram de modelo para serem estudados pelos alunos. Se, por um lado, o desenho norteava e disciplinava os alunos para a confecção de produtos, por outro, exaltava o caráter artístico. Dessa forma, a discussão do texto aborda o conceito de Artes Menores e do movimento *Arts and Crafts*, pois, na moderna sociedade industrial, devido à opção pela mecanização, houve uma perda das Artes Menores, as quais procuravam embelezar o cotidiano do homem, por isso a preocupação com os desenhos que eram a base para a produção do mobiliário. A partir da análise desses desenhos e do mobiliário construído pelos alunos da seção de marcenaria de Amparo, não foi possível identificar uma cópia perfeita dos moldes enviados pela Superintendência, vimos estilos recorrentes e motivos artísticos que se repetiram. Esse fato nos levou a acreditar que se valorizou a técnica, mas seguimos falando de artes e tradição de um ofício, de uma individualidade que se reproduz no trabalho e sua produção.

Palavras-chave: Mobiliário; Marcenaria; Desenho; Superintendência do Ensino Profissional; Artes Menores; Arts and Crafts; Estilos.

ABSTRACT

The present dissertation has analyzed the woodworking and carving production from the *Escola de Artes e Ofícios de Amparo* students, currently *ETE João Belarmino*, between the decades of 1910 and 1950, context in which the city started to invest in qualification for the field surplus labor force. The city that lived on coffee production in the beginning of the Republic, mirrored in the state capital São Paulo, carried the discourse of modernization, thus its elite inaugurated the school that would prepare its students for the industrial labor market. However, a transitional context between art and technique within these schools is considered to epitomize the ancient Lyceums and increasingly brought the technique to empower their students in this gradually industrializing society. From this, the state government of São Paulo, in the 1930s, created the body of the Superintendency of Professional Education to regulate the professional schools that emerged throughout the state. The drawings from the Superintendency served as models to be studied by those students. If, on the one hand, those drawings led and disciplined the students to make products, on the other, it exalted the artistic character. This text's discussion addresses the concept of the Lesser Arts and the *Arts and Crafts* movement, because in the modern industrial society, due to the option for mechanization, there would be a loss of the Lesser Arts, which seek to beautify man's daily life and, therefore, the concern with the drawings that were the basis for the production of furniture.

Keywords: Furniture; Woodwork; Drawing; Superintendence of Vocational Education; Lesser Arts; Arts and Crafts; Style.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Imagem da fachada da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, década de 1910. 51
- Figura 2** - Alunos em atividades na Seção de Marcenaria, década de 1940. 51
- Figura 3** - Fachada do edifício que serviu como loja que vendia o mobiliário produzido pelos alunos do Liceu, 2017. 52
- Figura 4** - Alunos posam na oficina do setor de Mecânica, Liceu de Amparo, década de 1930. 54
- Figura 5** - Desenho da série slödj. 71
- Figura 6** - Série educativa para as seções de Mecânica, Ferraria, Fundição e Segeria. Década de 1930. 72
- Figura 7** - Exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional. 73
- Figura 8** - Fotografia de um exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional. 74
- Figura 9** - Fotografia de um exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional. 74
- Figura 10** - Fotografia de um exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional. 75
- Figura 11** - Desenho da série metódica de aprendizagem para entalhação destinada a confecção de porta-retrato, desenho n. 17 com escala e orientações para a execução. Datado de 1944. 76
- Figura 12** - Livro de distribuição da porcentagem de alunos do ano de 1934. 77
- Figura 13** - Transcrição do livro de distribuição da porcentagem de alunos do ano de 1934. Acervo ETE João Belarmino 78
- Figura 14** - Imagens utilizadas por Lucio Costa para explicar o primeiro período da história do mobiliário brasileiro 81

Figura 15 - Imagens utilizadas por Lucio Costa para explicar o segundo período da história do mobiliário brasileiro	83
Figura 16 - Imagens utilizadas por Lucio Costa para explicar o terceiro período da história do mobiliário brasileiro	84
Figura 17 - Desenho de uma mesa elástica para jantar, estilo D. João V, enviado pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo.	85
Figura 18 - Seção de plástica. Professor Humberto Frediani e alunos em exercício com o modelo vivo na aula de escultura. Década de 1920.	87
Figura 19 - Desenho, croqui de espaldar de cadeira com ornato de folhas de acanto para exercício de entalhe em madeira na Seção de Entalhação, 40 x 30cm, década de 1930.	88
Figura 20 - Desenho de espaldar de cadeira. Detalhe de frontão com folhagem acântica, para ser executado na Seção de Entalhação, década de 1930.	88
Figura 21 - Desenho. Detalhe de almofada de armário para sala de jantar. Seção de Entalhação, década de 1930.	89
Figura 22 - Desenho. Detalhe de espaldar de cadeira com entalhe e encosto em couro, década de 1930.	90
Figura 23 - Desenho. Detalhe de frontão de cadeira com folhagem acântica, modelo para ser executado na Seção de Entalhação, 1930.	91
Figura 24 - Desenho de penteadeira estilo Regence enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.	92
Figura 25 - Desenho de penteadeira estilo D. João V enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.	92
Figura 26 - Desenho de penteadeira estilo Provençal enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.	93
Figura 27 - Desenho de penteadeira estilo Renascença enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.	94
Figura 28 - Fotografia tirada de uma escrivaninha pertencente ao mobiliário da ETE João Belarmino.	95
Figura 29 - Relatório de Horácio A. da Silveira, diretor da Escola Profissional de Amparo, sobre o ensino profissional.	100
Figura 30 - Índice do livro de Bandeira Jr mostrando as fábricas de móveis.	103
Figura 31 - Continuação do índice do livro de Bandeira Jr sobre as fábricas de móveis.	104

Figura 32 - Dados extraídos dos relatórios anuais de 1919 e 1928	105
Figura 33 - Transcrição dos dados extraídos dos relatórios anuais de 1919 e 1928	105 e 106
Figura 34 - Cômoda produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	108
Figura 35 - Cadeira produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	109
Figura 36 - Buffet do conjunto da sala de jantar produzido pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	110
Figura 37 - Mesa e cadeiras produzidas pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	110
Figura 38 - Mesa produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	111
Figura 39 - Mesa produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	112
Figura 40 - Detalhe dos pés da mesa produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	113
Figura 41 - Cristaleira produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.	114
Figura 42 - Conjunto de escritório pertencente ao acervo da ETE João Belarmino. Faz parte da sala da direção da escola.	115
Figura 43 - Biombo pertencente ao acervo da ETE João Belarmino. Faz parte da sala da direção da escola.	116

- Figura 44** - Poltrona pertencente ao acervo da ETE João Belarmino. Faz parte da sala da direção da escola. 117
- Figura 45** - Penteadeira lavatória que estava em restauro na loja de Antiquidades Avona, em Amparo. Não foi identificado o proprietário. 118
- Figura 46** - Detalhe do tampão da penteadeira lavatória com o carimbo da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, conhecido como Liceu. 119
- Figura 47** - Fotografia de móveis e objetos produzidos pelos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios entre as décadas de 1940 e 1950. 123
- Figura 48** - Fotografia de móveis produzidos pelos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios entre as décadas de 1940 e 1950. 124
- Figura 49** - Fotografia de móveis produzidos pelos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios entre as décadas de 1940 e 1950. 125
- Figura 50** - Cadeira com motivos que parecem remeter ao estilo marajoara. Desenho enviado pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo. 126
- Figura 51** - Desenho de móvel em estilo Marajoara enviado pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo. 127
- Figura 52** - Detalhe do espaldar da cadeira Recch, com motivos fitomorfos: orquídeas, o símbolo da medicina e as iniciais. 128
- Figura 53** - Cadeira modelo Recch. 128
- Figura 54** - Fotografia da primeira turma de diplomados da Escola de Artes e Ofícios de Amparo. 134
- Figura 55** - Foto dos alunos e mestres da Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Não foi possível identificar o ano da fotografia. 136

SUMÁRIO

GLOSSÁRIO DOS ESTILOS DOS MOBILIÁRIOS.....	17
INTRODUÇÃO.....	22
1. O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO, O ENSINO PROFISSIONAL E AS ARTES.....	30
1.1 O CAFÉ, A INDÚSTRIA, O DESENVOLVIMENTO DA CIDADE DE AMPARO E A DINAMIZAÇÃO DA MÃO DE OBRA.....	30
1.2 O CAMINHO PARA A FORMAÇÃO DO ENSINO PROFISSIONAL NO BRASIL.....	37
1.3 O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO E O SEU CURRÍCULO.....	49
2. ENTRE A ARTE E A TÉCNICA – O LIMAR DA TÉCNICA E DA ARTE NA PRODUÇÃO DO MOBILIÁRIO BRASILEIRO NO SÉCULO XX.....	57
2.1 UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA – A TRAJETÓRIA DAS ARTES E OFÍCIOS.....	57
2.2 AS ARTES MENORES – ENTRE A TÉCNICA E A ARTE.....	63
2.3 A SUPERINTENDÊNCIA DO ENSINO PROFISSIONAL DE SÃO PAULO E A PRODUÇÃO DOS ALUNOS MARCENEIROS DO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO – UMA DISCUSSÃO SOBRE OS ESTILOS PRODUZIDOS NO INÍCIO DO SÉCULO.....	67
3. A FORMAÇÃO E MEMÓRIA DOS ALUNOS DE MARCENARIA NO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO, SUA INSERÇÃO NO MERCADO DE TRABALHO E A BUSCA DE UM ESTILO NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950.....	96
3.1 O EDUCAR DAS MÃOS: FORMAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE E DA TÉCNICA PARA A INDÚSTRIA.....	96
3.2 REIVINDICAÇÕES/ADEQUAÇÕES DE UM ESTILO NACIONAL.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS.....	138
ANEXOS.....	145

GLOSSÁRIO DOS ESTILOS DOS MOBILIÁRIOS

Os estilos citados nesse texto foram analisados a partir da descrição dos estilos feitas pela Coleção Museu da Casa Brasileira¹ e da Coleção do Museu Paulista².

Arte Déco – movimento que surgiu no pós-guerra (1914-1918). Conhecido inicialmente apenas como estilo Moderno, o Art Déco pôde ser notado em duas vertentes distintas. A primeira era geométrica, racional e ligada à indústria; a segunda era ornamental, retomava as influências do passado e era mais artesanal. Os móveis seguem essa tendência, sendo observados no período tanto alguns com incrustações e relevos quanto outros de estruturas simples e tubulares.

Art Nouveau – Movimento que surgiu na virada do século XIX para o século XX. O apelo ao tátil e ao visual foi representado em duas correntes estéticas distintas. A primeira era curvilínea, assimétrica e sinuosa, com motivos vegetais, animais e formas do corpo feminino. A segunda era geométrica e utilizava elementos da natureza estilizados. Uma visão dinâmica sobre o espaço foi refletida na construção dos móveis, que muitas vezes eram feitos sob medida para os lugares a que se destinavam.

Barroco – Estilo que surgiu na Itália, durante o século XVII e a primeira metade do século XVIII, e se espalhou pelo restante da Europa. A dramaticidade, os contrastes, a assimetria e grande quantidade de ornatos são características barrocas que foram empregadas nos móveis da época. As peças eram fartamente entalhadas, com emprego de linhas curvas e ampla profusão de cores. Dourados e motivos decorativos mantinham as já utilizadas representações vegetais, então somadas a frutas e figuras humanas, características desse mobiliário. O Barroco no Brasil, se comparado à Europa, desenvolveu-se tardiamente. Foi caracterizado pela originalidade e pela criatividade, e estendeu-se até o início do século XIX.

Beranger – Estilo mobiliário com fortes influências brasileiras, que ficou conhecido como Beranger ou Pernambucano. Desenvolvido pelo mestre marceneiro francês Julien Beranger, radicado no Recife em 1816, que formou diversos artesãos,

¹ BORGES, A. *et. al.* Coleção Museu da Casa Brasileira. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2007.

² MUSEU PAULISTA DA USP. SANTOS, J. de A. **Mobiliário Artístico Brasileiro**. Coleção Museu paulista. Vol. 1. Tomo 1. Ano 2007

teve sequência com seu filho Francisco Manoel Beranger, até 1857. Utilizavam-se de jacarandá para criar móveis com inspiração no estilo Império, mas com forte presença de elementos da fauna e flora brasileiras.

Chippendale – Thomas. Construtor inglês de móveis que introduziu grandes modificações nos interiores domésticos do século XVIII. Publicou *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director* com uma copiosa coleção de desenhos de móveis elegantes, inspirados no gótico, no chinês e no sabor moderno - como ele se comportava em 1754 – ou seja, a exageração barroca. Muitos destes desenhos são caracterizados pela impossibilidade de transcrição à madeira. O estilo enquadra-se no Georgiano primitivo.

Colonial – Que provém da época colonial. Móvel colonial brasileiro. O estilo colonial brasileiro vai até D. João VI.

Diretório – Estilo de transição entre o Luís XVI e o Império, portanto, durante a Revolução Francesa, mais especificamente entre os anos de 1795 e 1799, final do Neoclassicismo. Suas principais características eram as linhas simples, com referências greco-romanas, egípcias e símbolos da Revolução francesa. Com a abolição das corporações no contexto revolucionário, os móveis passaram a ser mais criativos e menos padronizados.

D. João V – O estilo correspondente ao período de D. João V em Portugal (1706-1750). Os móveis do período mesclavam características do Barroco e do Rococó com a tradição nacional portuguesa e ainda elementos do estilo Queen Anne (inglês). As principais características do mobiliário são os pés de bola ou patas de animais, bilros, ornamentos, nas abas e saias. As pernas curvas e contracurvas têm saídas brúscas abaixo dos assentos das cadeiras e dos tampos de mesas. As cadeiras possuem encosto em forma de violão e moldura vazada ou forrada com tecido ou palhinha.

D. José I – O estilo corresponde ao período do reinado de D. José I em Portugal (1750-1777). O terremoto de 1755, em Lisboa, influenciou diretamente a produção de mobiliário, quando a necessidade emergente de peças impôs normas definidas quanto à forma e à simplicidade nos detalhes. As pernas em curvas e contracurvas tinham linhas mais suaves e eram inteiriças, como um prolongamento das caixas dos móveis.

D. Maria I – Estilo que floresceu durante o reinado de D. Maria I, em Portugal (1777-1792). Mantendo a simplicidade do estilo anterior, o D. José I, teve como

elementos mais característicos as linhas retas e cilíndricas, a delicadeza e o equilíbrio nos ornamentos, os laços, plumas e pequenos medalhões. Sofreu forte influência neoclássica inglesa.

Ecletismo – Floresceu na segunda metade do século XIX e caracterizou-se pela retomada e pela justaposição de estilos anteriores, obedecendo exclusivamente à busca por formas livres compostas pelas mais variadas expressões. Pode tanto apresentar falta de unidade e de orientação, como completa harmonia e equilíbrio. Os móveis dessa época retomavam os estilos anteriores, conjugando a falta de unidade e a orientação.

Império – Esse estilo correspondeu à última fase do Neoclássico e desenvolveu-se na França, desde o período em que Napoleão se consagrou imperador (1804) até o exílio (1815). Pouco diferiu do estilo Diretório, com referências clássicas e linhas simples, mas com ênfase no poderio napoleônico.

Luís XIV – Rei da França, 1643-1715. O mobiliário de sua época é considerado de caráter masculino, em declínio depois de 1680. O mobiliário recebeu grande impulso sob seu advento.

Luís XV – Rei da França, 1715-1774. Culmina com a rocalha, depois Rococó. Versões luso-brasileiras chamam-se D. João V.

Luís XVI – Rei da França, 1774-1793. Volta ao Classicismo. Linhas retas sugeridas pelo movimento que empolgou a época com as descobertas de Pompéia e Herculano. Sua interpretação plana lhe dá afinidade com o D. João VI e Sheraton-brasileiro.

Manuelino – O estilo surgiu em Portugal no final do século XV e início do XVI, durante o reinado de D. Manuel (1449-1521). Geralmente associado ao Gótico, utilizava-se de emblemas portugueses, como as armas régias e a Cruz de Cristo, incorporados aos objetos que também possuíam referências náuticas e elementos exóticos de fauna e flora, reflexo da expansão marítima portuguesa. O mobiliário do período incorporou influências da Índia, um dos destinos das naus portuguesas.

Nacional-Português – Floresceu em Portugal no século XVII. Os móveis, confeccionados em madeira, tinham estruturas sólidas e retilíneas, pernas torneadas com bolas e bolachas, entalhes tremidos e goivados e emprego de couro como principais características do estilo, que incorporou elementos do Renascimento e do Barroco italianos.

Neoclássico – Movimento artístico vigente na Europa (Itália, Inglaterra e França) entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. O Neoclássico foi inspirado na Antiguidade grega, romana e etrusca e tentava superar as extravagâncias dos estilos Barroco e Rococó; os móveis com influência desse estilo são sóbrios, de linhas retas e incorporam elementos arquitetônicos como colunas e frontões.

Regence – Período francês que vai do fim do reinado de Luís XIV até a ascensão ao trono de Luís XV, caracterizado pela transição das linhas masculinas para as de estilo íntimo, designadas como femininas.

Renascimento – Movimento iniciado na Itália, entre a segunda metade do século XV e o século XVI, que exaltava a busca pelo conhecimento e colocava o homem como centro do universo. O mobiliário de influência renascentista apresentava elementos arquitetônicos greco-romanos, árabes e bizantinos por meio de colunas, cornijas, balaústres e pedestais incorporados à sua estrutura. Os ornatos e pinturas retratavam cenas da história da época e da mitologia clássica. Eram utilizadas técnicas como relevo de gesso pintado e dourado, entalhes, marchetarias compondo mosaicos, além do uso de couro lavrado nos assentos e espaldares de cadeiras.

Rococó – Estilo que surgiu na França nas primeiras décadas do século XVIII e estendeu-se aproximadamente até 1770. O Rococó, também conhecido como Luís XV ou Rocaille, desenvolveu-se inicialmente nas artes figurativas e ornamentais e só depois na arquitetura, na pintura e na escultura. Os móveis geralmente apresentavam dimensões reduzidas, se comparados aos anteriores, e eram caracterizados pela assimetria, pelas linhas curvas, por motivos florais, de conchas e rochas, ou seja, de referência à natureza, por meio de entalhes e aplicações, geralmente em bronze. O encurvamento dos pés na forma chamada de cabriolé também é uma característica do estilo.

Sheraton – Linhas sóbrias, superfícies retas, com pequenos detalhes e filetes geométricos ou com desenhos delicados, geralmente por meio de incrustações, e evidente valorização da madeira eram as principais características desse estilo neoclássico inglês, cujo expoente foi Thomas Sheraton (1751-1806). Em Portugal, o estilo D. Maria I foi marcado por suas influências. No Brasil, esse estilo foi bastante difundido, principalmente em Minas Gerais, onde sofreu reinterpretações.

Thonet- Estilo que levou o nome de seu criador, o austríaco Michel Thonet (1796-1871), que inventou móveis por meio de uma técnica inovadora com uso de madeira vergada, que aliava a possibilidade de produção industrial à qualidade e ao baixo custo, permitindo que os móveis desse estilo fossem acessíveis a um grande número de usuários.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa dedicou-se à análise da produção do mobiliário dos alunos de marcenaria e entalhação da então Escola de Artes e ofícios da cidade de Amparo, entre as décadas de 1910 a 1950. Essa atividade, na qual a arte e a técnica se misturam, em um momento de valorização da técnica em detrimento do artífice e do saber fazer, devido às mudanças advindas do surgimento das indústrias no Brasil, teve significativa importância social para a cidade do interior paulista. O período abordado justifica-se pelas mudanças que ocorreram no início do século XX, em uma recém-formada república que tentava se modernizar. Nessa época, surgiram as primeiras escolas profissionais.

A ideia para a pesquisa surgiu a partir do interesse nas artes e ofícios, pois, durante a Graduação em História na Universidade Católica de Campinas, participei do projeto de extensão no Museu de Arte Sacra da Catedral Metropolitana de Campinas, a partir do qual surgiu o tema para meu trabalho de conclusão de curso. Na Catedral, tive contato com o acervo sacro, composto por documentação, indumentárias e esculturas de santos. Porém, o que mais me chamou atenção, além da monumentalidade do prédio de taipa de pilão, foram os entalhes do altar-mor produzidos pelo artífice Vitoriano dos Anjos Figueiroa, baiano que havia sido contratado no século XVIII para vir a Campinas criar a obra da catedral.

Durante meu TCC, estudei a trajetória do artífice, mas, em determinado momento a documentação se tornou escassa para a continuidade da pesquisa. Ainda assim, consegui me aproximar da história das Artes e Ofícios no Brasil. O interesse não parou por aí. Foi quando surgiu a necessidade de entender como se deu a passagem de um trabalho voltado para as artes para um trabalho permeado pela técnica, considerando o contexto de uma sociedade que se transformava. Cabe destacar que o objeto de estudo foi encontrado com a ajuda da Profa. Dra. Cristina Meneguello, em uma disciplina de patrimônio. Enquanto aluna especial da Universidade Estadual de Campinas, visitei o acervo da ETE João Belarmino e me deparei com uma documentação escolar rica e grande produção dos alunos de marcenaria. O antigo Liceu, como é chamado até hoje pelos moradores da cidade, se tornou objeto para entender essas transformações no campo do trabalho, com enfoque no estado de São Paulo, e também, através de outros Liceus que surgiram

como resposta às novas necessidades das indústrias, as quais careciam cada vez mais de mão de obra capacitada.

A relação entre a arte e a técnica também foi exposta a partir da produção do mobiliário produzido pelos alunos do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, que se matricularam na escola para aprender um ofício que lhes dessem alternativas de vida em uma sociedade predominantemente rural, mesmo que a realidade industrial já despontasse. Nesse contexto, em que a técnica começou a se sobrepôr à arte, as escolas ainda mantinham o Desenho como disciplina obrigatória a todos os alunos, mas não apenas as escolas; o Estado passou a valorizar essa disciplina como forma de preparar seus alunos.

Na década de 1930, período abordado detalhadamente no capítulo 2, foi criada, no estado de São Paulo, a Superintendência do Ensino Profissional, a qual regulava as Escolas Profissionais numa tentativa de padronização do currículo, e que também era responsável pelo envio dos desenhos que os alunos de marcenaria copiavam para produzir o mobiliário. Nesse campo dos móveis brasileiros, a cópia dos estilos europeus se deu até meados da década de 1940³, sofrendo forte resistência dos artistas à massificação da produção do mobiliário, atribuindo a esse tipo de produção a falta de *design* e qualidade. É na década de 1940 que se inicia a reivindicação de um estilo brasileiro de mobiliário, e não mais uma simples cópia do que era feito na Europa. Esse tema é abordado no capítulo 3, o qual conta com fotografias dos móveis produzidos no Liceu, já com características de um móvel compatível com a realidade do Brasil.

A cidade de Amparo está situada no leste do interior paulista (a 138,7 km da capital), e inseriu-se no ideal republicano de civilização e progresso, pois, na segunda metade do século XIX, com o advento da produção do café, a preocupação das elites amparenses era a de remodelar a cidade de acordo com um projeto urbanístico racional, o qual incluiria a criação de bairros operários, áreas para instalação de indústrias, novos traçados para as ruas, jardim público, introdução de novos modelos arquitetônicos, entre outros⁴. Tal projeto, assim como o estilo de vida e os padrões de consumo de bens e serviços espelhavam-se nos modelos europeus, principalmente franceses e ingleses. Para as elites, progresso, civilização

³ BLEICH, M. C., TENREIRO, J. Mobiliário Moderno Artesanal. **Jangada**: Colatina/Chicago, n. 8, p. 138-156, jul-dez., 2016. p. 138.

⁴ **Livro em comemoração aos 100 anos de fundação do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo**. Amparo: ETEC João Belarmino/Centro Paula Souza/Governo do Estado de São Paulo, 2011.

e modernidade também significavam eliminar tudo aquilo que pudesse contradizer essa visão. Dessa forma, os mendigos, os ociosos, os desocupados e os meninos de rua, por eles vistos como representantes do atraso, deveriam ser resgatados daquela situação de flagelo. Uma alternativa moderna para resolver a situação e diversificar atividades como prestação de serviços e formação profissional para o setor industrial foi a criação de uma escola que capacitasse esses jovens para o mercado de trabalho. Assim, esse projeto se consolidou com a criação do Liceu de Artes e Ofícios, no início da década de 1910.

No início do século XX, Amparo apresentava-se como um dos grandes polos produtores de café do interior paulista, mas a crise de superprodução no setor cafeeiro fomentou ideais alternativos para substituir as atividades agrícolas e, assim, veio o interesse em criar na cidade uma escola como a Escola de Artes e Ofícios. A exemplo do que ocorria em todo o Brasil e, principalmente no estado de São Paulo, o café foi o propulsor da indústria. E, assim como as primeiras fábricas surgiram em benefício do café e a partir de seu capital, a decadência da produção cafeeira proporcionaria o desenvolvimento da indústria no Brasil.

A industrialização no Brasil chega com cerca de 100 anos de diferença em relação à Europa e, no início, as fábricas nacionais foram vistas com qualidade inferior. Com esse discurso republicano, liceus e escolas profissionais são criados no país. Na capital paulista, foram criadas as Escolas Profissionais Masculina (e Feminina) do Brás, pelo Decreto n. 2118-B, em 28 de novembro de 1911. Essas instituições voltavam-se ao público a partir de 12 anos de idade, mas incluíam o público adulto. Nesse contexto, o coronel João Belarmino Ferreira de Camargo, político da cidade com influências no governo do estado e membro ativo da elite amparense, com o objetivo de inserir a cidade nos moldes da capital, que havia criado liceus para atender a demanda industrial das primeiras décadas do século XX, começou o projeto de trazer para a cidade o Liceu de Artes e Ofícios, escola que iniciou suas atividades em 1º de fevereiro de 1913 e, segundo o livro de matrícula n.12, datado do mesmo ano, 36 alunos se matricularam no curso de eletricidade, 38 no curso de marcenaria e 32 no curso de correaria⁵.

A Escola de Amparo, no transcorrer de sua existência, sofreu várias transformações em relação aos cursos e aos currículos, além de ter mudado de

⁵ ESCOLA DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO. **Livro de Matrícula n. 1**, 1913 – 1919. Amparo, São Paulo: Acervo da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, p. 1.

nome diversas vezes. O primeiro nome dado à escola foi Escola de Artes e Oficinas de Amparo. Depois, vieram outros nomes: Escola Profissional, Escola Industrial, Ginásio Industrial, Centro Interescolar, Colégio Técnico, Escola Estadual de Segundo Grau, Escola Estadual de Primeiro e Segundo Grau e atualmente Escola Técnica Estadual, sendo que, a partir de 1936, passou a utilizar o nome do “Coronel João Belarmino”, em homenagem a seu patrono, que financiou a implantação da instituição.

No momento da criação do Liceu, a indústria de mobiliário no Brasil era incipiente, e foi praticamente inexistente até a década de 1930⁶, pois existiam poucas fábricas destinadas a essa produção, conforme Marcia Bleich aponta em seu texto sobre o mestre Tenreiro. Nesse período, em São Paulo, havia poucas fabriquetas que desenvolviam mobiliários mais simples para a classe dos assalariados, e cinco fábricas que se dedicavam à produção de móveis de luxo de alta qualidade⁷, e que resistiam à produção em massa, valorizando muito a arte e o desenho.

Contudo, apesar da indústria amparense ser iniciante, com a produção de mobiliário ocorrendo em oficinas, havia a oportunidade de empregos em fábricas de outras localidades, como foi descrito pelo diretor Horácio Augusto da Silveira no relatório da Superintendência da Educação Profissional de 1936⁸. Esse fato nos leva a acreditar que a Escola de Artes e Ofícios de Amparo não só formava mão de obra para a localidade, mas também, para atender a demanda de operários das grandes cidades. Além disso, alguns alunos, como Sylvio Vichi, formado na primeira turma da escola Profissional de Amparo, tornaram-se mestres e lecionaram no curso de marcenaria por muitos anos, enquanto que outros construíram suas próprias oficinas na cidade e em outras regiões – o que atesta a contribuição do Liceu para as atividades na região.

O projeto que incluía a criação da instituição tinha como objetivo fazer com que o excedente populacional do campo fosse qualificado na sua própria cidade, para depois partir para as fábricas de São Paulo e região. Esse fato pode ser

⁶ BLEICH, M. C., TENREIRO, J. Mobiliário Moderno Artesanal. **Jangada**: Colatina/Chicago, n. 8, p. 138-156, jul-dez., 2016.

⁷ Ibidem, p. 140.

⁸ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório da Superintendência da Educação Profissional de Doméstica, subordinada diretamente ao Secretário da Educação do Estado de São Paulo**. 1936. São Paulo: Arquivo do Estado, p.

observado no texto do cartaz, o qual informava sobre a abertura das matrículas para 1930:

Os officiaes diplomados pela Escola de Amparo, são avidamente procurados pelas grandes e pequenas industrias do Estado de São Paulo. Dos proprietários de officinas mechanicas e de marcenarias, de São Paulo e de outras importantes cidades do Estado, tem o Director da Escola recebido cartas, solicitando-lhe o encaminhamento para suas officinas, dos rapazes diplomados por este estabelecimento, o que prova o valor do ensino profissional aqui ministrado.⁹

Entre 1911 e 1931, as escolas profissionalizantes no Estado de São Paulo estavam submetidas à Secretaria do Interior de São Paulo. Já entre 1931 a 1934, passaram a ser subordinadas à Secretaria de Educação e Saúde do Estado. Apenas a partir de 1934, se organizam de forma independente, visto que a Superintendência da Educação Profissional e Doméstica estava diretamente subordinada à Secretaria da Educação e Saúde Pública. Cabe destacar que a Superintendência do Ensino Profissional assumirá grande importância para os estudos dos mobiliários produzidos pelos alunos de Amparo, pois, nos primeiros anos da Superintendência (1936 a 1947), quem presidiu o órgão estadual foi Horácio Augusto da Silveira, antigo diretor da Escola Profissional de Amparo.

Em sua gestão na Superintendência, Silveira implementou formas administrativas que já havia experimentado enquanto diretor da Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Uma delas era a organização de exposições com os trabalhos realizados pelos alunos. Podemos dizer que o Liceu de Amparo (status que mantém até hoje, mesmo sem nunca ter sido, de fato, um Liceu) teve uma atuação bastante precisa na cidade, com exposições periódicas de móveis, máquinas e artefatos projetados e executados pelos alunos. A escola chegou a ter uma exposição permanente para vendas dos produtos do trabalho dos alunos e professores em um prédio adquirido no centro da cidade. No período compreendido entre 1920 a 1950, a seção industrial de Marcenaria era responsável pela maior parte da renda alcançada pela escola.

Os primeiros cursos oferecidos pela instituição foram: Desenho, Matemática, Eletricidade, Carpintaria e Selaria. O curso de Desenho e a Seção de Plástica constituíram-se como instrumentos importantes na configuração dos demais cursos e suas seções, especialmente para as Seções de Marcenaria e Entalhação.

⁹ ETE João Belarmino. **Folheto de divulgação das matrículas para o ano de 1930**. Amparo, São Paulo: Escola Profissional de Amparo, ano 1930.

Os cursos funcionavam segundo uma estrutura escolar dividida em: curso teórico, considerado de base comum, ministrado pelos professores de Português, Matemática e Desenho, e pelo curso prático, ministrado pelos mestres nas oficinas e destinado à formação profissional.

Os alunos/artífices aprendiam a construir móveis, seus estilos e ornatos. Na década de 1930, os desenhos de móveis e peças, oriundos da Superintendência do Ensino Profissional do Estado de São Paulo, serviam de modelos para serem estudados pelos alunos. Nas oficinas, esses desenhos/modelos eram utilizados para a produção dos móveis e para os entalhes, segundo um programa pré-determinado, que exigia constante avaliação dos mestres, de acordo com as etapas subsequentes, consolidando um processo de produção do mobiliário artístico e atendendo a uma solicitação do mercado.

Era o desenho o responsável pelo primeiro passo para o processo de criação e produção do mobiliário artístico e de outras peças. Se, por um lado, o desenho norteava e disciplinava os alunos para a confecção de produtos nas oficinas, por outro, exaltava o caráter artístico. Os móveis produzidos na Escola de Artes e Ofícios de Amparo baseavam-se no repertório de modelos e estilos largamente utilizados nos Liceus de Artes e Ofícios do Brasil para a produção do chamado mobiliário artístico. Na instituição de Amparo, entre os estilos predominantes na época, destacavam-se o Chippendale, o Regence, o Colonial Português, o Rococó e o Renascença Italiana, difundidos e utilizados nas Seções de Marcenaria e Entalhação.

Esses mobiliários podem ser encontrados dentro da ETEC. Lá existe um conjunto de escritório, produzido na década de 30, que compõe o mobiliário da sala da direção. Também, há relatos de móveis nas casas de ex-alunos e filhos de ex-alunos (os quais se orgulham muito de sua ligação com a escola). Há, ainda, um altar de marcenaria produzido pelos alunos no mobiliário da igreja matriz da cidade. Esse altar pode ser observado na série de doze fotos realizadas nas dependências do Liceu de Amparo, na Seção de Marcenaria, durante a visita de uma comitiva formada por políticos locais e representantes eclesiásticos. Entre essas fotos, selecionei a que apresenta um móvel ao centro, um altar, e um grupo de pessoas ao seu redor, com as seguintes anotações no verso: *“Grupo de Oficiais, mestres e demais pessoas que trabalharam na construção do altar do Congresso, 13 de agosto de 1944”*.

Esses estilos, considerados ultrapassados para a época em relação ao que se tinha na Europa, eram os mais procurados pelos consumidores. Por isso, para os artesãos e as poucas indústrias que existiam, não havia necessidade de se mexer em algo que tinha procura e saída. Conseqüentemente, ocorreu uma resistência à produção em massa de artistas e à adequação do mobiliário a um estilo que poderíamos chamar de nacional. Vemos isso apenas com o artesão Joaquim Tenreiro, que trabalhou em indústrias de móveis, mas que defendia o ofício e a arte manual. Nessas indústrias, se copiavam os estilos clássicos, porém, reivindicando um estilo nacional, com matéria-prima do país e formas leves e mais ergonômicas, adequadas ao clima e ao estilo de vida do Brasil, sem nunca perder o estilo e a arte como princípio. É de Tenreiro um dos primeiros mobiliários modernistas do Brasil.

Na Escola Profissional de Amparo, encontramos desenhos com tendência a um estilo nacional, porém, os móveis encontrados correspondem apenas àqueles referentes aos estilos clássicos. É na década de 1950 que a modernização do mobiliário brasileiro ganha força e características próprias, inserindo a produção de massa e o fortalecimento da indústria. Observa-se, ainda, a tentativa de se aliar arte e técnica, com os alunos de marcenaria de Amparo buscando se adequar a essa nova demanda. Percebemos isso na análise de fotografias das exposições ocorridas no prédio pertencente à escola, na rua 13 de maio, no centro de Amparo, onde os mobiliários foram vendidos. A análise da mudança dos estilos, a partir da década de 1940, numa tentativa de atender a um estilo mais adequado às condições do clima e da sociedade brasileira, é abordada no capítulo 3.

A partir da análise desses desenhos e do mobiliário construído pelos alunos da seção de marcenaria de Amparo, não conseguimos identificar uma cópia perfeita dos moldes enviados pela Superintendência, porém, observamos estilos recorrentes e motivos artísticos que se repetem. Esse fato nos leva a acreditar que a técnica foi valorizada, mas seguiu-se falando das artes e da tradição de um ofício, de uma individualidade, reproduzida no trabalho e na sua produção.

Conforme defende Richard Sennett em “O Artífice”, e em outra obra intitulada “Juntos”, todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais: o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação. Acreditar nessa relação é enxergar para além da suposta divisão entre corpo e alma, entre trabalho manual e trabalho intelectual; é acreditar que todo trabalho necessita, ao mesmo tempo, dos braços e da inteligência.

Para John Ruskin, em “As Pedras de Veneza”¹⁰, na moderna sociedade industrial, devido à opção pela mecanização, teria ocorrido uma perda das Artes Menores ou artes decorativas, por essas terem sido desvalorizadas ao serem separadas das chamadas Grandes Artes. Assim, William Morris considera As Grandes Artes inacabadas quando não acrescentada as Artes Menores, Morris apontou que as Artes Menores foram definidas apenas como artes decorativas, e que elas foram sendo desvalorizadas quando separadas das outras artes, causando grande desvalorização desses ofícios e artes.

Para Morris, que valoriza o trabalho manual, “os homens procuram embelezar seu cotidiano”¹¹, daí o serviço da decoração “dar prazer na utilização das coisas que forçosamente tem que utilizar e fazer”. Ele complementa que as Artes Decorativas são a expressão do homem pela beleza. Alegam o trabalho do artesão e dos simples trabalhadores que com elas convivem. Ele exemplifica a afirmação, dizendo que povos oprimidos e nações livres tiveram consolo e felicidade com elas. Com o advento das indústrias, dissolveram-se os valores e laços humanos qualitativos em favor de uma uniformização da vida, subjugada por máquinas. A reabilitação do artífice é, assim, um ponto vital para a compreensão da valorização do desenho e do ensino em pleno século XIX.

¹⁰ RUSKIN, J. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹¹ MORRIS, W. **As artes menores e outros ensaios**. Lisboa, Portugal: Editora Antígona. 2003. p. 113.

1. O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO, O ENSINO PROFISSIONAL E AS ARTES.

1.1 O CAFÉ, A INDÚSTRIA, O DESENVOLVIMENTO DA CIDADE DE AMPARO E A DINAMIZAÇÃO DA MÃO DE OBRA.

A região onde se localiza a cidade de Amparo, no interior do estado de São Paulo, a 138,7 km da capital, teve seu povoamento no século XVIII com o advento do ouro.

Com efeito, era paupérrima a efêmera ermida de N. Sra. Do Amparo. Semelhante a muitas outras albetes e anônimas, que pontilhavam o áspero caminho em demanda a Ouro Fino e Pouso Alegre. Construíram-na através de esforço comum, no mesmo local onde o piedoso missionário Frei Francisco Filgueira teria celebrado a primeira missa campal, em 3 de setembro de 1818, data comemorativa à natividade de Nossa Senhora¹².

Em regiões próximas, jazidas de ouro tinham sido encontradas e o local se tornou caminho para elas, de acordo com informação encontrada na citação mais antiga sobre esta região, no artigo de Geraldo Dutra de Moraes, e que mostra a importância dos caminhos que ali se formaram.

No século XIX, quem povoou a cidade foram os herdeiros de algumas sesmarias e, entre os anos de 1820 e 1870, a cidade passou por um processo de organização, nomeação das ruas, construções de igrejas e organização dos bairros respeitando a topografia da cidade, cercada pelo rio Camandocaia.

No oitocentos, principalmente, as cidades europeias ganharam nova estrutura, pois a urbanização passou a ser sinônimo de industrialização. A cidade foi palco do desenvolvimento de novas técnicas de produção e novas formas de organização social. Apesar de Friedrich Engels não ser teórico do fenômeno urbano, ele estudou a cidade por considerá-la palco da exploração do homem pelo homem. Para Engels, o capitalismo acontecia na cidade porque havia mão de obra¹³, por outro lado, os trabalhadores enxergavam oportunidades na cidade. Nesse sentido, o autor mostra que a revolução industrial foi uma ruptura com os modos de vida anteriores e que o espaço físico molda o espaço social. A ideia de modernidade

¹² LIMA, R. P. T. **A Cidade Racional**. Amparo: um Projeto Urbanístico do “Oitocentos”. Faculdade de Ciências e Letras Plínio do Amaral e Centro de Pesquisa em História da Arte. UNICAMP: Amparo, Campinas, 1998. p.68.

¹³ ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

contida nessa linha de pensamento mostra que, na cidade, se formavam separações sociais e um estilo de vida burguês.

Assim como grande parte das cidades do Oeste Paulista, de Campinas a Rio Claro, São Carlos, Araraquara e Catanduva, Amparo também se desenvolveu economicamente por meio do café, mas, diferentemente das cidades europeias do período, não se industrializou. Apenas no século XX houve preocupação com a industrialização e, mais uma vez, ocorre a racionalização urbana, muito semelhante ao processo que se deu nos países europeus, já industrializados na época.

Vale lembrar que a produção cafeeira chegou à região em 1830, mas somente em 1850 se tornou significativa. Nesse mesmo período, já havia mão de obra estrangeira disponível, além da escrava.

Em 1853, era fundada a Colônia Agrícola Boa Vista, de João Leite de Moraes Cunha, que, em 1855, dispunha de 21 brasileiros e 75 alemães como trabalhadores e contava em 1859, com 31.800 pés de café plantados. Nesse mesmo ano, era fundada a Colônia São Joaquim, do bacharel Joaquim Mariano Galvão de Moura Lacerda, que, em 1855, dispunha de 28 brasileiros, 74 portugueses e dois franceses como trabalhadores e contava, em 1859, com 30.000 pés de café em produção.¹⁴

Na segunda metade do século XIX, Amparo se configurava como um dos grandes exportadores de café do interior do estado de São Paulo.

Esse aumento na produção do café se dá a partir de 1850, pois é nesse período que ocorre o aumento do consumo do produto na Europa. Além disso, Amparo está situada na região que se destacou nesse tipo de produção por diversos fatores, como: solo adequado e terras disponíveis. Amparo contribuía com 1,4% das exportações nacionais de café, em 1867, e 2,6% em 1877¹⁵. Dados significativos, pois explicam a disposição de recursos da elite amparense que financiou a construção do Liceu de Amparo.

É a partir de 1870 que ocorrem transformações decisivas para a cidade de Amparo, advindas da ascensão da produção cafeeira como, por exemplo, a chegada da estrada de ferro à cidade, a remodelagem das ruas, dos prédios e a construção de uma estrutura urbana, como a edificação do hospital, conhecido como “Lazareto”¹⁶, a cadeia e a igreja matriz da cidade. Entre 1878 e 1895, a

¹⁴ CAMARGO, Á. de A. **Romagem pelo pátio**. São Paulo, 1974. p.163-174.

¹⁵ Ibidem, p.104.

¹⁶ O Lazareto, como veremos nas páginas seguintes, foi importante para a construção do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, pois seu prédio foi a primeira sede da escola.

transformação de Amparo foi vertiginosa, como demonstra Lima (1998) que examinou as plantas das construções da cidade nesse período, onde se percebe uma cidade geométrica e uma regularidade da arquitetura de tradição clássica que carregam princípios de abstração e racionalidade. São esses princípios que estão articulados com uma ideia de progresso, em que se dá importância aos equipamentos urbanos infraestruturais e modernos, como eletricidade, água e esgoto. Ou seja, a cidade de Amparo adentra o século XX equipada com o que se chamaria de “moderno”¹⁷, surgem novos elementos estruturais e formais tanto na arquitetura, quanto na estrutura urbana, como também na indústria.

Amparo se inseriu no ideal republicano de civilização e progresso, pois, já na segunda metade do século XIX, a preocupação das elites amparenses era de remodelar a cidade, criando um projeto urbanístico racional que incluía a criação de bairros operários, áreas para instalação de indústrias, novos traçados para as ruas, jardim público, introdução de novos modelos arquitetônicos etc. E esse momento de modernização da cidade se dá no interior do contexto oitocentista, não apenas no Brasil, mas no mundo, devido às transformações causadas pela ascensão da indústria nas grandes potências, com reflexo em outros países que, de certa forma, eram dependentes economicamente, como no caso do Brasil.

É nesse período, a partir de 1850¹⁸, que a industrialização na Província começa a ganhar forças devido ao aumento do consumo de café na Europa. Também, associa-se o destaque de São Paulo na produção cafeeira ao solo disponível e favorável do Oeste Paulista, além da mão de obra disponível e o custo barato para este tipo de cultura. O café foi importante para o crescimento industrial, não apenas o paulista, mas o nacional. Ao mesmo tempo que a indústria crescia, beneficiada pela exportação do café, foi igualmente por conta do declínio dela que a indústria teve que se renovar e dinamizar.

A indústria sofreu estímulos internos e externos para seu crescimento e três fatores corroboram com esse argumento: o primeiro se refere ao momento histórico no qual o Brasil estava inserido, uma vez que se encontrava quase cem anos atrás da Europa, em termos de industrialização. O comércio europeu também era muito

¹⁷ Esse termo é usado no sentido de avanço tecnológico em relação às estruturas urbanas de Amparo.

¹⁸ DEAN, W. **A industrialização de São Paulo: 1880-1945**. São Paulo: DIFEL; USP, 1971. p. 9.

mais eficiente por já ter passado pela sua revolução industrial, enquanto o Brasil ainda se dedicava à agricultura de exportação.

O segundo fator é o aumento do mercado consumidor, associado ao fim da escravidão, em 1888, à chegada de mão de obra imigrante e à dinamização iniciante do comércio nacional, contribuindo para a diversificação e o aumento do consumo, o que ajudou a acelerar o desenvolvimento industrial entre as décadas de 80 e 90 do século XIX. Além disso, a mão de obra livre estrangeira contribuiu para que o uso do dinheiro fosse difundido pela massa, pois, como relatou Warren Dean¹⁹, os colonos foram proibidos de plantar outro tipo de cultura que não o café, assim, precisavam comprar produtos em armazéns, gerando lucro aos fazendeiros que passaram a investir seus excedentes em atividades financeiras, compra de máquinas agrícolas e transporte do café. Foi o café que estimulou a criação das ferrovias ligando zonas produtoras ao porto de Santos; foi também o café que promoveu a urbanização e a diversificação do capital, com os fazendeiros investindo nas cidades. Logo, se percebe que o comércio do café não estimulou apenas a produção industrial paulista, como também a financiou. O setor industrial era marginal dentro da economia de exportação e dependia dos preços do café para cobrir os custos de produção. Poucos eram os estímulos a esse processo numa ideologia de que o Brasil era exclusivamente agrícola, por isso, o café contava com o apoio do Estado.

O debate historiográfico sobre a industrialização do Brasil tem mostrado novas perspectivas sobre a influência do café no nascimento da indústria do país. É consenso a importância da cultura cafeeira e de seus excedentes sobre a mecanização do processo produtivo, mas algumas análises que serão apresentadas nos próximos parágrafos trazem a luz outros fatores que também tiveram influência na industrialização brasileira. Flávio Saes²⁰ analisou esse debate entre sociólogos e outros escritores, como: Celso Furtado, Carlos M. Peláez, Simonsen, o próprio Warren Dean, Fishlow e Fernando Henrique Cardoso.

Celso Furtado²¹ apontou que a industrialização do Brasil, a partir de 1929, com a crise mundial e a política econômica adotada pelo governo brasileiro, estava voltada para o abastecimento interno, e não para a agroexportação. Com o presidente Washington Luís não houve a valorização do café da forma como ocorreu

¹⁹ DEAN, 1971, p. 11.

²⁰ SAES, F. A controvérsia sobre a industrialização na Primeira República. **Estudos Avançados**, São Paulo, 3 (7), p. 20 - 39, 1989.

²¹ FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil**. In: SAES. *Ibidem*, p. 21.

no governo de Vargas que sofreu pressões dos cafeicultores, defendeu o que chamou de interesses nacionais e interveio na economia. Houve um declínio do preço do café juntamente com a sua superprodução e a crise internacional. Outro ponto levantado por Furtado foi a queda do preço dos produtos internos em relação ao preço dos produtos externos. Apenas em 1933 houve um crescimento rápido da indústria.

Carlos Peláez²² discorda de Furtado ao dizer que o crescimento da indústria se deu por fatores externos, direta e indiretamente, e não por fatores internos, pois, em 1930, o crescimento ocorre pelo aumento da exportação brasileira. Simonsen²³ aponta que a Primeira Guerra Mundial teve grande influência sobre a industrialização, mas não somente esse fator: a diversidade de produtos, principalmente em São Paulo, foi crucial para a industrialização nesse início de século.

Como indicado anteriormente, Warren Dean identificou o café como elemento principal da industrialização do Brasil, ao criar um consumidor externo e interno. A Primeira guerra, então, induziu a exportação de apenas alguns produtos produzidos no Brasil, estimulando o crescimento dessas áreas, ou seja, foi uma demanda externa, e não interna, o surgimento da indústria nacional.

Fishlow²⁴ divide o processo de industrialização em dois períodos. Para ele, entre 1895 e 1899, um mecanismo cambial teria estimulado o consumo interno e, entre 1905 e 1913, a substituição de importações não era apenas uma demanda externa, mas havia uma indução pelas exportações. Outros fatores teriam contribuído, tais como: o câmbio alto e a desvalorização da moeda nacional. Concomitantemente, houve um crescimento da produção.

Essas análises que se chocam relacionando o aumento da indústria à crise na atividade exportadora e, por outro lado, a industrialização promovida basicamente pelas exportações, são entendidas como análises simplistas por outros autores, como o sociólogo Fernando Henrique Cardoso que fala acerca da importância das condições sociais nesse período de crescimento da indústria. O autor colocou como pré-requisitos de uma sociedade industrial: certo grau de desenvolvimento

²² PELÁEZ, C. M. A balança comercial, a grande depressão e a industrialização brasileira. **Revista Brasileira de Economia**. v. 22, n. 1, 1968. p. 22.

²³ SIMONSEN, R. C. **Evolução industrial do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1973.

²⁴ FISHLOW, A. Origens e consequências da substituição de importações no Brasil. **Revista Estudos Econômicos**. v. 2, n. 6, p. 7 - 75, 1972.

capitalista; existência de uma economia mercantil; certo desenvolvimento da divisão social do trabalho²⁵ e diversificação do emprego do capital.

Percebe-se, portanto, de que modo a problemática do desenvolvimento do capitalismo no Brasil se articulava com as interpretações do crescimento industrial decorrente das crises do setor externo da economia brasileira.²⁶

Para José de Souza Martins:

(...) as indústrias que surgem em São Paulo nas últimas décadas do século XIX não tinham o caráter de substituição de importações; elas exploravam as possibilidades manufatureiras surgidas nas 'franjas da economia exportadora'²⁷.

O consumo estava associado à introdução dos imigrantes europeus em São Paulo e às mercadorias que dificilmente poderiam ser importadas, por exemplo, a cerveja e a banha. O autor reconhece que o desestímulo da importação não representou uma ruptura com a economia agroexportadora, mas que seus desequilíbrios exigiram o desenvolvimento de certa industrialização no país.

O debate não propõe uma resposta definitiva, mas levanta alternativas para se pensar a relação entre a economia cafeeira e o surgimento da indústria no Brasil. O debate clássico considera a política econômica voltada para o café, mas outras análises levantam a ideia de que políticas do Estado favoreceram, em determinadas circunstâncias, a industrialização em geral. A discussão que Saez propôs mostra as contradições existentes entre a economia cafeeira e a indústria, já que ambas foram arrasadas pela crise do café, porém, a indústria ganhou mais fôlego, uma vez que a capacidade reduzida de importação teria criado um mercado pronto para iniciar a recuperação das indústrias.

As primeiras fábricas também se beneficiaram da mão de obra trazida e criada pelo café, composta de: imigrantes, nativos e mestres construtores de ferrovias, além da mão de obra resultante da criação de escolas de ensino superior e formação profissional. Mas a mão de obra especializada em nível nacional era muito incipiente, tanto que as fábricas contaram com estrangeiros em áreas que necessitavam de conhecimentos técnico-industriais. Surge a hipótese de que as escolas profissionais e de educação superior tenham sido criadas para acabar com

²⁵ Isso ocorreu com a expansão cafeeira para o Oeste Paulista, quando o cafeicultor passou a usar a mão de obra imigrante livre.

²⁶ SAES, 1989, p. 29.

²⁷ Idem.

essa dependência intelectual, já que várias escolas superiores e instituições de ensino profissional, como Liceus, Escolas Profissionais etc., surgiram antes mesmo da Primeira Guerra Mundial. Há um discurso das elites no sentido de diversificar a produção, modernizar a economia e as cidades, mas também, dar uma alternativa de renda às classes trabalhadoras, discurso mantido pelo Estado no preâmbulo do decreto n. 7566, de 1909, que criou em cada uma das capitais dos Estados uma escola de Aprendizes e Artífices. Essa intenção é evidenciada no trecho seguinte:

Considerando que o aumento constante da população das cidades exige que se facilite às classes proletárias os meios de vencer as dificuldades sempre crescentes na luta pela existência; que para isso se torna necessário, não só habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual, como fazê-los adquirir hábitos de trabalho profícuo, que os afastará da ociosidade ignorante, escola do vício e do crime.²⁸

Havia um ideário no Brasil do que era a mão de obra especializada e capacitada, e este se baseava na experiência estrangeira. Enquanto os jovens brasileiros não possuíam formação e especialização, pois, até então, dedicavam-se a produção rural, base da economia da época, a experiência do operariado de países europeus era maior. Não levando em consideração o trabalho escravo que predominou por muito tempo em terras brasileiras e que, provavelmente, refletiu na formação do trabalhador.

Todo o processo de transição entre Artesanato-Manufatura-Indústria ocorre de forma diferente nas regiões do país. Fica claro que no Rio de Janeiro e em São Paulo, principalmente, esses elementos ocorreram de forma pioneira. Martins²⁹, citado por Saez, afirma que, em São Paulo, mesmo antes da introdução da mão de obra de imigrantes, já havia indústria artesanal em alguns municípios, conforme o trecho a seguir

Há várias indicações de que antes da abolição do escravismo e da chamada grande imigração (1886/88) ocorreu uma significativa expansão da atividade comercial e da indústria em pequena escala na província de S. Paulo; não apenas na capital, mas em quase todas as cidades de interior. Isso parece sugerir que nessa época a indústria artesanal passou a desenvolver-se mais intensamente nos meios urbanos do que nas fazendas de café, cana e algodão, configurando uma espécie de separação agricultura-indústria³⁰

²⁸ FAUSTO, 1978, p. 97 *In*: NAGLE, J. **Educação e Sociedade na Primeira República**. São Paulo: EPU; Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Material Escolar, 1974, 1976 (reimp.). p. 273.

²⁹ MARTINS, J. S. Conde Matarazzo, **O empresário e a empresa**. *In*: SAES, 1989, p.29.

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

Já no início do século XX, São Paulo irrompeu à frente do Rio de Janeiro no desenvolvimento industrial, e o empresário paulista passou a produzir bens de consumo mais simples e mais baratos. Com isso, o novo fabricante precisou gradativamente adquirir a técnica. Conforme os dados do primeiro censo das diversas indústrias, elaborado em 1907, observa-se que o estado de São Paulo ocupava o terceiro lugar em quantidade de estabelecimentos industriais, juntamente com o Rio Grande do Sul. Estes dois estados tinham 314 estabelecimentos; o Distrito Federal (Guanabara) 652 e Minas Gerais, 528 estabelecimentos. No ano de 1912, conforme o censo realizado pela Diretoria Geral de Estatística, São Paulo ocupava o primeiro lugar em quantidade de estabelecimentos industriais, com 3.321 estabelecimentos, numa porcentagem de 35% em relação à quantidade total do país, com 9.475 indústrias.

Por mais adequadas que se apresentassem as circunstâncias para a industrialização, a decisão de destinar recursos a esse propósito não foi tomada enquanto as percepções e os interesses da elite não estivessem favoravelmente empenhados. E é isso que se encontra nas primeiras décadas do século XX, principalmente após a quebra da bolsa de Nova Iorque que afetará não apenas as exportações de café no Brasil, mas grande parte da economia mundial. A criação das escolas profissionais no estado de São Paulo seguiu essa mesma prerrogativa, pois, mesmo sendo criadas e mantidas pelo Estado, elas só foram possíveis pelo interesse e investimento dessa elite que manteve o capital excedente da produção cafeeira e, posteriormente, representou a alternativa à crise que se instalava no setor rural de exportação. Iniciativas voltadas ao ensino de ofícios, tanto do Estado quanto de iniciativas privadas, tinham base em ideologias que proclamavam a generalização desse tipo de ensino para os trabalhadores livres. Os discursos oficiais eram motivacionais, interessados também em oferecer mão de obra qualificada, motivada e ordeira. Porém, além desse discurso ideológico, é possível olhar pela ótica do trabalhador que enxergava nessas escolas uma alternativa de trabalho para sustentar suas famílias e ter melhores condições de vida.

1.2 O CAMINHO PARA A FORMAÇÃO DO ENSINO PROFISSIONAL NO BRASIL

O tema do ensino profissional no Brasil vem sendo amplamente discutido e debatido nas últimas décadas por estudiosos da área da educação e aqueles que

procuram entender a transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Contudo, os estudos têm tomado como foco os discursos oficiais do Estado, que enalteciam sua atuação ao promover uma capacitação da mão de obra para a modernização e progresso. Por isso, a maioria destas pesquisas pautam-se na descrição de leis e decretos. É importante a análise desses subsídios jurídicos para entender como se formaram os centros profissionais e as escolhas das suas localidades e cursos oferecidos.

No entanto, o que se propõe neste presente trabalho é o olhar além das questões jurídicas e oficiais, atentando para as necessidades dos alunos e sua formação completa, não apenas profissionalizante, mas também artística, pois, como veremos nos capítulos seguintes, a arte, apesar de subjugada num período de valorização da técnica, foi parte importante da formação em determinadas profissões. Para tal afirmação, é necessário o empenho nos estudos dos arquivos dessas escolas e no material produzido pelos alunos. Além dessa análise rica sobre os vestígios materiais deixados sobre a história da educação profissional, é importante ligá-la ao contexto de formação da educação no Brasil.

Durante o período em que o Brasil esteve sob domínio de Portugal, e os proprietários de terras tiveram poder quase que ilimitado, o proprietário da terra aparecia no topo da estrutura social, abrangendo sua família e seus privilégios. Abaixo deles, os artífices, os mecânicos e os tecelões e, claramente, na base piramidal, indígenas e escravos. Essa posição social conferiu aos artesãos certas condições de vida devido à necessidade de suas produções, já que as importações de produtos, como móveis, por exemplo, eram difíceis nesse período. Nesse momento, também, os escravos não exerciam esse tipo de trabalho na colônia e a transmissão dos conhecimentos se dava nas próprias fazendas. A partir do apogeu do açúcar na economia brasileira, os senhores de engenho adquiriram muitas riquezas, conseguindo importar mais, e passaram a comprar mais escravos que aprenderam tarefas das artes manuais.

Mas são os jesuítas os mais conhecidos por difundir a educação no país e foram eles, da mesma forma, que contribuíram para a propagação do ensino de ofícios manuais, pois, como apontou Celso Suchow da Fonseca³¹, eles necessitavam de materiais, por exemplo, para a construção de capelas e confecção

³¹ FONSECA, C. S. da. **História do Ensino Industrial no Brasil**. Rio de Janeiro: Escola Técnica Nacional, 1961.

de instrumentos, como anzóis e facas, ou seja, a produção se deu a partir das necessidades do momento, conforme se lê no trecho:

o ensino elementar das mais necessárias profissões manuais, feito pelos padres da Companhia de Jesus, fôra determinado pelas circunstâncias e não tivera caráter sistematizado, nem obedecera a nenhum plano. Tudo conforme a exigência do momento, tudo de acôrdo com as necessidades imediatas.³²

Grandes mudanças ocorreram no panorama histórico das artes manuais com a descoberta no ouro nas regiões das minas, no fim do século XVII, e vilas começaram a se desenvolver: Vila Rica, Mariana e São João Del Rei. Nessas localidades, surgiram profissões ligadas às lavras de metal e à fundição. Esses profissionais que antes se concentravam em fazendas foram para o interior do território lucrar com a descoberta do ouro de forma indireta. Entre 1703 e 1706, foram assinadas as Cartas Régias que proibiram esses “homens de ofício” de se deslocarem até as minas³³.

Até a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, em 1808, as atividades industriais eram proibidas. Foi D. João VI que permitiu o estabelecimento de indústrias no país e, nesse mesmo período, foi criado o Colégio das Fábricas³⁴, instalado com a finalidade de capacitar artistas e aprendizes³⁵ e servir de abrigo aos artesãos vindos de Portugal. Essa foi uma das ações realizadas por D. João VI em sua chegada ao Rio de Janeiro, mas, além disso, foi criada a Companhia de Artífices que fomentou a indústria armamentista e, como principal feito nessa área, trouxe artistas europeus, na missão conhecida como Missão Artística Francesa, em 1816, quando houve a instalação de cursos que tratavam do ensino de ciências, belas- artes e de sua aplicação à indústria. Em 1818, D. João incorporou à Coroa o Seminário São Joaquim, no Rio de Janeiro, a fim de servir de quartel para o Corpo de Artífices Engenheiros que funcionaria também como formador de novos artífices. Esses novos artífices foram identificados da seguinte forma por Suchow da Fonseca:

³² Ibidem, p. 21.

³³ RODRIGUES, J. Celso Suckow da Fonseca e a sua História do ensino Industrial no Brasil. **Revista Brasileira de História da Educação**. n. 4, p.52, jul. - dez. 2002.

³⁴ BELCHIOR, E. de O. O Colégio Real de Fábricas do Rio de Janeiro. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 154, n. 380, p. 1 - 22, jul.- set. 1993.

³⁵ A criação do Colégio das Fábricas, primeira instituição pública com a finalidade de capacitar artífices, foi consequência direta do alvará de 1 de abril de 1808, que permitiu o livre estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil. O Colégio das Fábricas, também chamado de Casa do Antigo Guindaste, teve a primeira regulamentação no decreto de 23 de março de 1809, que afirmava já estarem trabalhando e aprendendo, à custa da Real Fazenda, vários artífices, manufatureiros e aprendizes vindos de Portugal, sob a direção de Sebastião Fábregas Surigué.

Não se fazia restrição quanto ao estado social dos jovens a instruir. Não se dizia que aquela espécie de ensino era para pobres, órfãos ou abandonados. Antes pelo contrário, desejavam-se os rapazes de boa educação.³⁶

Porém, na Bahia, já havia sido criado o Seminário dos Órfãos, em 1819, que, segundo discurso oficial da época, era destinado a recolher “marginalizados” e dar-lhes o ensino profissional. A extinção das Corporações de Ofício, a partir da Constituição de 1824, primeira Constituição do Brasil independente, corroborou com esse discurso, pois, com o fim das corporações, houve a necessidade de se criar mais instituições de ensino de ofícios, já que essas tinham o papel de ensinar o ofício ao aprendiz. Nelas havia, ainda, parte da mão de obra negra que não tinha sido realocada. Ou seja, as instituições criadas com a finalidade de ensinar um ofício se tornaram uma forma de dar utilidade a certos grupos. Celso Suchow da Fonseca apontou o discurso adotado pelas elites, e até mesmo pelo Estado, de promover a população à margem da sociedade através do ensino industrial, como o grande problema de sua democratização e, para ele, se fazia necessário que o ensino industrial fosse encarado como educação.

A primeira lei que instituiu o ensino primário em nosso país foi promulgada em 1827, ou seja, cinco anos após a proclamação da Independência (Lei Geral da Instrução Pública). Esta lei instituía as assim chamadas Escolas de Primeiras Letras, sem, no entanto, prescrever as condições para sua implantação. Apenas em 1834, o poder central delegou às províncias, por meio do Ato Adicional de 1834, o encargo de criar e manter escolas primárias que dependiam, com isso, das condições econômicas e das prioridades dos governos locais.³⁷

Em meados do século XIX, a Sociedade Propagadora das Belas Artes – SPBA criou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro - a escola do povo, como ficou conhecida - e, pioneiramente, agregou à educação elementar a formação técnico-profissional e artística. De fato, a SPBA, idealizada e organizada por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, e fundada em 23 de novembro de 1856 por 99 interessados, já previa como função primordial a criação do Liceu. Dentre os

³⁶ FONSECA, 1961, p. 113.

³⁷ FRANÇA, M. **Raízes Históricas do Ensino Secundário Público na Província do Grão-Pará: o liceu paraense. 1840-1889**. Orientador: Maria Elizabete Sampaio Prado Xavier. 1997. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997. págs.. 93 e 112. Este trabalho apresenta em detalhes toda a constituição do ensino no Brasil, ao longo do século XIX, em termos do ensino primário, secundário, superior, ensino jurídico e de medicina, exames preparatórios e liceus.

fundadores, muitos pintores, escultores, gravadores da Casa da Moeda, professores, médicos, advogados, funcionários públicos, militares, jornalistas, negociantes e artesãos foram os primeiros professores do Liceu³⁸. O Jornal do Comércio em 24 de novembro de 1856, em artigo intitulado “Sociedade Propagadora das Bellas Artes” esclarecia que:

[...] a idéia da fundação de uma sociedade com o fim de obter o seu engradecimento, creando para isso um periódico essencialmente artístico, um lyceo de artes e officios e outros diversos meios necessários para inspirar na mocidade o amor das artes.

E prosseguia:

Uma grande difficuldade (...) da falta de meios para remunerar os professores de lyceo (...) foi antecipadamente vencida (...) por artistas e mais professores que espontâneos e gratuitamente se comprometerão a preencher as cadeiras do lyceo.

A associação tinha como objetivo intensificar as artes em todo o Brasil ao promover a formação de mão de obra qualificada através de um Liceu de Artes e Ofícios. Havia o interesse em implementar o segmento intermediário de estudo em que o aluno também pudesse exercer uma profissão nos ramos industriais ou das artes menores.³⁹ Não se resumiria à capacitação do aluno para a indústria e alfabetização, porque seus fundadores pretendiam também estimular as habilidades dos alunos-operários, através do ensino artístico aplicado às artes e ofícios e aperfeiçoados, como o desenho industrial. Essa ideia será modelo para as futuras escolas de artes e ofícios, até mesmo a escola de Amparo, objeto dessa dissertação.

O projeto de estimular a formação artística do aluno, iniciado pelo Liceu de Artes e Ofícios, se propagou juntamente com a ideia de uma estética do produto nacional, até então incipiente em relação ao produto importado, já que o Brasil se industrializava gradativamente e ainda não possuía uma estética própria. Porém, a ideia era tornar esse novo produto nacional competitivo a outros mercados. No ramo da marcenaria, como será discutido no próximo capítulo, veremos que esse projeto sofreu resistência não apenas das escolas, como dos artistas e, pela falta de

³⁸ BIELINSKI, A. C. O liceu de Artes e Ofícios. 19&20. Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. **Portal Dezenove Vinte**. Disponível em: <www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: 05 jun. 2017.

³⁹ O conceito de Artes Menores será trabalhado nas próximas páginas, por isso, não foi aprofundado nesse momento. Apenas como referência, utilizamos as concepções do autor William Morris que designa Artes Menores como artes decorativas, o que, segundo ele, seria o mais adequado.

manuais elaborados no Brasil, os mobiliários produzidos em terras nacionais serão cópias dos estilos europeus⁴⁰. Como Warren Dean⁴¹ apontou, os produtos industriais brasileiros, principalmente em São Paulo, foram associados a volume e peso, ou seja, não estavam ligados aos ramos das belas artes e das artes menores, e os que estavam, foram considerados de pouca qualidade.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro ficou conhecido como escola do povo, pois, para se matricular, não havia muitas exigências, mas, o que eles não dispensavam, era a especialização do aluno em um ramo das artes menores. Os números de frequentadores do Liceu, concebido como escola noturna e gratuita de ensino elementar técnico, profissional e artístico foram excepcionais para a época. Entre 1869 a 1871, as matrículas chegaram ao total de 3.068 alunos, com baixa evasão escolar. O Liceu sofreu transformações ao longo de sua história para poder receber mais alunos e capacitá-los. Foram feitas reformas e adaptações no prédio. O novo prédio recebeu lampiões para permitir aulas noturnas. O Liceu também investiu nas exposições das produções de seus alunos e professores que, além de demonstrarem o pioneirismo no Brasil em relação ao desenho industrial, arrecadavam renda para ajudar com as despesas do prédio, dos professores e, até mesmo, dos alunos.

Na década de 1880, o Liceu já possuía relevância não apenas no Brasil, como na América Latina, porque não havia concorrentes. Em relação à Europa, ele se diferenciava, pois, mesmo com o cenário escravista, não havia distinções raciais e sociais no ingresso de alunos na escola. O seu pioneirismo também esteve relacionado à gratuidade, aulas noturnas, ensino elementar, técnico-profissional e artístico para o povo no Brasil. Por todos esses elementos, O Liceu do Rio de Janeiro se tornou inspiração para que surgissem outros Liceus, com a ajuda de uma sociedade mantenedora para sua fundação. Na segunda metade do século XIX são fundados alguns Liceus por todo o Brasil, inspirados no modelo fluminense. São eles: da Bahia (1872), de São Paulo (1873), de Uberaba (1880), de Pernambuco (1881), de Juiz de Fora (1882), de Santa Catarina (1883), do Amazonas (1884), de Alagoas (1884), de Petrópolis (1892), de Fortaleza (1894), do Pará (s/d), do Paraná (s/d), do Mato Grosso (s/d), entre outros.

⁴⁰ Esse tema será aprofundado nos próximos capítulos, quando me debruçarei sobre a produção dos alunos de marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo.

⁴¹ DEAN, 1971, p. 17.

Esse foi o contexto para o marcante discurso de Rui Barbosa, proferido em 23 de novembro de 1882, no 26º aniversário do Liceu:

Que agente é esse, capaz de operar no mundo, sem a perda de uma gota de sangue, essas transformações incalculáveis, prosperar ou empobrecer os Estados, vestir ou despir aos povos o manto da opulência comercial? O desenho, senhores, unicamente, essa modesta e amável disciplina, pacificadora, comunicativa e afetuosa entre todas, o desenho professado às crianças e aos adultos, desde o jardim de infância até à universidade, como base obrigatória da educação de todas as camadas sociais. [...] Bem ides vendo, senhores: não é possível estar dentro da civilização e fora da arte⁴².

O imperador D. Pedro II mantinha-se preocupado com a educação primária, além de realizar visitas ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, doando dinheiro próprio como incentivo não só ao letramento, mas à formação profissional da classe popular. Por isso, concedeu título imperial ao Liceu pela promoção à educação popular e profissional. É a partir do interesse do Estado e da crescente oferta de trabalhadores livres que se inicia o debate sobre a instrução popular.

Em todo o país surgiram modelos que levaram em conta esse novo projeto de educação pública, cuja referência foram os acontecimentos ocorridos a partir de 1860, com um número crescente de trabalhadores livres, escravos libertos e a chegada de mão de obra estrangeira. O Liceu de Artes e Ofícios de Recife, por exemplo, destacou-se por ter uma atuação forte dos mestres de ofício e grande número de alunos matriculados, quando a elite e o Estado, inspirados por outros projetos, começaram a privilegiar um ensino mais técnico. Marcelo Mac Cord, em sua tese de doutoramento, evidenciou a extinção das corporações de ofício no Brasil a partir da Constituição de 1824, retirando dos mestres artesãos a tradição e o monopólio do ensino de seus ofícios⁴³. Contudo, pode-se evidenciar durante a pesquisa que, mesmo nas escolas profissionais paulistas do início do século XX, a arte do ofício caminhou junto à técnica, como foi possível observar, também, com os

⁴² BARBOSA, R. **Reforma do Ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública**. Obras Completas. Tomo XLIV. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. p. 9. O tema do ensino do desenho perpassa com insistência o estudo do ensino profissional, ao longo de todo o século XIX. O tema é de suma importância para entender o processo da convergência entre a técnica e a arte no Brasil, em fins do século XIX e início do século XX, e na Europa ainda no século XIX.

⁴³ MAC CORD, M. **Andaimes, Casacas, Tijolos e Livros: uma associação de artífices no Recife, 1836-1880**. Orientador: Sílvia Hunold Lara. 2009, 377 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

desenhos enviados pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo e as aulas de desenho que seriam primordiais na formação desse novo profissional⁴⁴.

A necessidade de se equiparar ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro mostrou o intuito dos liceus de outras regiões de ampliar e descentralizar o ensino do país. Destaque para os estados de Pernambuco e São Paulo no ensino profissionalizante. O enfoque do trabalho se dá nesse processo e no estado de São Paulo que, no século XX, tomou a dianteira até mesmo em relação à capital, pelos motivos apresentados no item 1.1 deste capítulo, onde se atribuiu ao café a prosperidade das indústrias e, por consequência, o estímulo ao ensino industrial que se instalou no estado.

Apenas em 1906, Afonso Pena, então presidente da república, em sua plataforma de governo, fez a primeira referência ao ensino industrial. Foi inserida entre as atribuições do Ministério da Infraestrutura (agricultura, comércio e indústria) a responsabilidade da instrução profissional. Porém, somente no governo do presidente Nilo Peçanha, com o Decreto n. 7566 de 23 de setembro de 1909, foi inaugurado o Ensino Técnico Profissionalizante, abrindo vinte escolas destinadas à formação de artífices e incentivando os governos estaduais a criarem suas escolas, com o discurso de formar cidadãos úteis ao país⁴⁵. Já na perspectiva de uma descentralização e independência do ensino profissional.

Na gestão de Oscar Thompson na Diretoria da Instrução Pública, foram criadas as primeiras escolas profissionalizantes no Estado de São Paulo, mais precisamente em 1911, a partir do decreto n. 2118-B. Foram fundadas, na cidade de São Paulo, a Escola Profissional Masculina, atual ETE Getúlio Vargas, e a Escola Profissional Feminina, atual ETE Carlos de Campos, destinadas, a primeira, ao ensino das artes industriais aos meninos, e a segunda, ao ensino de economia doméstica e prendas manuais às meninas. Como novidade, e inspiradas pelas escolas da capital do estado, foram criadas duas escolas no interior, uma em Jacaréí, atual ETE Cônego José Bento, e outra em Amparo, atual ETE João Belarmino, e, conforme se constatou na leitura do Inventário de Fontes

⁴⁴ Tema abordado no segundo capítulo da dissertação que contempla essa convivência entre a arte e a técnica, especificamente na produção dos alunos de marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo.

⁴⁵ CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Decreto de lei n. 7566, de 23 de setembro de 1909**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1909. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-7566-23-setembro-1909-525411-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 7 jan. 2017.

Documentais⁴⁶, as duas estavam voltadas às necessidades locais. Nos anos que se seguiram, outras escolas industriais foram criadas no interior do estado de São Paulo, e receberam o nome de Escolas Profissionais, até meados de 1940. É necessário esclarecer que a expressão Liceu de Artes e Ofícios foi utilizada para escolas oriundas da iniciativa privada. Já a expressão Escola de Artes e Ofícios foi utilizada até o início dos anos 1930, em São Paulo, para designar o ensino industrial. Estas distinções desapareceram a partir de 1942, quando o termo Escola Industrial passou a vigorar, a partir do Decreto Lei n. 4073, de 30 de janeiro de 1942, que estabeleceu a Lei Orgânica do Ensino Industrial.

Entre a criação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e a organização do sistema de ensino baseado no Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), por Roberto Mange, em 1942, um longo processo foi percorrido na divisão de tarefas entre estado e empresariado. Ao empresariado, coube controlar a aprendizagem mais rápida, dos operários especializados, enquanto o Estado forneceria, por meio das escolas técnicas, uma aprendizagem mais lenta associada ao ensino secundário formal⁴⁷. No entanto, até chegarmos a este modelo, condizente com as políticas do Estado Novo, as primeiras décadas do século XX testemunharam uma profusão de modalidades de ensino e de concepção do que deveria ser um Liceu de Artes e Ofícios ou de Artes Industriais.

Celso Suckhow da Fonseca atribuiu à Primeira Guerra Mundial a mesma dicotomia apontada neste texto referente à interferência desse evento sobre a industrialização do Brasil, pois, para ele, esse fato histórico teria atrapalhado e, ao mesmo tempo, contribuído para o desenvolvimento do ensino industrial. O país, impossibilitado de importar bens industriais, precisou desenvolver a indústria. Entre os anos de 1915 a 1919, foram criadas 5.936 empresas de caráter industrial⁴⁸. Esse surto industrial estava baseado em pequenas oficinas que geraram a necessidade de melhor qualificação dos profissionais devido à complexidade do processo produtivo. A falta de professores e mestres para ocupar os cargos dessas instituições de ensino foi uma das maiores dificuldades encontradas no período para

⁴⁶ MORAES, C. S. V. e ALVES, J. F. (Orgs.). **Contribuição à pesquisa de ensino técnico no estado de São Paulo: inventário de fontes documentais** (197 p.). Escolas profissionais públicas do Estado de São Paulo: uma história em imagens (239 p.). São Paulo: Centro Paula Souza, 2002.

⁴⁷ GONÇALVES, P. C. C. **Formação do trabalhador e ensino profissional: a escola profissional masculina de Rio Claro**. Orientador: Maria Ines Rosa. 2001. 189 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p. 11.

⁴⁸ FONSECA, 1961, p. 190.

a organização escolar da época⁴⁹. Como relatou Horácio da Silveira, ex-diretor da Escola Profissional de Amparo e primeiro presidente da Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo:

Mas, além das dificuldades decorrentes do ambiente hostil, deviam os novos estabelecimentos vencer ainda outro embaraço de vulto: não havia professores especializados para a delicada tarefa. Foi então preciso recorrer aos normalistas, que se lançaram ao trabalho, com uma capacidade de adaptação e um senso de responsabilidade que nunca poderemos exaltar suficientemente. As escolas iniciaram suas atividades em meio à indiferença de uns e a hostilidade de outros. Paulatinamente, mas com segurança, firmaram-se no conceito público. As fábricas reclamavam braços capazes e remuneravam de maneira compensadora o trabalho dos egressos das escolas profissionais.⁵⁰

Horácio da Silveira pontua as dificuldades das escolas iniciais, sobretudo da aceitação da proposta do ensino profissionalizante:

Era preciso convencer inicialmente os pais que tinham filhos em idade escolar. Um serviço persistente e demorado, de verdadeira catequese, conseguiu, afinal, garantir a matrícula e a frequência de razoável 46 número de alunos nos estabelecimentos de ensino profissional.⁵¹

Mas é em 1920 que o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio nomeou uma comissão de técnicos especializados para estudar o funcionamento das escolas e propor mudanças no Ensino Profissional. A comissão foi chamada de Serviço de Remodelação do Ensino Profissional Técnico ou, também, Comissão Lüderitz, nome do engenheiro João Lüderitz, chefe da comissão e diretor do Instituto Parobé, que tinha sede no Rio Grande do Sul, e foi considerada uma instituição de ensino profissional com bons resultados. Essa comissão realizou mudanças nos currículos e nas estruturas das escolas, por exemplo: traduziu e produziu livros-textos sobre literatura técnica que, até então, não existiam no Brasil. Daí a dificuldade de se encontrar documentação sobre a origem de manuais técnicos para a elaboração, por exemplo, do mobiliário. E foi o que a Superintendência do Ensino Profissional do Estado de São Paulo fez ao enviar as pranchas com o desenho do mobiliário a ser

⁴⁹ No caso do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, em livros de registros de matrícula e livros de registros de disciplinas ministradas, pode-se observar a presença de nomes de alunos que se formaram na escola e que, posteriormente, retornaram como mestres. Essa discussão aparece no terceiro capítulo dessa dissertação.

⁵⁰ LAURINDO, A. **Cinquenta Anos de ensino profissional Estado de São Paulo (1911-1961)**. São Paulo: Fundo de Ensino Profissional, 1962. p. 113.

⁵¹ Idem.

aprendido pelos alunos às escolas, mas essa discussão será aprofundada nas próximas páginas.

Ao final da década de 1920, o ensino profissional oficial funcionava regularmente em São Paulo, Amparo, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Franca, Sorocaba, Mococa, Rio Claro, São Carlos, Santo André, Santos, Jaú, Lins, Botucatu, Tatuí, Santo Antônio do Pinhal e Jacareí. Em algumas dessas escolas foram criados os cursos ferroviários, dirigidos pelo Centro Ferroviário de Ensino e pela Seleção Profissional, uma iniciativa comum da Secretaria Estadual de Viação e Obras Públicas e do Instituto de Organização Racional do Trabalho (IDORT).

As escolas profissionais foram criadas a partir de um discurso oficial do Estado de que serviriam para capacitar o trabalhador nacional e enquadrá-lo no sistema produtivo. Com o crescimento da indústria, a partir do advento do café e, posteriormente, da crise de exportação, a necessidade de se ter trabalhadores qualificados cresceu. O Estado, com isso, manteve o discurso de que queria se ver livre do trabalho estrangeiro. A mão de obra qualificada do período vinha de fora do país, afinal o Brasil se encontrava praticamente cem anos atrasado em relação à industrialização na Europa. Ademais, os trabalhadores, quando capacitados, poderiam trazer a modernidade e o progresso que tanto os republicanos almejavam. “Em toda parte difundiu-se a crença no poder da escola como fator de progresso, modernização e mudança social”.⁵²

É possível, assim, dividirmos as diferentes formas de ensino voltado ao trabalho e à indústria em: assistencialismo, escolas de artes e ofícios e escolas técnicas (posteriormente denominadas de ensino profissionalizante). As Escolas de Artes e Ofícios não possuíam este caráter assistencialista (ao menos não imediatamente, embora houvesse uma percepção dos filhos da classe trabalhadora como uma categoria que, de outro modo, estaria desvalida). Nesta forma de ensino, a aprendizagem distribuía-se no formato de oficinas-escolas, em que conhecimentos diversos eram contemplados proporcionalmente (o equilíbrio entre arte e ciência). As Escolas Técnicas, por sua vez, voltavam-se exclusivamente ao ensino profissional, sendo que as disciplinas escolares eram vistas como acessórias a este objetivo maior.

⁵² SOUZA, R. F. de. Inovação educacional no século XIX: a construção do currículo da escola primária no Brasil. **Cadernos do CEDES** (Unicamp), Campinas, n. 51, nov. 2000. p. 11.

A discussão sobre o ensino na Primeira República é permeada pelas mudanças políticas que ocorreram no país nesse período. Tais fatores políticos contribuíram para que mudanças pedagógicas ocorressem ao final da República Velha. São os fatores apontados por Jorge Nagle⁵³: clima de efervescência ideológica e de inquietação social; campanhas presidenciais; alastramento de incursões armadas; lutas operárias; pressões da burguesia industrial; revisão constitucional de 1926; e, por fim, o movimento revolucionário de 1930.

A formação política existente até então, baseada no coronelismo, ganhou força com a “Política dos Governadores” e reforçou as oligarquias regionais devido à estrutura agrária dominante e o fraco centralismo do poder no país. A “Política do Café com Leite” contribuiu para que as posições de mando no país ficassem restritas a poucos grupos. Houve reações com a candidatura de Getúlio Vargas à presidência, porém, as oposições que haviam se apresentado também eram oligarquias, “proclamado o Estado Liberal brasileiro foi se formando o Estado repressivo, de tendência policial”⁵⁴.

Após o movimento de 1930, Getúlio Vargas assumiu o Governo Provisório diante de um cenário conflitante não apenas politicamente. Havia, ainda, os reflexos da crise agrária do país, o crescimento do setor industrial com caráter intervencionista do Estado e não liberal, a ampliação das camadas médias e o fenômeno da urbanização que deu origem a novos valores. Além do domínio dos valores do campo sobre os valores industriais e urbanos que estavam em expansão. Contraditória ou não, a política para atender e/ou solucionar a encruzilhada que se apresentou a essas mudanças foi a criação das escolas profissionais que atendiam as demandas locais, como foi o caso de Amparo. Os cursos criados na escola João Belarmino eram voltados às necessidades da cidade que se relacionavam com o campo, como o curso de segearia, selaria, marcenaria e correaria.

Em 1934, durante o governo Vargas, foi criada a Superintendência do Ensino Profissional, porém, em 1937, sob o comando do ministro Gustavo Capanema, esse órgão foi transformado em Divisão do Ensino Industrial, órgão da Divisão Nacional da Educação. Nesse mesmo período, as Escolas de Aprendizes de Artífices passaram a ser denominadas como Liceus. Foi apenas em 1942 que o Serviço Nacional de Aprendizagem dos Industriários – SENAI – foi criado. Ao fim do Estado

⁵³ NAGLE, 1976.

⁵⁴ Ibidem, p. 5.

Novo iniciou-se o debate da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, concluído em 1961.

O presente trabalho compreende apenas a produção do mobiliário na Escola Profissional de Amparo, por isso a análise do histórico dessas escolas coube até esse momento, quando a escola deixou de ter o curso de marcenaria e passou a ser escola técnica⁵⁵.

1.3 O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO E O SEU CURRÍCULO

A cidade de Amparo se inseriu no ideal republicano de civilização e progresso, pois, já na segunda metade do século XIX, a preocupação das elites amparenses era remodelar a cidade, criando um projeto urbanístico racional que incluiria a criação de bairros operários, áreas para instalação de indústrias, novos traçados para as ruas, jardim público, introdução de novos modelos arquitetônicos etc.⁵⁶ A elite agrária local, ativa politicamente, além de remodelar urbanisticamente a cidade também almejava a industrialização e a capacitação da mão de obra da região, em especial, dos trabalhadores excedentes da lavoura que se mecanizava e os meninos pobres, para os quais, essa capacitação significava uma alternativa à mendicância e uma conformação às regras da sociedade dita moderna.

Nos primeiros anos da República brasileira, buscou-se um modelo de padrão de consumo de bens e serviços, espelhando-se nos padrões europeus como medida de modernização. A cidade de Amparo, que vivia da agricultura, estava baseada unicamente na lavoura de café, porém, visava a diversificação e a preparação da mão de obra. O que se percebeu ao analisar o currículo da Escola de Artes e Ofícios criada em Amparo foi que os cursos voltaram-se ao suporte da agricultura, mesmo com o discurso oficial das elites de iniciação à modernização da indústria.

A cidade desenvolve-se extraordinariamente e, o número de edificações aumenta, sendo estas feitas com arquitetura mais apurada e elegante e tudo indica que em poucos anos a transformação do lugar será quase completa.⁵⁷

⁵⁵ Informações que serão detalhadas nas próximas páginas, ao abordarmos a história da Escola Profissional de Amparo e suas denominações.

⁵⁶ Centro Paula Souza (org.) ETEC João Belarmino – 1911 a 2011. Amparo: Artes Gráficas Foca, 2011. Livro em comemoração aos 100 anos de fundação do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo.

⁵⁷ ALMANACH DO AMPARO PARA 1896, organizado e publicado por Jorge Pires de Godói. Edição da Gazeta do Amparo, 1896, 132 p.

Nesse contexto, o coronel João Belarmino Ferreira de Camargo⁵⁸ encabeçou o projeto de trazer para a cidade o Liceu de Artes e Ofícios, no governo de Manuel Joaquim Albuquerque Lins, em 1911, através do Decreto n. 2118-A. Em execução do artigo 46 da Lei Federal n. 1425, de 30 de dezembro de 1910, foi criada a escola que deu início às atividades apenas em 1 de fevereiro de 1913 e, segundo o livro de matrícula n. 1⁵⁹, desse mesmo ano, matricularam-se: 36 alunos no curso de eletricidade, 38 no curso de marcenaria e 32 no curso de correaria, todos eles com idade entre 12 e 16 anos, sendo 105 brasileiros e 1 italiano. Ao longo da história da escola, outros cursos, como segearia e mecânica, foram implementados visando atender à demanda da área agrícola e industrial existente na região.

A denominação de Liceu atribuída à escola do interior paulista foi dada não oficialmente, pois, segundo consta da documentação do período, a princípio, ela recebeu o nome de Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Depois, ficou conhecida como Liceu, por fazer parte de um ideário da sociedade amparense do início do século, e por seguir os moldes do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Por ter sido criada a partir de uma iniciativa privada, podemos legitimar a escolha da sociedade em relação à denominação Liceu.

Mas, no transcorrer dos anos, a escola sofreu várias transformações em seu nome, e também em seu currículo, como poderemos observar nas próximas páginas. Então, o primeiro nome dado à escola, por lei, foi o de: Escola de Artes e Ofícios de Amparo, e, posteriormente, Escola Profissional, Escola Industrial, Ginásio Industrial, Centro Interescolar, Colégio Técnico, Escola Estadual de Segundo Grau, Escola Estadual de Primeiro e Segundo Grau e atualmente Escola Técnica Estadual sendo que, a partir de 1936, passou a utilizar o nome do seu patrono, “Coronel João Belarmino”.

Primeiro, a escola ocupou um antigo hospital de isolamento (o Lazareto). Em seguida, a maçonaria que coincidia com a elite política local, doou ao governo do Estado uma chácara em um terreno de dois alqueires e meio com uma casa, nos arredores da cidade, para que ali fosse construído o prédio da escola. O edifício foi finalizado em 1913 e ocupado em 1914, sendo que o prédio anterior havia sido destinado à residência dos diretores da escola.

⁵⁸ João Belarmino Ferreira de Camargo foi vereador e presidente da Câmara de Amparo e teve forte influência na política da região.

⁵⁹ ARQUIVO DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. **Livro de Matrículas n. 1** (1913 – 1919), Amparo, São Paulo: Acervo da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, p. 1.

O prédio foi dividido em dois pavimentos onde foram implantados os cursos de Marcenaria, Empalhação, Selaria, Transagem e Eletricidade. Os alunos recebiam aulas de Aritmética e Geometria, Língua Materna, Desenho Técnico e Educação Moral e Cívica no piso principal. No porão ou piso inferior, foram instaladas oficinas de Mecânica, Serralheria, Ferraria e Ajustagem.

Figura 1 - Imagem da fachada da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, década de 1910.



Fonte: Acervo da ETE João Belarmino.

Figura 2 - Alunos em atividades na Seção de Marcenaria, década de 1940.



Fonte: Acervo da ETE João Belarmino

O Liceu de Amparo teve uma atuação bastante precisa na cidade, com exposições periódicas de móveis, máquinas e artefatos projetados e executados pelos alunos. A escola chegou a ter uma exposição permanente para vendas dos produtos do trabalho dos alunos e professores, localizada na Rua 13 de Maio, n. 22, centro da cidade, edifício este comprado pelos próprios alunos, no ano de 1925, com o fruto da comercialização dos artefatos por eles produzidos (em madeira, ferro,

móveis e peças de fundição). Da venda destes produtos o Liceu também extraía seus recursos, pois, uma vez descontados os impostos e feitos os pagamentos aos alunos, os recursos restantes da comercialização de artefatos produzidos em suas oficinas garantiam ao Liceu uma boa quantia para a sua manutenção. Hoje, esse edifício não pertence mais à escola. No jornal *O Commercio* publicou-se matéria destacando a produção dos alunos da Escola de Artes e Ofícios de Amparo:

As oficinas de marcenaria, mecânica e selaria executa serviços concernentes aos seus ramos e recebem encomendas. Todo o trabalho é feito com arte e segurança e por preço altamente vantajoso para os compradores. A seção de pintura, que é muito nova, brevemente estará apta a executar os vários trabalhos de seu curso: letras em varios estylos, taboletas e ferro madeira, panno, zinco e folhas; ornato em geral, caiações, pintura a fresco pintura sobre madeira, tingimentos; trabalho aplicado, etc, etc.. A secção de eletricidade já pode se encarregar de executar alguns trabalhos⁶⁰.

Figura 3 - Fachada do edifício que serviu como loja que vendia o mobiliário produzido pelos alunos do Liceu, 2017.



Fonte: Foto da autora.

A imprensa da época, a exemplo do jornal “O Commercio do Amparo”, ressaltou que, para além da ajuda aos jovens desvalidos, esta escola buscava livrar

⁶⁰ ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. GABRIEL, José Fernando. **A imprensa e o centenário da Etec João Belarmino: a cobertura jornalística sobre o trabalho, as ciências, as artes e as tecnologias no processo histórico de transformação da sociedade (1900 a 1925)**, Projeto de HAE 2009 no Centro Paula Souza, 2009.

o país da dependência da mão de obra estrangeira, que havia frequentado liceus ou escolas profissionais semelhantes em seus países de origem, sendo assim considerados profissionais qualificados e de origem privilegiada.

Figura 4 - Alunos posam na oficina do setor de Mecânica, Liceu de Amparo, década de 1930.



Fonte: Álbum Escolas Profissionais Públicas do Estado de São Paulo, ETE João Belarmino, 2018, p. 81.

Os jornais locais eram meios de comunicação e de registros sobre o cotidiano da escola. Em seus arquivos encontram-se fontes primárias para a história da educação profissional. O jornal *O Comércio*, cumpriu muito bem esse papel, sendo fonte rica sobre o funcionamento do Liceu. Em 9 de maio de 1918, o jornal publicou uma ordem do secretário do interior do estado de São Paulo aprovando o funcionamento de dois períodos para a escola profissional, das oito às dezesseis horas, com um intervalo de meia hora para o almoço, e das dezenove às vinte e uma horas. No período noturno, funcionavam o curso de matemática, desenho profissional, pintura e o curso primário. Um trecho da matéria revela que:

Todos os alunos recebem a metade do lucro do trabalho que produzem. Além dessa vantagem o governo estabeleceu, para os alunos mais adiantados, pequenas diárias de \$250 e \$400 pagas mensalmente. Trabalhando mais horas, conforme determina o novo horário, e com auxílio de novas máquinas que vão se assentando, brevemente, esses alunos poderão, aplicando-se, ganhar \$29, \$40 ou mais, por mês, ao mesmo tempo que se tornaram artífices perfeitos [...] O curso primário foi criado com o intuito da Escola poder receber alunos que vierem de pontos servidos pela estrada de ferro e para os que morarem distantes da cidade, a Escola dará, como almoço, uma sopa substancial, feita e servida na própria Escola. Além dessa facilidade, os alunos de localidades servidas pela estrada de ferro terão passe gratuito. Vae ser criada uma bibliotheca para uso dos alumnos e mestres. Nas horas vagas,

facultativamente, os alumnos poderão frequentar a bibliotheca, que terá também jornaes e revistas. [...] A começar desse mez, os alumnos terão boletim mensal, demonstrando o comparecimento, aplicação, retiradas e entradas tardes⁶¹.

O jornal também se encarregava de reafirmar os discursos das elites e, ao exaltar o trabalho realizado no Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, criava um espaço de legitimação do projeto, em que o ensino profissionalizante se tornaria um objetivo a ser atingido pelos jovens pobres da cidade e um caminho a ser seguido para conseguir a ascensão social. Ao publicar matérias que promoviam a educação profissional com a finalidade de retirar os meninos que vagueavam pela cidade e que não correspondiam à ideia de cidade moderna que se pretendia para Amparo, o jornal denotava um dos objetivos da criação da Escola de Artes e Ofícios nessa cidade do interior: ampliar o número de artífices produzindo para os mercados locais, uma vez que as oficinas funcionariam durante o dia, no horário de trabalho, e às noites seriam reservadas à educação⁶², estabelecendo uma forma de reger o trabalhador, e colocar em prática o discurso modernizador. Mesmo que as oportunidades de ascensão social fossem de fato escassas na cidade, naquele período. Da mesma forma, não era certa a ascensão desses alunos nas incipientes indústrias, haja visto, por exemplo, o retorno de muitos alunos como mestres no próprio Liceu.

Nos primeiros anos em que os Liceus e Escolas de Artes e Ofícios estão se estabelecendo no Estado, não existia um currículo comum que padronizasse a educação profissional. Encontrava-se aquela estrutura das antigas corporações de ofícios que, há muito, haviam sido extinguidas, mas que mantinham a tradição do mestre e seu aprendiz. Os diretores e mestres de cada escola tinham autonomia para estabelecer o que seria ensinado aos alunos de cada ofício. O mais notório diretor do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, Horácio Augusto da Silveira, que, posteriormente, ocupou o cargo de presidente da Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo e outras diretorias de escolas profissionais, foi quem criou

⁶¹ ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. GABRIEL, José Fernando. **A imprensa e o centenário da Etec João Belarmino: a cobertura jornalística sobre o trabalho, as ciências, as artes e as tecnologias no processo histórico de transformação da sociedade (1900 a 1925)**, Projeto de HAE 2009 no Centro Paula Souza, 2009.

⁶² CARVALHO, M. L. M. de. A trajetória administrativa de Horácio Augusto da Silveira na primeira Superintendência da Educação Profissional em São Paulo (1934 a 1947). In: CARVALHO, M. L. M. de. **Cultura, Saberes e Práticas: Memórias e História da Educação Profissional**. São Paulo: Centro Paulo Souza, 2011. p. 41.

um currículo base para os cursos da escola de Amparo, por exemplo, foram ministradas disciplinas como: língua materna, educação moral e cívica, história e geografia pátria. No entanto, em 1920, houve uma movimentação do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio que criou o Serviço de Remodelação do Ensino Profissional e Técnico, dirigido pelo engenheiro João Luderitz, com a proposição de um currículo de seis anos, distribuído em dois tipos de cursos – o de Adaptação (que seriam três anos para alfabetização e trabalhos manuais) – e o Técnico Profissional (três anos para se especializar no ofício escolhido).

As discussões sobre currículos escolares começaram muito antes das escolas profissionais, com Rui Barbosa, em *Reforma do Ensino Primário*⁶³, em que ele tomou como referência as discussões educacionais de países europeus e dos Estados Unidos da América, onde todos mantinham o discurso de que a educação levaria o país ao progresso e à modernidade. Esses países participaram das Exposições Internacionais para apresentarem seu progresso e tecnologia, e Rui Barbosa participou delas para refletir sobre a educação e sobre o ensino do desenho.

Para Rui Barbosa, o ensino do desenho deveria iniciar logo na escola primária. A partir desse pensamento, verifica-se a lógica, segundo a qual, seria necessário preparar o futuro trabalhador, já que o desenho era disciplina indispensável para o desenvolvimento do profissional. Além do preparo técnico, Rui Barbosa⁶⁴ defendeu a escola pública e obrigatória como dever do Estado, a laicidade, com métodos de ensino mais modernos e o ensino do desenho que seria primordial para a produção industrial.

Seguindo o raciocínio de Rui Barbosa, as escolas profissionais do século XX introduziram o desenho como disciplina fundamental de seus currículos e, no Liceu de Artes e Ofícios de Amparo não foi diferente, pois o ensino de Desenho correspondia à disciplina obrigatória, entre todas as disciplinas da escola. Antes de atuar sobre qualquer material, era necessário debruçar-se sobre os conhecimentos de desenho para trazer mais segurança, visualizar esquemas gerais, subdivisões de conjunto ou unidades ornamentais. Era através do desenho que os alunos conseguiam enxergar o grau de periculosidade do trabalho e evitar acidentes e, para

⁶³ BARBOSA, Rui. **Reforma do Ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. Obras completas, v. X, t. 1-4.

⁶⁴ BARBOSA, 1947. Obras completas, v. X, t. 1-4.

alunos que ainda estavam se alfabetizando, era a melhor forma de comunicação entre mestre e aprendiz.

Um exemplo de como o Liceu considerava importante o Desenho foi a contratação de “um professor, Humberto Frediani, formado na Academia de Belas Artes, na Itália, diplomado como ornatista e escultor.”⁶⁵ No Liceu, ele conduziu as disciplinas de Desenho Técnico e Plástica. A sua formação técnica pode ser uma referência ao que foi encontrado no hibridismo metodológico do início da escola. Ao mesmo tempo em que ensina, o professor assimila a didática e as metodologias que foram surgindo nos cursos das escolas profissionais oficiais de São Paulo, cujos desenhos começavam a esboçar uma padronização geométrica. No capítulo seguinte, iremos aprofundar essa discussão na seção de marcenaria e entalhação do Liceu, esse que é o principal objeto deste estudo.

Esses elementos didáticos incluídos nos currículos das primeiras escolas profissionais de São Paulo são elementos que levam a discussão de que esses primeiros Liceus e Escolas Profissionais conseguiam aliar a arte e a técnica?! É possível essa convivência em um ambiente que gradativamente se industrializa e valoriza a técnica em detrimento da arte? Onde nos distanciamos dos artífices e nos aproximamos do técnico especializado? Para análise de tais questões, enfocaremos na produção dos alunos de Marcenaria e Entalhação do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo.

⁶⁵ CARVALHO, 2011, p. 58.

2. ENTRE A ARTE E A TÉCNICA – O LIMAR DA TÉCNICA E DA ARTE NA PRODUÇÃO DO MOBILIÁRIO BRASILEIRO NO SÉCULO XX.

2.1 UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA – A TRAJETÓRIA DAS ARTES E OFÍCIOS

Para entender a tradição do ofício do artesão, primeiramente é preciso compreender o que esse termo significa. O autor Carlos A. M. Lima define os artífices como:

trabalhadores que atuavam no setor de serviços ou no de transformação, possuindo uma ou mais habilidades específicas no exercício de atividades regulamentadas, e sendo ou não donos de seus próprios negócios ⁶⁶.

Numa ótica mais filosófica, Richard Sennet, em “O Artífice”, aplica ao artífice uma imagem mais ampla, descrevendo-o como o homem que se dedica à arte pela arte, seja em uma carpintaria, em um laboratório ou na regência de uma orquestra. ⁶⁷

Esses artífices têm presença marcante desde a Idade Média. Durante esse longo período entre Idade Média e o século XIX, muitas mudanças ocorreram devido às transformações da sociedade e na maneira de reconhecer o trabalho. Na Idade Média, na Europa, os maiores pensadores do período, todos influenciados pelo pensamento teológico, atribuíram valor negativo ao trabalho, associando-o à hierarquia e à servidão, sendo que este deveria ser organizado na sociedade de acordo com as hierarquias e as disciplinas. Porém, eram ambíguos, ao afirmarem que o produto do trabalho do homem ajudaria a realizar a obra de Deus. Ou seja, abordavam o trabalho do artista, por exemplo, como algo que contribuiria para uma boa vida, mas que deveria se ajustar ao sistema social e às suas regras, visto que o equilíbrio dessa sociedade dependia da hierarquia e da obediência ⁶⁸.

Já no período moderno, têm-se duas visões sobre o trabalho: a primeira pode ser chamada de pré-moderna ou tradicional, a qual colocava o trabalho como uma atividade degradante, mas que servia essencialmente a efeitos morais e que

⁶⁶ LIMA, Carlos A. M. *Artífices do Rio de Janeiro (1790 – 1808)*. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 18.

⁶⁷ SENNET, R. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015. p. 30.

⁶⁸ FARR, J. R. **Artisans in Europe 1300-1914**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, p.11.

estavam estruturados nos princípios da hierarquia e da disciplina; a outra visão, mais moderna, defendia que o trabalho era uma energia produtiva em uma economia de mercado⁶⁹.

A partir dessas visões, os artífices foram se adaptando e acompanhando a modernização, moldados pela evolução da história do trabalho. Mas o que pouco se alterou foi o *status* do artesão, valioso para esse profissional. Por meio dele, o artífice obteria o reconhecimento social e do próprio trabalho, além, é claro, do saber/fazer de tal arte. Seu *status* era definido por alguns critérios baseados na família, no trabalho, na riqueza ou na participação em alguma instituição particular. A participação em um grupo foi uma forma importante de se estabelecer em sociedade, garantir alguns direitos e estar por dentro das tradições do seu próprio ofício. Porém, segundo fontes do período e textos sobre o tema, há diversos casos em que o próprio artífice, seguindo as necessidades de seu tempo e espaço, acabou exercendo outro tipo de ofício que não remetia ao seu, de acordo com as especificações da Irmandade pertencente e das regulamentações estabelecidas ao ofício pelo qual foi registrado.

Essas tradições do ofício do artesão, as influências estéticas e as técnicas foram trazidas para o Brasil muito provavelmente pelos europeus que aqui se fixaram. Porém, devido às condições diferentes daquelas encontradas na colônia portuguesa, os artesãos tiveram de se adaptar, criando uma característica própria do ofício, da estética e das técnicas no Brasil, mesmo que copiando à sua maneira o que era trazido do continente europeu. “Os ofícios foram organizados, portanto, atrelados ao aparato colonizador português, visando atender às necessidades da estrutura colonial”, destaca Mônica de Souza N. Martins⁷⁰.

Há muitas discussões em relação a essas tradições e ao exercício do ofício do artesão no país. Alguns autores abordam a tradição nas construções do Brasil no século XVIII e XIX, por exemplo, e outros autores abordam os ofícios em geral no Brasil Colônia, destacando a presença do escravo, negro ou índio nesse tipo de trabalho. Nesta pesquisa, a presença desses grupos dentro das corporações de ofícios não foi abordada, por não ser o foco da discussão. No entanto, sabemos da importância desses sujeitos que, por muito tempo, tiveram suas histórias apagadas.

⁶⁹ FARR, J. R. **Artisans in Europe 1300-1914**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, p.18

⁷⁰ MARTINS, M. de S. N. **Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família real (1808-1824)**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008. p. 30.

A tradição que existia no século XVIII entre os ofícios dos artesãos e suas corporações desempenhou importância pelo seu papel religioso, pelos valores morais atribuídos a ela e pelas obrigações exercidas pelas irmandades⁷¹ junto às corporações. Afinal, é interessante notar como essa classe de trabalhadores (que era composta por pessoas pobres e que não exportavam seus produtos) se adaptou e levou adiante seus ofícios, por meio da formação de grupos com visibilidade suficiente em uma sociedade colonial caracterizada por uma economia de exportação e com um sistema escravista latente. Há, por exemplo, os casos analisados por Marcelo Mac Cord em que, na segunda metade do século XIX, antigas irmandades escravas passaram à defesa intransigente da tentativa de desmantelo das tradições de ofício pelo poder público. Há casos comuns da tradição da continuidade do trabalho pelos escravos de um mestre, “herdeiros de seus ofícios”⁷².

Nessa visão de grupos organizados, pode-se encontrar alguns ofícios que não foram organizados em irmandades⁷³ específicas e que não possuíam regulamentação corporativa, porém foram exceções. Afinal, os demais possuíam tais características tradicionais de organização e se agruparam de acordo com cada tipo de ofício e os materiais com os quais trabalhavam. Os ofícios também se incorporaram a uma bandeira e a uma irmandade religiosa que, a partir do século XVIII, acabaram se fundindo devido às grandes influências das irmandades na sociedade.

Entretanto, foi na primeira metade do século XIX que ocorreu a extinção do sistema de corporações de ofício e mudanças significativas nas relações de trabalho

⁷¹ As irmandades: “representaram, (...), papel decisivo na incipiente estruturação da sociedade brasileira, definindo a identidade de classes e grupos sociais, reunidos para defesa de interesses comuns de caráter religioso, assistencial ou ocupacional” *In*: OLIVEIRA, M. A. R. de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.167.

⁷² FERNANDES NETO, C. V. Labor e arte, registros e memórias: as teias do fazer artístico no espaço luso-brasileiro. VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 007, Porto. **Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Porto: Universidade do Porto/CEPEDE/FCT, 2007. p. 113.

⁷³ “As irmandades eram instituições regidas por um estatuto, o compromisso, que deveria ser confirmado pelas autoridades eclesiásticas e pelos monarcas. Nele estavam contidos os objetivos da irmandade, o seu funcionamento, as obrigações de seus membros, assim como os direitos adquiridos ao se tornarem membros dessas associações. [...] Essas associações, além das atividades religiosas que se manifestavam na organização de procissões, festas, coroação de reis e rainhas, também exerciam atribuições de caráter social como: ajuda aos necessitados, assistência aos doentes, visita aos prisioneiros, concessão de dotes, proteção contra os maltratos de seus senhores e ajuda para a compra da carta de alforria [...]”. QUINTÃO, A. O significado das irmandades de pretos e pardos: o papel das mulheres. **I Simpósio Internacional O Desafio da Diferença**. Salvador – BA, 2000. Disponível em: http://www.desafio.ufba.br/gt4-015.html#_ftn1. Acessado em julho de 2018.

desses ofícios, que perderam a tradição de séculos que esses artífices carregavam.

Assim:

O período entre 1808 e 1824 foi crucial e fatal para elas, pois deu início ao processo de liberalização do comércio, da produção e do trabalho, na esteira do que se passava por toda a Europa em decorrência da emergência do capitalismo industrial⁷⁴.

A partir da Constituição de 1824 se extinguiram as corporações de ofício no Brasil.

É sobre esse panorama que a presente pesquisa se debruçou, pois foi nele que as escolas de artes e ofícios se inseriram, com o objetivo de capacitar o trabalhador para essa nova realidade industrial, na qual a técnica era a ordem, e manter a tradição de um ofício que resistiu às mudanças que surgiram para, o que muitos acreditaram ser, a degradação da arte. Essa discussão baseou-se no movimento que teve seu início na Europa do século XIX, o *Arts and Crafts*, liderado por William Morris.

O século XIX trouxe, no auge da industrialização e da urbanização, o debate sobre a desqualificação do trabalhador manual e a falta de *design* nos objetos da vida cotidiana. A redescoberta do ornamento e da habilidade do artífice foi defendida por importantes pensadores como W. Pugin, John Ruskin e William Morris, na Inglaterra, os artistas do Wiener Werkstätte, na Áustria e Bélgica, e, posteriormente, na Bauhaus, Alemanha.⁷⁵

Em específico, Augustus W.N. Pugin, John Ruskin e William Morris cristalizaram, cada um a seu tempo, a defesa de uma medievalização⁷⁶ para a realidade industrial e observaram que a predominância do mercado desestabilizou o corpo social. A indústria era, assim, a responsável pela dissolução dos valores e laços humanos qualitativos em favor de uma uniformização da vida, subjugada por máquinas.

Para esses autores e seus leitores e seguidores em toda a Europa, o abandono das tradições trouxe para o trabalhador a falta de sensibilidade ao ritual, a

⁷⁴ OLIVEIRA, 2003, p. 7.

⁷⁵ MENEGUELLO, C. **Da Ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 161

⁷⁶ A autora Cristina Meneguello ressalta que existem várias interpretações do que seria o medievalismo: “É certo que o medievalismo se presta a várias interpretações, até mesmo a de que era um modo de a aristocracia proprietária de terras reclamar privilégios feudais ao sentir-se ameaçada por uma burguesia emergente; ou, no lado oposto, a de que era uma reação crítica ao *ethos* utilitarista de uma sociedade progressivamente racionalista e mecânica, oscilando entre o paternalismo e o socialismo”. *Ibidem*, p. 161

perda da capacidade artesanal, o egoísmo da vida moderna e a exploração do outro em nome do *laissez-faire*. Para eles, o mundo medieval parecia obter tudo o que se havia perdido: uma sociedade plena em fé e caridade, em que o bom artesão tinha seu trabalho recompensado de forma justa e na qual os homens eram capazes de atos de heroísmo.

John Ruskin⁷⁷, assim como os que o seguiram, também criticou o período da Renascença, visto que nessa época criou-se um status de artista a certos ofícios como, por exemplo, o arquiteto, o que teria levado à decadência da arte genuína e popular. Esses autores não deixam de admirar a obra produzida durante esse período, mas a elevação de grandes nomes de artistas tirou o foco e a valorização dos trabalhadores anônimos.

Os autores pertencentes ao movimento *Arts and Crafts* defenderam que, na época da industrialização, observou-se a depauperação das artes e do trabalhador, que não encontrava mais alegria em seu trabalho, enquanto o homem medieval utilizava ferramentas simples, mas, mesmo assim, realizava seu trabalho com satisfação. Nikolaus Pevsner⁷⁸, a partir da crítica da Exposição Universal realizada em 1851, manteve essa linha de raciocínio, destacando a grande questão da época da industrialização, ou seja, a falta de qualidade e *design* em tudo que era produzido em massa. Morris creditou a essa produção em massa a desonestidade e a falta de simplicidade que não serviriam para a vida moderna, sendo a honestidade e a simplicidade a solução para os seus problemas.

Morris também defendeu a volta da organização dos trabalhadores em guildas, já que a sociedade industrial havia transformado os trabalhadores apenas em grandes grupamentos de máquinas. No século XIX, época da revolução das máquinas, as questões cotidianas onde, para Morris, morava a beleza, e onde o trabalhador tinha consciência de seu papel social, foram desvalorizadas e, por isso, Morris reivindicou a retomada dos valores do cotidiano, como por exemplo, utensílios da cozinha e mobiliários.

Morris, de certa maneira, fechou um ciclo iniciado em Pugin e propagado por Ruskin quando afirmou:

artistas não eram mais os mestres de sua arte, porque o povo deixara de ser artista; e seus novos mestres eram pedantes (...). A Europa começara a transformar o grande exército de artistas-

⁷⁷ RUSKIN, 1992.

⁷⁸ PEVSNER, N. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

artesãos, que haviam produzido a beleza de suas cidades, igrejas, mansões e casebres, em um imenso estoque de máquinas humanas, que não possuíam nenhuma chance de ganhar seu sustento se se demorassem sobre suas ferramentas para pensar sobre o que estavam fazendo, que não eram ordenados a pensar, não eram pagos para pensar e nem deveriam fazê-lo⁷⁹.

William Morris é considerado um sentimentalista por ter valorizado o trabalho manual, ao separar a criatividade do trabalho industrial. Para ele, o artesão era quem educava o público para o belo, necessário para uma vida melhor, “para que possamos adornar a vida com o prazer de comprar bens que nos alegram pelo seu preço adequado”⁸⁰. Defendeu que a arte não acabava no próprio artista e um trabalho de qualidade era a expressão do prazer do trabalho bem feito. O autor também confere status de arte à utilidade, pois “o que não é útil não pode ser uma obra de arte, ou seja, tudo o que não serve ao corpo, quando este está firmemente sob o controle da mente num corpo são”⁸¹.

Desse modo, a tensão entre o trabalho definido pelas regras da arte e onisciente, e o trabalho mecânico e industrial estava estabelecida, e fundamentaria teoricamente todo o debate que se seguiu - no caso do Brasil, ao longo da última década do século XIX e princípios do século XX. Em todo o século XIX, as regiões estavam se definindo como nação e como unidade territorial, além de linguística, buscando uma raiz comum, o nacionalismo. Cabe destacar, por exemplo, a busca de uma linguagem artística e estética que compreendesse esses elementos, como foi o caso do *gothic revival*. Assim, na arquitetura, os estilos representam valores e emoções, mas podem, igualmente, refletir nos mobiliários? Essa discussão será abordada nas páginas a seguir.

No Brasil, como foi possível observar no capítulo anterior, a industrialização se deu de forma tardia em relação à Europa. Por isso, o debate travado entre os medievalistas sobre a convivência da arte e da técnica teve início no fim do século XIX e início do século XX. A indústria era incipiente no Brasil, que vivia da importação dos produtos europeus e, por isso, os produtos que aqui eram produzidos eram de menor valor e peso, além de servirem para o cotidiano. A discussão em torno da arte e da técnica se dá, então, quando surge a necessidade de industrialização no país, quando o artesão começa a ser substituído pelo operário

⁷⁹ MORRIS apud MENEGUELLO, 2008, p. 89.

⁸⁰ MORRIS, W. **As artes menores e outros ensaios**. Lisboa: Editora Antígona, 2003. p. 48.

⁸¹ *Ibidem*, p. 49.

e quando há a transição dos liceus para as escolas técnicas. Contudo, há uma transitoriedade em questão e evidências de que essa mudança não ocorreu de forma instantânea, e sim, de forma gradual.

Outra questão que pôde ser levantada é que, a partir dos documentos e da produção dos liceus e escolas profissionais do início do século XX, a arte permaneceu valorizada através da disciplina de desenho, estudada pelos alunos artífices. Apesar dos desenhos enviados por um órgão estadual a todos os liceus e escolas profissionais para serem aplicados aos seus alunos, descobertas de pinturas nas paredes da ETE João Belarmino, além dos móveis que serão analisados, nos dão indícios de que nenhum desenho foi literalmente copiado, apenas formas e técnicas. Além disso, as pinturas nas paredes demonstram caráter artístico, mesmo acreditando que a técnica nesse período não foi uma forma de anular a arte, mas de apurar a sensibilidade do aluno. Assim, esses desenhos serviram como ferramenta para a instrução a serviço de uma produção. A partir da análise dos móveis encontrados, porém, conseguimos perceber as reinterpretações de alunos que se capacitaram. Por isso, a reabilitação do artífice é, assim, um ponto vital para a compreensão da valorização do desenho e do ensino em pleno século XIX.

2.2 AS ARTES MENORES – ENTRE A TÉCNICA E A ARTE

No século XIX, no âmbito das artes, ocorreu uma separação das artes consideradas intelectuais daquelas que não exigiam, segundo alguns, o pensar e, sim o fazer, e, por isso, elas foram colocadas em patamares distintos dentro do grande ramo das Artes. A arquitetura, a pintura e escultura foram colocadas no mais alto patamar, e chamadas de Grandes Artes, enquanto às chamadas artes decorativas, termo cunhado por William Morris como o mais apropriado, atribuiu-se menor importância e, assim, passaram a ser chamadas de Artes Menores.

O serviço da decoração objetivava dar prazer às pessoas na utilização das coisas que forçosamente teriam que utilizar e fazer. Os homens procuravam embelezar seu cotidiano como forma de trazer satisfação própria e, até mesmo, um sentido à vida. Por isso, quando as grandes artes não estão associadas às artes decorativas, estas são consideradas inacabadas, por exemplo, quando se tem um

edifício ele só é considerado todo acabado após o acréscimo da decoração e do mobiliário, entre outros elementos. Esse prazer, que Morris atribuiu à utilização das coisas, perdeu-se na moderna sociedade industrial devido à opção pela mecanização, como Ruskin também defendeu em sua obra “As Pedras de Veneza”. Ruskin criticou a sociedade europeia do fim do século XIX em relação à onda revolucionária que se estabeleceu na Europa, afirmando que: “não porque os homens são mal alimentados, mas porque não sentem prazer no trabalho que é seu ganha-pão”.⁸²

Morris considerou que, no contexto das Artes Menores, durante o século XIX, em estado de anarquia e desorganização, os fabricantes não se importavam com as artes.⁸³ Por isso, para o autor, existiram dificuldades sociais e econômicas em transformar os fabricantes em artistas, já que, considerando a velocidade com que os trabalhadores tinham que produzir, não era possível nem mesmo o trabalhador se interessar pela beleza. Ou seja, Morris separou a criatividade do trabalho técnico e indicou, como uma solução possível, que o artífice aprendesse a arte do desenho. Ruskin, da mesma forma, desenvolveu a ideia de que o desenho é um trabalho intelectual e que deveria ser uma capacidade acessível a todos. Assim, não deveriam apenas escrever sobre o desenho, mas também saber desenhar. Portanto, o movimento *Arts and Crafts* defendeu a ideia de que o artista deveria saber desenhar e fazer o objeto de arte completo, ideia sustentada até a *Bauhaus*, no século XIX. Richard Sennet, no século XX, em trabalho posterior às discussões estabelecidas pela corrente do *Arts and Crafts*, abordou outra perspectiva, na qual a criatividade pode estar associada ao trabalho técnico.

Em sua obra “O Artífice”, Richard Sennet apontou que “fazer é pensar”⁸⁴ e, considerando a definição de *Animal laborens* e *Homo faber* feita por Hannah Arendt, ele partiu do princípio de que, mesmo havendo distinções entre eles, o *Animal laborens* também pensa.

O *Animal laborens*, segundo Arendt⁸⁵, é o trabalhador braçal condenado à rotina e o *Homo faber* o homem que faz, e este teria superioridade em relação ao *laborens*. Para Sennet, “o pensamento e o sentimento estão contidos no processo

⁸² RUSKIN, 1992.

⁸³ Ibidem, p. 30. Os Manufaturadores a quem ele se referiu eram os capitalistas e vendedores.

⁸⁴ Ibidem, p. 9.

⁸⁵ ARENDT apud SENNET, 2015, p. 16.

do fazer”⁸⁶. O *Animal laborens* serviria, então, de guia para o *Homo faber*. Sennet estabeleceu, com isso, a existência de uma relação íntima entre a mão e a cabeça, ou seja, o conhecimento técnico não é uma oposição ao conhecimento artístico, pois, para o autor, a habilidade está ligada às práticas corporais, e o entendimento técnico à imaginação. Portanto, a linguagem orienta a habilidade corporal e, assim, ambas se tornam instrumentos imperfeitos que levam a imaginação a criar⁸⁷. Conclui-se que a motivação e o fazer muitas vezes são mais importantes do que o próprio talento.

Se, para Morris e Ruskin, a habilidade artesanal havia desaparecido com o advento da sociedade industrial, para Sennet isso era enganoso, pois:

habilidade artesanal *designa* um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. Abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais⁸⁸.

Cabe destacar que existe o caráter repetitivo da técnica, quanto mais se faz/realiza com as mãos, mais se aperfeiçoa. Assim, existe tanta inteligência no trabalho intelectual, quanto no fazer do trabalho manual. Quando se internaliza e se aperfeiçoa uma atividade, é possível criar, improvisar etc. Durante o Renascimento, observou-se a divisão entre o gênio e a mão de obra e essa divisão trouxe grande prejuízo, pois ela representou também a divisão entre as Artes Maiores e Artes Menores. As Grandes Artes são a pintura, a arquitetura e a escultura produzidas pelos grandes nomes. Já as Artes ditas Menores, *Lesser Arts*, são as artes dos anônimos, do conhecimento compartilhado, cujo conceito se internalizou de forma preconceituosa na História.

Sennet aprofundou-se nessa discussão e apontou a beleza existente na técnica e na máquina, pois foi um sujeito que fez a máquina, assim como foi alguém que pensou a técnica. Essa discussão é o eixo central desse texto. Mesmo em meio a uma sociedade industrial, e o discurso da técnica utilizado para pensar uma lógica de produção de massas e lucros, quem compunha essas indústrias, quem construiu essas máquinas foram sujeitos que não colocaram seus nomes na história. Mesmo às margens dela, tiveram papel importante na construção de uma memória da indústria e do trabalhador.

⁸⁶ SENNET, 2015, p. 17.

⁸⁷ SENNET, 2015, p. 20.

⁸⁸ Ibidem, p. 19.

Essa desvalorização do trabalho manual pela mecanização está relacionada ao conceito de fetichismo material abordado por Marx e explorado através do conceito de fantasmagoria de Walter Benjamin⁸⁹, pelo qual não se enxerga no produto o trabalho humano e a questão da mais valia. O trabalhador industrial se tornou invisibilizado por precisar conhecer apenas uma etapa do trabalho. Sua invisibilidade também ocorreu no valor monetário da mercadoria, pois o lucro não é dividido com ele. Assim, o trabalhador não conhece todas as etapas da produção e o produto de seu trabalho não poderá ser por ele consumido. Disso resulta a ideia de fetiche sobre o produto, como cita Benjamin:

[...] Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros⁹⁰.

O movimento *Arts and Crafts* defendia a proposta do artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa e criticava os avanços da indústria com a intenção de imprimir em móveis e objetos o traço do artesão-artista, ou seja, criticava as peças sem estilo. Porém, a volta do artesanato representava um luxo para poucos, dentro da sociedade moderna, segundo apontou Bleich⁹¹. A mesma autora afirmou que o estilo/*design* era acessível apenas a uma classe abastada, e defendeu que o movimento de *Arts and Crafts* não fazia mais sentido no Brasil, logo em suas primeiras décadas do século XX. Segundo ela, apenas a produção de móveis voltada às elites era toda artesanal e em estilo clássico inglês e francês⁹², enquanto a maioria da população consumia os produtos industriais, feitos em massa e tão criticados pelo movimento *Arts and Crafts*. Porém, o que foi identificado na produção do mobiliário brasileiro nas poucas indústrias e oficinas do início do século XX como, por exemplo, na fábrica de móveis Martinho Schulz, em Curitiba, Paraná, foi a preocupação com o estilo no dia a dia do trabalhador, mesmo em escala de produção industrial

[...] que se destacou no trabalho com fibras, sendo considerada uma referência para as demais, como ícone da “perfeição” e “modernidade” da produção. Os proprietários desta indústria buscaram a transformação do modo de produção, com características de manufatura artesanal, para uma produção aos

⁸⁹ BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: -. *Gesammelte Schriften*. V. V, T. 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1982. p. 30 - 43.

⁹⁰ BENJAMIN, *Ibidem*, p. 36.

⁹¹ BLEICH, 2016, p. 138.

⁹² *Ibidem*, p 140.

moldes industriais capitalistas, inserindo e divulgando os produtos em um novo contexto de mercado⁹³.

Além disso, as escolas profissionais do período também mantiveram essa preocupação com a disciplina do Desenho inserida no currículo de seus cursos profissionalizantes, seja por discurso de capacitação para a produção ou, ainda, por um momento de transição de valores e pensamentos, visto que essa mesma produção poderia refletir o pensamento da época de transição no modo de produzir. Os métodos de ensino estavam articulados à ideia de moralização do trabalhador⁹⁴, e a educação pelo trabalho manual seria um exercício para disciplinar o trabalhador, o qual seria o *Animal laborens*, citado por Sennet.

2.3 A SUPERINTENDÊNCIA DO ENSINO PROFISSIONAL DE SÃO PAULO E A PRODUÇÃO DOS ALUNOS MARCENEIROS DO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO – UMA DISCUSSÃO SOBRE OS ESTILOS PRODUZIDOS NO INÍCIO DO SÉCULO

Nas primeiras décadas do século XX, quando as primeiras escolas profissionais surgiram, não havia um currículo comum entre elas. As escolas abriram cursos de acordo com as necessidades econômicas locais e regionais e inspiradas em modelos, como o do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e das escolas de artes e ofícios de São Paulo. Apesar de ter existido um órgão que regulamentava as escolas de aprendizes artífices, pertencente ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, o Serviço de remodelação, como era chamado, foi extinto em 1930.

Apenas no governo do presidente Getúlio Vargas foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, e a ele estava subordinada a Inspeção do Ensino Profissional, por meio do Decreto n. 19.560, de 5 de janeiro de 1931, pelo qual foram introduzidas as funções de inspetor geral e de inspetores encarregados de fiscalizar as escolas profissionais⁹⁵. Após três anos, essa inspeção foi transformada em Superintendência do Ensino Profissional, por meio do Decreto Federal n. 24.558, de

⁹³ MENDES, M. D. **A fragmentária história da fábrica de móveis Martinho Schulz: tradição e modernidade na produção artesanal com fibras de Curitiba**. Curitiba: UTFPR, 2005. p. 15.

⁹⁴ MORAES, Carmen Sílvia Vidigal. **A socialização da força de trabalho: instrução popular e qualificação no Estado de São Paulo (1873 a 1934)**. [S.l.: s.n.], 2003. p. 222.

⁹⁵ MORAES, 1990, p. 49.

3 de julho de 1934. Mas o caso paulista se diferenciou dos demais, pois o estado estabeleceu com o governo de Vargas um acordo não escrito, através do qual, adquiriu autonomia para criar seus próprios programas de educação.

No âmbito estadual, entre 1911 a 1931, as escolas profissionalizantes estavam submetidas à Secretaria do Interior de São Paulo. Entre 1931 a 1934, as escolas ficaram subordinadas à Secretaria de Educação e Saúde do Estado. O Decreto Estadual n. 6.604, de 13 de agosto de 1934, criou um órgão independente para a educação profissional do estado, chamado Superintendência da Educação Profissional e Doméstica, com o aval do governo federal e representado pelo Interventor Federal no Estado de São Paulo, o Dr. Armando de Salles Oliveira. Concluiu-se que o Ensino Profissional precisava de um órgão central especializado, técnico-administrativo, subordinado à Secretaria da Educação e Saúde Pública⁹⁶. A secretaria ficou responsável pelas propostas pedagógicas para as escolas profissionais.

Horácio Augusto da Silveira foi personalidade influente no processo de construção do ensino profissional no estado de São Paulo. Em 1918, Silveira assumiu a direção do Liceu de Artes e Ofícios da cidade de Amparo e permaneceu na gestão por cinco anos. No Liceu, teve uma atuação bastante ativa, e em sua gestão foram realizadas exposições dos materiais produzidos pelos alunos em um prédio na Rua 13 de Maio, n. 22, centro da cidade, no ano de 1925. O prédio foi comprado com os valores correspondentes à comercialização dos artefatos por eles produzidos. O diretor se destacou com essa atuação na escola e, por isso, em 1923 foi transferido para a direção da Escola Profissional Feminina em São Paulo, onde manteve sua linha de administração, elaborando exposições das produções das alunas. Entre os anos de 1932 a 1934, Horácio acumulou o cargo de diretor da Escola Feminina com o de diretor da Superintendência do Ensino Profissional, cargo que lhe foi confiado devido à sua trajetória no ensino profissional do estado. De 1934 a 1947, dedicou-se exclusivamente ao cargo de Superintendente do Ensino Profissional do Estado de São Paulo.

Os superintendentes do Ensino Profissional elaboravam relatórios anuais descrevendo as ações realizadas pelo estado em relação à promoção do ensino profissional, como gastos, investimentos e controle de matrículas, entre outros.

⁹⁶ MORAES, 1990, p. 50 e 51.

Esses relatórios fazem parte do acervo do arquivo do Estado e, desde os anos da Superintendência foram arquivados e salvaguardados propositalmente, como o relatório de 1936, produzido por Horácio da Silveira, para mostrar à posteridade o que eles chamavam de progresso e o sucesso desse órgão⁹⁷.

Estudar a trajetória da Superintendência é importante para a compreensão da produção do mobiliário produzido pelos alunos da seção de marcenaria e entalhação do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, pois nas décadas de sua existência os desenhos dos móveis eram enviados como modelos a serem copiados e estudados pelos alunos dessas seções em todas as escolas profissionais do estado de São Paulo. Observavam-se, nas propostas educacionais, influências dos discursos das elites sobre o que elas pretendiam com a formação do trabalhador, como expôs Ribeiro:

As escolas profissionais faziam parte da concepção geral da estrutura hierárquica da sociedade, conformada e controlada pelo Estado. O que vale dizer que elas faziam parte da concepção formulada pelas elites sobre a formação do trabalhador qualificado pela indústria.⁹⁸

Essas propostas educacionais aliavam o trabalho manual ao conhecimento no fazer, ainda que essa preparação tivesse como justificativa a formação de mão de obra para o mercado da indústria. Os cursos tinham duração de três anos, variando em algumas instituições, e eram formados pelos cursos teóricos, compostos de noções básicas de Português, Matemática e Desenho e os cursos práticos. No Liceu de Amparo, o curso de marcenaria foi dividido da seguinte forma: o primeiro ano, em seção de entalhação e tornearia; o segundo e o terceiro ano, em seção de construção de móveis e lustração. Após a finalização dos três anos, o aluno podia frequentar o curso da seção industrial que, segundo o relatório dos trabalhos de 1923 da escola profissional de Amparo, destinava-se ao desenvolvimento técnico dos alunos já diplomados, para o aperfeiçoamento de seus conhecimentos técnicos⁹⁹.

Em 1927, na Escola de Artes e ofícios de Amparo, o professor Domingos Macellini criou aulas teóricas para as artes da madeira e lustração de móveis.

⁹⁷ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatórios da Secretaria de Educação e Saúde do Estado**, ANO 1934. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, ano 1934.

⁹⁸ RIBEIRO, M. A. R. (Org.). **Trabalhadores urbanos e o ensino profissional**. Campinas: Editora da Unicamp, 1986. p. 127.

⁹⁹ ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. **Relatório dos trabalhos de 1923**. Amparo, São Paulo: Acervo ETE João Belarmino, 1923.

Nessas aulas, o alunos aprendiam o que era madeira, lixa, cola, verniz, e a distinguir os utensílios das ferramentas, os instrumentos das máquinas. Com o passar dos anos, essas aulas transformaram-se em dois livros técnicos: “Manual Prático de Marcenaria” e “Manual do Lustrador de Madeiras”. Além desses livros, foram encontrados manuais europeus no acervo da Escola, o que demonstrou que os alunos e mestres ainda estavam presos aos modelos do velho continente. Dessa forma, as aulas de desenho foram importantes para a aproximação entre aluno e professor, disciplina e técnica, organização do trabalho, entre outros aspectos. Ou seja, esses alunos puderam contar com uma preparação mais ampla, já que muitas vezes chegavam à escola analfabetos.

O diretor da Escola Profissional Masculina de São Paulo, Aprígio Gonzaga, foi um dos responsáveis por estabelecer as abordagens pedagógicas adotadas nas escolas do estado.

É com o máximo prazer que aqui deixo a satisfação da minha visita à escola de Artes e Ofícios desta cidade, neste termo, nos métodos, na orientação geral e nos resultados obtidos é um estabelecimento que faz honra ao Amparo e uma iniciativa grandiosa do governo. Ao sr. Bellarmino de Camargo, diretor, e ao corpo docente felicito e admiro o esforço.”¹⁰⁰

Esses nomes importantes no ensino profissional de São Paulo tinham influências estrangeiras em suas concepções sobre o que deveria ser a formação de um profissional. Suas fontes derivavam de países como Estados Unidos e Argentina, como *sloyd* e as séries metódicas, criadas pelo engenheiro russo Victor Della Voz, da Escola Imperial Técnica de Moscou¹⁰¹. Além desses dois métodos, a partir de 1917 foram implantadas as seções industriais no curso de marcenaria, conforme já foi citado em parágrafos anteriores.

A palavra *sloyd* originou-se da antiga palavra “slah” até chegar-se a “slay” (matar com um sopro, em inglês), “schlag” (sopro, em alemão) e “sla” (derrubar, em sueco); o antigo adjetivo sueco “slog”, da mesma origem, significa “habilidoso”, “destri”, daí seu substantivo “slöjd” ou “sloyd”.¹⁰²

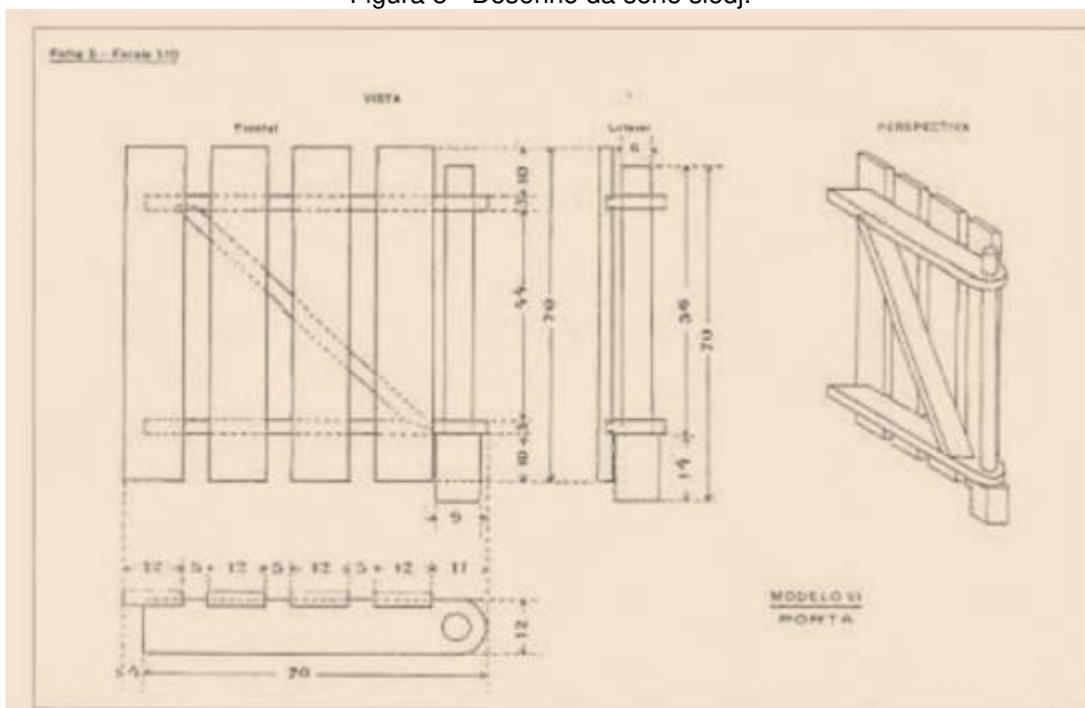
¹⁰⁰ ESCOLA DE ARTES E OFFÍCIOS DE AMPARO Impressões registradas por Asprígio Gonzaga no **Livro de Visitas** da Escola de Amparo, 25/05/1914. Amparo, São Paulo: ESCOLA DE ARTES E OFFÍCIOS DE AMPARO, 1914.

¹⁰¹ PEREIRA, P. R. A. **O fazer e o aprender**: uma interação singular na produção de mobiliário artístico da Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Orientador: Rejane Galvão Coutinho. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, SP., 2007. p. 66.

¹⁰² Ibidem, p. 70.

Esse método obedecia a alguns princípios de que o ensino deveria ser realizado por homens do ensino, e não por artesãos; o trabalho deveria ser escolhido para possibilitar o desenvolvimento físico através de movimentos livres e vigorosos; não deveria haver nenhuma divisão de trabalho e o emprego de máquinas; e os exercícios deveriam ser organizados do mais fácil para o mais difícil. Além disso, os exercícios também deveriam ser feitos à mão livre para exercitar as proporções da vista e do toque. Gustaf Larson¹⁰³ relacionou esses princípios ao projeto educacional do *sloyd*.

Figura 5 - Desenho da série slödj.



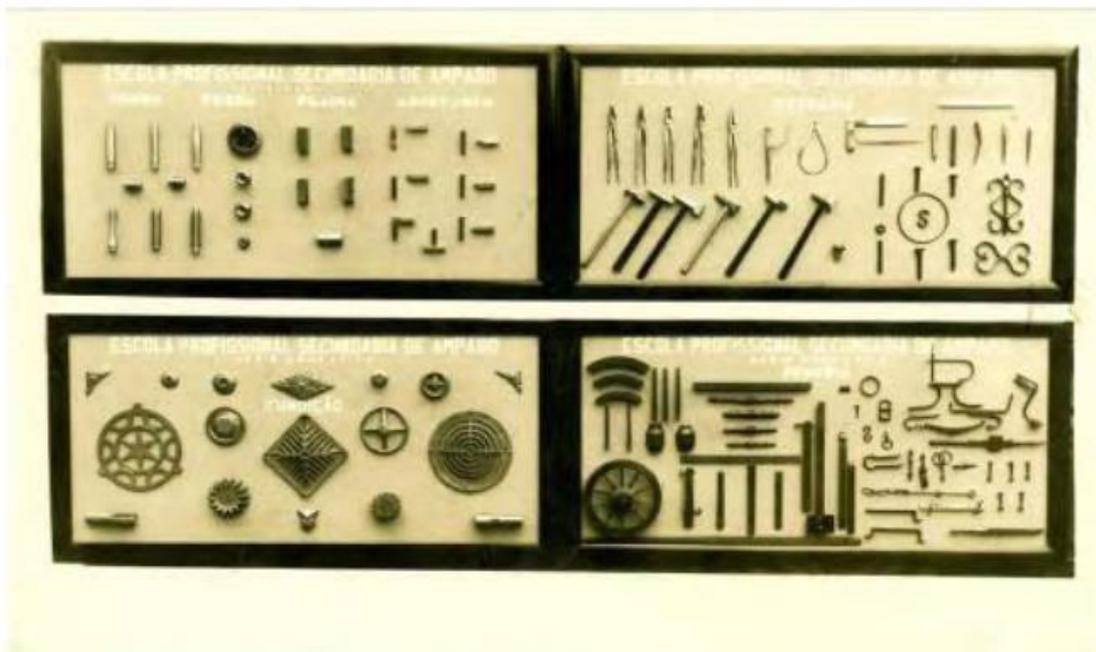
Fonte: Desenho publicado no livro “O Slödj” de Aprígio Gonzaga em 1916, p. 83.

Sob outros aspectos, as séries metódicas se diferenciavam do *sloyd*, pois elas consistiam em uma série de desenhos técnicos, elaborados após um estudo preliminar e divididos em operações fundamentais, como esmiuçou Pereira¹⁰⁴, em sua dissertação de mestrado. Esse estudo era acompanhado por um professor, que ensinava todo o sistema de trabalho.

¹⁰³ Gustaf Larson foi Diretor da Escola Normal de Trabalhos Manuais de Boston. In: **Série Metódica Ocupacional (SMO): o ensino profissional para o aprender fazendo**. Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. Departamento Regional de São Paulo. – São Paulo: SENAI-SP Editora, 2012.

¹⁰⁴ PEREIRA, 2007, p. 69.

Figura 6 - Série educativa para as seções de Mecânica, Ferraria, Fundição e Segeria. Década de 1930.



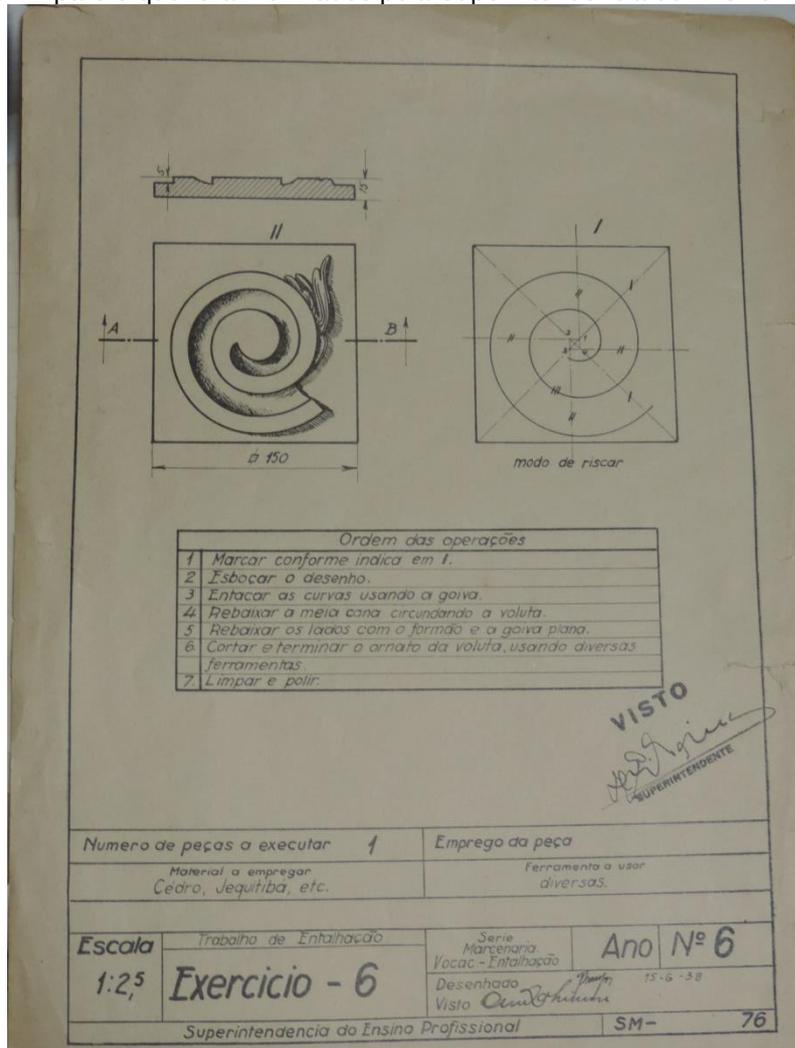
Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Os desenhos utilizados pelos alunos da seção de marcenaria no Liceu de Amparo, a partir de 1932, foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo, a qual possuía desenhistas contratados para elaborar os desenhos que serviriam de base e cópia para os alunos¹⁰⁵. Nesses desenhos eram especificados os tipos de cortes que deveriam ser feitos na madeira, a escala que deveria ser utilizada, o número de peças a executar, o material a empregar, tipos de ferramentas, entre outros pontos.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Esses desenhos não foram encontrados, tampouco os nomes desses desenhistas e sua formação junto à documentação da Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo que está arquivada no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Os desenhos encontrados e analisados, por sua vez, estão arquivados no Centro de Memória da ETE João Belarmino e nos livros de memória do Centro Paula Souza. Todas as pranchas de desenhos possuem o carimbo e/ou nome da Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo.

¹⁰⁶ Essas informações são observadas em alguns desenhos, principalmente os dos anos de 1940 a 1950, pois o estado de conservação deles, no acervo da ETE João Belarmino, é frágil e de pouca manutenção.

Figura 7 - Exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional.



Fonte: Acervo ETEC João Belarmino.

No exercício, verifica-se a assinatura do superintendente e do desenhista, contudo, não foi possível descobrir a identidade do segundo por falta de documentação. Mesmo assim, é possível notar a preocupação com o detalhamento da técnica dos exercícios que foram enviados às escolas profissionais.

Figura 8 - Fotografia de um exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional.



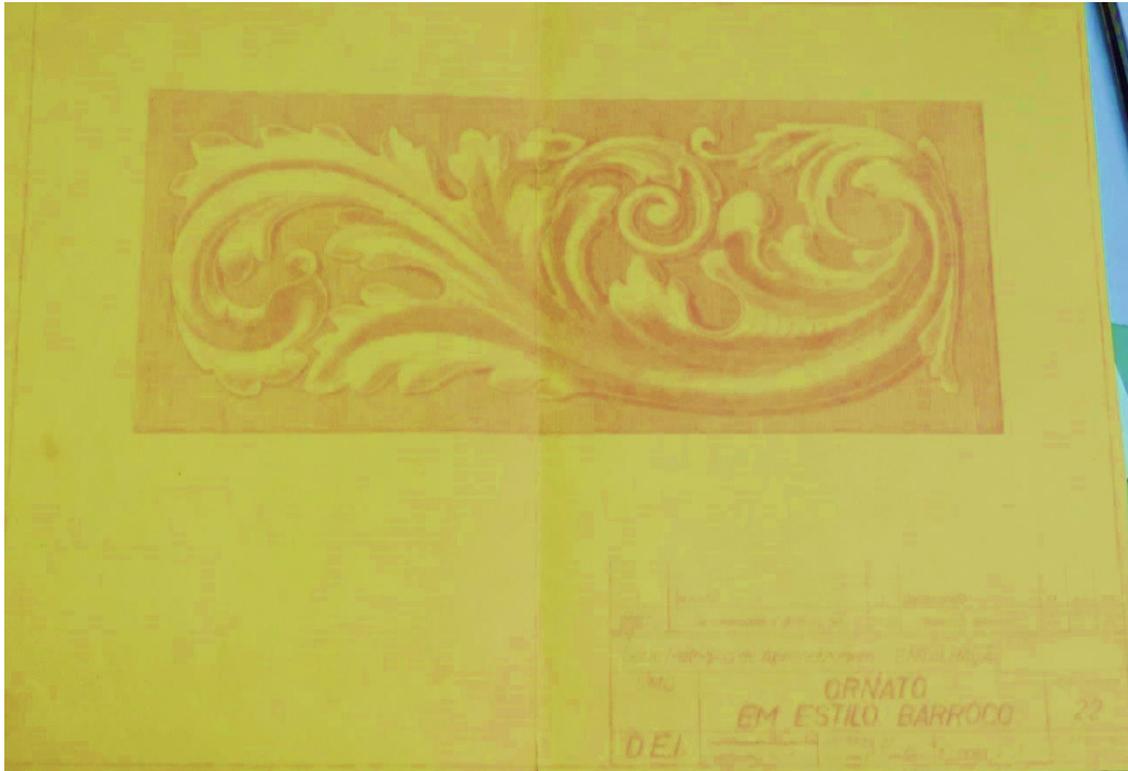
Fonte: Foto da autora.

Figura 9 - Fotografia de um exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional.



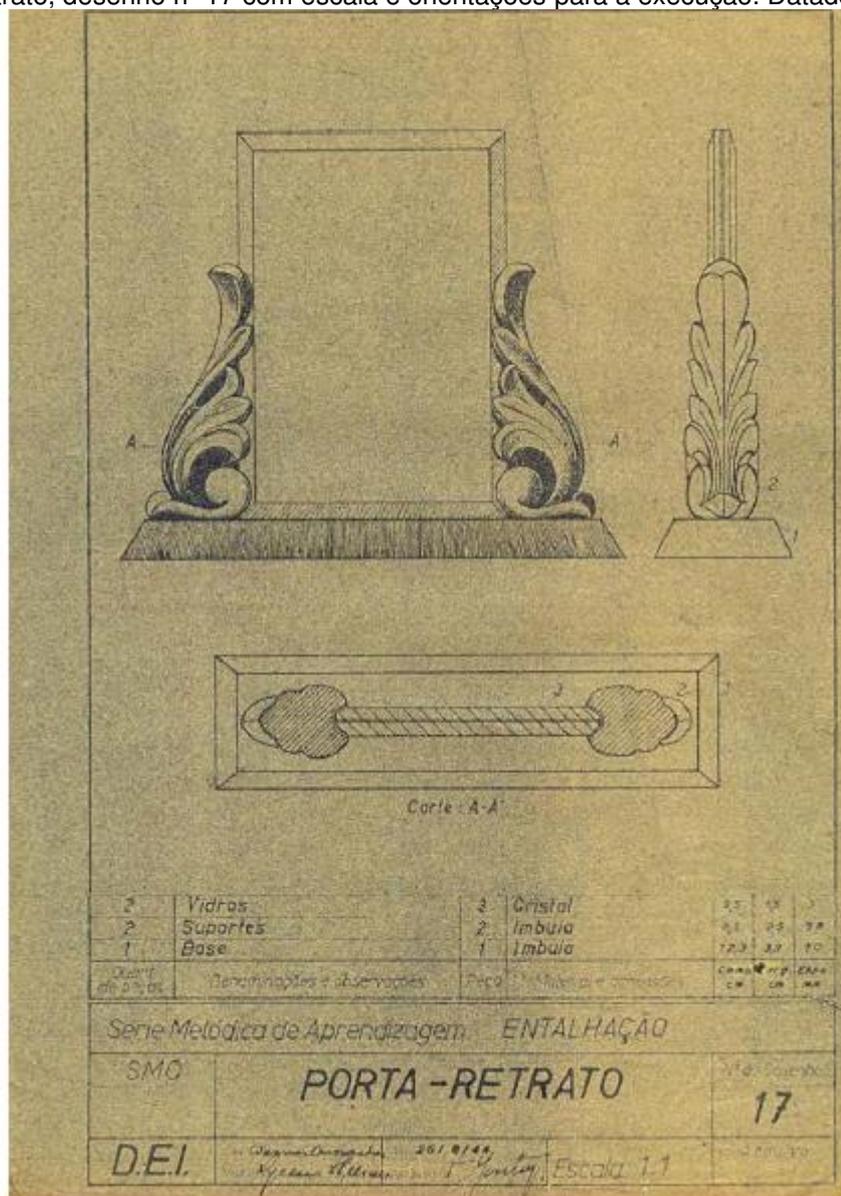
Fonte: Foto da autora.

Figura 10 - Fotografia de um exercício das séries metódicas utilizadas pelos alunos de Marcenaria do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo e que foram enviados pela Superintendência do Ensino Profissional.



Fonte: Foto da autora.

Figura 11 - Desenho da série metódica de aprendizagem para entalhação destinada a confecção de porta-retrato, desenho nº 17 com escala e orientações para a execução. Datado de 1944.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Esses são alguns dos desenhos enviados pela Superintendência do Ensino Profissional à Escola de Artes e Ofícios de Amparo, entre as décadas de 1930 e 1940, nos quais são exemplificadas as técnicas das séries metódicas, exercícios feitos pelos alunos de marcenaria.

Além do *loyd* e das séries metódicas, existiam também as seções industriais, frequentadas pelos alunos a fim de se especializar ainda mais no curso escolhido. Nessas seções, os alunos produziram artigos utilitários e mobiliários que foram vendidos à população. Parte da renda era revertida para a escola e uma pequena

porcentagem, para os alunos/artífices, como demonstram os livros caixas analisados durante a pesquisa.

Figura 12 - Livro de distribuição da porcentagem de alunos do ano de 1934. Acervo ETE João Belarmino

J. Camargo 3

Matrícula

Numero do Objeto - 1934	OBJECTO	NOME DOS ALUMNOS	Importancia do Material e Serviço	Importancia Total de Venda	Importancia do Governo	Importancia dos Alunos	Importancia da Escola	Importancia de Total Caixa
<u>Moedas de latão - Janeiro e Março de 1934</u>								
20 7	1	Carlos Gonçalves Pereira	218,800	226,100	22,610	22,610	180,880	
20 202	1	Sylvio R. Campos	3,500	2,200	2,200	2,200	0,000	
20 218	1	Alfredo Soares	1,400	1,400	1,400	1,400	1,120	
22 1	1	João Roda	10,000	10,000	10,000	10,000	8,000	
22 5	1	Emy Lutter	1,000	1,000	1,000	1,000	800	
22 8	1	Sebastião Dias	500	500	500	500	400	
22 9	1	Paulo Oliveira Pereira	1,500	1,500	1,500	1,500	1,200	
22 9	1	João Barros da Silva	3,000	3,000	3,000	3,000	2,400	
22 9	1	Meira C. B. B. B.	2,000	2,000	2,000	2,000	1,600	
21 421	1	Waldemar Alves	1,500	1,500	1,500	1,500	1,200	
21 420	1	Carlos Pereira	200	200	200	200	160	
20 242	1	Samuel Simões Costa	600	700	700	700	560	
21 242	1	Samuel Simões Costa	110,000	100,000	100,000	100,000	80,000	
20 240	1	Osney Simões	200	200	200	200	160	
20 247	1	Valério Simões	600	600	600	600	480	
22 26	1	Sebastião Dias	2,600	2,600	2,600	2,600	2,080	
22 27	1	Alfredo B. B.	1,200	1,200	1,200	1,200	960	
22 28	1	João Barros	2,000	2,000	2,000	2,000	1,600	
22 28	1	Samuel Dias	3,800	3,800	3,800	3,800	3,040	
22 24	1	João Barros	0,000	0,000	-	-	-	
22 25	1	Alfredo B. B.	0,000	0,000	-	-	-	
22 29	1	Meira B. B.	5,000	5,000	5,000	5,000	4,000	
22 29	1	Antônio B. B.	5,000	5,000	5,000	5,000	4,000	
22 30	1	João Barros	1,000	1,000	1,000	1,000	800	
22 36	1	João Barros	8,600	8,600	8,600	8,600	6,880	
<i>Diário 29/3/1934</i>			390,100	387,500	28,750	28,750	210,000	

Fonte: Foto da autora.

Os livros de registro da Escola Profissional de Amparo catalogaram as produções dos alunos, seus custos de material e serviço, os custos de venda, o que pareceu ser um imposto pago ao governo, a porcentagem repassada ao aluno e o que ficava para a escola. Na imagem a seguir, encontra-se parte da transcrição do documento.

Figura 13 - Transcrição do livro de distribuição da porcentagem de alunos do ano de 1934. Acervo ETE João Belarmino

Marcenaria/ meses de Janeiro, fevereiro e março de 1934									
Quantidade	Objeto	Nome dos alunos	Importancia Material e Serviço	Importancia Venda	Importancia Governo	Importancia Alunos	Importancia Escola		
1	Cofre	Carlos Gonçalves Ferreira	2500	2500	250	250	2000		
1	Par de Argolas	Sylvio R. Campos	1400	1400	140	140	1120		
1	Porta entalhada	Mario Soares	10000	10000	1000	1000	8000		
1	fruteira torneada	Ruy Setter	600	600	60	60	420		
1	par porta retrato	Sebastião Dino	1500	1500	150	150	1200		
1	ovo massiço	Carlos Piazza	600	700	70	70	560		
1	guarda roupas solteiro	Daniel Fernando castilho	110000	100000	10000	10000	80000		

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados da pesquisa

A partir da análise das informações contidas na tabela, pode se perceber que a maior parte do dinheiro da venda ficava para a escola, e a menor parte aos alunos responsáveis pela produção. Os objetos produzidos, por sua vez, não ficavam restritos aos móveis de grande porte. Também eram fabricados pequenos objetos de uso cotidiano, como cabides, porta-retratos, entre outros.

Essas seções industriais capacitavam os alunos a entrar mais aptos no mercado de trabalho, técnica e artisticamente, pois apesar de ser uma prática mecânica, os alunos tinham contato com diversos estilos artísticos. Nesse sentido, cabe destacar que há alguns estilos recorrentes nos desenhos enviados pela Superintendência, como os estilos europeus que pareciam não se adequar ao clima e às condições encontradas no Brasil. Porém, observa-se que há uma discussão sobre a história do mobiliário brasileiro.

Para José de Almeida Santos “[...] a arte nacional é expressão dum gênio próprio, retratando ideias, convenções, sentimentos, instituições e costumes duma época, dum grupo humano, duma civilização”¹⁰⁷, mesmo em uma sociedade incipiente, sem raízes na tradição e que se achava em luta, a exemplo da sociedade brasileira que estava se constituindo. No entanto, Lúcio Costa, arquiteto e urbanista brasileiro do século XX, em texto escrito para a introdução de um álbum de fotografias de móveis brasileiros, que não foi impresso, destinado à Feira Internacional de Nova Iorque, disse que o mobiliário era o desdobramento do mobiliário português, já que o Brasil foi colônia de Portugal até 1822¹⁰⁸. Os estilos foram copiados principalmente dos portugueses, mas a matéria-prima era brasileira.

¹⁰⁷ MUSEU PAULISTA DA USP. SANTOS, J. de A. **Mobiliário Artístico Brasileiro**. Coleção Museu paulista. Vol. 1. Tomo 1. Ano 1963. p. 19

¹⁰⁸ COSTA, L. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 1939, p. 149-162.

Os mestres artesãos na América portuguesa eram portugueses ou filhos deles. Entre os mestres nacionais, eram os ajudantes que ficavam sob seus olhos, fossem eles negros ou índios¹⁰⁹. A partir da discussão estabelecida em torno dos objetivos da criação das escolas profissionais, nas primeiras décadas do século XX, a intenção foi de capacitar o trabalhador nacional, assim como os estrangeiros eram capacitados. Cabe destacar, ainda, que o discurso de determinado grupo que necessitava de mão de obra especializada transmitia a ideia da superioridade técnica do estrangeiro, com o objetivo de captar mais pessoas para os cursos profissionalizantes.

Costa¹¹⁰ estabeleceu um histórico sobre o mobiliário brasileiro associado a Portugal e como, a partir de seu intermédio, outros estilos chegaram ao país. Mas esses estilos chegaram de forma tardia à colônia, pois, até mesmo a metrópole, não se interessava mais por eles. Além da falta de interesse dos colonizadores, havia a dificuldade no transporte de móveis de grande porte, como os daquele período. Outro fator associado ao gosto por estilos ultrapassados, foi a extensão do território brasileiro: o tamanho do território teria contribuído para que esses estilos chegassem tardiamente. Tais fatores foram influentes, porém, não se pode ignorar o fato de que algumas estruturas da sociedade brasileira se mantiveram praticamente inalteradas.

É importante situar o debate sobre o mobiliário brasileiro e o período em que essa discussão ocorreu, pois Lúcio Costa escreve seu texto em um momento de valorização do estilo modernista, criticando as produções ecléticas e não modernas. José de Almeida Santos, por sua vez, escreveu para a coleção do Museu Paulista em período posterior a Lúcio Costa, concordando com a influência europeia, especificamente portuguesa, no mobiliário brasileiro, mas identificando um estilo próprio, por exemplo, o estilo D. João VI encontrado em todo o Brasil. Santos denomina o estilo mineiro-veneziano e mineiro-goiano, que seriam interpretações dos modelos em vigência na Europa com características regionais¹¹¹.

Contudo, ainda de acordo com Costa, alguns móveis não foram bem aceitos pelos colonos, porque fatores climáticos e culturais interferiram na escolha do mobiliário. Lucio Costa mostrou o exemplo do estilo *contadore* (cheios de gavetas) que não agradou. O que interessava às pessoas eram os móveis essenciais, como:

¹⁰⁹ Marcelo Mac Cord trabalhou a relação entre negros e brancos na oficina, e a formação de negros como artífices no Liceu de Artes e Ofícios de Recife.

¹¹⁰ COSTA, 1939, p. 151.

¹¹¹ Ibidem, p. 25.

pequenos oratórios, camas, cadeiras, tamboretos, mesas e, ainda, arcas e baús. Havia na casa brasileira uma “sobriedade mobiliária”¹¹², conformando uma casa sem muitos móveis e sem uma organização pré-concebida, porém, com móveis bem entalhados. Esse gosto pelo entalhe percorre a história do mobiliário brasileiro, pois a beleza do entalhe traz prazer e felicidade, como Sennet e o movimento de *Arts and Crafts* defenderam.

Em seus apontamentos para a Coleção do Museu da Casa Brasileira, Wilson Guerra e Renata Simões¹¹³ fizeram uma análise de como se deu a presença do mobiliário na casa brasileira durante cinco séculos, traçando um panorama histórico desde a chegada dos primeiros portugueses nas terras até então desconhecidas por eles. Eram homens que vinham com poucos pertences e utilizavam equipamentos indígenas, como a rede, a esteira, o jarau, entre outros. Com o início da colonização, os portugueses trouxeram consigo arcas, canastras, baús e poucas cadeiras. As camas também eram escassas, causando até mesmo brigas entre as pessoas.

No Nordeste, com o advento do açúcar, e no Centro-Sul, com a descoberta do ouro, foi onde o cenário desprovido de móveis se alterou. Com a circulação de bens na colônia portuguesa, fazendeiros compravam móveis do reino ou de artesãos portugueses no Brasil. Nesses móveis eram usados tecidos de seda e veludos importados da Europa. Possuir esse tipo de artigo em casa denotava ostentação. No século XVII, no Brasil, ocorreu o desenvolvimento do móvel brasileiro quinhentista ou seiscentista¹¹⁴, pois com a intensificação do tráfico negreiro houve um intercâmbio cultural que interferiu na arte e na técnica. Cabe destacar a mudança nos modos de fazer e a presença dos equipamentos indígenas e da mão de obra africana, além das necessidades e dos conhecimentos portugueses com os materiais da terra. Dessa forma, ocorreu uma “produção híbrida e funcional, que supria as necessidades dos colonos, uma vez que o acesso aos móveis europeus continuava difícil e custoso para a maioria da população”¹¹⁵.

Em suas notas, Lúcio Costa dividiu a história dos móveis do Brasil em três períodos: o primeiro, entre os séculos XVI e XVII; o segundo, exclusivamente com o Barroco; e o terceiro, na primeira metade do século XIX com a reação acadêmica, liberal e puritana. Para ele, após esses períodos, ocorreram apenas modismos

¹¹² Termo utilizado por COSTA, 1939, p. 151.

¹¹³ BORGES *et al.*, 2007.

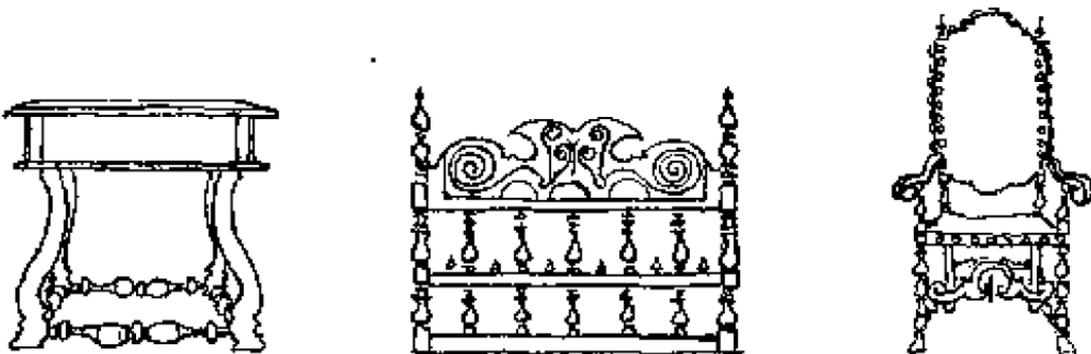
¹¹⁴ *Idem*, p.17.

¹¹⁵ *Idem*.

improvisados e sem rumo, devido à produção industrial. Há questionamentos a respeito da avaliação do arquiteto urbanista, como uma forma de desqualificar a produção industrial e a produção não moderna, ponto que será explorado nas páginas a seguir.

No primeiro período da história do mobiliário brasileiro, conforme apontado por Lúcio Costa, os móveis eram desconfortáveis, rudimentares, as cadeiras eram retas, sem inclinação, com aparência rígida, pernas torneadas ou torcidas, as almofadas formavam desenhos geométricos e a ornamentação das abas contava com florões marcando as trempes, além de curvas acidentais. Além disso, as madeiras mais usadas nesse tipo de produção foram, inicialmente, a canela e o cedro, e, posteriormente, o vinhático, o jacarandá e as madeiras de lei, as quais variavam de acordo com a região. O estilo proeminente era o manuelino, ou seja, a reprodução de peças lusas, porém “reproduzido em madeira mais grossa, em maiores proporções e mais rústico que seus modelos originais”¹¹⁶. Havia um contraste, por exemplo, entre a casa grande e a senzala, esta última constituída de poucos móveis, equipamentos e objetos, apenas com esteira, cuias ou cabaças e potes de barro. Em São Paulo, no século XVII, as casas eram mais simples, pois o centro econômico da colônia era o Nordeste e seu litoral dificultava a aquisição de equipamentos para casa.

Figura 14 - Imagens utilizadas por Lucio Costa para explicar o primeiro período da história do mobiliário brasileiro¹¹⁷.



Fonte: imagem utilizada por COSTA, 1939, p. 154.

¹¹⁶ CANTI, T. **O móvel no Brasil** – origens, evolução e características. Lisboa: Editora AGIR, 1999, p.64.

¹¹⁷ Ibidem, p. 152.

Seguindo a divisão de Lúcio Costa, o segundo período manteve o aspecto primitivo dos móveis, porém com mais movimento. Na primeira metade do século XVIII, o mobiliário era mais rígido, característica que restou do século anterior; porém, na segunda metade do século XVIII, o móvel passou a ter mais equilíbrio e apuro de acabamento. Havia uma preocupação com a elegância, com a ornamentação fina e profusa, e o elemento florido na talha tornou-se insistente. A descoberta do ouro deslocou o eixo-econômico para o Centro-Sul. Com a chegada de muitos portugueses à colônia nota-se a forte influência da cultura lusa dentro dos espaços das casas brasileiras.

Assim, o estilo dos móveis transitou entre o nacional-português e o Barroco que explodiu em Minas Gerais, tanto na arquitetura quanto no mobiliário, com características de curvas, recortes, uso de pintura com vários motivos em armários e baús, além dos ricos entalhes. Dentro dos espaços domésticos, os móveis mantinham certa simplicidade nas formas, por serem dobráveis ou desmontáveis, devido ao caráter transitório dos moradores e o transporte ao qual eram submetidos. Contudo, nas igrejas, os móveis eram robustos, adornados e com muito luxo. Alguns oratórios passaram a ocupar espaços privados, tornando-se mais comuns nas casas. Os mais ricos já possuíam camas com cabeceiras entalhadas, preguiceiros, mesas e armários pintados. As madeiras mais utilizadas foram as de jacarandá-da-baía, a cabaúna e o vinhático.

Nesse momento, os móveis são encomendados aos mestres portugueses e negros que compõem as oficinas dos artesãos e as irmandades religiosas. As influências são inglesas e francesas, devido às relações políticas estabelecidas entre esses Estados no período, principalmente com a chegada da família real portuguesa ao Brasil e a abertura dos portos às nações amigas.

Em 1809, D. João VI criou o Colégio das Fábricas, no Rio de Janeiro, com o intuito de qualificar a mão de obra de órfãos para realizar o ofício de marcenaria, trabalhos em couro, entalhe, ferraria, entre outros, em socorro aos artífices portugueses e pelo aumento de produção. Em 1810, a mando de D. João VI, chega à capital a Missão Artística Francesa, com novas ideias para as artes, a fim de embelezar a nova capital do império português. Ainda com resquícios do século XVIII, o estilo Berenger ou pernambucano, considerado estilo brasileiro, entrou em voga, trazendo elementos da fauna e da flora brasileira.

Figura 15 - Imagens utilizadas por Lucio Costa para explicar o segundo período da história do mobiliário brasileiro¹¹⁸.

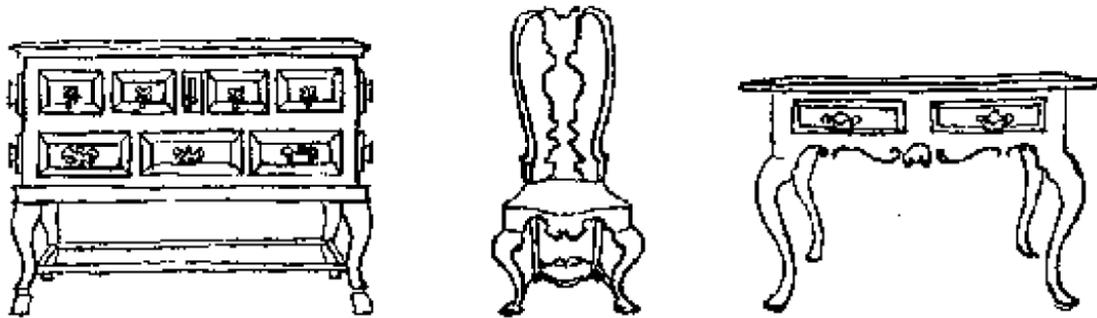


Fig. 5

Fonte: imagem utilizada por COSTA, 1939, p. 155.

No século XIX, identificado por Lucio Costa como o terceiro período da história do mobiliário brasileiro, as características se tornaram mais sóbrias, com composição regular, mais artificial, aplicações de bronze, desenhos de guirlandas, medalhões, embutidos em madeira clara ou marfim. Mas, na segunda metade do XIX, modas ecléticas foram introduzidas na produção do mobiliário brasileiro. Com o desenvolvimento da economia cafeeira, a imigração, as estradas de ferro e as técnicas industriais trouxeram mudanças ao cotidiano da casa. A produção de mobiliário no Brasil ganhou fôlego, ainda convivendo com a importação da Europa. Cabe destacar que ocorreu um aumento no número de móveis dentro das casas. Já a produção de mobiliário na Europa havia iniciado a transição da produção artesanal à produção industrial, com a criação da Companhia de Móveis Curvados, que fabricava em larga escala os móveis Thonet, com sua cadeira n. 14, dobrável e leve. Isso fez com que o produto barateasse e fosse adotado por todas as classes sociais.

Com a chegada dos imigrantes europeus e com as estradas de ferro ligando o interior paulista, as lavouras de café e as indústrias do Estado de São Paulo, houve aumento populacional e, assim, instituíram-se algumas medidas para capacitar e instruir os filhos dos imigrantes, operários e camponeses. Nesse sentido, foi criado um órgão chamado Sociedade Propagadora da Instrução Popular que, em 1882, passou a ser chamado de Liceu de Artes e Ofícios, e tinha por objetivo alavancar a mão de obra excedente da indústria de São Paulo. Os produtos feitos nesse Liceu abasteciam a elite paulistana, e a produção mais requisitada era a da marcenaria. Desse fato surgiu o projeto de Horácio da Silveira, antigo diretor do

¹¹⁸ COSTA, 1939, p. 152.

Liceu de Amparo e presidente da Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo que, alguns anos depois, instituiu as exposições com a produção dos alunos.

Figura 16 - Imagens utilizadas por Lucio Costa para explicar o terceiro período da história do mobiliário brasileiro¹¹⁹



Fonte: imagem utilizada por COSTA, 1939, p. 157.

A indústria do início do século XX preocupou-se em adaptar a sua maneira simples e precisa ao gosto elaborado e difuso. Ou seja, tentou conciliar o processo de produção industrial ao gosto eclético tradicional, cópia dos estudos europeus. Apesar da industrialização, há a preocupação em manter estilos que vinham tendo êxito nessa sociedade, a exemplo do que ocorreu no início do século XX, ou seja, o processo industrial de cópias dos estilos históricos.

Houve resistência por parte da indústria em encontrar um estilo brasileiro que se adequasse às condições climáticas e sociais, mas também por parte dos artífices, os quais resistiam à produção em massa dos mobiliários. Isso pode ser percebido na história do artesão Joaquim Tenreiro, um dos principais nomes da produção de móveis artesanais, mas que iniciou sua trajetória trabalhando em indústrias no Rio de Janeiro e não acreditava nos estilos copiados pelas fábricas. Para Tenreiro, os estilos dos móveis não eram funcionais para as casas brasileiras. O artesão creditava a falta de estilo e qualidade dos móveis à produção em massa. Sua história cruzou com a transição dos móveis de estilos europeus para móveis que carregavam uma identidade nacional, como ficou conhecido o mobiliário modernista¹²⁰.

A partir desse panorama e da historiografia, José de Almeida Santos afirmou que existiam no Brasil móveis que correspondiam a uma arte nacional. Assim como

¹¹⁹ COSTA, 1939, p. 157.

¹²⁰ Essa discussão será aprofundada no capítulo 3 que aborda a transição das cópias dos estilos europeus para uma reivindicação de um estilo brasileiro.

Lucio Costa, ele também considerou que os estilos predominantes eram europeus, mas, ao contrário do arquiteto e urbanista, afirmava que era possível encontrar nos mobiliários expressões brasileiras de arte. Como exemplo, pode-se citar o estilo D. João V, que pôde ser encontrado em todo o Brasil

Não tem autor, não tem patrono coevo e nem por isso deixa de ser estilo particularmente brasileiro [...]. a coincidência de sua manifestação se dar simultaneamente com a expressão inglesa de reação ao Barroco, deve-se à revivescência eclética do classicismo pelas escavações de Pompéia e Herculano¹²¹.

Figura 17 - Desenho de uma mesa elástica para jantar, estilo D. João V, enviado pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo.



Fonte: Foto da autora.

Os estilos de móveis recebiam denominações de períodos políticos devido a um processo rígido das medidas convencionais. Porém, esses nomes podem ser dados a móveis que não correspondiam ao período político ao qual foram atribuídos. O estilo que Santos exemplificou foi encontrado nos desenhos que a Superintendência do Ensino Profissional enviou ao Liceu de Artes e Ofícios de Amparo, e foi bastante comum na produção dos alunos do Liceu.

¹²¹ MUSEU PAULISTA DA USP. SANTOS, J. de A. **Mobiliário Artístico Brasileiro**. Coleção Museu paulista. Vol. 1. Tomo 1. Ano 1963.

Na Escola de Artes e Ofícios de Amparo, assim como nas outras instituições de ensino profissional do início do século XX, o Desenho recebia tratamento privilegiado perante as outras disciplinas, pois era entendido como uma linguagem universal e indicado para as diferentes faixas etárias, propiciando um fácil percurso entre as aulas teóricas e as seções práticas. Essa visão de educação marcada pela primazia do desenho é reforçada por Aprígio Gonzaga:

[...] Baseado no desenho, onde, após uma ligeira preparação geométrica, os alunos enfrentam o desenho profissional, sempre do natural, em escalas exatas, todas as construções são apoiadas em plantas e moldes executados pelos alunos, que, desse modo, aprendem a ver a necessidade e aplicação do desenho, cuja leitura lhes facilita a construção e evita a contínua presença do mestre¹²².

No ano de 1915, o Liceu contou com os trabalhos do professor Humberto Frediani¹²³, formado em ornamentação e escultura na Academia de Belas Artes, na Itália. Frediani foi contratado para lecionar as disciplinas de Desenho Técnico e Plástica na instituição, e isso se tornou um elemento na discussão sobre o hibridismo metodológico existente no início da escola.

Com a interação entre o conhecimento técnico e a didática, o professor foi ampliando seus conhecimentos em relação ao processo de ensino aprendizagem, isto é, ao mesmo tempo que ensinava seus conhecimentos técnicos de ornatista e escultor, assimilava a didática e as metodologias do Curso de Desenho das escolas profissionais oficiais de São Paulo que seguia seu rumo em direção à geometrização¹²⁴.

¹²² MUSEU PAULISTA DA USP. SANTOS, J. de A. **Mobiliário Artístico Brasileiro**. Coleção Museu paulista. Vol. 1. Tomo 1. Ano 1963. p. 397.

¹²³ Professor Humberto Frediani, nascido em Carrara, Itália, veio ao Brasil para trabalhar na Marmoraria Fазze, em Amparo. Em 1915, lecionou na Escola de Artes e Ofícios de Amparo.

¹²⁴ PEREIRA, 2007, p. 107-108.

Figura 18 - Seção de plástico. Professor Humberto Frediani e alunos em exercício com o modelo vivo na aula de escultura. Década de 1920.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

O programa de ensino de Desenho passava pelo estudo das formas geométricas e da perspectiva: os alunos realizavam exercícios pela observação do natural, como sólidos geométricos, para depois passarem aos exercícios de projeções e de corte e perspectiva, que eram, exaustivamente, utilizados nas seções industriais.

Os estudos de estilos e ornatos para as Seções de Marcenaria e Entalhação, que produziam o mobiliário artístico, passavam pelas técnicas de luz e sombra, claro e escuro, utilizadas para valorizar os desenhos elaborados a partir de cópias de modelos de frontões, volutas, folhas de acanto estilizadas, mascarões, conchas, mísulas, frisos, filetes, gotas e ornatos diversos com motivos fitomorfos, zoomorfos e antropomorfos¹²⁵. A seguir, pode-se observar alguns desses desenhos e seus estilos.

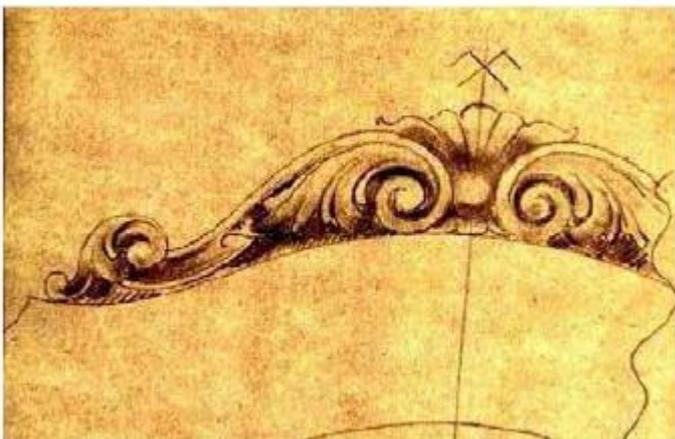
¹²⁵ Essa classificação de motivos ornamentais encontra-se em: COSTA, M. A. B. da. **A talha ornamental barroca na igreja conventual de São Francisco de Assis em Salvador, Bahia, Brasil**. Orientador: Percival Tirapeli. 1997. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997.

Figura 19 - Desenho, croqui de espaldar de cadeira com ornato de folhas de acanto para exercício de entalhe em madeira na Seção de Entalhação, 40x30cm,década de 1930.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino

Figura 20 - Desenho de espaldar de cadeira. Detalhe de frontão com folhagem acântica, para ser executado na Seção de Entalhação, década de 1930.



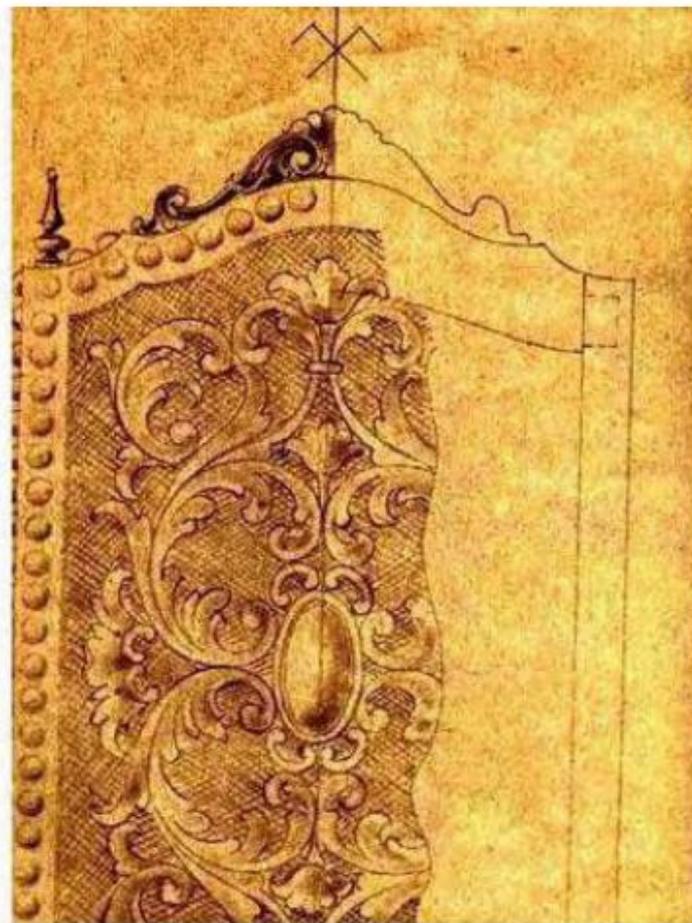
Fonte: Acervo ETE João Belarmino

Figura 21 - Desenho. Detalhe de almofada de armário para sala de jantar. Seção de Entalhação, década de 1930.



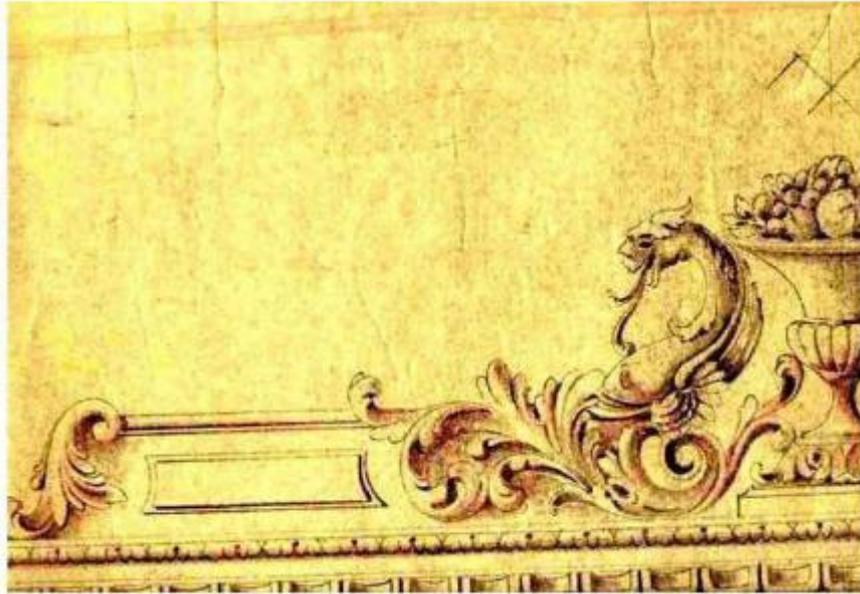
Fonte: Acervo ETE João Belarmino

Figura 22 - Desenho. Detalhe de espaldar de cadeira com entalhe e encosto em couro, década de 1930.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino

Figura 23 - Desenho. Detalhe de frontão de cadeira com folhagem acântica, modelo para ser executado na Seção de Entalhação, 1930.

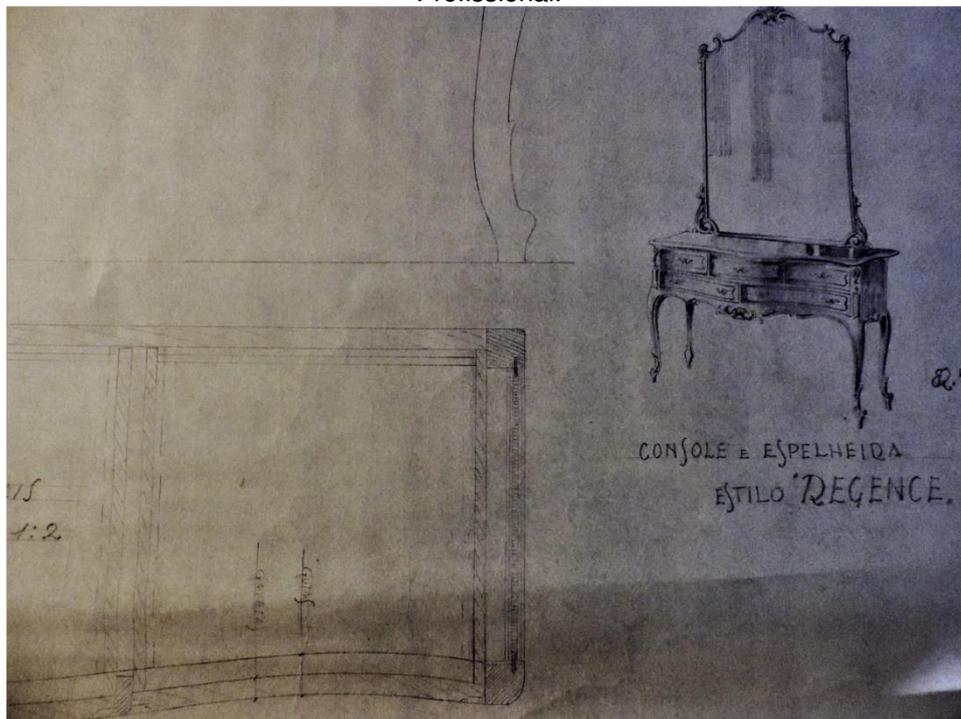


Fonte: Acervo ETE João Belarmino

Nos desenhos de móveis¹²⁶ representados a seguir, é possível perceber as especificidades dos estilos D. João V, *Regence*, Colonial português, Renascença e Barroco, além do Provençal, e compreender como se dava a aplicação das séries metódicas de aprendizagem utilizadas na Seção de Entalhação, a partir de modelos pré-determinados pela Superintendência de Ensino Profissional.

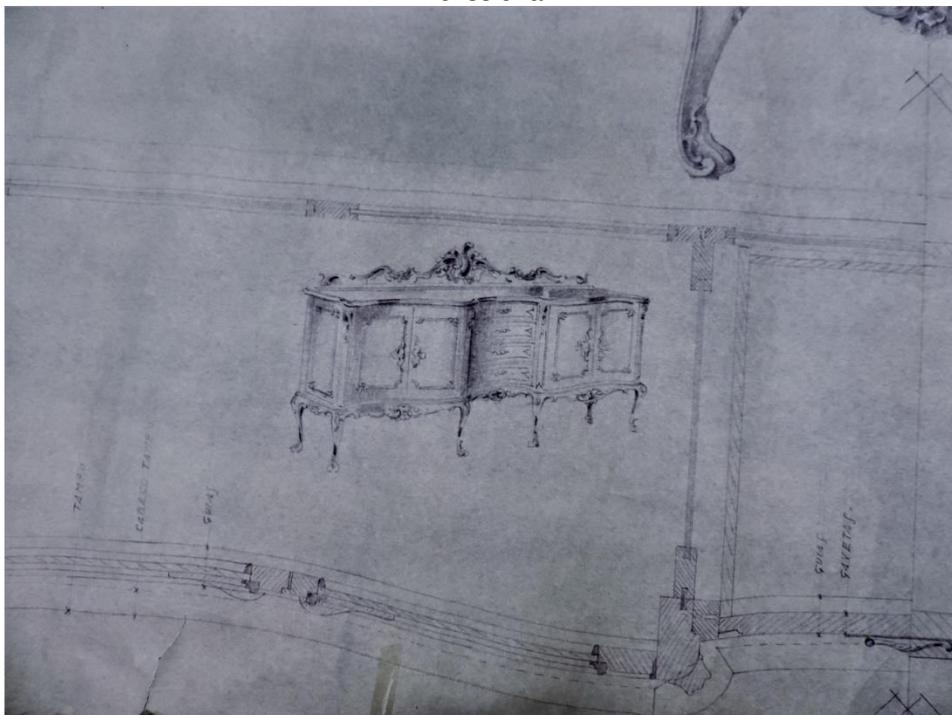
¹²⁶ As pranchas com esses desenhos correspondem ao tamanho de 1,36 cm x 0,60 cm aproximadamente. Seu estado de conservação é precário, o que dificultou a reprodução em imagens fotográficas.

Figura 24 - Desenho de penteadeira estilo Regence enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.



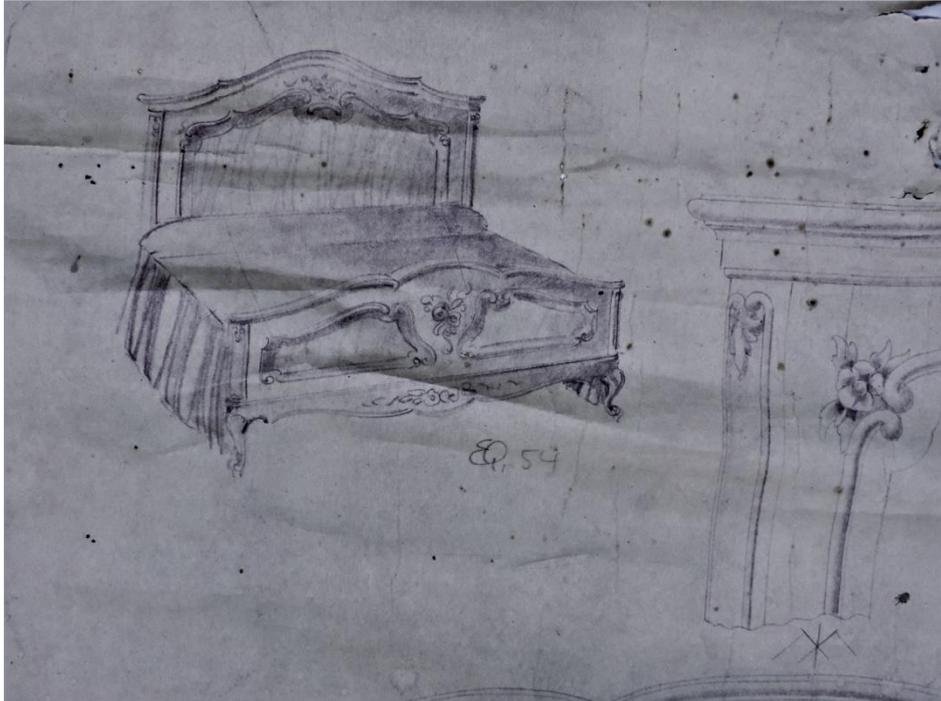
Fonte: Foto da autora.

Figura 25 - Desenho de penteadeira estilo D. João V enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.



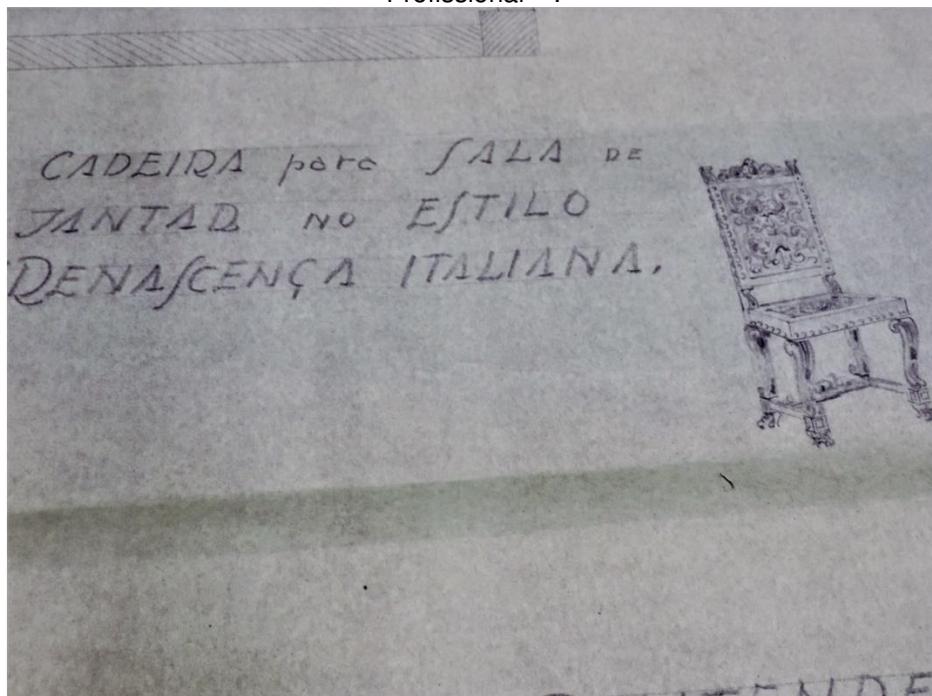
Fonte: Foto da autora.

Figura 26 - Desenho de penteadeira estilo Provençal enviado pela Superintendência do Ensino Profissional.



Fonte: Foto da autora.

Figura 27 - Desenho de penteadeira estilo Renascença enviado pela Superintendência do Ensino Profissional¹²⁷.



Fonte: Foto da autora.

¹²⁷ Por questões metodológicas, optou-se por fotografar partes da prancha de desenho a fim de focar nos detalhes do desenho e seus ornatos. Porém, essas pranchas eram grandes, conforme citado anteriormente, e esmiuçavam, peça a peça, a montagem do móvel.

As técnicas e procedimentos metodológicos provenientes do ensino de Desenho resultaram em maior compreensão dos conteúdos e facilitaram sobremaneira a relação mestre/artífice nas interações decorrentes das práticas efetivadas nas oficinas e na confecção dos produtos. A aula de Desenho constituía o alicerce curricular, pois o desenho, depois de entendido, lido e analisado, seria o caminho natural para o bom andamento dos serviços nas oficinas das artes e dos ofícios.

Cabe destacar que a herança lusitana presente nos estilos do mobiliário brasileiro é fundamental para considerar o patrimônio artesanal dos trabalhos em madeira. Outros países enviaram seus móveis e estilos à colônia, principalmente a Inglaterra e a França. Além disso, o material originário das terras brasileiras e os equipamentos e objetos de etnias indígenas foram incorporados ao mobiliário. A produção de móveis foi se intensificando pelas mãos habilidosas de artistas e artesãos brasileiros e europeus que se radicaram no país. Conforme observamos nos desenhos da Superintendência do Ensino Profissional e nos mobiliários produzidos pelos alunos, encontrados na ETE João Belarmino, e na Igreja Matriz da cidade de Amparo, as cópias dos estilos mantiveram-se no início do século XX. Maria Cecília Loschiavo dos Santos, em *O Móvel Moderno no Brasil*, apontou que foi no contexto de industrialização que as atividades dos Liceus de Artes e Ofícios se destacaram, sendo que das:

(...) oficinas de arte em madeira saíram encomendas de vulto, para mobiliar residências finas, e equipamentos para edifícios públicos. Além da produção de mobília, os liceus exerceram importante papel como centro de formação de artesãos qualificados¹²⁸.

¹²⁸ SANTOS, M. C. L. dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 17.

Figura 28 - Fotografia tirada de uma escrivaninha pertencente ao mobiliário da ETE João Belarmino.



Fonte: Foto da autora.

Apesar da mecanização ter ganhado terreno no século XX, a riqueza do patrimônio acumulado por toda a história do Brasil deu-se pela rica flora. Estabeleceu-se uma verdadeira tradição do móvel de madeira no Brasil, particularmente com a produção de artistas, como Carlos Motta, Joaquim Tenreiro, José Zanine Caldas, Maurício Azeredo e Sérgio Rodrigues¹²⁹. Destaca-se o nome de Tenreiro, que trabalhou em indústrias de móveis e foi um grande crítico da produção em massa e da falta de um estilo brasileiro.

Por fim, salienta-se que, entre as décadas de 1930 a 1950, alguns desenhos em estilo Marajoara foram enviados para a escola de artes e ofícios pela Superintendência do Ensino Profissional, o que pode ser entendido como uma tentativa de se criar um estilo nacional, até mesmo dentro dos Liceus.

¹²⁹ Artistas citados na obra de SANTOS, 1995.

3. A FORMAÇÃO E A MEMÓRIA DOS ALUNOS DE MARCENARIA NO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE AMPARO, SUA INSERÇÃO NO MERCADO DE TRABALHO E A BUSCA DE UM ESTILO NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950.

3.1 O EDUCAR DAS MÃOS: FORMAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE E DA TÉCNICA PARA A INDÚSTRIA.

[...] Assim, a visão de mundo de um velho marceneiro, sua maneira de gerir seu orçamento, seu tempo ou corpo, seu uso da linguagem e suas escolhas indumentares estão inteiramente presentes em sua ética de trabalho escrupulosa e impecável, do cuidado, do esmero do bem-acabado e em sua estética de trabalho que o faz medir a beleza de seus produtos pelo cuidado e paciência que exigiram ¹³⁰.

Nesse trecho, Bourdieu exaltou a tradição do ofício e a preocupação não apenas com a técnica do trabalho, mas com a estética, a beleza e o saber fazer do trabalhador, dialogando com o que William Morris valorizou durante o movimento *Arts and Crafts*. Pierre Bourdieu abordou, ainda, o conceito de *Habitus* como um “sistema de disposições inculcadas socialmente que projeta práticas que são construções sociais”¹³¹. Ou seja, para cada posição social há um gosto possível e esse gosto não é uma aleatoriedade incontrolável, não é autodeterminação, não está desvinculado às imposições da vida em sociedade. É o *Habitus* que gera o gosto de classes, o gerador de todas as práticas, e viria da formação escolar e familiar, as quais vão transmitir o gosto cultural. Esse conceito trabalhado por Bourdieu se enquadra em uma das tentativas de explicação para os estilos do mobiliário produzidos pelos alunos de marcenaria e entalhação da Escola de Artes e Ofícios de Amparo.

Bourdieu critica a estrutura de ensino e coloca a arte como uma forma da dominação simbólica. “A arte é aquilo que é feita para si, não para servir aos interesses econômicos ou políticos de ninguém”¹³², uma ideia vista como utópica,

¹³⁰ ORTIZ, R. (Org.). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Editora Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39, 1983. p. 83.

¹³¹ Idem.

¹³² Ibidem, p. 85

considerando uma sociedade em que não há uma ampla estrutura de ensino, e onde a população, de forma geral, não tem os mesmos direitos de acesso à educação. Com isso, tal população não teria acesso ao debate sobre a arte e, principalmente, sobre o interesse econômico e a arte produzida por si e para si.

Observa-se também que a arte é produto de um tempo e não consegue se distanciar dos interesses políticos e econômicos, tanto que, para Bourdieu, a arte entre as classes pobres é entendida como função, e entre as classes abastadas é entendida como forma. Assim, a aristocracia herda o gosto, o capital cultural e aprende a arte naturalmente, enquanto a burguesia conhece a arte, mas não sabe explicar o porquê dela. Os operários, por sua vez, não gostam da arte “complicada”, suas preferências estariam associadas a ambientes limpos e asseados¹³³. Há, também, a boa vontade cultural¹³⁴, quando ocorre a reprodução de uma estrutura social pelos indivíduos por ela dominados, uma situação de tentativa de participação no grupo dominante.

Nesse contexto, as práticas dentro do Liceu de Artes e Ofícios e a produção dos alunos de marcenaria mostram que, de fato, os alunos não possuíam o capital cultural que Bourdieu conceitualizou¹³⁵, e que a elite amparense comprou um discurso de modernização sem ter a leitura da discussão do que estava ocorrendo fora do país. Essa ideia se apresenta pelo fato de os móveis não acompanharem o estilo que se produzia fora do Brasil, por não estarem à par das discussões sobre trabalho e estética que ocorriam internacionalmente. Contudo, isso não se apresenta como juízo de valor, pois na história do mobiliário, assim como na indústria, o Brasil vivia experiências históricas diferentes, ainda que influenciadas pelo capital estrangeiro. Na produção do mobiliário, a Superintendência do Ensino Profissional enviava desenhos com estilos europeus para o ensino da profissão, mas esses estilos não estavam em alta no circuito europeu, foram considerados ultrapassados, porém, atendiam muito bem à realidade local de Amparo, cidade que vivia da produção do café.

¹³³ ORTIZ, 1983, p. 86.

¹³⁴ Termo utilizado por Bourdieu para explicar que existem práticas culturais em alguns grupos sociais, mas esses não as incorporaram. Além disso, quem teria a competência correta dentro da sociedade para a apreensão da arte seriam os intelectuais.

¹³⁵ Saberes e conhecimentos reconhecidos por títulos e diplomas.

Cabe destacar, também, não foram encontrados manuais técnicos e/ou livros na Escola de Artes e Ofícios de Amparo¹³⁶ que tenham sido utilizados pelos mestres e alunos da seção de marcenaria para sua instrução. Apenas um livro de carpintaria em espanhol, mas não se pôde comprovar a utilização dele pelos alunos, pois muitos desses alunos estavam sendo alfabetizados e, principalmente, por não se ter notícias do contato com espanhóis e sua língua. Como foi descrito no primeiro capítulo deste trabalho, houve falta de material e de professores dentro desses colégios profissionais. Os únicos documentos encontrados foram os relatórios sobre as técnicas do *sloyd* e *séries metódicas* produzidos pelo coordenador do Ensino Profissional Paulista, na década de 1920, e também diretor da Escola Masculina da Capital e da Escola Profissional Feminina. Professor normalista com cargos de órgãos de inspeção e administração do ensino público, Aprígio foi um grande entusiasta do ensino do desenho como subsídio à técnica.

Ao iniciarmos o curso profissional em São Paulo, com esta escola, a primeira preocupação que nos empolgou foi a organização do ensino de desenho, por ser nele que repousaria todo o peso da sua organização, ou, mais propriamente por ser o eixo em que giraria o nosso sistema educativo. Demos, como era natural, uma importância tal ao desenho que o tornamos a mais importante disciplina educativa, porque como já disse, falando diretamente ao espírito, por meio dos olhos e da mão, o desenho prepara o aprendiz para enfrentar as máquinas e para executar aquilo que ele idealizou, ou que lhe foi sugerido pelo mestre em classe, executando as rigorosas medidas métricas em escala¹³⁷.

Esses conceitos foram trazidos para nortear a produção dos alunos e inseri-los numa lógica industrial, mesmo não se afastando da arte, já que algumas das poucas fábricas de móveis existentes no estado de São Paulo se vangloriavam por produzir em escala industrial, mas mantendo a qualidade, o bom gosto e o estilo.

As escolas profissionalizantes se distinguiram das normais por investirem numa formação socioeducativa de assistência ao menor desvalido, fundamentando o discurso da elite da época a partir da preparação ao trabalho. Em 23/03/1909, Nilo Peçanha, através do Decreto n. 7566, criou nas capitais dos Estados da República as Escolas de Aprendizes Artífices para o Ensino profissional primário e gratuito.

¹³⁶ Com exceção de um livro de carpintaria daquele período escrito em espanhol, mas que não apresentou indício de utilização por alunos da Escola, principalmente por estar em idioma estrangeiro. A maioria dos alunos não era alfabetizada. Além disso, a cidade de Amparo não havia recebido imigrantes de língua espanhola.

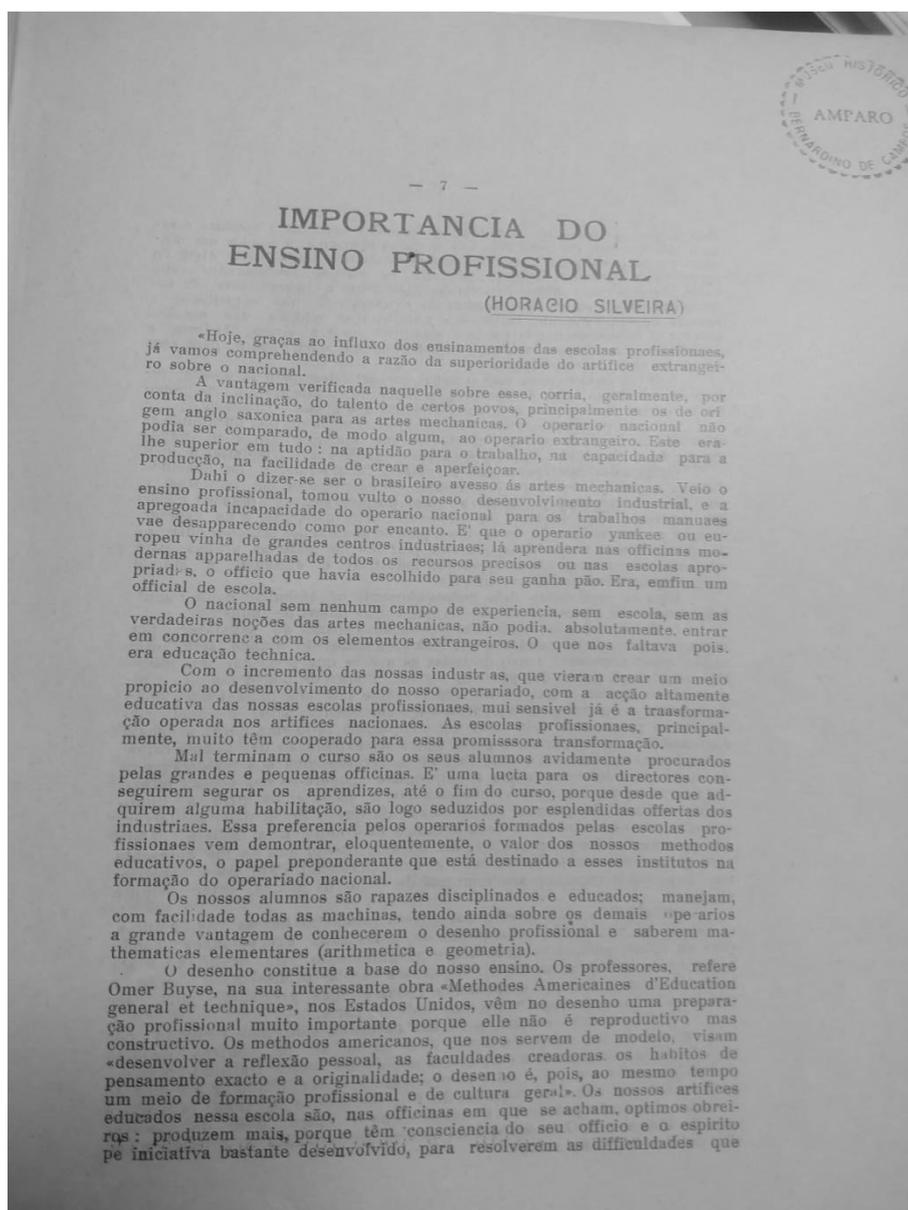
¹³⁷ MARQUES, S. M. L. **Escola Profissional Masculina da Capital**: um estudo sobre o “Sloyd” educacional (1911-1934). Orientador: Mirian Jorge Warde. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 108.

Segundo o decreto, o intuito era formar cidadãos úteis ao país. Esse discurso foi acentuado na medida em que se associou o crescimento da população à formação de escolas, as quais deveriam fornecer subsídios para a classe proletária vencer os desafios da nova sociedade e se afastar da realidade dos crimes e vícios¹³⁸.

Nesse discurso, também, foi considerado um bom operário aquele que possuía um diploma, anulando a experiência de muitos trabalhadores em oficinas artesanais, por exemplo. A fala sobre livrar o país da mão de obra estrangeira, que era mais especializada, também não se sustentou, pois muitos dos imigrantes que chegaram ao país não eram diplomados, além da presença desses estrangeiros dentro das escolas e indústrias. O discurso de Horácio da Silveira, ex-diretor da Escola de Artes e Ofícios de Amparo e diretor da Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo comprova a postura de quem estava no comando dos órgãos governamentais, que mantinham uma postura de incentivo à profissionalização.

¹³⁸CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Decreto de lei n. 7566, de 23 de setembro de 1909**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1909. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-7566-23-setembro-1909-525411-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 7 jan. 2017.

Figura 29 - Relatório de Horácio A. da Silveira, diretor da Escola Profissional de Amparo, sobre o ensino profissional.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Bernadino de Campos, Amparo/SP.

Hoje, graças ao influxo dos ensinamentos das escolas profissionais, já vamos compreendendo a razão da superioridade do artífice estrangeiro sobre o nacional. A vantagem verificada naquele sobre esse, corria, geralmente, por conta da inclinação, do talento de certos povos, principalmente os de origem anglo saxônica para as artes mecânicas. O operário nacional não podia ser comparado, de modo algum, ao operário estrangeiro. Este era-lhe superior em tudo: na aptidão para o trabalho, na capacidade para a produção, na facilidade de criar e aperfeiçoar.¹³⁹

No documento, Horácio da Silveira descreve o trabalhador nacional como inferior ao trabalhador estrangeiro, o qual carrega o caráter de artista, pelas palavras do diretor da escola. Os profissionais nacionais, por sua vez, são desqualificados e descritos como meros trabalhadores braçais, sem característica artística. Ainda que o discurso traga a valorização da produção industrial, considera que ela não se separa do caráter artístico, valorizado enquanto belo e elemento que difere o operário do artífice. Em vários documentos encontrados ao longo da pesquisa, foi possível perceber essa narrativa de valorização da técnica, mas não da técnica em detrimento da arte, e, sim, considerando ambas importantes para a qualidade do produto nacional e de valor de comércio, em que o consumidor se sentiria atraído pela qualidade e beleza do produto.

O que ocorreu no final do século XIX e início do XX é que a indústria no estado de São Paulo vinha crescendo. Segundo Bandeira Jr., no livro “A indústria no Estado de São Paulo em 1901”, em 1901, já existiam no estado 50 mil operários “[...] entre homens, mulheres e crianças, quase em sua totalidade italianos”¹⁴⁰, e contavam-se 145 empreendimentos, entre eles, pelo menos 11 voltados à produção de móveis. Ou seja, havia um crescimento importante de indústrias e da necessidade de mão de obra em novos moldes de produção. Na mesma linha de pensamento, cabe destacar a análise da documentação levantada por Bandeira Jr. nesse período, e que fundamenta a hipótese do investimento da indústria na capacitação de seus operários, mais especificamente na indústria moveleira, onde se observa a preocupação com o caráter artístico e técnico em um período de transição da produção artesanal para a produção manufatureira.

¹³⁹ ACERVO: MUSEU HISTÓRICO BERNARDINO DE CAMPOS. **Relatório de Horácio A. da Silveira**, diretor da Escola Profissional de Amparo, sobre o ensino profissional. Amparo, São Paulo: Acervo do Museu Histórico Bernardino de Campos, 1936.

¹⁴⁰ OBRAS RARAS SOBRE SÃO PAULO, 1736-1934/1901. **A indústria no Estado de S. Paulo em 1901**, por **Antonio Bandeira Jr.** Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=23083> Acesso em 25 jun. 2017. p. 1.

A Fábrica Santa Maria, fábrica de móveis fundada em 1885, segundo Bandeira Jr.¹⁴¹, não era muito rendosa, por isso, destacou-se a coragem de investir em tal negócio e o espírito industrial desses proprietários. Os donos das fábricas utilizavam a propaganda e o orgulho de seu produto destacando, por exemplo, a madeira nacional como mais forte do que a estrangeira. Mostravam, igualmente, a quantidade de operários preparados para aquela atividade, e que contavam com número suficiente de trabalhadores em seções, otimizando o processo de produção e atendendo às demandas do mercado.

Ainda no século XIX, havia a ideia de que o mobiliário produzido fora do país era melhor, porém, essa visão estava se transformando devido ao tempo e à experiência adquirida na produção do mobiliário nacional. Para os produtores, o móvel importado era caro e pouco durável, não valia o custo benefício, no entanto, o mobiliário nacional, construído com madeira própria, vinha se destacando pela qualidade. O proprietário dessa fábrica, Dr. Ignacio de Mendonça Uchôa, um antigo agricultor paulista, construiu um prédio grande para abrigar as seções em uma disposição industrial. As seções estavam divididas em: entalhe, escultura, lustre e a oficina de tapeçaria (para os móveis que necessitassem de tapeçaria), seção de ornamentação, seção de pinturas para móveis, seção de encrustração da madeira, serrearia completa a vapor. A fábrica contava também com depósitos de matérias-primas importadas de todo o mundo, além dos produtos nacionais, como por exemplo madeiras, lãs e tecidos. Nessas seções somava-se o montante de cem trabalhadores.

A Marcenaria Llaverias, por sua vez, era menor em tamanho, mas fabricava todos os estilos e gostos e dedicava-se, principalmente, a produzir cadeiras. “Não se encontra na Marcenaria Llaverias, um só objeto que não revele arte e o capricho do fabricante, que prefere fabricar - pouco e bom – a muito e ruim”¹⁴².

¹⁴¹ Ibidem, p. 27

¹⁴² OBRAS RARAS SOBRE SÃO PAULO, 1736-1934\1901. **A indústria no Estado de S. Paulo em 1901,** por **Antonio Bandeira Jr.** Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=23083> Acesso em 25 jun. 2017. p. 28.

Figura 30 - Índice do livro de Bandeira Jr mostrando as fábricas de móveis.

L	
LIVROS EM BRANCO, LICÔRES, LADRILHOS, LUVAS, PAPEL, OBJECTOS PARA ESCREVER	
Manderback & Comp., papel	42
Pauperio & Comp., papel.	57
Emilio Reichert, licores	73
Casa Helvetia, ladrilhos	106
Antonio Bove, licores.	134
Lidgerwood & Comp.	159
Henry Jeaennot, luvas.	171
Lenisa & Merati	195
M	
MOVEIS, MASSAS, MOSAICOS, MECHANICA	
Santa Maria, moveis	27
Llaverias, moveis	29
Carlos Scholz & Comp., moveis	30
Eduardo Waller, moveis	31
Refinete, moveis	33

Fonte: Acervo ETE João Belarmino

Figura 31 - Continuação do índice do livro de Bandeira Jr sobre as fábricas de móveis.

— 225 —	
Antonio de Mosso, moveis	34
Almeida Guedes, moveis	53
A Industrial, massas	60
Fratelli Secchi, massas	71
Christofani, massas	81
Marcenaria Philidori	91
Francisco Regoli, massas	93
Moinho Mattarazzo	96
Casa Helvetia, mosaicos	106
Arens & Comp., mechanica	111
Piccirillo, massas	113
Paulista, massas	122
Matricaria	158
Krähebül, mechanica	176
Melhoramentos de S. Paulo	178
Materiaes para exgottos	181
Molduras	183
Martinho Chaves & Comp.	208
Moveis de vime	217

Fonte: Acervo ETE João Belarmino

No início do século XX, ocorreu a transição da valorização da técnica em detrimento da arte. No entanto, na documentação apresentada e nas análises do mobiliário produzido pelos alunos da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, pode-se perceber o respeito e o gosto pela arte. Ainda que em uma produção destinada à elite, os alunos se dedicavam ao seu ofício não apenas por necessidade. Entrementes, os móveis fizeram sucesso na cidade a partir das exposições ocorridas no prédio da rua 13 de maio, no centro de Amparo, e, ao acessar os livros de contabilidade e produção dos alunos foi possível observar que não foram produzidos apenas móveis e grandes objetos, mas pequenos objetos esculpidos em madeira.

Figura 32 - Dados extraídos dos relatórios anuais de 1919 e 1928

- 24 -

Escola Profissional de Amparo

Dados extrahidos dos relatorios anuaes de 1919 e 1928

<u>Anno de 1919</u>	<u>Anno de 1928</u>
<p>Matricula de cada curso</p> <p>Marcenaria 54 Mechanica 80 Correaria 46 Segearia 21 Desenho Profissional 63 TOTAL 254</p> <p>Renda de cada curso</p> <p>Marcenaria 5:813\$550 Mechanica 914\$900 Correaria 4:023\$300 Segearia 990\$000 TOTAL 11:750\$750</p> <p>Produção de cada curso</p> <p>Marcenaria 8:021\$200 Mechanica 2:090\$400 Correaria 4:563\$100 Segearia 1:797\$800 TOTAL 16:472\$500</p> <p>Despesas de cada curso</p> <p>Marcenaria 9:217\$975 Mechanica 4:714\$205 Correaria 4:866\$757 Segearia 2:786\$525 TOTAL 21:585\$462</p> <p>Verba do expediente em 1919, 1:500\$000 mensaes Idem em 1928 2:416\$600</p>	<p>Matricula de cada curso</p> <p>Marcenaria 142 Mechanica 126 Sellaria 7 Segearia 32 Desenho Profissional 71 Curso de Aperfeiçoamento 18 Curso preliminar nocturno 47 TOTAL 443</p> <p>Renda de cada curso</p> <p>Marcenaria 19:102\$800 Mechanica 11:733\$100 Sellaria 1:827\$100 Segearia 1:703\$000 Curso de Aperfeiçoamento 71:193\$900 TOTAL 105:560\$000</p> <p>Produção de cada curso</p> <p>Marcenaria 17:598\$350 Mechanica 18:070\$300 Sellaria 1:121\$300 Segearia 2:008\$000 Curso de aperfeiçoamento 59:376\$392 TOTAL 98:174\$442</p> <p>Despesas de cada curso</p> <p>Marcenaria 14:465\$349 Mechanica 12:659\$209 Sellaria 1:751\$400 Segearia 2:875\$948 Curso de Aperfeiçoamento 45:406\$180 TOTAL 76:958\$086</p>

Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Figura 33 - Transcrição dos dados extraídos dos relatórios anuais de 1919 e 1928

Anno de 1919	Anno de 1928
Matrícula de cada curso	Matrícula de cada curso
Marcenaria.....54	Marcenaria.....142
Mechanica.....80	Mechanica.....126
Correaria.....46	Sellaria.....7
Segearia.....21	Segearia.....32
Desenho Profissional..63	Desenho Profissional...71
Total.....254	Curso de aperfeiçoamento..18
	Curso preliminar nocturno.....47
Renda de cada curso	Total.....443

Marcenaria.....5:813\$550	
Mechanica.....915\$900	Renda de cada curso
Correaria.....4:023\$300	Marcenaria.....19:102\$800
Segearia.....990\$000	Mechanica.....11:733\$100
Total11:750\$750	Sellaria.....1:827\$100
	Segearia.....1:703\$000
Produção de cada curso	Curso de aperfeiçoamento ...
Marcenaria.....8:021\$20071:193\$900
Mechanica.....2:090\$400	Total105:560\$000
Correaria.....4:563\$100	
Segearia.....1:797\$800	Produção de cada curso
Total16:472\$500	Marcenaria.....17:598\$350
	Mechanica.....18:070\$300
Despesas de cada curso	Sellaria.....1:121\$300
Marcenaria.....9:217\$975	Segearia.....2:008\$000
Mechanica.....4:714\$205	Curso de aperfeiçoamento...
Correaria.....4:866\$75759:376\$392
Segearia.....2:786\$525	Total98:174\$442
Total21:585\$462	
	Despesas de cada curso
	Marcenaria.....14:465\$349
	Mechanica.....12:659\$209
	Sellaria.....1:751\$400
	Segearia.....2:675\$948
	Curso de Aperfeiçoamento....
45:406\$180
	Total76958\$086

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados da pesquisa

Sobre a popularidade dos artigos feitos pelos alunos de marcenaria do Liceu de Amparo, os relatórios produzidos pela escola mostram o crescimento das vendas desses materiais, da renda do curso e do número de alunos matriculados nos anos de 1919 e 1928. Nesse sentido, o crescimento do número de alunos matriculados nos cursos é reflexo da sociedade da época e das demandas de produtos e rendas conquistadas pela produção do Liceu. Percebe-se, por exemplo, que o curso de correaria deixa de existir em 1928, enquanto os cursos de marcenaria, mecânica e selaria tiveram crescimento, sendo o primeiro o que teve maior aumento no número de matrículas entre os anos de 1919 e 1928. Essa demanda não alterou as características dos cursos, os quais mantinham a disciplina de Desenho como eixo em toda a Escola, pois os alunos de todos os cursos cursavam essa disciplina. Como citou Paulo Pereira:

As seções industriais, que têm início a partir de 1917, destinadas a cumprir tarefas de aperfeiçoamento da capacidade profissional dos alunos, funcionando como uma escola indústria, vão se utilizar das aulas de Desenho para subsidiar as produções nas oficinas de mobiliário artístico, máquinas e equipamentos. O ensino de Desenho Geométrico contribuía para evitar o desperdício dentro das oficinas, pois, com as regras geométricas, os aprendizes podiam perceber como tirar o melhor aproveitamento do corte de prancha de metais ou de madeira.¹⁴³

O desenho serviu, ainda, para aprimorar a técnica dos alunos e para organizá-los em um ambiente industrial, com jovens de apenas 12 anos manipulando maquinários de extrema periculosidade sem riscos, o que era possível apenas através da habilidade técnica. Dessa forma, foi possível que a arte e a técnica se estabelecessem juntas dentro das escolas profissionais dessa época e, até mesmo, nas fábricas de móveis. Sennett afirmou essa capacidade de convivência entre ambas quando escreveu: “[...] de que maneira a cabeça e as mãos estão ligadas, assim como as técnicas que nos permitem nos aperfeiçoar, estejamos envolvidos em uma atividade manual ou mental”¹⁴⁴. Mesmo os móveis sendo produzidos através de cópias de desenhos enviados pela Superintendência do ensino Profissional de São Paulo, cabe destacar que nenhuma cópia exata foi encontrada, apenas repetições de volutas e estilos.

Os móveis analisados compõem o jogo de escritório da diretoria da ETE João Belarmino, além de mobiliários, como cômodas, cadeiras, armários e jogo de sala de

¹⁴³ PEREIRA, 2007. p. 106.

¹⁴⁴ SENNETT, 2015. p. 9.

jantar. Esses móveis foram encontrados na casa do filho de um antigo aluno e professor da escola, senhor Agenor Franco Craveiro, já falecido, sendo seu filho, Carlos Augusto Craveiro, proprietário dos móveis e, atualmente, professor da ETE João Belarmino. Outro móvel, chamado de penteadeira lavatória, foi encontrado em pleno restauro na loja de antiguidades Avona.

Figura 34 - Cômoda produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

Figura 35 - Cadeira produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

A cadeira e a cômoda se encontram nos aposentos de Carlos Augusto Craveiro, professor da ETE João Belarmino, e filho de um antigo aluno e professor de mecânica do antigo Liceu. Segundo relatou Carlos Augusto, seu pai era mestre de mecânica quando, por volta da década de 1940 (ele não se lembra do ano exato), por motivo de seu casamento, encomendou aos alunos do Liceu a cômoda, as cadeiras e o conjunto da sala de jantar (cristaleira, *buffet*, mesa e cadeiras). Esses móveis são ornados com elementos de modelos preconizados nas seções da escola, ou seja, o frontão com as folhas de acanto, os mascarões do braço em forma de folhas, molduras com motivos fitomorfos, ornatos com formas de animais, dragões e morfologias humanas.

Figura 36 - Buffet do conjunto da sala de jantar produzido pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente, mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

Figura 37 - Mesa e cadeiras produzidas pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

Figura 38 - Mesa produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

Na figura acima, é possível observar a mesa aberta, com seis lugares e estendível para oito. Nota-se que os alunos não utilizaram cola ou dobradiças para conseguir esse efeito, sendo utilizada a técnica chamada por eles de *rabo de andorinha*, um encaixe entre as ripas que não utiliza cola. Essa técnica é considerada extraordinária pelo proprietário das mesas, não especialista, e pelo professor José Gabriel, responsável pelo centro de memória da ETE João Belarmino.

Figura 39 - Mesa produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

Figura 40 - Detalhe dos pés da mesa produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

Figura 41 - Cristaleira produzida pelos alunos do Liceu entre as décadas de 1930 e 1940, pertencente a Carlos Augusto Craveiro, filho de um dos alunos de mecânica e, posteriormente mestre em mecânica, Agenor Franco Craveiro.



Fonte: Foto da autora.

A comparação desse mobiliário com outros móveis encontrados mostra que os alunos treinavam os ornatos através das séries metódicas, pois muitos deles foram repetidos em diversos móveis. Contudo, nenhum deles foi produzido de forma exatamente igual, podendo ser considerados mobiliário artístico, por seu estudo, estilo, produção quase artesanal, com uso de poucas máquinas, entre outros aspectos. É possível perceber o ecletismo dessa produção com representações de estilos históricos, como o colonial português e D. João V.

As imagens a seguir fazem parte do conjunto de escritório pertencente à ETE João Belarmino, que compõe o mobiliário da sala da diretoria. É possível encontrar motivos zoomorfos, dragões, motivos fitomorfos e volutas de flores.

Figura 42 - Conjunto de escritório pertencente ao acervo da ETE João Belarmino. Faz parte da sala da direção da escola.



Fonte: Foto da autora.

Figura 43 - Biombo pertencente ao acervo da ETE João Belarmino. Faz parte da sala da direção da escola.



Fonte: Foto da autora.

Figura 44 - Poltrona pertencente ao acervo da ETE João Belarmino. Faz parte da sala da direção da escola.



Fonte: Foto da autora.

Cabe destacar que, segundo o relato do professor responsável pelo centro de memória da ETE João Belarmino, esse estofado já fora trocado algumas vezes, embora ele não soubesse precisar quantas, e nem como era o estofado original, pois não foram encontradas fotografias anteriores.

Outro móvel encontrado foi a penteadeira lavatória, que estava sendo restaurada na loja de antiguidades Avona¹⁴⁵. Como ela estava desmontada, não foi possível reconhecer muitos dos elementos vistos em outros mobiliários produzidos

¹⁴⁵ Loja de antiguidades que também faz restauro de móveis, localizada na rua Alagoas, 139 Jardim – Amparo/ SP.

pelos alunos, e também nenhum estilo pôde ser-lhe atribuído, mas notou-se que se diferenciava dos móveis anteriormente citados, principalmente na questão dos ornamentos, por não possuir ornamentação exagerada e pela presença do material mármore. Cabe salientar que está faltando o espelho na peça, em cima do mármore. Foi possível reconhecer que o móvel era uma produção do Liceu pela presença do carimbo da escola.

Figura 45 - Penteadeira lavatória que estava em restauro na loja de Antiquidades Avona, em Amparo. Não foi identificado o proprietário.



Fonte: Foto da autora.

Figura 46 - Detalhe do tampão da penteadeira lavatória com o carimbo da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, conhecido como Liceu¹⁴⁶.



Fonte: Foto da autora.

Esta dissertação se baseou na análise de documentação e do mobiliário, além de se valer do debate historiográfico sobre o tema, porém, em determinado momento da pesquisa, mais especificamente na fase final, nos deparamos com alguns relatos orais de ex-alunos e/ou familiares, relatos que foram importantes para arrematar e ajustar algumas informações sobre a produção desses alunos, sobre sua formação e produção no Liceu.

O primeiro relato foi o de Carlos Augusto Craveiro, professor da ETE João Belarmino e filho de um ex-aluno e mestre do Liceu, que apresentou os móveis de sua casa, os quais foram encomendados por seus pais à época de seu casamento e que hoje fazem parte da mobília de sua residência. O senhor Carlos se referiu à

¹⁴⁶ Devido ao apagamento e à qualidade da foto, a observação ficou prejudicada. Pessoalmente, é possível ler a referência da escola.

produção dos alunos como obras de arte e se mostrou muito orgulhoso de fazer parte da história do Liceu como filho de ex-mestre e, atualmente, como professor. Relatou que já lhe ofereceram um valor de R\$ 3.250,00 pela mesa de seu pai, mas que, para ele, aquela mobília tem valor emocional, e que nenhum dinheiro poderia comprar¹⁴⁷.

Outro entrevistado foi o senhor Dilermando Mantovani¹⁴⁸, formado em marcenaria no Liceu no ano de 1952, que contou sua experiência fora da escola. Dilermando relatou que, assim que se formou, começou a trabalhar no ramo, sendo que, em 1956, trabalhou na oficina de Floriano Pereira de Souza, à época localizada na Avenida Barão de Itapura, em Campinas, São Paulo. Em uma de suas falas, disse: “*Saía da escola, já tinha emprego*”, corroborando o discurso de Horácio da Silveira, diretor do Liceu, na década de 1920, e dos órgãos do governo que administravam o ensino profissional do estado de São Paulo.

O presente estudo se justifica pela valorização das memórias que compõem e têm importância para a história da cidade de Amparo e para a história do ensino profissional do estado de São Paulo. Em um ramo em que apenas grandes arquitetos e *designers* se destacaram, principalmente no movimento modernista brasileiro, trazer à tona a memória desses alunos é valorizar o ensino das artes e da técnica, ainda que se discuta o quanto artistas eram esses alunos e suas obras, considerados mobiliários artísticos.

Nesse sentido, cabe destacar o pensamento de Ginzburg, em “O queijo e os vermes”:

alguns estudos biográficos mostram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo – pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico¹⁴⁹.

Ou seja, estudar esses alunos é compreender um período da história sob novos olhares, é tirar do obscurantismo a memória e a produção de alunos e trabalhadores que ficaram apagados das narrativas históricas marcadas por discursos hegemônicos, a exemplo dos alunos do Liceu, tratados nos documentos

¹⁴⁷ Relato de Carlos Augusto Craveiro, professor da ETE João Belarmino, em DATA: 25/fev/2019. A transcrição não é literal.

¹⁴⁸ Relato de Dilermando Mantovani, ex-aluno de marcenaria, formado em 1952. Entrevista concedida à autora, em frente à sua casa, em Amparo, fevereiro de 2019.

¹⁴⁹ GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 27.

oficiais de abertura da Escola de Artes e Ofícios de Amparo como jovens desvalidos, pelo discurso assistencialista e de livramento da mão de obra estrangeira. Como Marcos Olender¹⁵⁰, Rita de Cássia Francisco¹⁵¹ e Lindener Pareto Jr.¹⁵² trataram seus arquitetos não licenciados em um período de conflitos entre os arquitetos diplomados e os anônimos. Assim, a análise dos desenhos e mobiliários leva a acreditar que se valorizava a técnica, mas ainda era possível falar de arte e tradição de um ofício, de uma individualidade que se reproduziu no trabalho e na sua produção.

Assim, alguns elementos acrescentados aos mobiliários revelam essa individualidade, como um motivo fitomorfo ou zoomorfo, entre outros. Nas décadas de 1940 e 1950, percebemos mudanças nos estilos dos móveis, acompanhando as necessidades de mercado e, até mesmo, a reivindicação de um estilo nacional ou a disciplinarização dos gostos que a cidade vivia naquele momento de mudanças em âmbito nacional.

3.2 REIVINDICAÇÕES/ADEQUAÇÕES DE UM ESTILO NACIONAL

[...] “consumo” cultural ou intelectual [...] como uma produção que certamente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas àquelas que o produtor, o autor ou o artista investiram em sua obra. [...] Ler, olhar ou escutar são, de fato, atitudes intelectuais que, longe de submeter o consumidor à onipotência da mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o modela, autorizam na verdade reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência.¹⁵³

A produção do mobiliário é moldada a partir de sua recepção, isso ajuda a transformá-la e a orientar as novas produções, seja do ponto de vista do uso ou dos aspectos estilísticos. No século XX, no Brasil, aspectos culturais, econômicos e políticos influenciaram os rumos da produção em geral, tanto na arquitetura quanto

¹⁵⁰ OLENDER, M. **Ornamento, ponto e nó: da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas** de Raphael Arcuri. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2011.

¹⁵¹ FRANCISCO, R. de C. **Construtores anônimos em Campinas (1892-1933): fortuna crítica de suas obras na historiografia e nas políticas de preservação da cidade**. Orientador: Beatriz Mugayar Kuhl 2013. 182 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁵² PARETO JÚNIOR, L. **O cotidiano em construção: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933)**. São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2017.

¹⁵³ CHARTIER apud OLENDER, 2011, p. 22.

na inserção do *design* nos imóveis. O movimento do *Art Nouveau* teria sido um passo para o movimento modernista, que teve início na década de 1920, com a Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Com o movimento *Art Nouveau*, todos os espaços eram muito decorados e os modelos inspirados na Europa. Na Alemanha, ao final da Primeira Guerra Mundial, foi criada a *Bauhaus*, com o objetivo de preparar profissionais capazes de imprimir qualidade estética e construtiva aos produtos industriais. Não foram encontrados vestígios do contato dos profissionais da Escola de Artes e Ofícios de Amparo com o que foi produzido pela *Bauhaus*, porém, o que é possível observar é algo próximo. Os alunos são capacitados para uma indústria ainda incipiente no país, mas carregando o caráter artístico dentro das escolas profissionais. Nesse contexto, o estilo *Art Déco* combinou o uso de metal, madeira e couro em suas produções, impulsionado pelos movimentos decorativos e pela indústria.

Somente a partir de 1930 é que o movimento modernista se amplia, saindo do circuito dos grandes intelectuais que movimentaram a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. No mobiliário, esse movimento ganhou expressividade apenas nos anos de 1940 e 1950. Alguns fatores preponderantes para essa modernização foram: o patrimônio artesanal da madeira, a interrupção da exportação por causa das duas grandes guerras e a modernização cultural e econômica no país. Assim, ocorreu também o desaparecimento gradativo da produção artesanal de móveis e, com isso, a mecanização ganhou terreno¹⁵⁴.

Segundo Maria Cecília Loschiavo¹⁵⁵, a tradição do móvel em madeira teria voltado com a produção de nomes, como: Carlos Motta, Joaquim Tenreiro, José Zanine Caldas, Maurício Azeredo e Sérgio Rodrigues, artistas do pós-guerra que se preocuparam em produzir móveis com características mais brasileiras, adequadas às particularidades climáticas e materiais. Assim, as experiências modernistas lançaram as bases da reformulação dos espaços, dos programas arquitetônicos e do próprio móvel. Contraditoriamente, essas mudanças ocorriam durante o período do Estado Novo, com a ditadura de Vargas comandando essa busca por uma identidade nacional.

A busca pelo nacional não representou uma total ruptura com o que estava acontecendo na Europa, por exemplo. A modernização do móvel acompanhou,

¹⁵⁴ SANTOS, 1995. p. 23.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 23.

ainda que com certa defasagem, as principais trajetórias das vanguardas europeias. As artes decorativas industriais seguiram padrões *Art Déco*, com linhas puras e ausência de ornamento – concepção de mobília. Num segundo momento, foram criados móveis com características mais brasileiras, mas com certa influência internacional, adicionando elementos brasileiros, como a madeira.

No acervo da ETE João Belarmino foram encontradas fotografias das exposições que ocorriam no prédio da Rua 13 de Maio, na cidade Amparo, onde os objetos e móveis produzidos pelos alunos estiveram expostos para venda. Dessa forma, foi possível analisar que o mobiliário produzido por volta das décadas de 1940 e 1950 possuía traços e linhas mais retas e sóbrias em relação aos móveis das décadas anteriores.

Figura 47 - Fotografia de móveis e objetos produzidos pelos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios entre as décadas de 1940 e 1950.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Figura 48 - Fotografia de móveis produzidos pelos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios entre as décadas de 1940 e 1950.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Figura 49 - Fotografia de móveis produzidos pelos alunos de marcenaria da Escola de Artes e Ofícios entre as décadas de 1940 e 1950.



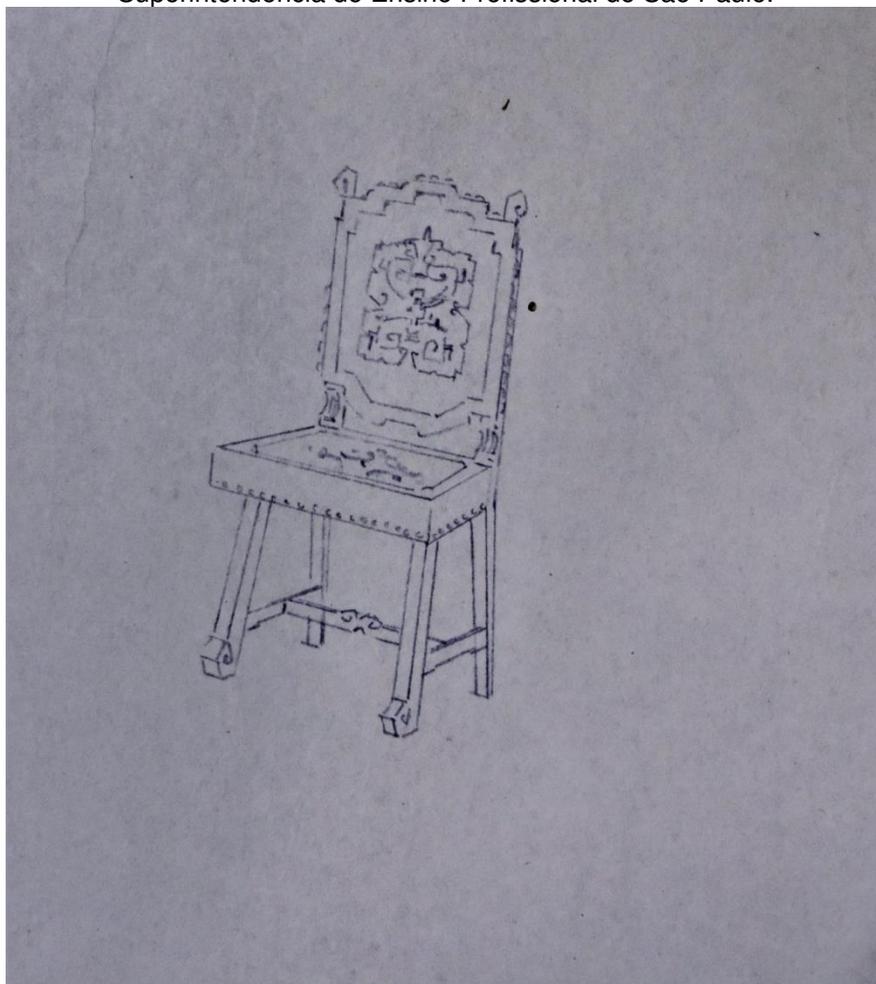
Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Os móveis da fotografia acima possuem características próximas ao que está sendo produzido nessa época, em que atributos do nacional estão sendo reivindicados. São comuns as linhas retas e sóbrias, mobiliários mais leves, a madeira menos pesada e a ausência de ornamentações. Porém, é difícil realizar essa abordagem nacionalista em um momento em que a ideia de nacional está sendo construída por apenas uma parcela da população, visto que os intelectuais foram eleitos como os únicos capazes de fazer esse tipo de discussão, juntamente com o governo que, durante a ditadura de Vargas, utilizava a censura para moralizar as expressões culturais da época.

Alguns desenhos enviados pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo tinham motivos marajoara, típicos do Brasil, e figuras da fauna brasileira, como a onça pintada, numa tentativa, talvez forçada, de se inserir na temática brasileira. Isso, na verdade parece ter ocorrido de forma mais natural na cadeira Recch, móvel que incorporou novos elementos decorativos para os ornatos,

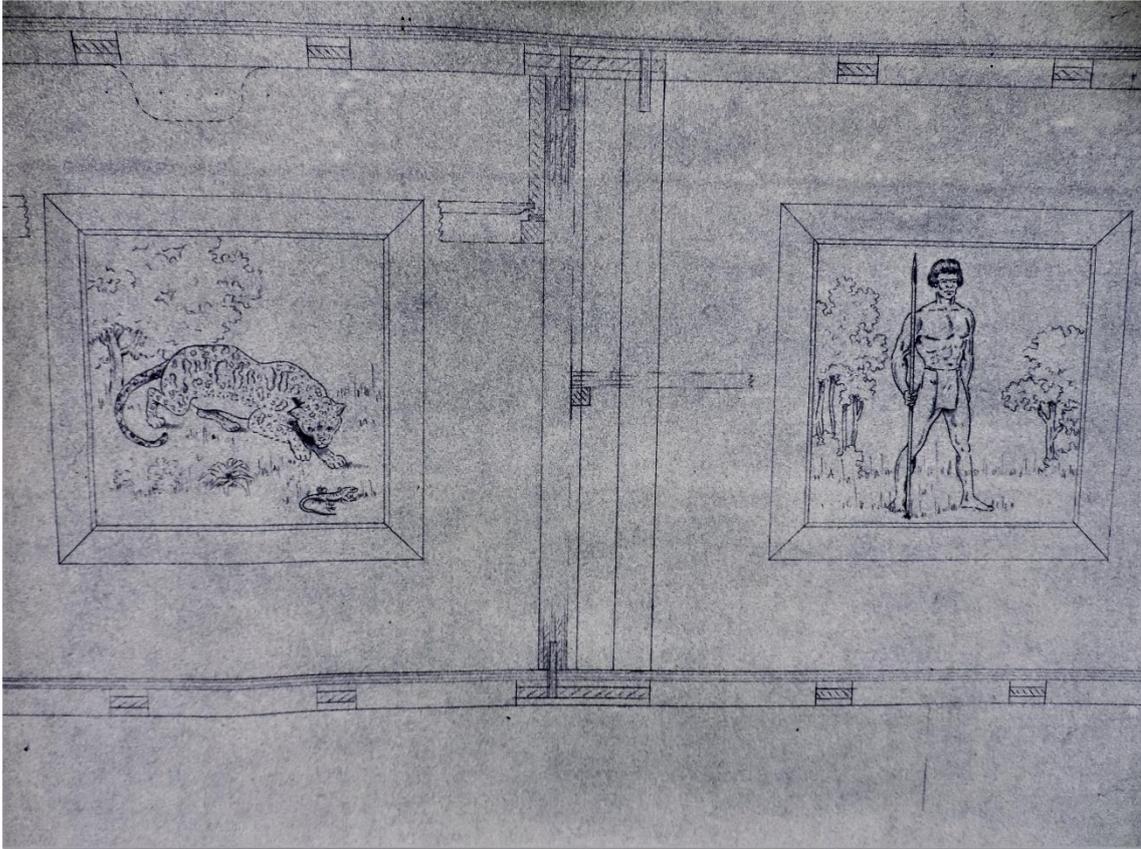
dialogando com aqueles modelos de ornatos pré-estabelecidos que eram, rotineiramente, utilizados nessas seções da escola.

Figura 50 - Cadeira com motivos que parecem remeter ao estilo marajoara. Desenho enviado pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Figura 51 - Desenho de móvel em estilo Marajoara enviado pela Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

Figura 52 - Detalhe do espaldar da cadeira Recch, com motivos fitomorfos: orquídeas, o símbolo da medicina e as iniciais.



Fonte: PEREIRA, 2007, p.131.

Figura 53 - Cadeira modelo Recch.



Fonte: PEREIRA, 2007, p. 131.

É importante salientar que a discussão de *Arts and Crafts* em oposição à produção industrial se estendeu até mesmo no interior do movimento modernista. Walter Gropius, em 1923, disse que: “a arte e técnica são uma e mesma coisa”¹⁵⁶, contrapondo a discussão entre objetos utilitários *versus* objetos decorativos. No presente, ainda se debate o estatuto desses objetos, lembrando a discussão de William Morris e John Ruskin acerca da relação entre Artes Menores e Artes Maiores, em que os objetos decorativos serviriam para satisfazer a realidade do trabalhador, que seria dura diante da produção industrial. Baudelaire, por sua vez, também refere-se à importância do ornamento no dia a dia das pessoas:

(...) na prática, do ponto de vista psicológico, o ornamento não serviria a outra coisa senão a aliviar o trabalhador da monotonia de seu trabalho. A mulher todo dia encontra-se no tear por oito horas consecutivas no barulho ensurdecido da fábrica experimenta um sentimento de alegria, ou melhor de liberação, quando de tanto em tanto se insere na trama um fio colorido. O fio colorido é neste caso o ornamento.¹⁵⁷

Nesse caso, o ornamento abordado por Baudelaire é visto como parâmetro feminino, aqui entendido como um parâmetro negativo. Nos móveis das décadas de 1940, principalmente 1950, observam-se cada vez menos ornamentos, pois os artistas modernistas elevavam sua arte e consideravam os móveis ornamentados, a exemplo do estilo Luís XV, objetos de arte de mau-gosto. Ou seja, há uma depreciação da ornamentação do mobiliário, porém essa crítica é fruto do contexto onde foi realizado, considerando a teoria de explicação de objetos de Michael Baxandall, que afirma:

nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou explicação verbal dele (...).

E mais:

toda explicação elaborada de um quadro inclui ou implica uma descrição complexa desse quadro. Isso significa que a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de escrever coisas nele que seriam difíceis de escrever de outro modo¹⁵⁸.

¹⁵⁶ SANTOS, 1995. p. 23.

¹⁵⁷ COELHO, T. (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 119.

¹⁵⁸ BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 31 e 32.

Dessa forma, Baxandall explicou seu conceito de padrões de intenção utilizando da metodologia de análise de quadros.

Assim, os móveis modernistas foram apresentados como solução concreta e acabada para a produção de mobiliário nacional, porém, a fim de compreender esse objeto, é necessário reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que se tinha em mãos e as circunstâncias igualmente específicas que levaram à produção tal como a conhecemos. Nos anos de 1950, o estímulo desenvolvimentista influenciou a produção moveleira e diversas indústrias foram criadas, principalmente em São Paulo. Desde então, esse ramo cresceu, conquistou um grande grupo e dividiu-se em diferentes segmentos, atendendo desde as camadas mais populares, com preços acessíveis e em larga escala, não considerados artísticos, até as classes abastadas, com peças exclusivas, assinadas por *designers* famosos, que se transformaram em espécies de obras de arte colecionáveis.

Portanto, as escolas de Artes e Ofícios vão seguir essa movimentação da industrialização, tanto que, em 1942, o ensino industrial foi instituído pelo Decreto-Lei n. 4073, e a Superintendência do Ensino Profissional de São Paulo incorporou as diretrizes federais nas suas Escolas Profissionais. Foi por esse fato que as instituições paulistas, a exemplo da escola de Amparo, passaram a denominar-se Escolas Industriais.

Em 06 de novembro de 1970, pelo Decreto n. 553 do Governo do Estado de São Paulo foi criado o Colégio Técnico de Amparo, começando suas atividades em 1971, quando tem início o Curso Técnico de Eletromecânica, formando técnicos de nível médio para atender às novas demandas da indústria. Já a partir de 1994, por decreto do Governador do Estado de São Paulo, a Escola Técnica Estadual João Belarmino passa a integrar a rede de Ensino Técnico do Centro Paula Souza, iniciando nova fase de existência histórica. Atualmente, a escola conta com cursos como: química, eletrônica, desenvolvimento de sistemas, administração, contabilidade, *design* de interiores, edificações, eletrotécnica, enfermagem, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória.¹⁵⁹

Em seu texto *Entre memória história: a problemática dos lugares*, Pierre Nora estabelece um novo caminho para os estudos históricos, que mostram os lugares que reivindicam a história. O excerto destacado introduz a sua tese de que há locais de memória porque não há mais meios de memória¹⁶⁰. Para o autor, o vínculo entre o presente e o passado se rompe devido à aceleração da história, ou seja, o presente ficou sem passado e todo o passado para o presente se tornou um estranhamento. Para Reinhart Koselleck¹⁶¹, o presente nunca é tratado como presente, pois as pessoas só pensam no que virá, por isso, há uma aceleração do tempo. E quando o futuro chega, ele também já é passado, pois já é tratado como presente, e o tempo passa a acelerar ainda mais.

Se a memória não existe mais, o motivo é a aceleração da história e tudo o que sobrou é resto de uma memória. A história foi para um mundo diferente onde não é possível reconhecer o que ficou para trás, pois se torna irreconhecível. Já em uma sociedade em que a história não tem uma grande aceleração, as experiências são passadas efetivamente e mantém-se a memória.

Para Nora, quando a aceleração da história destrói a memória, ela se estabelece em lugar, ou seja, a história reúne as memórias e as coloca em lugares de memória. Em algum momento, um grupo de pessoas pode se apropriar desse lugar de memória e transformá-lo em identificação social de memória, o que pode se estabelecer como forma de resistência de certo grupo social.

Não existe memória fora de seu tempo histórico. Segundo o autor, a materialidade, o simbólico e a funcionalidade é que mantêm o lugar de memória. De

¹⁵⁹ NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. **PROJETO HISTÓRIA**: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP – Brasil, 1981. p. 5.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶¹ *Idem*.

forma geral, essa discussão pode ser aplicada ao caso do Liceu Artes e Ofícios de Amparo, construído no início do século XX para a instrução e capacitação de jovens, e que hoje funciona como Escola Técnica Estadual João Belarmino, mantendo uma memória para a cidade. Cabe discutir se uma memória transformada por sua passagem histórica ou uma memória verdadeira, a partir dos conceitos de Nora.

A análise se debruçou na produção do mobiliário dos alunos de marcenaria e entalhação da então Escola de Artes e Ofícios da cidade de Amparo, no período entre as décadas de 1910 a 1950. O principal eixo de discussão se deu no embate estabelecido nas primeiras décadas do século XX, quando o país gradativamente se industrializava, requerendo, dessa maneira, novas formas de produção e capacitação dos operários. Nesse contexto, a atividade de marcenaria e entalhação se estabelecia no limiar entre a arte e a técnica, em um momento de valorização da técnica em detrimento do artífice e do saber fazer. O período abordado se justifica pela transição nos processos produtivos e pelo momento em que surgiram as primeiras escolas profissionais, até suas transformações em escolas de ensino tecnológico.

A cidade de Amparo, no interior do estado de São Paulo, vivia os louros da produção do café e, assim como em outras cidades do oeste paulista, nela foram criadas condições para se remodelar o meio urbano de acordo com as novas ideias que circulavam em meio à elite. Ideias republicanas de modernização do país, nos moldes do que se tinha contato na Europa, por exemplo. Nessa remodelação, criava-se espaço para a indústria e, como foi discutido, vários fatores foram imprescindíveis para o crescimento industrial no Brasil, entre eles: formação de uma burguesia cafeeira mercantil, formação de mercado de trabalho, trabalhador imigrante, e alguns fatores externos, como a primeira guerra mundial, entre outros. As transformações na educação do país seguiram movimentação semelhante com o envolvimento do país em efervescência ideológica e inquietação social; perturbações com as campanhas presidenciais; incursões armadas; lutas operárias; pressões da burguesia industrial, revisão Constitucional de 1926 e movimentações políticas com a chegada de Vargas ao poder¹⁶².

Nesse contexto, explodiram pelo estado de São Paulo escolas profissionais aos moldes dos antigos Liceus, com o discurso da formação de uma mão de obra

¹⁶² NAGLE, 1976, p. 3.

capacitada para a indústria que crescia. Havia também o interesse em livrar o país da dependência do trabalho estrangeiro e capacitar os jovens que viviam em situações de flagelo e mendicância, tornando-se uma alternativa para a mão de obra excedente do campo. Porém, esse seria o discurso de um grupo que estava no poder da cidade, e não coincidiu com a visão dos que se matricularam e estudaram nesses colégios. Entrementes, as escolas puderam se tornar espaços em que esses jovens conseguissem alcançar uma formação, pensando em uma sociedade que passou a valorizar o diploma como comprovação da capacidade profissional. Aprender um ofício não era apenas uma forma de ascensão na sociedade, mas, também, uma forma de se tornar habilidoso no fazer das coisas, desenvolvendo aptidões físicas que se aplicavam à vida social¹⁶³.

O coronel João Belarmino Ferreira de Camargo, político da cidade de Amparo com influências no governo do estado e membro ativo da elite amparense, com objetivo de inserir a cidade nos moldes da capital, iniciou o projeto de trazer para a cidade o Liceu de Artes e Ofícios, e a escola deu início às suas atividades em 1 de fevereiro de 1913.

A Escola de Amparo, no transcorrer de sua existência, sofreu várias transformações em relação aos cursos e aos currículos, além de ter mudado de nome diversas vezes. O primeiro nome dado à escola foi Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Depois, vieram outros nomes e, atualmente, denomina-se Escola Técnica Estadual sendo que, a partir de 1936, passou a utilizar o nome do “Coronel João Belarmino”, em homenagem a seu patrono, que financiou a implantação da instituição. Em 6 de novembro de 1970, foi criado o Colégio Técnico de Amparo, começando suas atividades em 1971, quando tem início o Curso Técnico de Eletromecânica, formando técnicos de nível médio para atender às novas demandas da indústria. Já a partir de 1994, a Escola Técnica Estadual João Belarmino passa a integrar a rede de Ensino Técnico do Centro Paula Souza.

Desde o fim do século XIX, a indústria moveleira no estado de São Paulo encontrava-se em crescimento, porém, a indústria desse setor vai alcançar um vertiginoso avanço somente na década de 1950, pois, até então, existiam apenas pequenas fabriquetas e oficinas que aliavam o conhecimento técnico e artístico, por

¹⁶³ SENNET, R. **Juntos**. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012. p. 241.

isso, a utilização do termo mobiliário artístico, pela preocupação com os estilos e com a produção.

Nesse cenário, Amparo não se diferiu, pois, no ramo da marcenaria, só possuía oficinas, muitas delas criadas posteriormente por alunos que se formaram no Liceu de Artes e Ofícios de Amparo. Esses alunos também tinham a possibilidade de atuar em fábricas de outras localidades, como foi descrito pelo diretor Horácio Augusto da Silveira no relatório da Superintendência da Educação Profissional de 1936¹⁶⁴. Esse dado nos leva a acreditar que a Escola de Artes e Ofícios de Amparo não só formava mão de obra para a localidade, mas também para atender a demanda de operários das grandes cidades.

Figura 54 - Fotografia da primeira turma de diplomados da Escola de Artes e Ofícios de Amparo.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

A fotografia acima mostra os primeiros diplomados na Escola de Artes e Ofícios de Amparo: oito alunos e, ao centro, o seu mestre. Essa documentação é

¹⁶⁴ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório da Superintendência da Educação Profissional de Doméstica, subordinada diretamente ao Secretário da Educação do Estado de São Paulo**. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, ano 1936.

importante para dar rosto às figuras que fazem parte da história desse colégio, da cidade e, até mesmo, da história do ensino profissional do estado de São Paulo.

A criação do órgão da Superintendência do Ensino Profissional em São Paulo, em 1934, apresenta-se como um fato de grande importância para os estudos dos mobiliários produzidos pelos alunos de Amparo. Nos primeiros anos da Superintendência, quem presidiu o órgão estadual foi Horácio Augusto da Silveira, antigo diretor da Escola Profissional de Amparo. Silveira implantou formas administrativas que já havia experimentado enquanto era diretor da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, e uma delas consistia em realizar exposições com os trabalhos realizados pelos alunos, sendo que a receita proveniente desses eventos consistia na renda dos próprios jovens e da escola. Os artigos de marcenaria eram os que mais faziam sucesso entre a população.

A Superintendência do Ensino Profissional enviava grandes pranchas de desenhos com vários estilos, ornatos e detalhes, para que os alunos aprendessem as técnicas de entalhe e marcenaria e pudessem reproduzi-los. Ao encontrar esses desenhos, houve um primeiro estranhamento em relação aos estilos empregados, pois eles já não correspondiam a uma demanda internacional. Porém, não foi encontrado nenhum manual para que se pudesse comprovar que esses alunos e esses mestres estavam tendo algum contato com as discussões e transformações artísticas europeias. O que se pode perceber é que eram estilos que atendiam a uma demanda de mercado, a um gosto de uma sociedade ainda predominantemente rural.

Na instituição de Amparo, entre os estilos predominantes na época destacavam-se o Chippendale, o *Regence*, o Colonial Português, o Rococó e o Renascença Italiana, que foram difundidos e utilizados nas Seções de Marcenaria e Entalhação. Esses mobiliários, hoje, são encontrados dentro da ETEC, entre eles um conjunto de escritório, produzido na década de 30, que compõe o mobiliário da sala da direção. Há relatos de móveis nas casas de ex-alunos e filhos de ex-alunos e, também, um altar produzido pelos alunos de marcenaria, que compõe o mobiliário da igreja matriz da cidade. Todos eles foram usados como objeto de análise nesta dissertação e cruciais para compreender a história do mobiliário brasileiro, que passou por influências estrangeiras, mas que procurou, em determinado momento, suas características próprias e atuou como fonte da memória desses alunos.

Atualmente, a sociedade amparense trata a escola como patrimônio da cidade. Além do prédio histórico, em estilo industrial, ela conta a história de gerações que procuraram nela alguma profissão, sendo formadas ao longo de todo esse tempo. Avós, pais e filhos que se inseriram no mercado de trabalho, criando suas oficinas, trabalhando nas pequenas fábricas, nas indústrias, e até mesmo, voltando como professores do Liceu. Na foto a seguir, pode-se observar o exemplo de Silvío Vichy, que se formou na primeira turma de marceneiros (Figura 53) e voltou a trabalhar como mestre no local de sua formação.

Figura 55 - Foto dos alunos e mestres da Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Não foi possível identificar o ano da fotografia.



Fonte: Acervo ETE João Belarmino.

A pesquisa a partir da historiografia, da análise dos móveis e dos documentos do acervo da ETE João Belarmino, do Arquivo do Estado de São Paulo e o Museu da Cidade embasaram a ideia de que, apesar do ensino do aluno ser feito de forma técnica, através de cópia dos desenhos enviados pela Superintendência do Ensino Profissional, nenhuma cópia fiel ao mobiliário descrito nos desenhos foi encontrada, apenas volutas e ornamentos produzidos através da técnica das séries metódicas.

Esse fato leva a crer na valorização da técnica, mas, também, na tradição de um ofício, na individualidade e na cooperação do trabalho e sua produção.

Conforme defende Richard Sennett em sua obra *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, “o entendimento das habilidades materiais e da cooperação social gera novas ideias sobre a maneira como as cidades podem ser bem-feitas”, o *Homo faber* é “um artista de vida através de práticas concretas”¹⁶⁵, conceito no qual os alunos de marcenaria do Liceu de Amparo poderiam estar contemplados.

Por fim, cabe destacar que a valorização do trabalho se torna justificativa para a preservação dos mobiliários, que são símbolos importantes para a cidade, mais especificamente da memória do antigo Liceu, pois expõem não apenas a estética e técnica alcançada pelos seus alunos, mas o desenvolvimento das artes e ofícios e a inserção do artífice na sociedade que se industrializava.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 13.

REFERÊNCIAS

Fontes documentais

ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. GABRIEL, José Fernando. **A imprensa e o centenário da Etec João Belarmino: a cobertura jornalística sobre o trabalho, as ciências, as artes e as tecnologias no processo histórico de transformação da sociedade (1900 a 1925)**, Projeto de HAE 2009 no Centro Paula Souza, 2009.

ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. **Relatório dos trabalhos de 1919 e 1923**. Amparo, São Paulo: Acervo ETE João Belarmino, 1923.

ACERVO: MUSEU HISTÓRICO BERNARDINO DE CAMPOS. **Relatório de Horácio A. da Silveira**, diretor da Escola Profissional de Amparo, sobre o ensino profissional. Amparo, São Paulo: Acervo do Museu Histórico Bernardino de Campos, ano 1936.

ALMANACH DO AMPARO PARA 1896, organizado e publicado por Jorge Pires de Godói. Edição da Gazeta do Amparo, 1896, 132 p.

ARQUIVO DA ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL JOÃO BELARMINO. **Livro de Matrículas n. 1** (1913 – 1919), Amparo, São Paulo: Acervo da Escola de Artes e Ofícios de Amparo, p. 1.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório da Superintendência da Educação Profissional de Doméstica, subordinada diretamente ao Secretário da Educação do Estado de São Paulo**. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 1937.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatórios da Secretaria de Educação e Saúde do Estado**, 1937. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2016.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Decreto de lei n. 7566, de 23 de setembro de 1909.** Acesso em 7 jan. 2017 <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-7566-23-setembro-1909-525411-publicacaooriginal-1-pe.html>.

ESCOLA PROFISSIONAL DE AMPARO. **Folheto de divulgação das matrículas para o ano de 1930.** Amparo, São Paulo: Escola Profissional de Amparo, ano 1930. Impressões registradas por Asprício Gonzaga no livro de visitas da Escola de Amparo, 25/05/1914.

MUSEU PAULISTA DA USP. SANTOS, J. de A. **Mobiliário Artístico Brasileiro.** Coleção Museu paulista. Vol. 1. Tomo 1. Ano 1963.

OBRAS RARAS SOBRE SÃO PAULO, 1736-1934\1901. **A indústria no Estado de S. Paulo em 1901, por Antonio Bandeira Jr.** Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=23083> Acesso em 25 jun. 2017. p. 1.

Bibliografia

BARBOSA, Rui. **Reforma do Ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública.** Obras Completas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947.

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

BELCHIOR, Elysio de Oliveira. O Colégio Real de Fábricas do Rio de Janeiro. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 154, n. 380, p. 1-22, jul.- set. 1993.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. *In: -*. *Gesammelte Schriften*. V. V, T. 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1982. p. 30 - 43.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O liceu de Artes e Ofícios. 19&20. Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. **Portal Dezenove Vinte.** Disponível em: <www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: 05 jun. 2017.

BIELINSKI, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro** - dos pressupostos aos reflexos de sua criação - de 1856 a 1900. Orientador: Ana Maria Tavares Cavalcanti. 2003. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

BLEICH, Marcia Campos. Joaquim Tenreiro: Mobiliário Moderno Artesanal. **Jangada**: Colatina/Chicago, n. 8, jul.- dez., 2016 - ISSN 2317-4722.

BORGES, Adélia. [et. al.]. **Coleção Museu da Casa Brasileira**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2007.

BOURDIEU, Pierre. e SAINT-MARTIN, M. Goffts de classe et styles de vie. (Excerto do artigo "Anatomie du gofft".) **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 5 , out. 1976, p. 18 - 43.

CAMARGO, Áureo de Almeida. **Romagem pelo pátio**. São Paulo, 1974.

CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil – origens, evolução e características**. Lisboa: Editora AGIR, 1999.

CARVALHO, Maria Lucia Mendes de (Org.). **Cultura, Saberes e práticas: Memórias e História da Educação Profissional**. São Paulo: Centro Paula Souza, 2011.

COELHO, Teixeira (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

COSTA, Lucio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 1939, p. 149-162.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi Da. . **A talha ornamental barroca na igreja conventual de São Francisco de Assis em Salvador, Bahia, Brasil**. Orientador: Percival Tirapeli. 1997. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997.

DEAN, Warren. **A industrialização de S. Paulo (1880 - 1945)**. Trad. Octavio Mendes Cajado, 3. ed. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 1971.

DEAN, Warren. A industrialização durante a República Velha. In: FAUSTO, Boris (Org.). **História geral da civilização brasileira**. O Brasil Republicano. Estrutura de poder e economia (1889-1930). 5. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.

ENGELS, Friedrich. A situação da classe trabalhadora na Inglaterra. São Paulo: Boitempo, 2010.

FARR, James R. **Artisans in Europe 1300-1914**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

FERNANDES NETO, Cybele Vidal. Labor e arte, registros e memórias: as teias do fazer artístico no espaço luso-brasileiro. VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 007, Porto. **Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Porto: Universidade do Porto/CEPEDE/FCT, 2007.

FISHLOW, Albert. Origens e consequências da substituição de importações no Brasil. **Revista Estudos Econômicos**. v. 2, n. 6, p. 7 - 75, 1972.

FONSECA, Celso Suckow da. **História do Ensino Industrial no Brasil**. Rio de Janeiro: Escola Técnica Nacional, 1961.

FRANÇA, Maria do Perpetuo Socorro de Souza Avelino. **Raízes Históricas do Ensino Secundário Público na Província do Grão-Pará: o liceu paraense. 1840-1889**. Orientador: Maria Elizabete Sampaio Prado Xavier. 1997. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997

FRANCISCO, Rita de Cássia. **Construtores anônimos em Campinas (1892-1933): fortuna crítica de suas obras na historiografia e nas políticas de preservação da cidade**. Orientador: Beatriz Mugayar Kuhl 2013. 182 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GABRIEL, José Fernando. Projeto de HAE 2009 no Centro Paula Souza. **A imprensa e o centenário da Etec João Belarmino: a cobertura jornalística sobre o trabalho, as ciências, as artes e as tecnologias no processo histórico de transformação da sociedade (1900 a 1925)**. Acervo do Centro de Memória da Escola Técnica Estadual João Belarmino, 2009.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GODOY, Jorge Pires de. **Almanach do Amparo para 1896**. Typographia da Gazeta do Amparo, 1896.

GONÇALVES, Paulo Celso Costa. **Formação do trabalhador e ensino profissional: a escola profissional masculina de Rio Claro**. Orientador: Maria Ines Rosa. 2001. 189 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

LAURINDO, Arnaldo. **Cinqüenta Anos de ensino profissional Estado de São Paulo (1911-1961)**. São Paulo: Fundo de Ensino Profissional, 1962.

LIMA, Carlos A. M. **Artífices do Rio de Janeiro (1790 – 1808)**. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

LIMA, Roberto Pastana Teixeira. **A Cidade Racional**. Amparo: um Projeto Urbanístico do “Oitocentos”. Faculdade de Ciências e Letras Plínio do Amaral e Centro de Pesquisa em História da Arte. UNICAMP: Amparo, Campinas, 1998.

Livro em comemoração aos 100 anos de fundação do Liceu de Artes e Ofícios de Amparo. Amparo: ETEC João Belarmino/Centro Paula Souza/Governo do Estado de São Paulo, 2011.

MAC CORD, Marcelo. **Andaimos, Casacas, Tijolos e Livros: uma associação de artífices no Recife, 1836-1880**. Orientador: Silvia Hunold Lara. 2009, 377 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MAC CORD, Marcelo. A década de 1870 e as políticas de “instrução popular”: a complexa arquitetura do Liceu de Artes e Ofícios do Recife. **Revista UNIABEU**. Belford Roxo, v.1 Número 1 set.- dez. 2010.

MARQUES, Sandra Machado Lunardi. **Escola Profissional Masculina da Capital: um estudo sobre o “Slojd” educacional (1911-1934)**. Orientador: Mirian Jorge Warde. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

MARTINS, Mônica de Souza N. **Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família real (1808-1824)**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

MENDES, Mariuze Dunajski. **A fragmentária história da fábrica de móveis Martinho Schulz: tradição e modernidade na produção artesanal com fibras de Curitiba**. Curitiba: UTFPR, 2005.

MENEGUELLO, Cristina. **Da Ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana**. São Paulo: Annablume, 2008.

MORAES, Carmem Sylvia Vidigal. **A socialização da Força de Trabalho: instrução popular e ensino profissional no Estado de São Paulo -1873 a 1934**. São Paulo, 1990. Tese de Doutorado, USP. p. 222.

MORAES, Carmem Sylvia Vidigal e ALVES, Julia Falivene (Orgs). **Contribuição à pesquisa de ensino técnico no estado de São Paulo: inventário de fontes documentais** (197 p.). Escolas profissionais públicas do Estado de São Paulo: uma história em imagens (239 p.). São Paulo: Centro Paula Souza, 2002.

MORRIS, William. **As artes menores e outros ensaios**. Lisboa: Ed: Antígona, 2003.

NAGLE, Jorge. **Educação e Sociedade na Primeira República**. São Paulo: EPU; Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Material Escolar, 1974,1976 (reimp.).

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **PROJETO HISTÓRIA**: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP – Brasil, 1981.

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

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ORTIZ, Renato (Org.). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p.82-12. 1983.

PARETO JÚNIOR, Lindener. **O cotidiano em construção**: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933). São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2017.

PELÁEZ, Carlos Manoel. A balança comercial, a grande depressão e a industrialização brasileira. **Revista Brasileira de Economia**. v. 22, n. 1, 1968.

PEREIRA, Paulo Roberto Accorsi. **O fazer e o aprender**: uma interação singular na produção de mobiliário artístico da Escola de Artes e Ofícios de Amparo. Orientador: Rejane Galvão Coutinho. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, SP., 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. Tradução Luiz Raul Machado. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUINTÃO, Antonia Aparecida. O significado das irmandades de pretos e pardos: o papel das mulheres. **I Simpósio Internacional O Desafio da Diferença**. Salvador – BA, 2000. Disponível em: http://www.desafio.ufba.br/gt4-015.html#_ftn1. Acessado em julho de 2018.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa (Org.). **Trabalhadores urbanos e o ensino profissional**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

RODRIGUES, José. Celso Suckow da Fonseca e a sua História do ensino Industrial no Brasil. **Revista Brasileira de História da Educação**. n. 4, p. 47-74, jul. - dez. 2002.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. Tradução Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SAES, F. A controvérsia sobre a industrialização na Primeira República. **Estudos Avançados**, São Paulo, 3 (7), p. 20 - 39, 1989. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000300003: Acesso em 20 maio 2017.

SANTOS, José de Almeida. **Mobiliário Artístico brasileiro**. Vol. 1 – Tomo 1, 2 e 3. São Paulo: Coleção Museu Paulista.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SENNETT, Richard. **Juntos**. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad. Clóvis Marques. – 5. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2015.

Série Metódica Ocupacional (SMO): o ensino profissional para o aprender fazendo. Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. Departamento Regional de São Paulo. – São Paulo: SENAI-SP Editora, 2012.

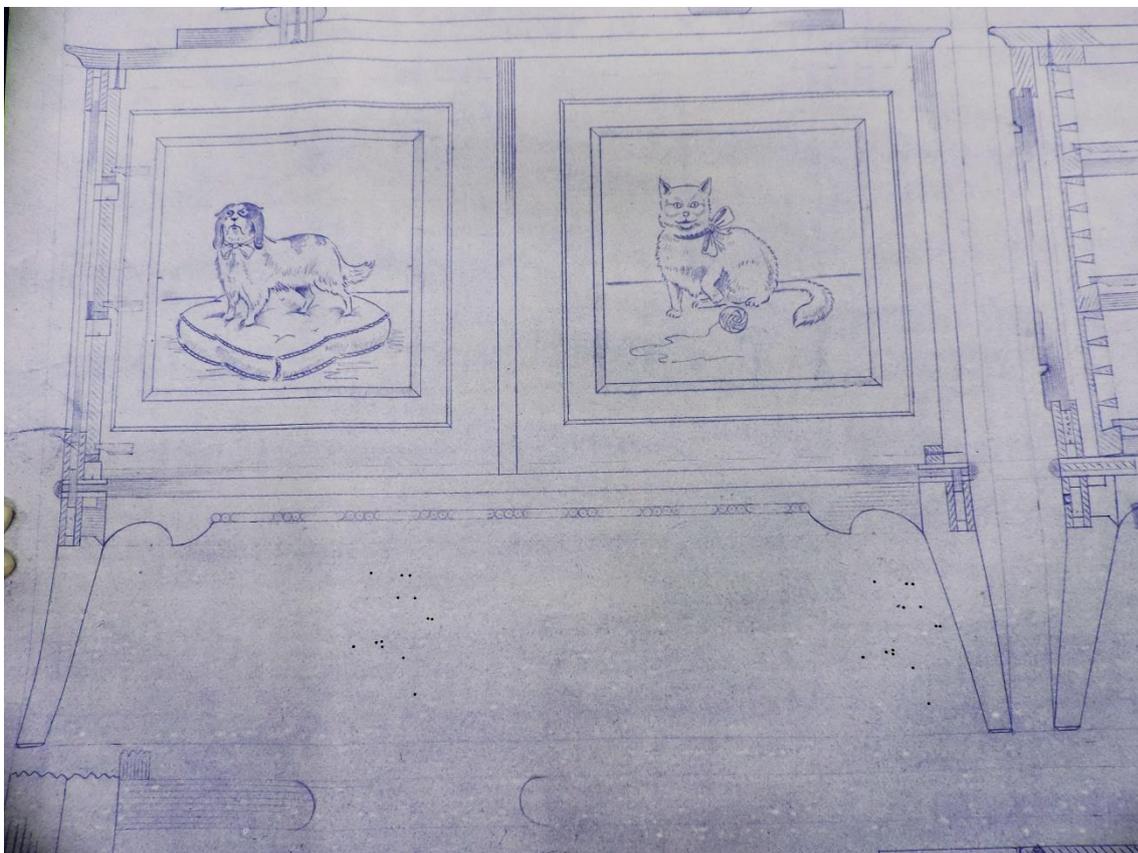
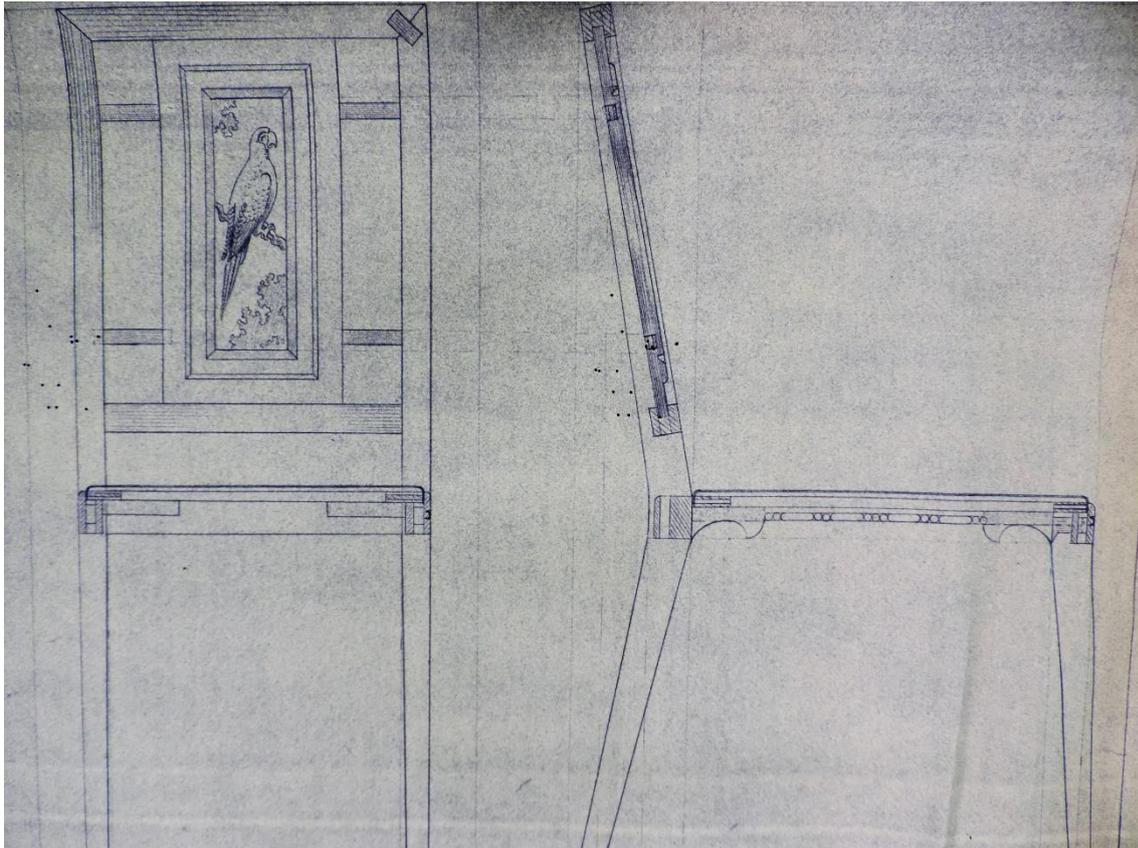
SIMONSEN, Roberto. C. **Evolução industrial do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1973.

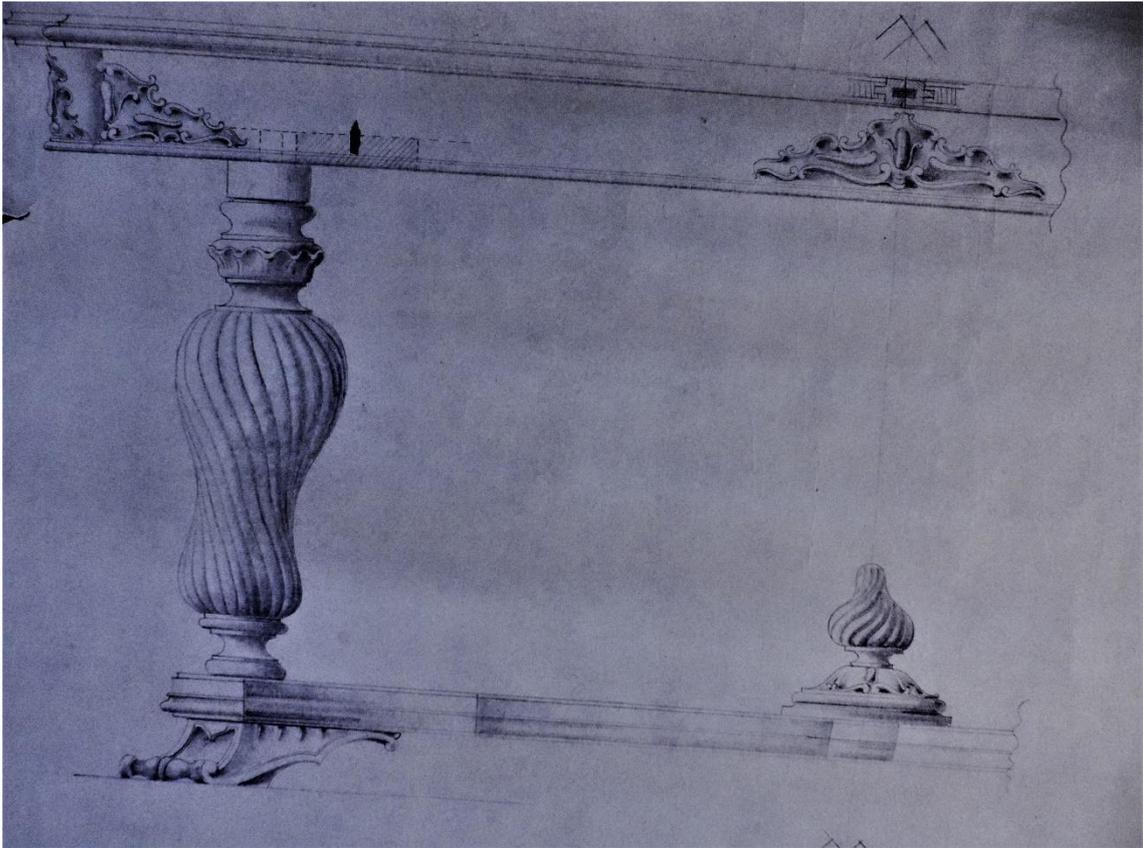
SOUZA, Rosa Fátima de. Inovação educacional no século XIX: a construção do currículo da escola primária no Brasil. **Cadernos do CEDES** (Unicamp), Campinas, n. 51, nov. 2000.

ANEXOS

Diversas plantas para a construção de móveis e peças do mobiliário artístico produzidas entre as décadas de 1930 e 1940 pela Superintendência do Ensino Profissional – São Paulo, existentes no Centro de Memória da ETE João Belarmino.







Alguns móveis produzidos pelos alunos que fazem parte do mobiliário da ETE João Belarmino e da Igreja Matriz da cidade de Amparo.











