

Eliane Baader de Lima

**O *FANTÁSTICO PARADOXO* NO PENSAMENTO ESTÉTICO  
DE JOHN RUSKIN E A PRESENÇA DO ARTÍFICE  
NA ARQUITETURA RURAL DE SANTA CATARINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lima, Eliane Baader de

O fantástico paradoxo no pensamento estético de John Ruskin e a presença do artífice na arquitetura rural de Santa Catarina / Eliane Baader de Lima ; orientador, Rodrigo Almeida Bastos, 2017.

235 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. John Ruskin. 3. Arquitetura rural. 4. Artífice. 5. Artes e ofícios. I. Bastos, Rodrigo Almeida. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Eliane Baader de Lima

**O FANTÁSTICO PARADOXO NO PENSAMENTO ESTÉTICO DE  
JOHN RUSKIN E A PRESENÇA DO ARTÍFICE NA  
ARQUITETURA RURAL DE SANTA CATARINA**

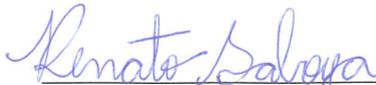
Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PosARQ).

Florianópolis, 25 de setembro de 2017.

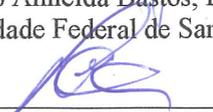


Prof. Renato de Tibiriça Saboya, Dr.  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**



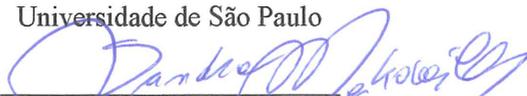
Prof. Rodrigo Almeida Bastos, Dr.  
Orientador - Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. José Tavares Correia de Lira, Dr.  
Universidade de São Paulo



Prof.<sup>a</sup> Sandra Makowiecky, Dr.<sup>a</sup>  
Universidade do Estado de Santa Catarina



## AGRADECIMENTOS

Ao professor Rodrigo Bastos, pela presença como orientador, pela confiança, pelo incentivo e pela dedicação com que conduziu a orientação desta pesquisa e, sobretudo, pelas agradáveis conversas compartilhadas.

Aos professores membros da banca de qualificação e da banca final, Luiz Eduardo Fontoura Teixeira e José Tavares Correia de Lira, pelas importantes contribuições para a condução deste trabalho. Ao professor Dalmo Vieira Filho, pelas colaborações na banca de qualificação e à professora Sandra Mackowicky, pelas observações na banca final.

À professora Sueli Petry, diretora do Patrimônio Histórico-Museológico da Fundação Cultural de Blumenau, e à sua equipe, que gentilmente colaboraram com esta pesquisa com valiosas observações sobre o acervo pesquisado.

Ao Arquivo Histórico de Joinville, ao Arquivo Público de Florianópolis, ao Museu Nacional de Imigração e Colonização, à Biblioteca Pública de Urussanga, ao Museu do Ar Livre Princesa Isabel, à 11ª Superintendência Regional do IPHAN/SC e à FCC/Florianópolis, pela colaboração na busca de dados nos acervos.

A todos os proprietários das moradias visitadas ao longo da pesquisa de campo, especialmente à família Bez Fontana, à família Bratti – principalmente às ramificações Bortolotto e Sachet – e à família Hersing, que agradavelmente me receberam em suas residências e compartilharam suas narrativas.

A todos os artífices entrevistados, especialmente aos pedreiros Honório Candiotto, Antenor Zavarise, Nicanor Zavarise e Nilton Zavarise; aos marceneiros Olclésio Bez Fontana e Luiz Effting; e aos carpinteiros José Benedet, Gilmar Benedet, Altino Trisotto e Paulo Volles, pela valiosa contribuição na partilha de seus relatos e de suas histórias, que muito ajudaram na construção e alinhavo desta pesquisa e sem os quais esta investigação não seria possível.

Ao meu marido, Alexandre, por sua presença, por todos os momentos de apoio durante a pesquisa, pela agradável companhia nas várias visitas pelas regiões rurais e, sobretudo, pelo amor conjugado.

À minha mãe e à minha irmã, pelo amor, pelas palavras de incentivo durante todo o processo, e ao meu pai (*in memoriam*).

Ao Posarq/Ufsc, especialmente aos coordenadores e às secretárias.  
À CAPES, pela concessão da Bolsa de Mestrado.

E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção deste trabalho.

*“It seems a fantastic paradox, but it is nevertheless a most important truth, that no architecture can be truly noble which is not imperfect.”*

(John Ruskin)



## RESUMO

Este estudo apresenta uma proposta de ver e de pensar a arquitetura rural edificada pelo artífice imigrante em Santa Catarina a partir de uma análise estética fundamentada pelo pensamento teórico de John Ruskin. As concepções que formam o seu pensamento estético serão tomadas sob a luz do conceito do *fantástico paradoxo*, que evidencia a vitalidade do trabalho humano e a imperfeição positiva na arquitetura, revelados, sobretudo, no saber-fazer do homem comum. Em suas concepções estéticas, as ideias que sustentam o *fantástico paradoxo* parecem nos ajudar na compreensão dessa arquitetura e dos saberes por ela manifestados, da mesma forma que nos levam a receber tal materialidade de uma maneira singular. Ao analisar três edificações rurais – uma moradia construída na técnica enxaimel, uma moradia construída em pedra e uma moradia construída em madeira –, o *fantástico paradoxo* ruskiniano alimentará tal reflexão estética que busca perceber a presença do artífice no corpo do edifício resguardado. Da mesma maneira, iluminará a análise dos três principais ofícios construtivos que dão forma a tais materialidades – carpinteiros, marceneiros, pedreiros/canteiros. Nesses ofícios, busca-se compreender a artesanaria evidenciada pelos artesãos que ainda guardam um saber-fazer de técnicas construtivas tradicionais, transmitidas de pai para filho, e também perceber como se dá a relação entre a matéria e a coisa por eles construída.

**Palavras-chaves:** John Ruskin; Arquitetura; Artífice; Artes e Ofícios; Fantástico paradoxo.



## ABSTRACT

This study presents a proposal to see and think the rural architecture developed by the immigrant artisans in Santa Catarina based on an aesthetic analysis founded upon the theoretical thought of John Ruskin. The concepts that make up his aesthetic thought will be analyzed according to the idea of the *fantastic paradox*, which evidences the vitality of the human work and the positive imperfection in architecture that are mainly seen in the know-how of the ordinary man. In his aesthetic conceptions, the ideas that support the *fantastic paradox* seem to help us understand this architecture and the knowledge it reveals, while also leading us to receive such materiality in a singular manner. Upon the analysis of three rural structures - a timber-framed house, a stone house, and a wooden house -, the Ruskinian *fantastic paradox* will provide the basis for this aesthetic reflection that seeks to identify the presence of the craftsman in the body of the preserved structure. Similarly, the *fantastic paradox* will also shed light on the three main building crafts that give shape to these materialities – carpenters, woodworkers, bricklayers and stonemasons. As for these crafts, this study aims to understand the craftsmanship evidenced by the artisans that still have the know-how of the traditional building techniques passed down from father to son, in addition to understanding the relationship between the material and the structure built by them.

**Keywords:** John Ruskin; Architecture; Craftsman; Arts and Crafts; Fantastic paradox.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Casa Hersing: interior do módulo de madeira .....	29
Figura 2 – Casa Hersing: fachada lateral e fachada principal do módulo de madeira .....	41
Figura 3 – Casa Hersing: fachada fundos – módulo enxaimel e em madeira .....	64
Figura 4 – Projeto de uma escola de “primeiras letras” de Henrique Krohberguer .....	65
Figura 5 – Casa Hersing: fachada principal do módulo enxaimel .....	67
Figura 6 – Casa Hering: detalhe da colocação dos tijolos na fachada principal .....	71
Figura 7 – Casa Hersing: detalhe dos desenhos das pinturas da sala e do quarto.....	75
Figura 8 – Casa Hersing: detalhe lambrequim e um dos quartos .....	76
Figura 9 – Relação dos professores e das disciplinas da Escola de Artífices de Blumenau (1935) .....	112
Figura 10 – Casas de pedra da família Bratti .....	117
Figura 11 – Casa Bratti: fachada principal do celeiro .....	119
Figura 12 – Casa Cancellier: fachada principal .....	125
Figura 13 – Casa Cancellier: detalhes da cantaria da fundação, dos requadros da janela e da porta principal .....	127
Figura 14 – Igreja São Gervásio e São Protásio: fachada principal .....	128
Figura 15 – Detalhe dos trabalhos de cantaria de Nicanor Zavarise.....	135
Figura 16 – Trabalhos de cantaria de Honório Candiotto .....	136
Figura 17 – Trabalho de cantaria de Nilton Zavarise .....	136
Figura 18 – Casa Bratti: detalhes da edificação do celeiro .....	138
Figura 19 – Ponteiros e “ponchotes” e detalhe do corte manual .....	150
Figura 20 – Casa Bratti: edificação da cozinha e da cantina .....	155
Figura 21 – Casa Bratti: vista do sobrado .....	162
Figura 22 – Detalhe da fachada lateral do celeiro e da parede dos fundos da cantina .....	165
Figura 23 – Propriedade Bez Fontana: detalhe da vala esculpida no morro .....	170
Figura 24 – Propriedade Bez Fontana: detalhe da roda d’água da atafona .....	173
Figura 25 – Detalhe da engrenagem no porão da macenaria Bez Fontana .....	175

Figura 26 – Detalhe das engrenagens na serraria e na marcenaria Bez Fontana .....	176
Figura 27 – Propriedade Bez Fontana: vista do conjunto dos edifícios .....	188
Figura 28 – Propriedade Bez Fontana: edifício onde funcionava o descascador de arroz, a carpintaria e a atafona .....	191
Figura 29 – Propriedade Bez Fontana: fachada lateral da atafona: detalhe da vala sob a edificação .....	195
Figura 30 – Propriedade Bez Fontana: marcenaria e serraria .....	197
Figura 31 – Interior da marcenaria Bez Fontana .....	198
Figura 32 – Marcenaria Bez Fontana: moldes, ferramentas antigas e serra-fita tradicional.....	200
Figura 33 – Marcenaria Bez Fontana: máquina de torneiar e acervo de peças torneadas .....	201
Figura 34 – Casa Bez Fontana: fachada principal .....	202
Figura 35 – Casa Bez Fontana: fachada lateral .....	206
Figura 36 – Casa Bez Fontana: interior da sala principal .....	208
Figura 37 – Desenho de Altino Benedet .....	212
Figura 38 – Exemplos de emendas e encaixes .....	213
Figura 39 – Móvel feito por Sebastião Bez Fontana .....	214
Figura 40 – Acesso aos quartos e ao mezanino da Casa Bez Fontana ....	214

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AHJFS – Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

AHJ – Arquivo Histórico de Joinville

APESC – Arquivo Público do Estado de Santa Catarina

BPSC – Biblioteca Pública de Santa Catarina

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FCBlu – Fundação Cultural de Blumenau

FCC – Fundação Catarinense de Cultura

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MNIC – Museu Nacional de Imigração e Colonização

RNI – Roteiros Nacionais de Imigração

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>1 O FANTÁSTICO PARADOXO</b> .....	29
1.1 A IMPERFEIÇÃO NA ARQUITETURA .....	29
1.2 ROMANTISMO, ARTE E <i>INDÚSTRIA</i> .....	51
1.3 ENXAIMEL E PRÁTICA CONSTRUTIVA .....	61
<b>2 O TRABALHO E O ARTÍFICE</b> .....	79
2.1 A SOCIEDADE DE ARTÍFICES.....	79
2.2 O ENSINO DO OFÍCIO .....	99
<b>3 O ARTÍFICE E A MATÉRIA</b> .....	115
3.1 O TEMPO PACIENTE.....	115
3.2 A MATÉRIA SE TRANSFORMA.....	139
3.3 A BELEZA SUBLIME .....	153
<b>4 O GESTO DO ARTÍFICE</b> .....	169
4.1 A TÉCNICA, O ARTESÃO E O OBJETO .....	169
4.2 A MATÉRIA E A BELEZA PITORESCA .....	182
4.3 O SABER-FAZER CONTINUADO .....	201
<b>CONCLUSÃO</b> .....	219
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	223



## INTRODUÇÃO

“Aceite, então, isto como uma lei universal, que nem a arquitetura, nem qualquer outro nobre trabalho do homem possa ser bom a menos que seja imperfeito”, assinalava John Ruskin ao encerrar a definição do primeiro elemento que constitui a natureza da arquitetura Gótica – *savageness* – caracterizado pela expressão de uma certa rudeza. Ao final, pedia-nos que nos preparássemos para aceitar, igualmente, mais uma “verdade estranha” – “que a primeira causa da decadência das artes da Europa” teria sido “o implacável requisito da perfeição”<sup>1</sup>. Aceitar a imperfeição humana como formadora do caráter da beleza, num primeiro momento, desorienta nossos sentidos porque, de alguma maneira, parece estar na contramão dos princípios básicos que costumam conduzir o nosso pensamento e o nosso entendimento. Da mesma forma, tomar a perfeição como uma das principais causas do declínio das práticas artísticas igualmente perturba nossa compreensão, uma vez que, beleza e perfeição costumam caminhar lado a lado na maioria dos julgamentos.

A aparente contradição proposta por Ruskin e definida por ele como o “fantástico paradoxo” perde força à medida que nos aproximamos mais intimamente daquilo que parece ser a força motriz de seu pensamento: a natureza da alma e da vida humana manifestada, principalmente, no fazer do homem comum. A presença do trabalho humano como gesto vivo, particularmente aquele realizado na arquitetura, revelaria, ou deveria revelar, tanto a fantasia que alimenta a alma e o pensamento quanto as limitações que constituem o próprio fazer humano. A imperfeição positiva na arquitetura, que somente poderia se evidenciar pelos devaneios da imaginação e pela finitude do gesto animado dos trabalhadores que levantaram a edificação, era, para Ruskin, formadora do caráter da beleza porque expressaria, no corpo mesmo da matéria, os sinais e os vestígios de tal presença humana. Assim, o fantástico paradoxo, que orienta e fundamenta a estética ruskiniana, revela-se, sobretudo, na aceitação da plena natureza humana – inventiva, criadora, embora mortal e, por vezes, errante – como condição primeira

---

<sup>1</sup> “Accept this then for a universal law, that neither architecture nor any other noble work of man can be good unless it be imperfect; and let us be prepared for the otherwise strange fact, which we shall discern clearly as we approach the period of the Renaissance, that the first cause of the fall of the arts of Europe was a relentless requirement of perfection”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, vol. II, *Works*, vol X, 1904, p. 204.

na fatura de qualquer ação do homem, manifestado, principalmente, na comunhão entre trabalho e pensamento.

Considerando o fazer humano ligado à arquitetura e a materialidade dele constituída, o presente estudo tem como objetivo principal fazer uma análise estética da arquitetura rural e doméstica praticada pelo artífice imigrante, estabelecido no Estado de Santa Catarina, além da artesanania presente no trabalho de artesãos ligados à construção – carpinteiros, marceneiros, pedreiros e canteiros –, notadamente aqueles que guardam um saber-fazer geracional de técnicas tradicionais transmitidas de pai para filho. Tal análise será alimentada e constituída pelas concepções que envolvem o fantástico paradoxo, como formador do caráter da beleza no pensamento estético ruskiniano, buscando-se perceber a presença mesma do artífice no corpo edificado, ao mesmo tempo em que se tenta compreender como se dá a costura entre o fazer artesanal e a matéria construída.

Aproximar as concepções de Ruskin das expressões da arquitetura rural realizadas pelo artífice imigrante e dos saberes de técnicas construtivas guardadas por seus descendentes surge como proposta para iluminar outras formas de ver e de pensar tais manifestações. Muitos estudos já foram realizados considerando-se como tema a arquitetura praticada pelo imigrante. Contudo, ao construir um discurso buscando tecer relações entre esta materialidade, o saber-fazer resguardado pelas práticas construtivas artesanais e a estética ruskiniana, busca-se uma proposta metodológica que se apresenta como alternativa e que talvez possa contribuir para outras formas de se compreender a arquitetura e os saberes por ela revelados.

Dentre as obras de Ruskin que orientam esta análise optou-se pelos escritos relacionados à arquitetura – *The Seven Lamps of Architecture* e os três volumes de *The Stones of Venice* –, além de alguns dos textos sobre economia política que compõem as publicações – *A Joy Forever* e *Unto This Last*. As edições utilizadas foram as que formam a compilação *Works*, editada por E. T. Cook & Alexander Wedderburn, realizadas entre 1903 e 1912, e disponibilizadas pela Lancaster University / Ruskin Library.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Todas as citações de Ruskin referente à compilação *Works* serão grafadas, no corpo do texto dessa dissertação, em português, numa versão de tradução livre feita pela pesquisadora, seguidas do texto original, em inglês, colocado em notas de rodapé e referenciados. Se a citação se referir à uma frase curta ou expressão, a versão original, em inglês, será colocada ao lado da versão em português, entre parênteses, no corpo do texto. Para as demais citações de Ruskin feitas a partir de obras já publicadas em português, as referências seguem o padrão normal.

Entretanto, intentar ler Ruskin não é uma tarefa fácil. Ao tecer seu pensamento estético-ético-moral, Ruskin o faz perpassando por vários temas como pintura, arquitetura e economia política e, embora mantenha o mesmo olhar sobre os diversos assuntos, o que, de alguma forma, os aproximam e os tornam vinculados, o seu discurso não se encerra em uma publicação. Suas considerações sobre pintura alimentam as suas ideias sobre arquitetura; suas considerações sobre o trabalho na arquitetura animam suas reflexões sobre a economia política, de forma que, fazer um recorte em seu pensamento também pode mostrar-se, num primeiro momento, temerário. A escolha de se tomar o pensamento de Ruskin por meio do espírito que sustenta o fantástico paradoxo justifica-se pelo fato de a energia vital, manifestada nas ações humanas movidas pela alma, representar um dos maiores impulsos que parece alimentar a sua forma de conhecer e de conceber as relações entre os homens e a materialização provinda dessas relações. Dessa maneira, o fantástico paradoxo exerce uma dupla função no presente estudo: ao mesmo tempo em que serve de alimento para a análise estética da arquitetura rural e dos saberes resguardados pelos artífices, fundamenta a leitura mesma do pensamento ruskiniano, sob um dos seus pontos mais intensos e vitais. Cumpre ressaltar que em sua concepção estética, matéria e espírito estão indissociáveis e, ao mesmo tempo em que suas análises se valem dos elementos formais que compõem a arquitetura são, sobretudo, alimentadas pela presença do fazer humano, constituído pelas sutilezas da natureza da alma. Nas análises estéticas do presente estudo, buscou-se manter a dependência entre matéria e espírito uma vez que tal relação mostra-se como condição primeira do fantástico paradoxo.

Dentre os comentadores de Ruskin estudados,<sup>3</sup> o fantástico paradoxo aparece como uma ampliação de posicionamento do pensamento do autor, manifestada já nos primeiros escritos sobre arquitetura, embora tal expressão não esteja nomeadamente declarada nos textos dos autores. De acordo com Cook & Wedderburn, editores das

---

<sup>3</sup> Os comentadores estudados consideram a produção completa de Ruskin, iniciada pelos textos sobre pintura, seguido pelos de arquitetura e culminando nos escritos sobre economia política. Em função do recorte da pesquisa limitar-se aos textos sobre arquitetura e parte dos textos sobre economia política, as observações colocadas dos comentadores respeitam igualmente esse recorte. Cumpre ressaltar que optou-se por colocar algumas das considerações dos comentadores estudados na introdução e em notas de rodapé ao longo do presente estudo para que, no corpo da pesquisa, prevalecesse a fala mesma de Ruskin analisada pelas interpretações da pesquisadora em relação ao seu discurso.

compilações das obras utilizadas, ao final do segundo volume de *Pintores Modernos*, Ruskin, animado por um novo chamado, começou a dedicar-se aos estudos sobre arquitetura, especialmente à arquitetura gótica, motivado, em parte, pelo trabalho dos restauradores que estavam causando a destruição dos edifícios por todos os lados.<sup>4</sup> *As Sete Lâmpadas* guardariam, segundo os autores, o embrião dos futuros estudos em relação à economia política sobre os quais Ruskin se debruçaria mais adiante. Já os três volumes de *As Pedras de Veneza* teriam levado Ruskin ao coração da questão. Sob um olhar apaixonado e original, o autor avançou sobre o tema da arquitetura como sendo a expressão do temperamento moral daqueles que a fizeram e daqueles para quem ela foi produzida, e a preferência por uma escola de arquitetura ou por outra se fundamentaria nas suas influências sobre a vida do trabalhador que ajudou a edificá-la – uma questão desprezada e omitida, segundo o próprio Ruskin, na maioria dos escritos sobre arquitetura (COOK & WEDDERBURN, 1903, p. xliv)<sup>5</sup>.

Embora o *gothic revival* não tenha se originado com Ruskin, para Cook & Wedderburn, ele teria influenciado o seu uso ao tornar o gótico veneziano popular, por meio de uma intensa argumentação, sustentada pela imaginação e demonstrada na eloquência do seu discurso. Ruskin mesmo declarou no prefácio da terceira edição, em 1874, que nenhuma de suas obras havia exercido tanta influência sobre as práticas artísticas quanto *As Pedras de Veneza*. Entretanto, o autor salientava também que os construtores tomaram, como base, apenas a terça parte dos seus escritos – nos quais Ruskin salientava os elementos da arquitetura gótica como uma das mais saudáveis escolas para se fazer renascer. Mas a relação entre a arte de Veneza e o seu temperamento moral, bem como a relação entre a vida do trabalhador e o seu trabalho, sobretudo, na arquitetura – que são as intenções principais do livro – não foram ouvidas, segundo Ruskin, pelos seus leitores. Ao que parece, não se tratava de buscar, nas formas de um passado medieval, um repertório formal para alimentar as práticas vigentes, mantendo-se a imoralidade do sistema produtivo corrente, mas de recuperar o momento em que a matéria começou a se separar do espírito e tentar reuni-los novamente –

---

<sup>4</sup> No reduzido prefácio da terceira edição de *The Seven Lamps of Architecture*, em 1880, Ruskin iniciava comentando que nunca havia pretendido republicar tal obra, pois esta havia se tornado uma das mais inúteis que ele já havia escrito, uma vez que os edifícios que o autor animadamente descreveu ao longo dos textos não existiam mais – ou porque haviam sido demolidos, ou porque haviam sido restaurados.

<sup>5</sup> Conforme introdução dos compiladores Cook & Wedderburn. In: RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. London: Library Edition, *Works*, vol VIII, 1903.

evidenciando a inseparável ligação entre as formas externas e a energia que animava os artesãos góticos em suas práticas artísticas. A ideia do espírito da arquitetura é muito importante para o século XIX e muito particular desse tempo. E, no pensamento de Ruskin, tal espírito está diretamente ligado ao temperamento moral de uma sociedade e à vida do trabalhador que ajuda a edificar essa materialidade. Nesse sentido, ao tentar se colocar essa concepção para a leitura da arquitetura e dos saberes construtivos praticados pelo imigrante aqui estabelecido, busca-se também uma compreensão que pode se aproximar mais intimamente do seu tempo.

Considerando ainda o *gothic revival*, de acordo com Clark (1950), em 1855, na ocasião da segunda edição de *As Sete Lâmpadas*, Ruskin teria se tornado um gótico revivalista, por conta dos seus estudos sobre Veneza, que o aproximaram mais intensamente da arquitetura<sup>6</sup>. Entretanto, tal entusiasmo não teria durado muito tempo, de acordo com Clark. No momento em que o público reconhecia nele um representante do movimento, o entusiasmo de Ruskin pelo *gothic revival* havia se transformado numa “resignada desilusão” (*resigned disillusion*) que progrediu para uma repugnância a toda arquitetura moderna<sup>7</sup> (CLARK, 1950, p. 288).

A partir do momento em que Ruskin se debruçou sobre os assuntos relacionados à economia política, fortemente declarados já no segundo volume de *As Pedras de Veneza*, sobretudo no capítulo reservado a explicar os elementos que compõem *A Natureza do Gótico* – quando o fantástico paradoxo aparece fortemente em seu discurso –, os comentadores estudados referem-se a uma consolidação, no pensamento do autor, em relação às questões sociais (CLARK, 1950;1967, LANDOW, 1971, TOWNSEND, 1951). As publicações sobre *A Economia Política da Arte*, iniciadas em 1857, revelam, de acordo com Cook & Wedderburn, um período em que Ruskin se entregou à ação prática, buscando influenciar tanto executores quanto pensadores (*the doers as well as the thinkers*); e a lógica de pensamento antes aplicada

---

<sup>6</sup> Para o autor, muito das teorias que Ruskin colocou em ‘*As Sete Lâmpadas*’, o mundo já estava acostumado em função do *gothic revival* e do Movimento Romântico, mas a sensibilidade apaixonada que acompanhava as suas ideias teria feito dele um crítico de arte de primeira ordem. CLARK, Kenneth. *The Gothic Revival – an Essays in the History of Taste*. London: Constable, 1950 p. 275-277.

<sup>7</sup> A última desilusão de Ruskin em relação ao *gothic revival* do século XIX refere-se à sistemática destruição da arquitetura que ele tanto valorizava. Nada demonstrava melhor o abismo entre o autor e o *gothic revival*, segundo Clark, do que as diversas atitudes em relação ao restauro. Ibidem. p.291-292.

nas práticas artísticas se estenderá para as relações sociais. Em *Unto This Last*, Ruskin declarava, no prefácio, que os dois objetivos principais daquele ensaio eram, em primeiro lugar, dar uma definição lógica de riqueza – uma definição necessária para a base da ciência econômica – e, em segundo lugar, mostrar que a aquisição da riqueza era possível somente sob certas condições morais da sociedade. Para Ruskin, a verdadeira ciência da economia política deveria trabalhar pelas coisas que levassem à vida e desprezar as coisas que levassem à destruição, uma vez que a prosperidade de uma nação dependia justamente da quantidade de vida produzida por meio do seu trabalho.

Cumprir ressaltar ainda o inquestionável vínculo entre ética e estética no pensamento crítico de Ruskin: da mesma forma que, em seus ensaios sobre arquitetura, as considerações estéticas são animadas por observações de cunho ético-moral, em seus ensaios sobre a sociedade, as considerações éticas de uma possível reforma social são animadas por observações de cunho estético. Dessa forma, quando ele se debruça sobre os assuntos de economia política, ele ainda estaria falando, sobretudo, de estética. A estética ruskiniana forma-se a partir do corpo social ao mesmo tempo em que seria formadora dele.

Para finalizar estas breves considerações sobre o fantástico paradoxo em seu pensamento é importante igualmente evidenciar a maneira como Ruskin constrói o seu discurso. Por meio de uma exposição intensa e apaixonada, o autor tece suas observações, seja em relação à pintura, à arquitetura ou à economia política, valendo-se de parábolas e analogias, alimentado por reflexões da história da arte, além dos seus testemunhos diretos de minuciosa análise da paisagem e da materialidade edificada, frutos de um saber que se constrói também pautado por uma acolhedora porção de empirismo. Segundo Hersey (1982), Ruskin era um escritor visual, que prezava pela justaposição, pela simultaneidade e pela aparência, num discurso ensaístico, denso e vigoroso. Em seu pensamento visual, ele não apenas via intensamente, mas descrevia claramente; seu pensamento compreendia uma proximidade física com o objeto, em que os mínimos detalhes tomavam corpo de suas análises. A multiplicidade do olhar ruskiniano também é observada por Hunt (1982), que considera que Ruskin deve ser tomado por inteiro e lido em suas várias faces e lados como num polígono. Entretanto, da mesma forma que o olhar poligonal seria vital para compreender suas obras, a base poligonal de seus escritos teria sido a causa principal, segundo o autor, de Ruskin ter se tornado, posteriormente, pouco lido. Isso também é observado por Clark (1967) ao afirmar que nenhum outro escritor teria sofrido tamanha queda em sua reputação como Ruskin. Durante a segunda metade do século XIX ele foi

aceito como uma das figuras mais irremediáveis da literatura inglesa e seus escritos ultrapassaram os ramos literários, mas já na metade do século XX, quase nada havia sobrado dessa reputação<sup>8</sup>.

Duas publicações acadêmicas, que se valeram das concepções ruskinianas, colaboraram indiretamente para esta pesquisa. *O Poder do Pó: o pensamento social e político de John Ruskin* é resultado da tese de doutorado de Iolanda Freitas Ramos em Estudos Anglo-Portugueses para a FCSH da Universidade Nova de Lisboa, em 1999. Tendo como objeto de investigação o próprio pensamento de Ruskin, Ramos evidencia a coexistência de opostos que alimentavam o seu discurso e divide a linha temporal ruskiniana com base nessas oposições – arte e vida, oligarquia e utopia, o sábio e o louco – concentrando-se, principalmente, em suas obras sobre economia política. A intenção principal da autora apresenta-se numa análise da vertente social e política de seus escritos que coloca Ruskin como “herdeiro e também precursor” de pressupostos ideológicos, tanto na Inglaterra oitocentista quanto na atualidade. Já a tese de doutorado *John Ruskin e o Desenho no Brasil*, de Claudio Silveira Amaral, apresentada para a FAU/USP, em 2005, procura demonstrar que o assunto principal tratado por Ruskin nos seus mais variados escritos seria uma teoria da percepção, fundamentada numa concepção de lógica e de razão que estrutura os seus diversos temas – pintura, arquitetura e economia política. Partindo desse pensamento, o autor constrói seu discurso buscando tecer aproximações entre a estética ruskiniana e as concepções que envolveram a formação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

A escolha dos bens que serviram de base para as análises da presente pesquisa foi feita respeitando-se os ofícios construtivos, antes anunciados, privilegiando-se uma moradia construída na técnica enxaimel, uma moradia construída em pedra e uma moradia construída em madeira. A seleção de edificações com distintas materialidades se fez

---

<sup>8</sup> O autor elenca algumas razões que justificariam a mudança de atitude em relação aos textos ruskinianos no século XX. Em primeiro lugar, o fato de Ruskin ter sido um moralista e um pregador popular – se no século XIX as pessoas desfrutavam e se animavam por meio do sermão, no século seguinte, o tom moralizador teria se tornado desinteressante. Em segundo lugar, a inabilidade para se concentrar num só tema – em sua mente, como nos olhos de um pintor impressionista, tudo se refletia em tudo. E, por último, a nossa desconfiança em relação à eloquência de um discurso. CLARK, Kenneth. **Ruskin Today**. Baltimore: Peguin Books, 1967, p. xii-xiv. Já na transição do século XX para o XXI, de acordo com Iolanda Freitas Ramos, constata-se que o panorama se alterou consideravelmente destacando-se um renascimento pelo interesse nas obras de Ruskin, sobretudo em sua vertente de reformador social. RAMOS, Iolanda Freitas. **O Poder do Pó: o pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900)**. Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 39.

necessário para dar corpo às diversas nuances da análise estética que se forma a partir da matéria mesma das casas. Além disso, outros critérios de escolha orientaram a seleção das edificações: o bem deveria ser resguardado pelo IPHAN e inscrito no Livro do Tombo Belas Artes; ter sido edificado por um artífice migrante e permanecer sempre em posse da mesma família; ser uma moradia rural ou pertencer a uma região que revelasse uma certa ruralidade, além de integrar os Roteiros Nacionais de Imigração de Santa Catarina.<sup>9</sup> As visitas a campo para conhecimento de cada uma das edificações, bem como para o registro de imagens, foram seguidas de entrevistas com os moradores, preferencialmente os proprietários ou aqueles que convivem por mais tempo com aquela materialidade, no desejo de alinhar informações sobre a história da família – principalmente do artífice migrante –, as suas relações com o bem edificado e os possíveis significados por ele revelados, além de delinear a história mesma da edificação – suas transformações e adequações. Foram visitadas várias moradias que contemplavam as três materialidades escolhidas e que cumpriam os critérios acima definidos. Entretanto, optou-se por um exemplar de cada material para que a análise pudesse alcançar maior profundidade e a narrativa tomasse maior proximidade com a materialidade de cada casa e com os saberes do ofício correspondente.

Em relação aos artífices, a escolha daqueles que fariam parte do corpo desta pesquisa foi feita considerando-se os principais ofícios construtivos – carpinteiros, marceneiros, canteiros e pedreiros –, sendo que o saber-fazer resguardado pelo artesão deveria ser geracional, transmitido de pai para filho, por meio da prática e da observação. O encontro com os artífices foi feito individualmente e as entrevistas<sup>10</sup> realizadas de forma direcionada, respeitando-se cada um dos ofícios, no desejo de buscar entender como se dá a relação entre o artesão e a matéria, as particularidades de cada material e de cada saber-fazer, a relação entre trabalho e pensamento na fatura da coisa construída, bem como a noção de beleza que se forma no gesto do artesão e na matéria por ele criada.

---

<sup>9</sup> Os Roteiros Nacionais de Imigração de Santa Catarina, criado em 2007, numa parceria entre o IPHAN e os governos federal, estadual e municipal, têm por intenção principal reconhecer e proteger o patrimônio material e imaterial dos imigrantes no estado catarinense, além de promover a divulgação dos caminhos rurais, no intuito de suscitar visitas e partilhas culturais.

<sup>10</sup> Em alguns momentos, no corpo do texto da dissertação, foram inseridas as falas dos artífices, mantendo-se a sua forma de expressão. Nesse caso, o discurso aparece entre aspas e o nome do artífice é anunciado no corpo daquela oração, ou antes da sua fala ou depois, dependendo da organização da frase.

Cabe ressaltar ainda que a escolha dos artífices se deu baseada no inventário *Mestres Artífices - Santa Catarina*, realizado para o IPHAN, em 2011, com o objetivo principal de reconhecer e catalogar os artesãos que ainda mantinham o conhecimento guardado por gerações a respeito das técnicas construtivas tradicionais. Ao todo foram entrevistados quatro pedreiros/canteiros, dois marceneiros, três carpinteiros e um carpinteiro enxaimel.

A pesquisa está estruturada em quatro capítulos, sendo que as análises das edificações serão realizadas ao longo de cada um deles, tecendo aproximações ao pensamento ruskiniano – sobretudo às concepções do fantástico paradoxo –, entremeadas por dados históricos e observações diretas em relação à paisagem e à materialidade edificada, além dos relatos tanto da família em relação à moradia quanto dos artífices em relação às suas práticas. No primeiro capítulo a moradia analisada será a Casa Hersing. No decorrer da análise, serão evidenciados os principais aspectos que envolvem a formação do fantástico paradoxo no pensamento de Ruskin e acrescidas das informações a respeito da imigração alemã em Santa Catarina, principalmente na Colônia Blumenau, evidenciando os relatos do seu próprio administrador em relação aos artífices e à materialidade edificada no início da formação dessa Colônia. Dentre as variadas bibliografias sobre a imigração alemã e suas manifestações no estado catarinense, destacam-se as publicações de Günter Weimer e as publicações de Giralda Seyferth, que ajudaram a compor esta análise. No segundo capítulo será analisada a situação do ofício dos artífices tendo como base ainda a cidade de Blumenau, sobretudo a formação da Sociedade de Artífices, constituída no início do século XX. Esta análise será alimentada pelo discurso dos próprios artífices, num caloroso debate publicado nos dois principais jornais da cidade, complementada com as colocações de Ruskin sobre as mudanças das relações de trabalho, sobretudo do trabalho fracionado. Além disso, serão investigadas as tentativas de institucionalização do ensino dos ofícios em Blumenau – a Escola de Artífices – e na capital do estado – a formação do Liceu de Artes e Ofícios e a Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina –, além das experiências manifestadas por Theo Wiederspahn no ensino dos ofícios construtivos no Rio Grande do Sul. Ainda no que diz respeito ao ensino dos ofícios serão acrescidas as observações de Ruskin em relação ao ensino das artes aplicadas aos trabalhadores e a sua colaboração para a formação da natureza humana. No terceiro e no quarto capítulo serão analisadas duas moradias construídas na região sul de Santa Catarina, decorrentes da imigração italiana – o conjunto edificado das casas de pedra da família Bratti e o

ofício dos pedreiros e dos canteiros que cortam e lavram a pedra bruta; e o conjunto edificado da família Bez Fontana e o ofício do carpinteiro e do marceneiro. Em relação à prática oficial dos artífices, além das reflexões de Ruskin sobre o fazer humano, foram acrescentadas as considerações de Richard Sennett no que diz respeito às habilidades artesanais. Cumpre ressaltar que os aspectos principais do fantástico paradoxo serão evidenciados no primeiro capítulo e alimentarão todos os demais ao longo da construção do discurso, por meio de interpretações do pensamento ruskiniano, que fortalecem e evidenciam a presença viva do artesão, seja na materialidade resguardada, seja na fatura de seu ofício.

# 1 O FANTÁSTICO PARADOXO

## 1.1 A IMPERFEIÇÃO NA ARQUITETURA

A casa está elevada do chão, apoiada sobre pedras brutas que lhe protegem da umidade do solo. A parte externa não parece ter, em algum momento, recebido acabamento em cor; pelo menos não guarda vestígios senão da ação do tempo – do calor, da chuva, da umidade. Já na parte interna, há indícios de um revestimento branco que insiste em permanecer mesmo depois de longa data. Entre os móveis que ambientam a cozinha, a ampla mesa em madeira ladeada por dois bancos é o primeiro conjunto que se percebe. Ela está logo na entrada da porta lateral próxima das duas janelas e é quase impossível resistir ao seu convite. Logo depois se avista o fogão a lenha, que ainda é usado pela proprietária, embora utilize com mais frequência o fogão a gás. Pendurados displicentemente ao longo das paredes internas veem-se alguns quadros, panelas de ferro, panos de copa, potes e mantimentos apoiados em prateleiras que parecem surgir de dentro das paredes, e que despreziosamente decoram o ambiente e registram a humanidade ali presente.



Figura 1 - Casa Hersing: interior do módulo em madeira – Fonte: fotos do autor

A paisagem guarda um imenso silêncio característico das regiões rurais. A edificação e o seu entorno parecem manter e revelar um tempo de outrora. Esta moradia, localizada numa região rural da cidade de Indaial<sup>11</sup>, conhecida como Encano Alto, sempre pertenceu à família Hersing – que hoje está na quarta geração –, embora, recentemente, tenha sido adquirida por outro proprietário. Trata-se de um bem resguardado

---

<sup>11</sup> A Colônia Blumenau deu origem a várias cidades, entre elas, a cidade de Indaial.

pelo tombamento federal, inscrito nos Livros do Tombo Histórico e Belas Artes. A construção conjuga uma parte feita primeiramente em madeira, realizada por volta de 1898, e outra em enxaimel, datada de 1932. Ambas foram construídas pelo imigrante Rodolfo Hersing, que se estabeleceu na cidade no final do século XIX e, segundo relato da família, aprendeu o ofício de carpinteiro ainda na Alemanha, e teria construído outras casas na região de Indaial.

A moradia rural edificada pelo artífice imigrante em Santa Catarina, compreendida em sua historicidade, parece revelar, por um lado, a necessidade de uma construção produzida de forma autônoma, baseada nos saberes e nas práticas resguardados pelos costumes; por outro lado, a apreensão de uma nova realidade, com novas necessidades e com recursos materiais diversos, o teria feito adequar o seu conhecimento construtivo às fontes naturais ali presentes. A casa, assim edificada, revelaria a conjugação do pensamento que inventa e se conforma, da mesma maneira que orienta as mãos que executam. Os requintes construtivos que revelam sua beleza formal, a dedicação ao trabalho paciente e zeloso do artífice construtor e, principalmente, a comunhão entre trabalho e pensamento confessariam, de certa maneira, a imperfeição positiva em sua edificação. Manifestada somente por meio de uma certa liberdade de pensamento, essa imperfeição estaria diretamente ligada ao trabalho humano no fazer arquitetônico. Tal imperfeição é, para o olhar ruskiniano, fundamental para a formação da beleza no caráter da arquitetura.

Considerando a história das práticas artísticas, beleza e perfeição quase sempre se constituíram. Há tempos, a perfeição nos parece familiar enquanto elemento gerador do caráter da beleza, da mesma forma que a beleza parece somente poder ser alcançada, em seu grau máximo de virtude, pela perfeição. Gerando-se, ambas perpassaram pela história – enquanto vigorou o postulado da mimesis – numa comunhão, na maioria das vezes, inabalada. John Ruskin ainda considera a beleza em sua forma perfeita. Entretanto, ele torna mais complexo o seu entendimento ao reconhecer a imperfeição e as limitações humanas reinterpretadas como virtude. Assim se dá e se constitui o fantástico paradoxo ruskiniano por considerar a imperfeição e as limitações humanas também como constituintes daquilo que se entende por beleza.

A manifestação artística, assim como a aplicação das diversas naturezas da arte eram, para Ruskin, antes de tudo, um trabalho, um

ofício. Em sua educação estética, a arte-ofício<sup>12</sup> deveria estar ordenada em dois postulados principais: ser um exercício artístico-moral e manifestar, por meio de sua materialidade, o prazer ligado à sua fatura. Todo trabalho humano que, de alguma maneira, conservasse a capacidade de nos causar prazer e emoção, principalmente aquele realizado na arquitetura, deveria ser a revelação de um exercício artístico-moral. Entretanto, deveria revelar também a felicidade do trabalhador que, de alguma forma, contribuiu para a execução de tal obra entregando não somente o seu corpo e o seu trabalho, mas o seu espírito<sup>13</sup> e a sua inventividade.

A imperfeição estaria, de certo modo, intimamente ligada a esta felicidade na execução e deveria ser revelada na obra edificada. Se ao trabalhador fosse permitida alguma liberdade de pensamento, estimulando a sua imaginação e a sua emoção, a felicidade o

---

<sup>12</sup> O termo arte-ofício aqui utilizado pretende englobar tanto o objeto artístico quanto o objeto estético porque ambos, no pensamento de Ruskin, parecem ser o resultado da expressão do trabalho humano que guarda a capacidade de nos causar prazer e emoção, embora de naturezas diferentes. A diferença entre arte e arte decorativa – aqui entendida como as diversas aplicações da arte – estaria ligada à sua constituição, à sua natureza e à sua aplicação: enquanto a arte decorativa estaria subordinada ao lugar e ao conjunto maior que, de certa maneira, a constituiria, a arte seria aquela de “vontade independente”, insubordinável, e que alcançaria a completude em si mesma. A educação estética ruskiniana intentava recuperar o trabalho artístico no cotidiano humano porque acreditava que a arte enquanto ofício poderia resgatar, assim como formar e educar o homem de bem. O termo “vontade independente” (*independent will*) parece utilizado por Ruskin para figurar a diferença entre ornamento e escultura, no capítulo XXI – *O Tratamento do Ornamento* – no primeiro volume de *As Pedras de Veneza*. Segundo o autor, o ornamento confessaria subordinação tanto às partes (no caso de um ornamento de ordem inferior) quanto ao conjunto harmonioso do todo; ao passo que à escultura, completa em si mesma, não caberia subordinação. Daí a “vontade independente” acima mencionada como própria do mestre e de sua produção. Entretanto, o artista, assim como o artesão, no exercício oficial de sua arte, deveriam ser, para Ruskin, trabalhadores comuns, e não àqueles resultantes de uma educação culta que os habilitaria como tal. A arte, em suas diversas naturezas, estaria ligada, ao mesmo tempo, ao dom natural e ao exercício oficial.

<sup>13</sup> A palavra “espírito”, utilizada no contexto ruskiniano, refere-se à parte imaterial que constitui a vida humana e que impulsionaria tanto as ações do homem quanto a materialidade originada dessas ações. Tal porção imaterial seria regulada, sobretudo, pelas leis divinas e manifestadas no temperamento ético-moral do homem. Nesse sentido, a matéria seria dependente do espírito assim como o espírito se revelaria na matéria, desde que esta fosse o resultado do gesto vivo de um homem animado. Os sete espíritos ou lâmpadas da arquitetura e os seis elementos que constituem a “expressão mental” da natureza da arquitetura gótica referem-se ao contexto do termo espírito aqui mencionado. Por vezes, num contexto como esse, tal termo poderia nos remeter inadvertidamente ao “espírito do tempo” de Hegel – *zeitgeist*. Não houve tempo para confrontar essa discussão nessa dissertação, mas numa pesquisa futura poderia ser feito.

acompanharia na execução do seu ofício. Entretanto, tal liberdade também deveria revelar as habilidades e inabilidades do homem comum – principalmente na expressão formal dos ornamentos – bem como permitir possibilidades de mudanças e variações em algumas partes da construção do edifício. Segundo Ruskin, “o nível de degradação do trabalhador” (*the degree in which the workman is degraded*) poderia ser conhecido observando se as várias porções da construção eram similares ou não; “(...) como no trabalho gótico, há perpétua mudança tanto no desenho quanto na execução, o trabalhador deve ter sido completamente liberto”.<sup>14</sup> A boa arquitetura seria aquela que confessasse a comunhão entre a mente inventiva e a mão executiva daqueles que a fizeram. O trabalho na arquitetura consagraria ou deveria consagrar tal comunhão, por meio da imaginação e da “saudável alegria da fantasia”<sup>15</sup> (*healthy exhilaration of the fancy*), refletidos no prazer da prática oficial de seus trabalhadores.

A arquitetura gótica era para Ruskin um exemplo dessa comunhão, dessa partilha entre o “trabalho dos dedos” e o “trabalho do coração”.

---

<sup>14</sup> “if, as in Gothic work, there is perpetual change both in design and execution, the workman must have been altogether set free”. RUSKIN John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol IX, 1904, p. 205. A “variedade” ou “mudança” é um dos elementos que compõe a natureza da arquitetura gótica, identificados por Ruskin. Tal variedade deveria ser sentida tanto no trabalho do arquiteto quanto no trabalho do homem comum, desde que resguardadas por uma certa dose de Temperança. Paradoxalmente, a variedade na arquitetura gótica também estaria ligada a uma certa racionalidade no fazer arquitetônico, baseado em necessidades práticas, uma vez que para Ruskin, a arquitetura gótica seria a “única arquitetura racional, na medida em que é aquela que pode[ria] se ajustar mais facilmente a todos os serviços, nobres ou vulgares”. (*The variety of the Gothic schools is the more healthy and beautiful, because in many cases it is entirely unstudied, and results, not from mere love of change, but from practical necessities. For in one point of view Gothic is not only the best, but the only rational architecture, as being that which can fit itself most easily to all services, vulgar or noble*). Ibidem. p. 210. É importante ressaltar também que, sobre a comunhão entre trabalho e pensamento, para o autor, nos trabalhos em que a precisão milimétrica fosse necessária e requerida, os pensamentos de um homem deveriam ser executados pelo trabalho de outros. Entretanto, os trabalhos que estivessem para além de uma precisão matemática, a sua expressão deveria consagrar a comunhão inventiva e executiva de cada trabalhador.

<sup>15</sup> Entende-se pelo termo fantasia (*fancy*), utilizado por Ruskin principalmente para compor a definição do “grotesco” – um dos elementos da natureza do gótico –, como a capacidade humana de ativar as faculdades da imaginação e da invenção, sendo que a sua forma saudável de manifestação deveria ser mediada, segundo o autor, pela virtude da Temperança. No encontro do homem com o corpo da arquitetura, a fantasia deveria estar presente tanto no artista ou artífice que deu forma à matéria edificada quanto naqueles que usufruem de tal materialidade. A expressão “fantástico paradoxo”, que Ruskin utiliza ao encerrar a definição de “selvaticidade” – o primeiro dos elementos da natureza do gótico e que constitui parte do conceito aqui utilizado – parece manter íntima relação com o termo fantasia por ele empregado ao longo de vários outros textos.

Com o Cristianismo “o valor individual de cada alma” (*the individual value of every soul*) passa a ser reconhecido. Isto se dava na arquitetura gótica por meio do sistema medieval<sup>16</sup> de ornamento, em que o trabalhador ou o artesão participava diretamente da elaboração da obra, esforçando-se para realizar o seu melhor e, ao mesmo tempo, confessando as suas incapacidades humanas. Aí residiria, para Ruskin, um dos principais elementos de poder na natureza da arquitetura gótica, “a aceitação da energia inculta e rude do trabalhador” (*the acceptance of uncultivated and rude energy in the workman*). Ao tomar o trabalhador como ele se encontra e ao considerá-lo na sua totalidade inventiva e executiva, os esforços humanos, tanto de desvios criativos quanto de inabilidades confessadas, estariam visivelmente presentes na materialidade edificada<sup>17</sup> e seriam, de acordo com o autor, intensamente sentidos na completude e na vitalidade da obra arquitetônica. Para o pensamento ruskiniano, “na forma e natureza, de cada homem empregado no trabalho manual, por mais rude ou simples que seja”, seus poderes de imaginação, emoção e pensamento não poderiam ser fortalecidos, a menos que nos contentássemos em “tomá-los em sua debilidade, em valorizá-los e honrá-los em sua imperfeição”<sup>18</sup>.

Entretanto, a escola renascentista, com a qualidade dos seus grandes mestres, nos colocou a perfeição de uma habilidade executiva de primeira ordem, seja na escultura, na pintura ou na arquitetura e, a partir de então, a perfeição passou a ser exigida por nossos olhos uma vez que “o mundo já não podia se satisfazer com uma execução menos requintada ou com um saber menos completo” (RUSKIN, 1992, p. 111). A perfeição requerida nas duas primeiras naturezas da arte não foi, segundo Ruskin, tão prejudicial porque a prática do trabalho artístico se dá, na maioria das

---

<sup>16</sup> Ruskin divide o sistema de ornamento em três tipos levando em consideração o menor e o maior grau de comunhão entre a mão executiva e a mente inventiva: o *sistema servil*, pertencente principalmente às escolas Grega, Ninivita e Egípcia, executado pelo artesão numa condição de absoluta servidão; o sistema *medieval*, que seria o único verdadeiramente cristão; e o sistema *revolucionário* ou *renascentista* que, por não admitir a inferioridade executiva de seus ornamentos, intentava somente adestrar seu artesão no desejo de alcançar a perfeição. RUSKIN John. **The Stones of Venice**, vol I, *Works*, vol IX, 1903, p. 291 e vol II, *Works*, vol X, 1904, p. 188-89.

<sup>17</sup> A expressão “materialidade edificada” empregada ao longo do discurso dessa dissertação refere-se tanto à concretude mesma do edifício quanto ao espírito que o constitui; seria o conjunto visível do edifício que manifestaria a matéria constituída pelo espírito e o espírito revelado em sua materialidade.

<sup>18</sup> “Now, in the make and nature of every man, however rude or simple, whom we employ in manual labour (...) unless we are content to take them in their feebleness, and unless we prize and honour them in their imperfection”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, 1904, vol X, p. 191.

vezes, de forma solitária na pintura e na escultura. Mas a arquitetura é uma arte de natureza partilhada e exigir a perfeição executiva de simples operários tornou-se, para o autor, um dos seus maiores erros. E, na tentativa de atribuir ao trabalhador tal habilidade e conhecimento, o seu “poder original” (*original power*) se arruinava e a edificação inteira se corrompia tornando-se uma expressão da “imbecilidade bem-educada” (*well-educated imbecility*), uma vez que a habilidade dos grandes mestres não poderia ser ensinada. E mesmo que a perfeição aparente da coisa edificada fosse alcançada, o ornamento não carregaria o verdadeiro espírito da beleza porque somente o trabalho manual de um trabalhador domesticado estaria presente, mas sua alma, sua vitalidade e sua engenhosidade já teriam se perdido por inteiro.

Um dos principais elementos de fraqueza na natureza do Renascimento em comparação à natureza do Gótico era, segundo o autor, o “orgulho do conhecimento, que não só impediu toda a rudeza na expressão, mas gradualmente extinguiu toda a energia que somente poderia ser rudemente expressada”<sup>19</sup>. Ruskin considerava que outro grande erro da escola da Renascença foi ter julgado a arte e a ciência como “uma só e mesma coisa”, capaz de produzir uma materialidade que refletisse tal comunhão. Entretanto, arte e ciência além de cursarem caminhos muito diferentes, progridem de forma tão diversa que, na maioria das vezes, “avançar em uma é retroceder na outra”. O dom natural que não recebeu fina educação, conhecimento e a polidez acadêmica acabava se perdendo, de acordo com Ruskin, numa sociedade que acreditava poder produzir artistas<sup>20</sup>. “Tenho certeza que há, na Europa,

---

<sup>19</sup> “*In examining the nature of Renaissance, we concluded that its chief element of weakness was that pride of knowledge which not only prevented all rudeness in expression, but gradually quenched all energy which could only be rudely expressed*”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol III, *Works*, 1904, vol XI, p. 200.

<sup>20</sup> Ruskin parece se referir à sociedade, desde a Renascença até àquela vivenciada por ele no século XIX. Seu pensamento crítico em relação ao Renascimento não parece se referir aos preceitos que regulam tal escola, mas quando esses preceitos se sobrepõem à natureza do espírito daqueles que fazem a obra. O modelo e a imitação de padrões clássicos são criticados não pela disposição que regem, mas quando as certezas teóricas que postulam se sobrepõem à alma humana, seja do artista ou do artífice. Para o autor, a arte só teria valor se fosse, sobretudo, a expressão da grande natureza da alma humana. Se ela não fosse a manifestação do vigor, da energia e da inventividade de um “poderoso espírito humano” (*mighty human spirit*), ela se tornaria inútil e desprezível enquanto arte, embora pudesse ser “preciosa de alguma outra forma” (*it may be precious in some other way*). Seu pensamento parece guardar, ao mesmo tempo, vestígios ainda muito profundos dos preceitos renascentistas – como a formação de um corpo edificado útil e belo por meio da imitação –, e também os ventos Românticos que ainda sopravam pela Inglaterra em meados do século XIX – pois tal imitação deveria estar fundamentada na maior de todas as obras, a obra de Deus. Há, portanto, em seu

muitos lavradores e camponeses dotados de uma imaginação de primeira ordem que nunca servirá para nada, porque só admitimos considerar o que passou pela ordem legal e científica” (RUSKIN, 1992, p.74).

Para Ruskin, o arquiteto moderno não poderia recorrer somente às mãos hábeis para a edificação de sua obra arquitetônica. Caberia ao arquiteto, então, conceber o seu projeto considerando a colaboração de “trabalhadores inferiores”<sup>21</sup>, tomando os elementos essenciais daquilo que deveria ser representado, de forma que o homem mais ignorante e a mão mais fraca pudessem executá-los. “Esta é a definição da mais pura abstração arquitetônica. Ela é formada pelos pensamentos profundos e laboriosos dos maiores homens, colocados em tais letras fáceis que podem ser escritas pelos mais simples”<sup>22</sup>. Mas essa execução deveria ser feita num grau de liberdade e partilha em que a mente inventiva de cada trabalhador pudesse ser envolvida, pois não seria o projeto rebaixado e nivelado às capacidades de um trabalhador servil, mas a comunhão do trabalho e do pensamento de vários homens revelando o seu poder e as suas incapacidades. “Faça o que puder, e confesse com franqueza o que você é incapaz de fazer; não deixe seu esforço ser reduzido por medo do fracasso, nem sua confissão silenciada por medo da vergonha”<sup>23</sup>.

A felicidade na prática oficial do trabalhador requer, portanto, sua imaginação, sua inventividade e sua fantasia. Considerando o maior ou o menor grau de fantasia no homem e na materialidade por ele construída, Ruskin sugeria a humanidade dividida em quatro classes, cada classe correspondendo a um tipo de expressão: aqueles que brincam<sup>24</sup> com

---

pensamento estético a comunhão do homem em parte racional, mas sobretudo poético, com o sagrado.

<sup>21</sup> Por vezes, manifesta-se no discurso ruskiniano uma intenção de juízo de valor no que se refere à distinção entre os homens e as suas habilidades: os “grandes mestres”, os “grandes homens”, e os “homens menores”, os “homens inferiores”. Entretanto, esta distinção parece figurar uma forma de distinguir a natureza específica de cada um, para discernir o gênio - no sentido daquele que nasce com uma inteligência artística específica - do homem comum, não se referindo à divisão de caráter elitista postulado por uma erudição que o tornaria superior. A erudição de caráter elitista, para Ruskin, levaria à soberba da vida, e a arte assim praticada conduziria ao seu declínio, bem como daqueles que a venerassem.

<sup>22</sup> “*This is the definition of the purest architectural abstractions. They are the deep and laborious thoughts of the greatest men, put into such easy letters that they can be written by the simplest*”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol I, *Works*, vol IX, 1903, p. 190.

<sup>23</sup> “*Do what you can, and confess frankly what you are unable to do; neither let your effort be shortened for fear of failure, nor your confession silenced for fear of shame*”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol. II, *Works*, vol X, 1904, p.190.

<sup>24</sup> No original “*play*”. Estas quatro classes de homens são referenciadas por Ruskin para compor a definição de “grotesco” como uma das naturezas do gótico. A verdadeira energia do grotesco

sabedoria, aqueles que brincam por necessidade, aqueles que brincam desordenadamente e aqueles que não brincam. A primeira classe diz respeito aos artistas e aos homens que cultivam uma nobre condição mental de trabalho intelectual. Para o autor, tal estado é, para a maioria da humanidade, inatingível. A segunda classe corresponde à maior parte da humanidade que, pelas condições da vida moderna, entregam a sua energia a trabalhos cansativos nos quais as suas faculdades mais nobres, como a fantasia, não são requeridas. No final do dia de trabalho, estes homens estão ávidos por alimentar sua imaginação, sua curiosidade, sua fantasia; “estão todos famintos pela comida que o trabalho do dia os negou” (*are all hungry for the food which the labour of the day has denied to them*) e se esforçam para conseguir tal alimento. A terceira classe de homens é formada por aqueles que se entregam à diversão como razão de sua existência, seja pelas circunstâncias ou por alguma falta de princípio. De acordo com Ruskin, esse tipo de homem não prejudicaria somente a sua própria natureza, mas se tornaria prejudicial aos demais. E, a última classe corresponde àqueles homens que reprimem qualquer forma de fantasia. Para o autor, uma sociedade equilibrada nas suas relações de trabalho deveria ser formada apenas pelas duas primeiras classes de homens: pensadores e trabalhadores, ou seja, por aqueles que brincam com sabedoria ou por necessidade. Entretanto, a rudeza de expressão do trabalhador comum precisaria ser reconhecida; se suas “mãos rudes” (*rude hands*) não podem produzir uma materialidade com requintes de beleza formal, elas poderiam produzir uma materialidade que carregasse sua energia vital, dotada de uma imaginação saudável. Considerando que a maior parte da humanidade é formada por essa classe de homens, seria essencial para a saúde de uma sociedade o entendimento do exercício de uma imaginação que somente poderia ser expressa de maneira rude. Contudo, para Ruskin, as nações civilizadas utilizavam o melhor do seu conhecimento fazendo exatamente o contrário, proibindo a felicidade, que é própria da natureza do homem, e não o permitindo fortalecer a sua parte pensante, que o tornaria grandioso<sup>25</sup>.

---

carregaria em si a “magnífica condição da fantástica imaginação”; mas dependendo do grau de Temperança, tal energia poderia se transformar numa expressão de “baixo sarcasmo”.

<sup>25</sup> Segundo Ruskin, para cada trabalhador que possui o mais fino instinto para a expressão da perfeição da beleza em linhas e cores, vinte possuem um humor árido e uma fantasia mais rude. Isso não quer dizer que as faculdades do segundo tipo fossem dadas em maior número para a raça humana do que as do primeiro, mas sim que estas seriam mais exercidas nas relações diárias e desenvolvidas pelos interesses que tomamos nos assuntos da vida, enquanto que aquelas não. Por isso, ao trabalhador, deveria ser permitido fazer o seu melhor na

Muito pouco da arquitetura edificada pelo mundo, de acordo com o pensamento do autor, estaria próxima de um ideal de perfeição. A maior parte dos edifícios arquitetônicos dependeria, para o desenvolvimento do seu poder e energia, dessa “saudável alegria da fantasia”, principalmente a arquitetura doméstica da Idade Média que, segundo Ruskin, ainda permanecia viva em algumas regiões em que as leis até então não tivessem conseguido expulsar a vida da arte.

“As madeiras enegrecidas, cruzadas e esculpidas em todas as possíveis imprevisibilidades da imaginação, da Normandia e da velha Inglaterra, (...) são ainda admiráveis e mais preciosas como os frutos de uma energia regozijando em mentes incultas”<sup>26</sup>.

Ao conceber a imperfeição como princípio regente e promotor da vivacidade e da veracidade na produção da arte-ofício, o autor parece fazer uma crítica direcionada tanto à produção moderna da Renascença quanto à produção fabril de sua época. Ambas, segundo Ruskin, proclamavam a beleza aparente das coisas adestrando o homem comum, seja fazendo-o reproduzir o pensamento de outro, seja fazendo-o reproduzir a precisão de uma máquina. A perfeição *ensinada* do Renascimento e a perfeição *fabril* intensificada no século XIX, cada uma a seu modo, ignoravam a presença viva do trabalhador. “Você deve ou fazer da criatura uma ferramenta, ou fazer dela um homem. Você não pode fazer os dois”. A natureza humana, de acordo com o pensamento ruskiniano, não fora destinada a trabalhar com a precisão de uma ferramenta, nem os homens a “serem precisos e perfeitos em todas as suas ações”<sup>27</sup>. Se a perfeição, na doutrina renascentista<sup>28</sup>, referia-se à completude do corpo edificado em que nenhum elemento poderia ser acrescentado ou suprimido sem comprometer o seu decoro e a sua beleza, para Ruskin, seria antes um corpo vivo, que, apesar de ser regido por

---

expressão de uma forma rude do que se sujeitar à mortificação na busca pela beleza perfeita. RUSKIN John. **The Stones of Venice**, vol. III, *Works*, vol XI, 1904, p. 157.

<sup>26</sup> “the blackened timbers, crossed and carved into every conceivable waywardness of imagination, of Normandy and old England; (...) are yet admirable, and most precious, as the fruits of a rejoicing energy in uncultivated minds”. Ibidem. p. 159.

<sup>27</sup> “You must either make a tool of the creature, or a man of him. You cannot make both. Men were not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol X, 1904, p. 192.

<sup>28</sup> Essa compreensão se consagra no tratado de Leon Battista Alberti para a arquitetura. ALBERTI. Leon Battista. **De re aedificatoria**, Livro VI. Sobre o ornamento e a beleza. São Paulo: Hedra.

regras compositivas, não deveria estar enclausurado nelas. Acreditava que certas irregularidades, além de colaborar para o encantamento da forma, mesmo que alterando a sua conformidade<sup>29</sup>, eram necessárias para a manifestação da vida e da expressão humana. “Todos admitem irregularidade uma vez que sugere mudança; e banir a imperfeição é destruir a expressão, impedir o empenho, paralisar a vitalidade”.<sup>30</sup> Pode-se dizer que a perfeição para Ruskin, principalmente na arquitetura, seria a plenitude de vida humana, declarada tanto na fatura do ofício dos operários quanto dos arquitetos ou construtores.

A imperfeição positiva na arquitetura se manifestaria, então, na presença viva do artista, mas, sobretudo, na presença viva do trabalhador comum, daquele que não possui a mesma “inteligência artística” que o artista inato, mas que guarda uma sensibilidade e uma habilidade que é capaz de nos emocionar. Não parece haver no pensamento de Ruskin um julgamento ou um juízo hierárquico entre o artista inato e o artesão ou artífice – homem comum –, porque ambos exercem a arte-ofício, embora de naturezas diferentes. O que conferiria, antes, maior ou menor valor estético à obra produzida seria, em primeiro lugar, ter sido feita por um homem bom<sup>31</sup> - religioso, ético e moral<sup>32</sup>. Em segundo lugar, ter sido

---

<sup>29</sup> A arquitetura gótica, por ser “a única arquitetura racional” (*the only rational architecture*) para Ruskin, possibilitava, por meio de seus elementos formais, certas mudanças no desenho do edifício, em função de algumas necessidades práticas. Uma das virtudes dos construtores góticos teria sido não permitir que as ideias de simetria exterior ou de conformidade interferissem no efetivo “uso e valor” (*use and value*) daquilo que faziam, pois entendiam que certas irregularidades no “convencionalismo estabelecido” (*established conventionalities*) acrescentariam interesse à simetria, ao invés de prejudicá-la. “So that, in the best times of Gothic, a useless window would rather have been opened in an unexpected place for the sake of the surprise, than a useful one forbidden for the sake of symmetry”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol X, 1904, p. 212.

<sup>30</sup> “All admit irregularity as they imply change; and to banish imperfection is to destroy expression, to check exertion, to paralyze vitality”. *Ibidem*. p. 203.

<sup>31</sup> No primeiro capítulo da edição em português de ‘*As Pedras de Veneza*’, Ruskin discorre que um dos motivos da decadência da produção artística de Veneza estaria ligado ao seu declínio religioso. Compara a produção artística de Bellini e de Tiziano. Ambos têm uma produção de alto nível no que diz respeito à forma. Mas quanto ao conteúdo, Bellini foi um homem “educado na fé” enquanto Tiziano foi educado apenas na “prática da forma”. Ambos foram, de acordo com Ruskin, representantes artísticos de seu tempo. Entretanto, o espírito religioso que animava e invadia as obras de Bellini não está presente nas obras de Tiziano, o que justificaria, em parte, o declínio da arte em Veneza na segunda metade do século XV. RUSKIN, John. **As Pedras de Veneza**. Tradução Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 10.

<sup>32</sup> De acordo com Clark, o constante apelo de Ruskin à ética parece estranho quando lido à luz da crítica da arte moderna, embora seja a esse apelo que sua doutrina é atualmente associada. Mas seus contemporâneos o percebiam de maneira contrária; eles sempre se referiam a Ruskin

realizada por um homem feliz, inteiramente envolvido em sua execução. “Ora, é somente pelo trabalho que o pensamento pode tornar-se saudável e somente pelo pensamento que o trabalho pode tornar-se feliz e os dois não podem ser separados impunemente”<sup>33</sup>.

É importante ressaltar que toda a educação estética ruskiniana está fundamentada em preceitos religiosos que deveriam conduzir a natureza das ações do homem de bem. Arte, moral e religião estão, portanto, indissociáveis em seu pensamento. Somente um homem devoto a Deus, justo e reto em suas condutas poderia produzir uma materialidade igualmente justa e reta. Entretanto, se toda a educação estética ruskiniana está subordinada aos mandamentos religiosos, e se, religião, arte, e moral estão inseparáveis em sua concepção, somente a materialidade edificada por *homens bons* e por *homens felizes* educaria plenamente. A matéria assim conduzida constitui o cerne do fantástico paradoxo<sup>34</sup>.

---

como colocando a arquitetura sobre uma base estética e, ao fazerem isso, estavam corretos, segundo Clark, uma vez que, as teorias levantadas já em *As Sete Lâmpadas* eram da época de Ruskin, ao passo que a sensibilidade apaixonada de seus discursos era característica genuinamente sua. CLARK, Kenneth. **The Gothic Revival: an Essay in the History of Taste**, 1950, p. 272. Pode-se depreender das palavras de Clark um certo distanciamento em relação à estética e à ética no pensamento de Ruskin. Entretanto, como já mencionado anteriormente, entende-se o pensamento estético-crítico ruskiniano como totalmente dependente da relação entre ética e estética.

<sup>33</sup> “Now it is only by labour that thought can be made healthy, and only by thought that labour can be made happy, and the two cannot be separated with impunity”. RUSKIN, John. **The Stone of Venice**, voll II, *Works*, vol X, 1904, p. 201.

<sup>34</sup> De acordo com Landow (1971), a partir do momento em que Ruskin colocou o homem como o centro de seus interesses – sobretudo nos escritos sobre economia política – o seu discurso sobre a arte, a natureza e as necessidades humanas sofreu grandes mudanças e, preocupado com tais necessidades, o puritanismo, antes proclamado, também sofreu alterações. Quando ele se voltou para as necessidades práticas da vida, a sua religião tornou-se a “religião da humanidade” cujo “evangelho” seria o “trabalho” – uma vez que o trabalho era de natureza religiosa para Ruskin; e essa crença passou a alimentar suas ideias sobre arte, vida e sociedade. Haveria, portanto, uma consciência na ação intencional do trabalho não como “meio de salvação, mas como a própria salvação”. Ainda de acordo com Landow, a razão principal pela qual Ruskin foi capaz de mover-se tão facilmente dos escritos sobre uma crítica de arte para uma crítica social, residiria no fato de que as mesmas atitudes em relação “à cooperação e à hierarquia”, que animavam seu discurso sobre arte, alimentavam seus escritos sobre economia política, uma vez que estas “áreas de preocupação” se encontravam intimamente relacionadas em seu pensamento. LANDOW, George. **Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin**. Princeton: Princeton Legacy Library, 1971, p. 304 -320. Pinheiro também evidencia uma importante mudança nos escritos de Ruskin quando, por volta de 1860, “as ideias do autor evoluíram para o campo da política” e, apesar da interdependência e da coerência entre uma fase e outra, seus escritos sobre economia política se diferenciariam pelo “paulatino distanciamento do acentuado caráter puritano dos primeiros trabalhos” – sendo observado pelo próprio Ruskin no último prefácio de *As Sete Lâmpadas*. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *John Ruskin e as Sete Lâmpadas da Arquitetura* – algumas repercussões no Brasil. In: RUSKIN,

A arquitetura, dentre as artes do desenho, era para Ruskin a mais importante porque ela estava mais próxima da vida cotidiana e apresentava-se como a mais partilhada, uma vez que a sua edificação necessitaria do trabalho de uma maior quantidade de homens. Dessa maneira, ela assumia fundamental importância em seu pensamento e em sua educação estética posto que atingiria e envolveria mais pessoas. A arquitetura educaria tanto na sua fruição quanto na sua fatura: na fruição, porque ela seria uma arte mais pública, se comparada às demais; na fatura, por tratar-se de uma arte compartilhada que precisaria da colaboração de uma quantidade maior de homens para a sua realização.

O fantástico paradoxo ruskiniano, como demonstração de vida e princípio de beleza, está embasado em duas razões calcadas naquilo que Ruskin denominava de “leis eternas”. Em primeiro lugar, a perfeição não poderia ser atingida plenamente na execução de seu trabalho porque a mente humana estaria sempre “muito mais adiante do seu poder de execução” (*always far in advance of his powers of execution*) e, nesse sentido, o homem não empregaria a mesma atenção a todas as partes do seu trabalho; daria às “partes inferiores a atenção inferior”. Dessa forma, mesmo a melhor espécie de trabalho do homem, seja de um artista ou de um trabalhador comum seria, pela condição de sua própria natureza, imperfeita. Em segundo lugar, a imperfeição revelaria um “sinal de vida num corpo mortal” (*sign of life in a mortal body*) evidenciando o movimento natural da vida que está constantemente se movendo. Para Ruskin, a beleza das formas naturais estaria, principalmente, no movimento natural da vida que não se mostra apenas em sua forma perfeita. A perfeição é somente um dos estágios da vida, mas haveria sempre “uma parte decaindo e outra nascendo” (*part of it is decaying, part nascent*); e nesse fluxo residiria a sua beleza maior. Pretender conter a beleza apenas em sua forma cristalizada de perfeição seria reduzir-lhe a potência de vida. Isso não quer dizer que o autor negasse a beleza em sua forma perfeita ou que exaltasse a precariedade da expressão formal. Segundo Ruskin, a lei divina que rege a vida humana seria a lei do “Esforço” e, nesse caso, a busca pela perfeição estaria de alguma forma presente na natureza das ações humanas, no exercício de suas atividades, na procura em realizar o seu melhor. Se a forma perfeita fosse o resultado natural desse esforço, a beleza seria completa. Mas se para atingi-la, todo o sopro de vida que revelasse a imperfeição humana tivesse de ser

---

John. **A Lâmpada da Memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013 p. 15-17. Entretanto, cabe ressaltar que o espírito religioso que animava os seus escritos não desaparece e caracteriza o pensamento estético ruskiniano.

eliminado, a beleza para ele teria se perdido completamente. Em contrapartida, a lei que rege o julgamento da vida humana seria a lei da “Misericórdia”. Se a imperfeição é uma condição humana “divinamente estabelecida” (*divinely appointed*), o juízo que se deveria fazer das ações e das coisas produzidas pelo homem, levando em conta o “Esforço” como lei primeira, deveria ser o da indulgência e do reconhecimento de tais imperfeições.

Considerando o trabalho do carpinteiro imigrante na construção de sua moradia, este parece revelar, de alguma maneira, a expressão do pensamento que se conforma em sua execução. A imperfeição positiva na edificação da casa se manifestaria não somente na rudeza de seus acabamentos, mas nos arranjos construtivos e compositivos, que evidenciariam a sua liberdade de pensamento e de execução. A simples casa de madeira da família Hersing traz em sua materialidade as escolhas do artífice construtor, o seu conhecimento técnico, as suas habilidades e incapacidades, tanto quanto a sua imaginação e a sua inventividade.

Depois de um longo percurso por vários caminhos de estrada de chão, em meio a uma zona rural que abriga outras residências, que guardam uma distância significativa entre uma moradia e outra, o acesso à casa se dá por uma densa vegetação que margeia um dos lados da rua, sendo o lado oposto amparado pela encosta do morro. O caminho entre a vegetação termina no Ribeirão Encano. É preciso atravessar uma estreita ponte improvisada de madeira sobre o leito do rio para alcançar o local onde foi instalada a moradia, totalmente envolta por uma variada vegetação, num sítio com suaves declives<sup>35</sup>.



Figura 2 - Casa Hersing: fachada lateral e fachada principal do módulo em madeira – Fonte: fotos do autor

---

<sup>35</sup> Depois que a casa foi vendida em 2016, o acesso se dá por uma nova ponte construída e que sustenta a passagem de veículos.

A edificação em madeira representa a primeira fase da construção da moradia. Tem uma volumetria simples, quadrada, composta por uma área maior, onde funcionava a sala e a cozinha, e uma área mais estreita que abrigava dois quartos. Hoje, na parte maior, ainda funciona a cozinha da moradia e os dois pequenos quartos são utilizados como despensa. A antiga sala-cozinha possui três janelas: duas numa das fachadas e uma num dos lados, todas inteiramente em madeira, com fechamento simples de apenas uma folha. Há uma entrada lateral pela cozinha e outra numa das fachadas. A julgar pela posição da edificação enxaimel, a fachada principal da casa de madeira, onde ficavam os quartos, não recebeu janelas; apenas uma porta que, recuada na mesma profundidade dos quartos, forma um pequeno abrigo delicadamente finalizado por uma cerca de madeira.

Não há requintes construtivos que evidenciem uma beleza aparente para esta singela construção. Mas, como é pertinente às edificações em madeira, há uma beleza que se forma por meio de sua afável materialidade. Diferentemente de uma construção em alvenaria de barro ou de pedra, a edificação em madeira possui uma solidez mais elástica e maleável. Suas paredes não são rígidas o bastante para não estremecer durante uma tempestade; as tábuas que formam o chão não são suficientemente inflexíveis para não denunciar os passos dos que nela caminham; as frestas que por vezes se formam entre as tábuas revelam a luz, o calor, o vento e o frio do mundo exterior; sua frágil materialidade protege ao mesmo tempo que revela a paisagem, recolhe-se ao mesmo tempo que acolhe aquele que nela habita. Torna-se uma substância ativa, em parte revelada pela natureza mesma da matéria, em parte revelada pela presença viva das mãos daquele que a construiu. A materialidade da madeira parece carregar a imperfeição da matéria e a imperfeição humana que, conjugadas, dariam vida à arquitetura. Uma potência resguardada na comunhão da fragilidade da matéria e das mãos humanas.

A pequena casa de madeira está localizada numa região que antes pertencia à antiga Colônia Blumenau. Quando o imigrante se estabeleceu nesta região rural, a antiga Colônia já tinha sido elevada à categoria de município e a cidade de Indaial era então distrito de Blumenau. Entretanto, vale ressaltar como se deu o assentamento dos primeiros colonos e como foi se erguendo e se formando as suas edificações.

Das colônias que se formaram em Santa Catarina, Blumenau foi uma das mais prósperas e importantes. Em documento enviado ao governo Imperial, em dezembro de 1850, Hermann Bruno Otto Blumenau descreve detalhadamente como se daria o desenvolvimento da pretendida Colônia que levaria o seu nome, iniciada, efetivamente, dois meses antes

da data do documento, com a chegada dos primeiros dezessete imigrantes. Nele Hermann Blumenau discorre sobre o planejamento e o levantamento dos custos para a manutenção e desenvolvimento da Colônia, e de como deveria ser a escolha e o assentamento dos imigrantes nos primeiros três anos:

No terceiro anno já não precisa tanto cuidado na escolha dos colonos/ podendo-se admitir ao mesmo tempo maior número de emigrados voluntários (...). Adianta-se todavia aos colonos engajados a ajuda supramen-/cionada (sic) na passagem, os mantimentos porem somente p<sup>o</sup> os primeiros tres/mezes; (...) os de-/rubados (sic) ficão ainda os mesmos, porem a construcção das casas não tem lugar, fi-/cando (sic) esta a cargo dos colonos mesmos, os quaes devem morar no tempo preciso/ p<sup>o</sup> a edificação das suas casas nas moradas vizinhas ou no rancho comum.<sup>36</sup>

Como se evidencia, os primeiros colonos imigrantes deveriam ser, portanto, responsáveis pela construção de suas próprias moradias, embora tal edificação, num primeiro momento, não fosse mais do que um abrigo imediato. Isso indica que eles guardariam, de alguma forma, um saber-fazer construtivo que deveria ser comumente partilhado, uma vez que Hermann Blumenau não cita em tal documento a necessidade de ter entre os primeiros colonos a presença de algum mestre construtor. Ele apenas menciona que a escolha das primeiras vinte famílias seria fundamental

---

<sup>36</sup> Conforme documento de Hermann Blumenau com o planejamento de uma colônia privada, datado de dezembro de 1850. Disponível no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva – AHJFS, em Blumenau. Acesso em 16/02/2016. Em 1848, Hermann Blumenau constituiu uma sociedade particular com seu amigo Fernando Hackradt – Blumenau & Hackradt –, após ter sua proposta de colonização de terras rejeitada pela Assembleia Provincial. Nesta ocasião, Hermann Blumenau era procurador da Sociedade de Proteção aos Imigrantes Alemães no Sul do Brasil e solicitava a concessão de terras para o início de seu projeto colonizador. Diante da negativa, a sociedade Blumenau & Hackradt comprou uma gleba de terra que serviria de início para uma “firma que operaria como empresa particular de agricultura e indústria”. Dois anos depois, Hackradt retirou-se da sociedade e a Colônia Blumenau teve início em 1850, com a chegada dos primeiros imigrantes. Em 1860, a Colônia Blumenau passou de uma colônia privada para uma colônia imperial permanecendo nessa condição até 1880, quando a Lei n<sup>o</sup> 860 elevou a Colônia à categoria de município. Entretanto, a forte enchente que atingiu Blumenau naquele ano, fez com que o Governo Imperial e o da Província prorrogassem a instalação do município. Em 1882, pelo decreto imperial n<sup>o</sup> 8.454, a Colônia Blumenau foi considerada totalmente emancipada, realizando-se, nesse mesmo ano, a eleição da primeira câmara municipal. Hermann Blumenau permaneceu como administrador da Colônia até 1882. SILVA, Jose F. **História de Blumenau**. Florianópolis: Edeme, ano (?).

para o sucesso e o progresso da Colônia<sup>37</sup>. Segundo Weimer (2005; 2012), o imigrante, e dentre eles o artífice, trazia consigo, “em sua bagagem cultural”, o conhecimento de técnicas construtivas e, entre a construção da cabana, do rancho e da casa definitiva, se adaptou às necessidades encontradas e se adequou à materialidade disponível. Entretanto, torna-se evidente, para a efetiva construção do corpo edificado da Colônia, para além do abrigo provisório, a necessidade da presença de artífices ligados à construção. No mapa estatístico da Colônia Blumenau referente ao ano de 1871 havia em torno de 120 “officiaes industriaes” ligados à construção (entre marceneiros, carpinteiros, construtores de engenho, pedreiros, serralheiros e ferreiros), dos quais a maioria trabalhava com a assistência da família e, quase todos, sem exceção, eram também lavradores<sup>38</sup> e criavam animais para o seu sustento. Isso demonstraria também, em parte, que os ofícios ligados à construção poderiam não ser a única atividade de um artífice-artesão, pelo menos no início dessa colonização.

A imigração de alemães para o sul do Brasil no século XIX deveu-se principalmente às graves tensões e desequilíbrios que precederam a formação do território unificado da Alemanha. Segundo Seyferth (1999), com o fim da dominação francesa, no início do século XIX, a Alemanha era constituída “por um amontoado de pequenos Estados pobres e com sua economia baseada na agricultura” (SEYFERTH, 1999, p. 19)<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Dos dezessete primeiros imigrantes que chegaram à Colônia Blumenau, desconsiderando as mulheres e as crianças que somavam seis pessoas, havia três lavradores, um agrimensor, um veterinário, um carpinteiro, um marceneiro, um charuteiro, um funileiro e dois ferreiros. SILVA, Jose F. *História de Blumenau*. In: **Centenário de Blumenau: 1850 -1950**, Edição da Comissão de Festejos, junho de 1950, p.07.

<sup>38</sup> Mapa estatístico realizado pelo administrador da Colônia, Hermann Blumenau, referente às suas condições no ano de 1871. Disponível no AHJFS em Blumenau. Acesso em 16/02/2016.

<sup>39</sup> As condições que regiam a vida dos camponeses eram diversas nos vários Estados alemães, que englobava desde os resquícios de uma servidão feudal – em que o camponês não era o proprietário da terra, mas estava ligado a uma gleba –, até o camponês considerado ‘livre’, ou seja, que agora poderia se tornar dono da sua terra desde que arcasse com as pesadas taxas e impostos. Entretanto, a situação do camponês ‘livre’, que começou a vigorar no século XIX, não culminou em uma mudança favorável das suas condições de vida. “Onde prevalecia a propriedade privada do camponês, a fragmentação excessiva da terra era o problema mais grave”. Os altos tributos eram por vezes maiores do que os recursos provenientes de sua pequena propriedade. “Fora do sistema feudal, ao qual estava habituado, para sobreviver ele precisava produzir para o mercado. O esgotamento das terras e a atomização das propriedades passaram a ser os dois impedimentos mais sérios para uma produção racional. O camponês, para enfrentar as despesas com o plantio, precisava de crédito”. SEYFERTH, Giralda. **A Colonização Alemã no Vale do Itajaí-Mirim**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1999, 2ªed., p. 18-29.

Soma-se à situação dos camponeses, a realidade vivida pelos artífices e artesãos nas aldeias e cidades que não conseguiam concorrer com a produção fabril incentivada pela revolução industrial, ao mesmo tempo que não queriam se tornar proletários. “Tanto camponeses quanto artífices foram compelidos à emigração motivados pela possibilidade de se tornarem proprietários de terras no Novo Mundo e, ao mesmo tempo, fugir da proletarização” (SEYFERTH, 1999, p.24). Os imigrantes de cultura alemã que aqui se instalaram vieram de diversas regiões. Entretanto, de acordo com Weimer (2012), a maior parte daqueles que se estabeleceram no Estado de Santa Catarina era de centros urbanos, principalmente da região de Hannover, na Saxônia, se comparados aos do Rio Grande do Sul que eram “prioritariamente aldeões” (WEIMER, 2012, p. 160)<sup>40</sup>.

A Colônia Blumenau foi inicialmente uma colônia essencialmente agrícola, mas não poderiam faltar, de acordo com Hermann Blumenau, “os ofícios necessários, a indústria, o comércio, para cuja instalação empenhar-me-ei ao máximo” (BLUMENAU, 2002, p. 82). Contudo, a chegada dos primeiros colonos, suas expectativas em relação à nova morada, bem como o tempo necessário para a formação de uma certa familiaridade com a rusticidade inicial da Colônia, demonstram que para alguns imigrantes a nova realidade mostrava-se muito diferente da vida vivida na Alemanha, levando-se em conta certas facilidades deixadas para trás.

Não havia nada à nossa frente, além de um pedaço de terra desmatado e coberto de capoeira. Subimos pela margem do rio a procura da cidade de

---

<sup>40</sup> Isso em parte justificaria as diferenças estéticas em relação ao enxaimel praticado no Rio Grande do Sul e aquele praticado em Santa Catarina. Entretanto, parece embaralhar a compreensão o fato de o enxaimel praticado em Santa Catarina ter “ares mais pitorescos” – embora proveniente de imigrantes de centros urbanos - se comparado ao do Rio Grande do Sul, em função do uso do preenchimento dos tramos com tijolo aparente. Segundo o autor, o uso da “pedra artificial” – o tijolo – passou a ser empregado, pelos povos germânicos, somente a partir da Revolução Industrial, pois estes tinham uma certa resistência ao uso desse material. A pedra artificial teve o seu uso “condicionado pelo meio geográfico e encontrou seu maior desenvolvimento nas regiões carentes de pedras naturais”, como por exemplo a “baixa Alemanha”, com suas planícies úmidas e propícias para a formação de barro e de onde emigrou a maioria dos que vieram para Santa Catarina. Se os que aqui chegaram eram, a maior parte, dos centros urbanos, o uso do tijolo aparente e de seus atributos estéticos em relação à disposição e à queima talvez possa ter uma explicação para além da questão geográfica. “Deve ser assinalado que construções com este tratamento são raras na Alemanha e, por isto, é surpreendente que exatamente esta técnica tenha encontrado tão largo uso no nordeste catarinense”. WEIMER, G. **Arquitetura Enxaimel em Santa Catarina**. São Paulo: L&PM, 1994, p. 15-21.

Blumenau. Bom Deus! Onde estaria exatamente a cidade? Não esperávamos encontrar uma cidade grande, mas, pelo menos, uma cidadezinha ou uma aldeia. Porém, nada disso! Ali se encontrava uma casa grande e larga, de um andar e meio, com uma sacada na parte frontal e paredes enxaimel preenchidas com barro. A casa, aliás, estava inacabada. Em toda a construção, via-se apenas uma janela de vidro, e, por trás da mesma, encontrava-se o gabinete do diretor. As demais janelas eram de madeira. Essa única casa seria Blumenau? – Oh não! Ali havia mais uma casa, lá outra e, mais adiante, via-se uma fileira de casebres, contudo, nenhuma dessas construções fazia jus à denominação de “casa”, pois eram apenas casebres, ou melhor, barracas construídas de acordo com o costume brasileiro e, em parte, inacabadas (KLEINE, 2011, p.83)<sup>41</sup>.

No relato de Robert Avé-Lallemant, na chegada à Colônia Blumenau, fica também evidente o estranhamento do europeu que chegava à Colônia no ano de 1858, então com oito anos de existência:

A cidade de Blumenau tem muito boa vontade de tornar-se cidade. Por ora, falta-lhe tudo o que constitui uma cidade. De igreja, casa de Câmara e outros edifícios públicos não se vê sequer vestígios e são poucas as casas no caminho, que involuntariamente se pergunta: Mas onde fica a cidade? (AVÉ-LALLEMANT, 1980, p. 157)<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Descrição feita por Karl Kleine que emigrou para o Brasil em 1856, então com sete anos de idade, juntamente com seus pais, Theodor e Ida Kleine, e seus dois irmãos. Posteriormente escreveu suas memórias. KLEINE, Karl. **Vivências e narrativas de um blumenauense**. Cristina Ferreira (org). Tradução Annemarie Fouquet Schünke. Blumenau: Editora Cultura em Movimento, 2011. Numa carta publicada em 20 de maio de 1852 no jornal “*Allgemeine Auswanderung-Zeitung*”, feita por Hermann Blumenau e, segundo tradução realizada pelo Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, provavelmente endereçada a Güenther Froeber, editor do jornal, Hermann Blumenau também comenta sobre as casas no Brasil: “As casas, entretanto, não são tão confortáveis, como acontece de um modo geral aqui no Brasil, mesmo que os proprietários levem bom padrão de vida”. Disponível no AHJFS, em Blumenau. Acesso em 16/02/2016.

<sup>42</sup> Ao trazer alguns relatos sobre as edificações na Colônia, o que se pretende não é desenvolver uma polarização entre o imigrante alemão e suas condições de vida na Alemanha, e as evidentes dificuldades encontradas no início da colonização em Santa Catarina. O que nos interessa é antes perceber como se deu a formação da edificação na Colônia e o quanto os

A casa mesma de Hermann Blumenau descrita por sua filha mais velha, Cristina, revela a simplicidade da moradia se comparada à vida levada na Alemanha: “Pequena e bem modesta era a casa para onde nosso pai trouxe mamãe, em novembro de 1869. (...) Mamãe estava acostumada a muitas comodidades na grande residência de seu pai, em Hamburgo”. Entretanto, a vida construída da família na pequena casa revelava também prazer e felicidade, apesar de toda a simplicidade, de acordo com a continuação do relato de Cristina que descreve a materialidade da casa edificada.

Construída ao rés do chão, sem porão, tinha apenas assoalho de madeira nos quartos. Como é costume nos trópicos e também em Blumenau, por causa do grande calor, os dormitórios são separados da cozinha por um corredor largo e aberto aos lados. (...) A casa era coberta por taboinhas, o que lhe dava uma bonita aparência. Largas grades de madeira, pintadas de verde, protegiam as janelas, e os quartos do sol e do calor.<sup>43</sup>

Em 1850, Hermann Blumenau havia publicado, na Alemanha, o encarte *Sul do Brasil em suas referências à emigração e colonização alemã*, a fim de fomentar a imigração de alemães para a sua Colônia. Na

---

costumes e práticas arquitetônicas do imigrante, aos poucos, foram tomando forma no solo brasileiro, ao mesmo tempo que absorviam também a influência das características da materialidade e do clima brasileiro. A narrativa de Robert Avé-Lallemant refere-se a uma viagem exploratória realizada por ele entre as Províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo, em 1858. Por vezes, pode tornar-se um relato negativo quando a materialidade por ele encontrada difere daquela vivenciada em sua terra natal, como quando apresentou suas impressões sobre a Colônia Blumenau, o que não parece ter acontecido em sua chegada à Colônia Dona Francisca: “Muito me chamou a atenção, logo no primeiro dia de minha estada em Dona Francisca, ao sair de casa, a ordem existente na colônia. (...). Na sua maioria esses terrenos já têm sua casa, que raramente fica à orla da estrada, mas geralmente está um tanto afastada da praça. Deve haver uns setenta terrenos, na melhor ordem e asseio (...) de modo que o conjunto das casas lembra menos uma cidade do que as casas ajardinadas de um subúrbio rico. A graciosa cidadezinha composta de casas ajardinadas chama-se Joinville. É o ponto central de toda a colônia, a residência da nova pequena Alemanha que está se formando em volta da mata virgem. Daqui partem excelentes estradas em várias direções através do domínio da colônia”. AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas Províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)**. Tradução Teodoro Cabral. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1980, p. 181.

<sup>43</sup> Esta descrição é parte do artigo escrito por Cristina Blumenau, na Alemanha, traduzido por José Ferreira da Silva e publicado na revista Blumenau em Cadernos. Segundo nota da redação, a casa descrita por Cristina foi demolida a mando do próprio Hermann Blumenau depois da enchente de 1880. BLUMENAU, Cristina. *Nossa Casa em Blumenau*. In: **Blumenau em Cadernos**, Tomo XII, junho de 1971, n°6, p. 104. Disponível no AHJFS, em Blumenau.

ocasião, ele fazia referência ao salário dos artífices que, no Brasil, seria igual ou maior do que aquele pago nos Estados Unidos, uma vez que a concorrência aqui era menor. Acrescentava que o artífice teria mais vantagem vindo ao Brasil porque na América do Norte ele teria de aprender muitas coisas e teria de começar praticamente do nada, ao passo que aqui seu conhecimento seria mais do que necessário: “(...) se ele exerceu seu ofício na Alemanha com conhecimento, em virtude de sua diligência, habilidade e seriedade, que supera os brasileiros, seu trabalho será sempre solicitado” (BLUMENAU, 1999, p.111).

Um ano depois, publicou novamente na Alemanha, um *Guia de Instruções aos Emigrantes para a Província de Santa Catarina no Sul do Brasil*<sup>44</sup> e no primeiro capítulo descrevia quem poderia obter vantagens emigrando para Santa Catarina. Além de agricultores, havia uma lista de vários artífices, dentre eles, os artífices relacionados à construção: “se os pedreiros e carpinteiros forem habilidosos e trabalhadores, e estes últimos entenderem do serviço de marcenaria, serão muito solicitados e bem remunerados” (BLUMENAU, 1999, p.183).

Cinco anos depois, em 1856, publicava, mais uma vez na Alemanha, um minucioso relatório sobre a formação da Colônia Blumenau, com descrições sobre o Vale do Itajaí para possíveis emigrantes alemães. Nele Hermann Blumenau falava do assentamento dos imigrantes, da diversidade de cultura possível no vale, da vida vivida pelos colonos, das possibilidades de trabalho e também da dificuldade de conseguir novos emigrantes alemães para a Colônia<sup>45</sup>. Para Hermann Blumenau a sua Colônia seria um “refúgio” para os emigrantes que quisessem se dedicar à produção agrícola, empreender alguma atividade

---

<sup>44</sup> Consta no guia que estes artífices poderiam ganhar entre 1.600 a 2.000 réis por dia e caso fizessem empreitada, poderiam receber entre 2.500 a 3.000 réis. Para tanto, precisariam ser “caprichosos e ativos, de acordo com os padrões brasileiros, além de entender do seu ofício, de tal forma que possam apresentar orçamentos exatos. Caso haja falta de trabalho, especialmente os carpinteiros poderão contar com um ganho permanente nas serrarias, na derrubada de árvores e no corte das toras”. HERMANN Blumenau. **Um Alemão nos Trópicos**. Tradução Annemarie Fouquet Schünke. Blumenau: Cultura em Movimento, 1999, p. 183.

<sup>45</sup> De acordo com Hermann Blumenau houve uma propaganda negativa em relação à emigração alemã para o Brasil e um favorecimento para a emigração para a América do Norte e Austrália. Entretanto, ainda segundo Blumenau, apesar de todas as dificuldades que o imigrante alemão tinha de enfrentar ao chegar no Brasil “ele é recebido gentilmente e percebe que é bem-vindo, é aconselhado e ajudado, enfim, deseja-se que tenha sucesso e que o país lhe agrade (...) O imigrante percebe que, aos poucos, está prosperando; às vezes, após um curto espaço de tempo, vislumbra um futuro com alegria e tranquilidade e, desta forma, começa a amar o país que se tornou sua nova pátria”. BLUMENAU, Hermann. **A Colônia Alemã Blumenau – na província de Santa Catarina no Sul do Brasil**. Tradução Annemarie Fouquet Schünke. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002, ed. bilíngue, p. 41 e 44.

industrial ou exercer o ofício de artífice. Porém, no mesmo relatório de 1856, ele relatava que ainda havia falta desses oficiais, principalmente carpinteiros, e que haveria trabalho para vários por muito tempo. “Em função da falta de mão-de-obra, a construção de várias pontes e casas está atrasada, sendo que muitas ficam abandonadas e uma parte é terminada de maneira rude” (BLUMENAU, 2002, p. 110). Além de carpinteiros, havia outros oficiais industriais, como pedreiros, canteiros, construtores de moinho, ferreiros, oleiros, que são “muito procurados” e estão “sempre ocupados”, de modo que “poderia haver mais destas pessoas e ainda assim todas teriam uma boa renda” – o que demonstraria a evidente necessidade da construção de edificações no início da Colônia, bem como de profissionais ligados a tais ofícios (BLUMENAU, 2002, p. 110).

A rusticidade da pequena casa de madeira da família Hersing é justificada em parte pelas circunstâncias da época de sua construção. Pode-se facilmente imaginar e compreender as dificuldades que envolveram a sua edificação. Mas, para além das complexidades inerentes à sua fatura, as escolhas do colono artesão imigrante – o seu conhecimento construtivo, o saber-fazer técnico que trazia consigo aplicado na construção da sua moradia e aliado ao material disponível – podem nos revelar outras formas de perceber tal materialidade. Esta pequena casa de madeira foi feita para servir como o primeiro abrigo da família e assim foi utilizada por mais de trinta anos. Mesmo depois da construção da casa enxaimel, a edificação em madeira ainda continuou a cumprir uma das funções mais importantes de uma casa – a cozinha – e, assim, permanece até hoje, resguardando a integridade material e conservando a mesma aparência da época de sua construção.

A moradia doméstica, como herança viva, parece ser muito forte entre os descendentes de imigrantes. Normalmente, o filho mais velho ou aquele que tivesse a incumbência de cuidar dos pais no final de suas vidas herdava a propriedade. Mas a herança, para além de um bem pecuniário, parece transformar-se num privilégio moral e espiritual revelado na matéria mesma da casa. Esse vínculo torna-se tão forte que permanece mesmo entre as viúvas que, por sua condição, tem uma vivência muito mais recente, tanto na família quanto no bem edificado. Ruskin falava que haveria uma “estranha ingratidão” ao que a moradia proporcionou como lar vivo e ao que nossos pais nos ensinaram; uma “estranha consciência de que não fomos fiéis à honra de nossos pais”; ou de que a nossa vida não teria sido digna a tal ponto de tornar a nossa moradia “sagrada para os nossos filhos”, quando o homem decide construir apenas para a “curta duração de sua própria vida” (RUSKIN, 2004, p. 57).

A arquitetura enquanto corpo edificado deveria ser feita, segundo o autor, para durar por gerações, porque ela guardaria o testemunho vital da alma, do espírito, do trabalho, do pensamento, da inventividade, da moralidade e do coração daqueles que a fizeram, revelados por meio de sua concretude. Neste sentido, a arquitetura poderia ser entendida como um encontro entre homens, entre homens de uma mesma geração e entre homens de gerações diferentes, quando a arquitetura se tornaria, então, histórica. Por isso, a materialidade assim edificada alcançava tão importante papel na educação estética intentada por Ruskin, como uma materialidade capaz de educar e formar o homem. “É preferível a obra mais rude que conta uma história ou registra um fato, do que (sic) a mais rica sem significado” (RUSKIN, 2013, p. 63). Entretanto, parece haver também em seu pensamento várias críticas dirigidas ao comportamento do homem moderno. Em primeiro lugar, o descuido com a materialidade edificada e depois o desejo de recuperá-la demonstraria um homem que se concebe fora da história, que vive uma vida entendida como separada dela e considerando o tempo transcorrido apenas como juízo de valor oportuno às coisas. Se a arquitetura fosse realmente compreendida como um encontro fraterno entre homens, ela não ficaria descurada porque não se descuida daquilo que se partilha fraternalmente. Entretanto, isso não quer dizer que tal materialidade não tivesse fim. Em segundo lugar, a supremacia do poder da ciência moderna parecia fazer o homem não mais aceitar a finitude das coisas. Essa talvez seja uma das partes mais importantes do pensamento de Ruskin em relação à preservação e à conservação dos edifícios, pois mesmo conservando e preservando, a matéria da arquitetura teria vida limitada, seria finita, assim como a vida humana. Ao tentar restaurar a matéria mesma da arquitetura, o homem moderno intentava, por meio da ciência, ressuscitar tal concretude, mas acabava, segundo o autor, retirando-lhe a vida vivida. Neste sentido, Ruskin se declarava completamente contra qualquer movimento de restauro na arquitetura, pois o restauro retirava do corpo do edifício a sua história e a história dos homens que o fizeram e, principalmente, retirava o direito das gerações vindouras à verdade de sua arquitetura, enquanto ela ainda pudesse existir. Ao homem caberia somente conservar e preservar a sua arquitetura. Contudo, quando o seu dia final chegasse, que fosse com “as honras fúnebres da memória” e não com uma “mentira em seu lugar”. Outra crítica que parece estar implícita em relação ao restauro diz respeito ao excesso de estetização, ou seja, uma estética apenas de aparência que não mais atravessava o corpo arquitetônico porque considerava somente a beleza formal e superficial das coisas, esquecendo-se que a arquitetura, enquanto representação da materialidade da história

e da vida de uma nação, teria uma perfeição de beleza formal efêmera, assim como todas as coisas na natureza, porém transformada em outros graus de beleza para além da aparência.

A pequena casa de madeira da família Hersing ainda nos conta muito daqueles que nela viveram e parece resistir ao tempo vivido, embora sua materialidade confesse a sua finitude. Entretanto, a fragilidade da matéria transformada com o tempo, embora ainda seja a mesma, estranhamente lhe confere uma certa energia que parece fortalecê-la, justamente porque evidenciaria a vida e a verdade de sua existência. A sua arquitetura simples e justa demonstraria a necessidade primeira de uma edificação que serviria inicialmente para abrigar. Contudo, as escolhas do artífice na construção da pequena casa manifestariam também a materialidade de seu pensamento, dos seus modos de fazer e de conceber a coisa produzida.

## 1.2 ROMANTISMO, ARTE E *INDÚSTRIA*

As relações entre trabalho, vida e moralidade no século XIX parecem ser a grande reivindicação do discurso ruskiniano. A Revolução Industrial, iniciada em meados do século XVIII na Inglaterra, começou a alterar não somente a relação do homem com o trabalho, mas a relação do homem com o mundo e a relação dos homens entre si. Os modos de compreender a vida e a arte, em especial a arquitetura, também se modificavam, uma vez que os modos do fazer humano viam-se profundamente alterados. Desde a primeira grande Exposição Universal – realizada em 1851, em Londres, que apresentou ao mundo cotidiano as novidades e facilidades promovidas pela Revolução Industrial –, as ideias de progresso começaram a alimentar e a impulsionar o imaginário social. O pensamento crítico de Ruskin voltava-se, particularmente, à *indústria*<sup>46</sup> humana de sua época, referindo-se tanto à engenhosidade do homem quanto ao processo de industrialização e suas enfermidades demonstradas na Inglaterra do século XIX. “Em qualquer lugar deste mundo em que se

---

<sup>46</sup> De acordo com nota do tradutor Rafael Cardoso, Ruskin usa o termo *industry* valendo-se de sua ambiguidade, promovendo um “deslize semântico” entre os dois sentidos do termo: indústria, como era comumente empregada na época, para referir-se a uma qualidade moral de iniciativa e esforço – um “homem industrioso” –, e no sentido moderno daquilo que é produzido pelo processo fabril. RUSKIN, John. **A Economia Política da Arte**. Tradução Rafael Cardoso. São Paulo: Record, 2004, p. 27. Cabe ressaltar que, quando a palavra indústria estiver grafada em itálico no texto dessa dissertação, deve ser considerado o duplo sentido do termo acima mencionado.

encontre a escassez, a miséria ou a degradação, podem ter certeza que ali há falta de indústria ou erro na sua aplicação” (RUSKIN, 2004, p. 27).

Segundo Benevolo (2012), ainda na metade do século XVIII “as relações entre a arquitetura e a sociedade começaram a se transformar radicalmente”, justificadas pela movimentação que a Revolução Industrial causou nas relações sociais e também na arquitetura (BENEVOLO, 2012, p. 26-28). O sistema de regras do Classicismo que garantiu uma certa unidade à linguagem artística nos últimos três séculos começava a ruir. De acordo com Pinheiro (2008), duas tendências de pensamento questionaram a autoridade desse sistema de regras – uma francesa, cartesiana, ligada à razão, e outra inglesa, empírica, ligada às emoções. Entretanto, estas duas tendências de pensamento, embora vislumbrassem caminhos em parte distintos, partilhavam de um sentimento comum impulsionado pelo Romantismo – a subjetividade. E as regras da prática artística, que antes constituíam e residiam no objeto, agora, pareciam voltar-se para o sujeito. Quando os preceitos retórico-poéticos do pensamento clássico começavam a ser substituídos pelos ideais do Romantismo, quando a universalidade da *mimesis* deu lugar à subjetividade romântica da *poiesis*, ocorriam também, de acordo com Argan (2013), as transformações do modo de produção, até então intimamente ligado à produção artesanal, para a produção industrial mecanizada, e o início dos questionamentos em relação à finalidade da própria arte (ARGAN, 2013, p.11-17).

O Romantismo, segundo Elia (2013), foi o maior “acontecimento espiritual do Ocidente nos tempos modernos”, uma vez que ele despertou “a irrupção de uma nova tábua de valores que atingiu todos os domínios do pensamento humano” (ELIA, 2013, p.114). O chamado “século das luzes” foi precedido pelo “século da história” e o Romantismo caracterizava-se por uma tomada de posição em relação à história. Para Reis (2008), houve uma redescoberta da história em duas direções, seja do presente para o passado – em que a história como reconstrução do passado serviria para formar o presente, seja do presente para o futuro – em que o futuro deveria ser produzido com bases na ruptura com o passado (REIS, 2008, p. 10).

Outro ponto interessante levantado por Elia (2013) em relação ao Romantismo refere-se ao que ele denomina de “relativismo histórico”. Se o sistema de regras do Classicismo tornou-se questionável com o Romantismo, as regras que antes eram “absolutas” agora passaram a ser apreendidas como “relativas”, colaborando, em parte, para o surgimento de um sentimento de liberdade. Ocorre, entretanto, que tal liberdade teria significados bem distintos se consideradas as duas correntes apontadas

pelo autor como resultantes do sentimento romântico – uma germânica e outra latina. Liberdade para o mundo germânico consistia em afirmar o caráter nacional da jovem Alemanha perante o mundo; já para o mundo latino, especialmente na França, liberdade era liberalismo. “Nacionalismo e liberalismo, eis, portanto, as duas vertentes históricas em que logo se bifurcou o relativismo romântico”<sup>47</sup> (ELIA, 2013, p. 117-118). Contudo, mesmo considerando o Romantismo pelo viés do “relativismo histórico” e do “sentimento de liberdade”, há que se ressaltar que, paradoxalmente, o sentimento de unidade parece ser característica fundamental desse movimento cultural, mais precisamente presente na noção daquilo que se entende por povo.

Partindo dessa mesma ramificação do sentimento romântico, Bornheim (2013) considera o Romantismo um movimento de origem nórdica que “encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada”. Segundo o autor, para compreendermos a filosofia e o sentimento romântico devemos partir do “século das luzes”, que seria a época menos germânica da Alemanha, uma vez que esta “vivia sob a sombra da cultura latina”. Para Bornheim, uma das consequências da Reforma, “um movimento nitidamente germânico”, foi o afastamento da Alemanha por mais ou menos dois séculos da cultura latina. Dentre as diversas tentativas, durante o século XVIII, seja com tendência para “reintegrar a Alemanha na Europa”, seja para “reabilitar os seus valores”, as movimentações causadas pelo Romantismo demonstrariam a “maturidade cultural” da Alemanha. “Com o Romantismo os papéis se invertem. Se a Alemanha vence o ‘obscurantismo’ graças à influência do Classicismo latino, o seu Romantismo impõe-se a toda Europa”. (BORNHEIM, 2013, p.78).

Outra característica importante do Romantismo, principalmente alemão, que se revelava já no *Sturm und Drang*, é a manifestação da “consciência nacional” que, ainda segundo Bornheim, acentuou-se cada vez mais. É importante ressaltar que no século XVIII, a Alemanha ainda não existia como nação, o que veio a acontecer somente no final do século XIX, depois de um longo processo de unificação. Isso talvez torne esse despertar para a consciência nacional ainda mais importante. Segundo Argan,

Se o patriotismo alemão nasce em reação às invasões napoleônicas, o problema da unidade

---

<sup>47</sup> O texto de Elia consiste em uma análise do Romantismo segundo a linguística. De acordo com o autor, a matéria e a substância do Romantismo assentaram forças pelos “ventos soprados do Norte, da Inglaterra e da Alemanha”.

nacional alemã é a busca de um princípio de coesão espiritual entre povos do mesmo tronco étnico e linguístico, porém politicamente divididos, com crenças, tradições populares e hábitos sociais diversos (ARGAN, 2013, p. 168).

A noção de povo e o sentimento de uma consciência nacional germânica ajudaram na formação das raízes ideológicas do nacionalismo alemão manifestadas durante o Romantismo. Segundo Seyferth (1981), “a maior parte dos românticos alemães contribuiu para o aparecimento de um nacionalismo cultural baseado na glorificação do passado e da terra” (SEYFERTH, 1981, p. 19). Ainda segundo a autora, a concepção de uma nação alemã teria sido influenciada tanto pelo processo de unificação do Estado alemão quanto pelo processo de desenvolvimento industrial, principalmente na segunda metade do século XIX, que se transformou “em motivo de orgulho nacional e demonstração da capacidade alemã”. No início do século XX, o “nacionalismo agressivo” teria atingido o seu apogeu em consequência do rápido desenvolvimento industrial na Alemanha vinculado às estruturas tradicionais, uma vez que a indústria alemã, no período imperial, teria sido “muito mais nacionalista do que capitalista, combinando elementos feudais e nacionais” (SEYFERTH, 1981, p. 33-34).

Considerando as práticas artísticas, especialmente a arquitetura – se de um lado havia o desejo do retorno aos antigos mestres ligados à terra e à tradição, por outro lado havia também o desejo manifesto de progresso, principalmente industrial. De acordo com Frampton (2000), muitos críticos, ao final do século XIX, sustentavam que o desenvolvimento do *design* na Alemanha, seja nas artes aplicadas ou na indústria, se fazia necessário uma vez que, pela falta de materiais baratos e difícil distribuição, a “Alemanha só poderia começar a competir por uma parcela do mercado mundial se dispusesse de produtos de qualidade excepcionalmente alta” (FRAMPTON, 2000, p. 130).

Uma das grandes questões manifestadas no século XIX e iniciada no começo do movimento Romântico estaria baseada na tentativa de reaproximar a arte da vida novamente, buscando um retorno das práticas artísticas ligadas à vida do homem comum, mais precisamente do encontro entre as artes aplicadas e a *indústria* humana, e de como tornar possível e saudável esse encontro numa época em que a máquina começava a tomar cada vez mais parte dessa produção, que antes se dava de uma forma artesanal, muito próxima das relações triviais e cotidianas. Esse (re)encontro mostra-se fundamental no fantástico paradoxo

ruskiniano, uma vez que, para Ruskin, a condição máxima de virtude da prática artística, da arte enquanto ofício, seria justamente a plenitude de vida nela contida. Todavia, ele não parecia questionar irrefletidamente o progresso alcançado pela natureza humana, exceto quando este progresso interferisse negativamente em tal natureza.

“Não sou dos que põem minimamente em dúvida o progresso deste século em conseguir muitas coisas úteis para a humanidade, mas parece-me um augúrio bastante sinistro que encaremos com tanta indiferença a desonestidade e a crueldade na busca da riqueza” (RUSKIN, 2004, p. 136).

Ao que parece, a máquina em si não seria um problema para Ruskin desde que o homem estivesse por completo na execução do seu ofício expressivo, o que normalmente não ocorria num processo de produção fabril em que o trabalho se dava de forma segmentada. Segundo o autor, existem determinados trabalhos que precisariam ser feitos para o nosso pão e estes deveriam ser feitos arduamente. Entretanto, existiriam outros trabalhos que seriam feitos para o nosso prazer, e estes deveriam ser feitos calorosamente. Mas nenhum dos dois deveria ser realizado pela metade ou em partes<sup>48</sup>. Se a divisão do trabalho era prejudicial ao trabalho comum, seria inadmissível à arte-ofício, pois a materialidade assim produzida, embora pudesse nos emocionar pela aparência, seria nula em vitalidade, em energia, em moralidade.

Segundo Frampton, Gottfried Semper, arquiteto e revolucionário alemão, levantou questões relativas a esse encontro questionando o desprezo dos materiais tratados pela máquina; as novas invenções, os novos métodos e os novos materiais e a incapacidade demonstrada em dominá-los para se produzir uma “arte verdadeira”; e a desvalorização do trabalho manual (FRAMPTON, 2000, p. 130). Os questionamentos de Semper parecem se aproximar, em parte, dos questionamentos de Ruskin, embora, de acordo com Frampton, Semper não partilhasse dos anseios dos pré-rafaelitas. Contudo, suas aspirações pareciam tentar alcançar uma qualidade estética aos produtos produzidos pela *indústria* humana, embora mecanizada, buscando uma boa convivência entre ciência, arte e indústria. Enquanto Ruskin, na Inglaterra, já havia proclamado, anos antes, que tal qualidade estética estaria intimamente ligada à recuperação da capacidade do trabalhador – buscando lembrar o espírito que

---

<sup>48</sup>“We have certain work to do for our bread, and that is to be done strenuously; other work to do for our delight, and that is to be done heartily: neither is to be done by halves and shifts”. RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**, Works, vol VIII, 1903, p. 219.

animava a arquitetura praticada na Idade Média pelos antigos artífices, valorizando a rudeza de expressão do homem comum – na Alemanha, no final do século XIX, esse movimento de encontro entre arte e *indústria* começava a tomar corpo. Segundo Frampton, Friedrich Naumann, nacionalista e socialdemocrata alemão, argumentava que a qualidade do *design* dos produtos produzidos pela indústria “só poderia ser economicamente alcançada por um povo que, dotado de cultura artística, se dedicasse à produção mecânica” (FRAMPTON, 2000, p. 131). Ainda segundo Frampton, o “impulso de nacionalismo industrial e pangermânico” levou à retomada do movimento *Arts & Crafts*<sup>49</sup> de uma “cultura germânica”. O arquiteto alemão Hermann Muthesius teria sido incorporado à embaixada alemã em Londres, em 1896, somente com o objetivo de estudar o *design* e a arquitetura inglesa. Na ocasião do seu retorno, em 1904, foi destinado a reformular “o programa nacional de educação em artes aplicadas” e desenvolveu, na Alemanha, o seu “modelo ideal de uma cultura artesanal nativa”. Para Muthesius, a importância do movimento *Arts & Crafts* inglês, e da arquitetura e do mobiliário alimentados por ele, estava “em sua demonstração de que artesanato e economia constituíam a base do bom *design*” (FRAMPTON, 2000, p. 131).

Para Pevsner (2002), Muthesius teria unido o estilo inglês do final do século XIX às necessidades da Alemanha. Foi o propulsor de uma nova tendência, a *Sachlichkeit* e, “convicto da sensatez e da simplicidade na arquitetura e na arte”, promulgava por uma certa objetividade e utilidade do fazer artístico, rejeitando toda decoração que fosse “meramente justaposta” (PEVSNER, 2002, p. 18-19). De acordo com Frampton, o termo *Sachlichkeit* foi usado pela primeira vez por Muthesius numa série de artigos escritos por ele, entre 1897 e 1903, para um jornal de artes decorativas na Alemanha. Nele, Muthesius anunciava que a *Sachlichkeit* era tributária do movimento *Arts & Crafts* inglês, principalmente na maneira como ela se mostrava nas guildas de artesãos. Para Frampton, a *Sachlichkeit* teria significado para Muthesius “uma

---

<sup>49</sup> O movimento Arts & Crafts ocorreu na Inglaterra na segunda metade do século XIX e teve como principal líder William Morris, seguidor das ideias ruskinianas. O movimento buscava a partilha estética entre artesãos e artistas, integrando a arte ao cotidiano urbano, através de um artesanato com mais significado em comparação à pobre produção estética da indústria. Segundo Argan, Morris partilhava do pensamento de Ruskin e das ideias derivadas dos textos de Marx. Defendia que ao invés do artista converter-se em operário, o operário deveria tornar-se artista, e devolvendo um valor estético-moral ao trabalho “desqualificado da indústria”, faria da “obra cotidiana uma obra de arte”. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 179.

atitude ‘objetiva’, funcionalista e eminentemente associada aos pequenos proprietários rurais a propósito do *design* de objetos, tendendo para uma reforma da própria sociedade industrial” (FRAMPTON, 2000, p. 157).

Entretanto, o uso da produção mecanizada não parecia ser um problema para Muthesius. Em 1906, junto com Naumann e Karl Schmidt – um experiente marceneiro –, na ocasião da Terceira Exposição de Artes e Ofícios, em Dresden, colocaram-se contra um grupo conhecido como Aliança para as Artes Aplicadas Alemã – formada por artistas e artesãos conservadores e protecionistas – criticando a situação das artes aplicadas na Alemanha, da mesma forma que defendiam a produção em massa. (FRAMPTON, 2000, p. 131). Em 1907, em colaboração com alguns arquitetos, artistas e fabricantes, Muthesius, Naumann e Schmidt fundaram uma sociedade chamada *Deutsche Werkbund* que, segundo Pevsner, tinha como principal objetivo conjugar todos os esforços para dar à produção do trabalho industrial uma “qualidade superior”, reunindo arte, indústria, artesanato e comércio, não fazendo qualquer oposição ao uso da máquina, desde que ela funcionasse como uma ferramenta e fosse completamente dominada pelo homem (PEVSNER, 2002, p. 22). Ainda segundo o autor, o arquiteto Theodor Fischer, membro da *Werkbund*, ia mais além afirmando que o mal da indústria não seria derivado da produção em massa ou da divisão do trabalho, mas do fato da indústria ter perdido a sua finalidade inicial que seria conseguir uma “qualidade superior” (PEVSNER, 2002, p. 22). De acordo com Pevsner, a questão colocada no século XIX não seria simplesmente o uso ou não da máquina, uma vez que “a roda de oleiro”, até então utilizada, era “uma máquina, assim como o tear manual”; mas entender por qual razão o desenvolvimento industrial e as inovações mecanizadas acabaram sendo tão prejudiciais às artes.

Depois da desapareição do artesão medieval, a qualidade artística de todos os produtos passou a depender de fabricantes incultos. Os desenhistas de certo valor não participavam na indústria, os artistas mantinham-se afastados e os trabalhadores não tinham direito de pronunciar-se sobre matéria artística. O trabalho era frio como nunca o fora na história da Europa (PEVSNER, 2002, p. 32-33).

Para Ruskin, o maior desencantamento e apreensão em relação à *indústria* da Inglaterra vitoriana estava calcado nos novos hábitos promovidos pela formação dos centros urbanos e na divisão do trabalho requerida pelo processo de produção fabril que, de certa forma, postulava um novo homem, que se afastava cada vez mais dos valores tradicionais.

De acordo com o autor, a marcha da indústria corrompia o espírito humano e impelia o homem numa multidão de seres inanimados, apáticos, em que o trabalho não era mais constituído de prazer. E este estado de corrupção a que o homem se entregava deliberadamente não apenas influenciava a sua produção, mas o conduzia à sua própria degradação<sup>50</sup>. A marcha da industrialização impedia e, de alguma forma, tornava velada a descoberta do artista e a formação do trabalhador-artífice. O artista precisaria ser revelado e o artesão formado dentre a multidão de seres inanimados que se entregava ao trabalho, agora, fracionado. Um povo que não produz boa arte seria, para Ruskin, um povo bárbaro e selvagem, e a arte-ofício produzida sem prazer e sem vida revelaria a sua imoralidade. Portanto, a *indústria* de sua época, assim como o homem que a produzia, estava se tornando bárbara e imoral.

Outra preocupação de Ruskin quanto ao trabalho expressivo do homem, em meio à marcha da industrialização, repousava na intenção de preservar o intelecto a fim de torná-lo “puro e poderoso” para que se pudesse obter dele “coisas mais doces e agradáveis” (*sweetest and fairest things*).

A mesma quantidade de trabalho despendida pela mão de um mesmo homem poderá produzir, dependendo do treinamento que recebeu, uma obra graciosa e útil ou outra vil e desprezível. Qualquer que seja o valor que tenha em função da habilidade do pintor, o valor principal e final da obra para qualquer nação depende da sua capacidade de elevar e refinar, tanto quanto a de agradar. Disto vocês podem ter certeza. O quadro que merece realmente o epíteto de tesouro artístico é aquele que foi pintado por um homem bom (RUSKIN, 2004, p.45).

A crítica de Ruskin direcionava-se também às deformidades que a produção fabril e científica poderia causar na sensibilidade humana,

---

<sup>50</sup> Novamente é importante observar que, apesar das críticas em relação à industrialização, Ruskin não parece figurar como aquele que questionava cegamente o progresso do seu século. Sua crítica parece se estabelecer principalmente em dois pontos: em primeiro lugar, a porção da expressão humana responsável por nos causar prazer e emoção não poderia ser resultado de uma operação fabril, segmentada, muito menos ser feita por homens ordenados trabalhando como máquinas. Mas as produções em que a emoção não fosse a intenção principal poderiam ser resultado de uma operação mecânica, em que homens executavam o pensamento de outros. Em segundo lugar, sua crítica também se refere às distorções que o processo fabril e capitalista poderia produzir ou já estaria produzindo na condição humana, corrompendo principalmente a percepção, a sensibilidade, a moralidade e a ética.

quando a beleza aparente e superficial das coisas produzidas alcançava maior valor estético na mente moderna, independentemente da maneira como se dava o seu processo produtivo. A matéria tornava-se, assim, cada vez mais separada do espírito, e o objeto produzido, cada vez mais vulgar e destituído de valores, revelando a imoralidade do sistema produtivo. A estética ruskiniana proclamava pela prática de uma arte-ofício como trabalho expressivo do homem, um retorno ao trabalho coletivo, partilhado, principalmente da arquitetura, e que revelasse a religiosidade, a moralidade, a ética e a sensibilidade dos antigos artistas-artesãos.

Havia, para o autor, duas formas de se considerar o trabalho expressivo na arquitetura: ou o trabalhador-artífice era tomado por inteiro na execução de seu ofício, considerando-o na sua totalidade inventiva e executiva; ou do trabalhador-artífice era tomada apenas a sua porção executiva oficial. Essa forma de considerar o trabalhador era, para Ruskin, totalmente imoral porque desprezava a presença viva do artesão. O fantástico paradoxo parece sustentar toda a crítica de Ruskin em relação à separação moderna entre trabalho e pensamento. A percepção moderna de que o pensamento de um homem deveria ser executado pelas mãos de outro, assim como a noção de que o trabalho manual degradaria o intelecto, seria o resultado da regressão de toda a *indústria* do homem do século XIX. Pois seria justamente a falta de trabalho humano e de vida pulsante que tornaria a coisa produzida vulgar e sem valor.

A *Deutsche Werkbund*, segundo Pevsner, teria inspirado o surgimento de outras associações em diversos países, motivados pelo mesmo ideal de dar qualidade estética à produção mecanizada. Entretanto, os anseios que a animavam não pareciam caminhar numa mesma direção, uma vez que, como a produção mecanizada começava a ser aceita também como forma de expressão artística, além da artesanal, passou-se a discutir qual deveria prevalecer. (PEVSNER, 2002, p. 23). Para Frampton, “essa separação entre *norma* e *forma*, entre *tipo* e *individualidade* logo começaria a preocupar os membros da Deutsche Werkbund”. Em 1914, por ocasião da Exposição *Deutsche Werkbund*, Muthesius afirmava a necessidade, na produção em série, de um padrão estético normativo para exportação, uma vez que os objetos individuais produzidos por artistas não teriam condições sequer de atender à própria Alemanha. Em contrapartida, Henry van de Velde rejeitava completamente a ideia de se impor um padrão para a prática artística na criação de “objetos culturais”, pois considerava a condição de independência criativa do artista fundamental para a fatura de sua arte (FRAMPTON, 2000, p. 134).

A movimentação na Alemanha no sentido de reestruturar a formação nas artes aplicadas impulsionou a criação, em 1919, de uma nova escola, que combinava a “academia artística com uma escola de artes e ofícios”. A Bauhaus tentava reunir atividades aparentemente diversas como laboratórios artesanais e oficinas – motivados pelo espírito das antigas guildas – e a padronização do *design* para a produção em série. Entretanto, o interesse comum que animava tal escola ainda parecia ser a reconciliação entre o *design* artesanal e a produção industrial. “Reunia num admirável espírito de comunidade, arquitetos, mestres, artesãos, pintores abstratos, todos trabalhando pelo espírito da construção” (PEVSNER, 2002, p. 26).

Na Colônia Blumenau, esses dois movimentos, seja da manutenção das práticas antigas dos velhos artesãos, seja do desejo de uma prática progressista da produção industrializada, parecem conviver entre si – considerando somente os modos do fazer produtivo, não levando em conta nenhum dos anseios do movimento moderno em dar qualidade estética à produção mecanizada. Embora fosse uma Colônia de base agrícola, evidenciava-se, principalmente pelos relatos do seu administrador, o desejo de prosperidade e de progresso, seja na cultura de produtos, tanto para subsistência quanto para exportação; seja na instalação das mais variadas indústrias, tanto de beneficiamento, ligadas à uma produção artesanal – como serrarias, marcenarias, olarias, atafonas, além das indústrias caseiras – quanto de indústrias de produção fabril e mecanizada como as indústrias têxteis; seja nas melhorias em relação à infraestrutura da Colônia com a construção de estradas, pontes e moradias definitivas. Ao mesmo tempo, técnicas tradicionais, principalmente construtivas, continuavam a ser utilizadas, como é o caso do enxaimel. Considerando que o enxaimel não é um estilo arquitetônico, mas um modo de fazer profundamente técnico, ligado ao saber-fazer dos antigos artífices carpinteiros, a permanência ou não de sua prática, considerando a realidade de Blumenau, parece colocar duas situações aparentemente contrárias: de um lado, a manutenção dessa técnica até, mais ou menos, o final da década de 1930, mesmo com a existência de outras formas construtivas mais modernas; de outro lado, a interrupção de uma prática construtiva ligada a uma tradição que ainda se mantinha muito resguardada. Essa aparente contradição pode revelar questões que ajudem a entender a íntima ligação que parecia existir entre o imigrante e seus descendentes e essa materialidade.

### 1.3 ENXAIMEL E PRÁTICA CONSTRUTIVA

Contígua à pequena casa de madeira, foi construída a edificação enxaimel, que revela outro período da família Hersing. A casa foi edificada em 1932, conforme indicado na placa colocada sobre a porta principal, que carrega as iniciais de seu construtor, inscritas manualmente. A volumetria é parecida com a casa de madeira, embora seja bem maior e abrigue mais cômodos. Diferentemente da edificação em madeira que possui um telhado de duas águas com uma assimetria bem evidente, o da casa enxaimel é levemente assimétrico, porém acompanha o mesmo declive do outro telhado. As duas construções estão no mesmo nível, sendo a casa enxaimel um pouco mais elevada do solo, para compensar um suave desnível, e com o telhado um pouco mais alto em relação à casa de madeira. Entretanto, os dois volumes convivem harmoniosamente, um a amparar o outro em meio à paisagem.

A técnica construtiva denominada enxaimel, empregada principalmente no sul do Brasil, consiste numa estrutura tramada de peças de madeira encaixadas umas às outras, normalmente sem o uso de pregos, somente utilizando pinos de madeira para arremate em algumas partes. Segundo Weimer (2005), o enxaimel<sup>51</sup> é um tipo de construção bem peculiar em que cada lance de parede é pré-concebido de forma independente e anteriormente à montagem da estrutura final. A técnica enxaimel é, portanto, uma estrutura vazada de madeira e autoportante, previamente montada em partes, antes do levantamento final da estrutura. Em função da complexidade das estruturas, o trabalho do carpinteiro era, de acordo com o autor, muito valorizado e, “dentro de cada aldeia havia um lugar devidamente calçado, a eles destinado, para que pudessem montar as paredes”. E a primeira medida “era pintar no chão os contornos da construção” (WEIMER, 2005, p. 91). Cada peça de madeira de cada lance de parede recebia uma marcação – um sinal específico (sinais de

---

<sup>51</sup> Weimer descreve que existiam dois tipos de construção em madeira originários daqueles que viriam a ser denominados “germanos”, na Europa Central: o *blocousse* (*block+haus*) e o enxaimel (*fachwerkbau*). O *blocousse*, de possível origem eslava, é uma construção em que as paredes são formadas por troncos roliços, de dimensões próximas e levemente falquejados. Para a construção de uma casa com essa técnica construtiva havia necessidade de uma grande quantidade de madeira. Por esta razão, e pelo progressivo crescimento populacional que demandava por muitas construções, o *blocousse* teria sido gradualmente abandonado e a técnica construtiva que começou a se impor na Europa Central passou a ser a do enxaimel, embora houvesse, por algum tempo, regiões que combinassem as duas formas. Segundo Weimer, a tradução literal do termo *fachwerkbau* seria “construção em prateleiras”, embora, no Brasil, tenha sido traduzido simplesmente como ‘enxaimel’. WEIMER, Günter. **A Arquitetura Popular da Imigração Alemã**. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2005, p. 64-68.

runas), que identificava cada uma das paredes, seguido de um número romano, que indicava a localização de cada peça no tramado da respectiva parede. Para o carpinteiro enxaimel Paulo Volles,<sup>52</sup> que trabalha neste ofício na cidade de Blumenau, uma das belezas desta técnica e também uma de suas maiores qualidades está na possibilidade de remontagem. A estrutura de madeiras encaixadas, sem a utilização de pregos, possibilitaria a desmontagem e a recolocação da casa em outro lugar.

Havia três tipos de sistemas construtivos na técnica enxaimel, de acordo com Weimer, praticados na Europa Central já no início da Idade Média: o *baixo-saxão*, o *alemânico* e o *franco*. O *baixo-saxão* era, possivelmente, o mais antigo deles e se desenvolveu por toda a planície germânica. As características principais que o constituem são os baldrames e frechais contínuos; os esteios, igualmente contínuos, encaixados nos baldrames; e os peitoris e vergas, descontínuos, encaixados nos esteios. Os vãos entre os esteios correspondiam às portas e janelas. As peças inclinadas são quase inexistentes e a estabilidade da construção era alcançada pelo uso de contraventamentos internos – mãos francesas colocadas entre os esteios e os barrotes. O plano da parede superior avançava em relação à parede inferior. Já o sistema *alemânico* se desenvolveu no sul da Alemanha e se caracterizava pelo maior afastamento entre os esteios e o conseqüente uso de vigas horizontais maiores e mais robustas. Os esteios se apoiavam diretamente nas fundações e não mais nos baldrames, como no sistema anterior. As paredes superiores avançavam sobre as inferiores, mas de forma bem menos evidente. As portas e janelas eram menores e definidas por vergas e por peitoris contínuos encaixados nos esteios principais. Por último, o sistema *franco*, que se desenvolveu no planalto médio da Alemanha, foi, segundo Weimer, o mais pitoresco deles devido à valorização estética no

---

<sup>52</sup> Paulo Volles buscou sua formação na convivência com um mestre carpinteiro – que havia estudado carpintaria numa escola de artefices na Alemanha –, na ocasião de sua residência aqui no Brasil. Segundo Volles, a carpintaria enxaimel ainda é muito praticada na Alemanha, sendo que alguns mestres carpinteiros, dentre eles o próprio Volles, ainda mantêm a forma tradicional de construção, utilizando somente madeiras encaixadas para a confecção da estrutura. Ainda de acordo com o seu relato, existem várias ‘oficinas/escolas’ de carpintaria na Alemanha, mantidas pelo governo, que ainda conservam, de alguma forma, o espírito das guildas ou corporações de ofícios – no que diz respeito ao ensino específico de um ofício aliado à uma prática executiva, e ao intercâmbio entre carpinteiros nos momentos de peregrinação –, embora não haja mais o controle da profissão em função das mudanças provocadas pela livre iniciativa. Paulo Volles recebeu, em 2015, o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, promovido pelo Iphan, pelo levantamento de todas as construções em enxaimel existentes na cidade de Blumenau. Conforme entrevista concedida em 27/06/2016 e 04/05/2017, na cidade de Blumenau.

uso dos contratravamentos e dos fechamentos dos tramos, que formavam vários desenhos. Apresentavam barrotes contínuos com esteios neles encaixados, e as paredes inferior e superior formavam um só plano (WEIMER, 1994, p. 17-18; 2005, p. 68-70).

A técnica enxaimel chegou ao Brasil, ainda de acordo com o autor, por duas formas: na bagagem cultural trazida pelos imigrantes alemães no século XIX, e pelos portugueses. O enxaimel praticado pelos portugueses era o resultado da adaptação das técnicas dos suevos e visigodos<sup>53</sup>. Tais adaptações referem-se a adequações principalmente em relação ao clima: em função do ambiente mais seco encontrado na Península, a estrutura enxaimel não precisava ficar elevada do chão, estando os cunhais e alguns esteios, dependendo do tamanho da obra, fincados diretamente no solo. Para garantir maior proteção à madeira que era introduzida no solo, falquejava-se somente a parte aparente, permanecendo a parte que estava enterrada no formato original do tronco, além de receber uma pintura isolante. O prolongamento dos cunhais fincados na terra também garantia estabilidade<sup>54</sup> à estrutura, uma vez que a trama era formada apenas por peças horizontais e verticais, sem o uso das peças transversais que garantem a estabilidade ao enxaimel praticado na Alemanha. Outra diferença refere-se à estrutura aparente que, na Europa Central, compõe os atributos estéticos da edificação, enquanto na versão portuguesa eram deixados visíveis somente o requadro das portas e janelas (WEIMER, 2012, p. 162, 239).

Os imigrantes de origem alemã que chegaram ao Brasil, ainda segundo Weimer, vieram de várias regiões e tinham em comum uma “cultura florestal”, razão pela qual davam preferência à madeira como material construtivo. A técnica do enxaimel espalhou-se por toda a Europa Central, na primeira fase da Idade Média e, a partir do século XVIII, a construção em madeira teria sido, por necessidade, gradativamente substituída pela construção em pedra, uma vez que a produção de madeira já não mais conseguia atender à demanda. “Surgiram, então, as construções mistas, em que o andar inferior era de pedra e os superiores, de enxaimel”. A pedra começou a assumir maior

---

<sup>53</sup> Segundo Weimer, a “grande contribuição dos germanos para a arquitetura popular ibérica foi a introdução das estruturas de enxaimel”, durante o período em que os germanos dominaram a Península. WEIMER, Günter. **Arquitetura Popular Brasileira**, 2012, p. 84.

<sup>54</sup> A triangulação característica das construções em enxaimel na Alemanha é o que dá estabilidade para a estrutura, uma vez que, em função da umidade do solo na Europa Central, o tramado de madeira vertical não poderia ser colocado diretamente no solo. “A descoberta da triangulação significa para esta técnica construtiva o mesmo que a roda para os transportes”. WEIMER, Günter. **Arquitetura Popular da Imigração Alemã**, 2005, p. 64.

importância na construção, “até que, no século XIX, a madeira se restringiu quase que exclusivamente ao telhado”. Para o autor, a prática do enxaimel, na época da emigração, no Palatinado, teria se tornado fora de uso “não por obsolescência da técnica, mas por falta de matéria prima” (WEIMER, 2005, p. 67).<sup>55</sup>



Figura 3 – Casa Hersing – fachada dos fundos – Fonte: foto do autor

Para Großmann (2006), no século XVIII até o início do século XIX houve um certo abandono dos tipos tradicionais de construção na Alemanha e o enxaimel, quando utilizado, passou a ser rebocado, no desejo de deixar a construção com uma aparência como que feita em pedra. Paralelamente, ao longo do século XIX e estendendo-se até o início do século XX, uma nova moda do enxaimel se iniciou na Alemanha orientada pelas formas históricas do Romantismo. Para o autor, tal rememoração levou à criação de dois tipos distintos de enxaimel: o *enxaimel técnico* – que buscava se distinguir do historicismo e dar uma impressão moderna a esta técnica, fazendo pequenas alterações em sua aparência, procurando uma aproximação com a arquitetura em ferro

---

<sup>55</sup> Segundo Weimer, baseado nas considerações de Schneider que analisou as construções enxaimel em alguns povoados, a partir do século XVI foram estabelecidas algumas limitações na exploração da madeira; em meados do século XVII, a exploração da madeira passou a ser controlada pelo governo municipal e no início do século XVIII, era obrigatória a construção do andar térreo em pedra. *Ibidem*. p. 67.

fundido –; e o *enxaimel histórico* – que buscava referência nas formas históricas desta prática construtiva (GROßMANN, 2006, p. 13-15; 117-119).

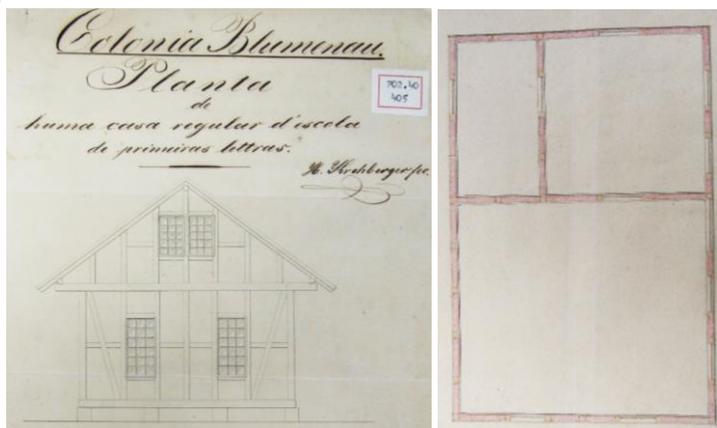


Figura 4 – Projeto de uma escola de “primeiras letras” de Henrique Krohberguer datado de 06/11/1871 – Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva (AHJFS) – Blumenau/SC.

A prática do enxaimel na Colônia Blumenau não se restringia apenas aos artífices carpinteiros e às moradias por eles construídas. Um dos primeiros arquitetos com formação institucional de que se tem notícia em Blumenau foi Henrique Krohberger que, após ter terminado os estudos como engenheiro-arquiteto na Academia Real de München, decidiu emigrar para o Brasil e firmou residência na Colônia Blumenau, no final do ano de 1858: “Henrique Krohberguer, desde a sua chegada, trabalhou em serviços da administração da Colônia, como engenheiro, arquiteto, agrimensor e cartógrafo” (SILVA, 1950, p. 417). Várias construções importantes em Blumenau ficaram a cargo do arquiteto, como o prédio da administração da Colônia, a igreja católica, a igreja evangélica, além de caminhos, pontes e estradas<sup>56</sup>. Esse arquiteto de formação acadêmica também utilizava a técnica construtiva do enxaimel, como se evidencia no projeto para uma pequena escola realizado em 1871. Isso demonstraria que a técnica do enxaimel na Colônia Blumenau aplicava-se tanto à arquitetura civil quanto à doméstica, e seria absorvida

<sup>56</sup> SASSE, Marita Deeke. **Concurso Estadual de Biografia**: personagem ilustre do município. 1971; e **Centenário de Blumenau**, 1950, p. 417.

tanto por arquitetos quanto praticada por mestres construtores ou artífices locais<sup>57</sup>.

A casa enxaimel da família Hersing é formada por uma ampla sala, um quarto maior destinado ao casal e dois quartos menores. Entre as duas casas há um corredor que faz a passagem de uma casa à outra e que termina na varanda da fachada principal. Curiosamente, este corredor é finalizado nos dois lados apenas por uma delicada cerca de madeira que permite a entrada de luz e a passagem do vento, ao mesmo tempo que possibilita a apreciação da paisagem. A estrutura de madeira, normalmente tingida numa tonalidade bem escura, confere à materialidade da casa enxaimel uma aparência robusta. As esquadrias das portas e janelas da fachada principal foram pintadas numa coloração esverdeada que parece refletir o tom que predomina na paisagem. As janelas e a porta da fachada dos fundos receberam o mesmo tom escuro da estrutura da casa. A entrada principal da edificação merece especial atenção: na parte superior do vão, acima da porta, encontra-se uma bandeira fixa preenchida com vidro e intercalado com delicados filetes de madeira na mesma coloração que as janelas. A madeira da porta é um pouco mais espessa, se comparada às outras, para poder suportar o trabalho de baixo-relevo geométrico. Apesar do desenho simples e linear, é possível perceber uma certa preocupação compositiva nos encaixes dos volumes que formam a sua estrutura. Embora pudesse haver carpinteiros que, eventualmente, também fabricassem portas e janelas, normalmente esse trabalho ficava a cargo de outro tipo de artífice, o marceneiro – principalmente em aberturas mais elaboradas como essa. Na escolha das cores da porta principal, parece ter havido uma hierarquia: a parte maior, que corresponde à estrutura da porta, recebeu a mesma cor esverdeada das janelas e batentes, de forma a reforçar a composição. O nível mais profundo e mais estreito do baixo-relevo foi colorido em um tom amarronzado, muito próximo de uma das nuances reveladas pelo tijolo queimado; e a parte do baixo-relevo mais próxima da superfície foi colorida numa tonalidade escura que parece ser a mesma utilizada na

---

<sup>57</sup> De acordo com Großmann, livros técnicos sobre a construção em enxaimel foram publicados pela primeira vez no século XVII e o mais importante teria sido o de Johann Wilhelm, em 1649. O livro trata de construções mais complicadas que os carpinteiros, segundo o autor, nem teriam chegado a conhecer em seus anos de aprendizado do ofício e peregrinação. Para o autor, tais publicações não eram destinadas aos artífices, mas aos proprietários das construções, ou aos construtores que pudessem pagar por um livro dessa natureza. O 'enxaimel normal' não teria sido retratado em livros didáticos; tal técnica era aprendida pelo oficial ou aprendiz, de acordo com Großmann, no local de construção da carpintaria. GROßMANN, Ulrich. **Fachwerk in Deutschland**. Petersberg: imhof, 2006, p. 3-15.

estrutura enxaimel. Dentre as portas da casa, esta é única que recebeu tal esmero construtivo nas duas faces; das outras três portas que compõem o espaço da sala, duas também são formadas por desenhos geométricos de baixo-relevo, mas não possuem a bandeira fixa e foram coloridas apenas na face que é vista no interior da sala; as outras portas da casa, ou são formadas por várias tábuas de madeira no mesmo formato que foram feitas as portas e janelas da edificação anterior, ou em seu lugar foram colocadas cortinas. Isso demonstraria o aspecto simbólico que a porta de entrada carrega ou carregava, não somente na casa do imigrante, mas em qualquer moradia: a porta de entrada é o limiar que divide o exterior do interior, o mundo externo daquele mundo privado, doméstico e familiar, que traz o aconchego ao mesmo tempo que revela a novidade, o inesperado. Ser convidado a ultrapassar este limiar revelaria, acima de tudo, um privilégio. “Creio que, se os homens vivessem de fato como homens, suas casas seriam templos - templos que nós nunca atreveríamos a violar, e que nos fariam sagrados se nos fosse permitido morar neles” (RUSKIN, 2013, p. 56).



Figura 5 – Casa Hersing – fachada principal do módulo enxaimel

Fonte: foto do autor

Os barrotes que sustentam a cobertura do telhado e as tábuas do forro, que podem ser vistos na parte interna da edificação, parecem feitos em madeira falquejada; as demais peças estruturais e as tábuas que compõem o piso demonstram, pelo acabamento, terem sido serradas. Num primeiro olhar, os barrotes parecem todos iguais e quadrados. Mas se percebido com mais dedicação descobre-se a desigualdade dos golpes, a força mais intensa conferida numa parte e aliviada em outra.

Evidentemente, não há nenhuma intenção decorativa, no sentido ruskiniano, nesses cortes; o que se percebe é antes uma necessidade de satisfazer o critério da utilidade e também de usar o material natural fartamente disponível, embora confessem, de alguma maneira, a habilidade executiva do artífice. Segundo Ruskin, “é bom ter ao alcance não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas o que suas mãos manusearam, e sua força forjou, e seus olhos contemplaram, durante todos os dias de suas vidas” (RUSKIN, 2013, p. 54). Isto dito não de maneira a reverenciar ou a cultuar um objeto do passado, mas para evidenciar a completude de espírito e de vida que lateja por meio da materialidade da obra de uma arquitetura plena de vida.

Normalmente, ao chegar à colônia o imigrante se hospedava no abrigo<sup>58</sup> comum até que pudesse construir a primeira edificação que, na maioria das vezes, tinha apenas um cômodo. Assim que essa improvisada construção ficava pronta, a família se estabelecia em sua propriedade. Depois o colono fazia o reconhecimento do lote, a derrubada da mata e identificava onde construir o seu rancho, normalmente uma moradia ainda provisória, enquanto que os outros ranchos, tanto para abrigo de animais quanto para abrigo de manufaturas da propriedade, também iam sendo edificadas. Segundo Weimer, a casa definitiva<sup>59</sup>, propriamente dita, era a última a ser feita no lote, quando já se tinha melhores recursos, enquanto que a casa provisória era transformada em celeiro (WEIMER, 2012, p. 167).

Na Colônia Blumenau a casa definitiva era feita, muitas vezes, utilizando-se a técnica construtiva enxaimel e, para tanto, contratava-se o ofício de um carpinteiro e de um pedreiro, embora o trabalho não fosse

---

<sup>58</sup> “Na chegada, os imigrantes encontram alojamento gratuito para os primeiros tempos, tanto no porto de Itajaí, como no *Stadtplatz* da Colônia. São relativamente espaçosos, construídos de acordo com a tradição do país, seguros contra a chuva, com divisórias e cama de campanha”. BLUMENAU, Hermann. **A Colônia Alemã Blumenau na Província de Santa Catarina no Sul do Brasil**, 2002, p. 101.

<sup>59</sup> As três fases mencionadas na construção da casa do colono não podem ser vistas como uma regra, segundo Weimer, uma vez que a construção intermediária poderia não existir efetivamente. WEIMER, Günter, **Arquitetura Popular da Imigração Alemã**, 2005, p. 129-150 e **Arquitetura popular Brasileira**, 2012, p. 165-170. Tomando como base a realidade da Colônia Blumenau, percebe-se, pelo menos, duas fases na edificação das moradias: uma provisória e uma definitiva. Nos mapas estatísticos consultados referentes à Colônia, aparece a menção em relação ao número de casas provisórias e de casas definitivas. Por exemplo, no mapa estatístico referente ao ano de 1871, havia na Colônia Blumenau “476 casas de moradia solidamente construídas de madeiras falquejadas ou de pedra e cal. Aumento em 1871 = 19 casas. Em construção = 10. Casas Provisórias = 1035”. Disponível no AHJFS em Blumenau. Acesso em 16/02/2016.

feito em conjunto. Ao final da montagem da estrutura da casa, quando a construção chegava ao topo do telhado e o trabalho do carpinteiro terminava, era feita a *richtfest* – “festa da cumeeira”, em que participavam todos os que trabalharam na edificação (SEYFERTH, 1999, p. 93). Depois iniciava-se a cobertura da construção – primeiramente feita com telhas de tabuinhas de madeira que foram sendo substituídas por telhas provenientes das olarias. Terminada a cobertura, iniciava-se o preenchimento dos tramos da estrutura. A princípio era feito com taipa e posteriormente com tijolos, que poderiam ser inteiramente rebocados ou deixados descobertos na parte externa e cobertos com pintura caiada na parte interna (WEIMER, 1994, p. 55-64).

Considerando o trabalho técnico que envolve uma edificação enxaimel pode-se dizer que essa prática construtiva requer do artífice construtor, de uma só vez, seu pensamento inventivo e seu corpo executivo. O fantástico paradoxo estaria, de alguma forma, presente, seja no ofício do carpinteiro – no exercício engenhoso na elaboração da estrutura de madeira – seja no ofício do pedreiro – em sua prática imaginativa na colocação dos tijolos, quando privilegiava padrões estéticos. Vale ressaltar, também, que na prática do carpinteiro enxaimel percebe-se uma dupla concepção no desenho da casa, na produção primeira da estrutura – pelo pensamento que orienta a prática executiva da pré-fabricação – até a execução final do edifício. Segundo Volles, a arte do carpinteiro estaria na fatura da estrutura da casa, na engenhosidade dos encaixes que se mostram como pura ciência, utilizando-se de cálculos que buscam a precisão. Por um lado, a beleza do enxaimel residiria, sobretudo, na ciência de sua técnica. Entretanto, mesmo com todo o trabalho de cálculo no desenvolvimento das peças e na pré-montagem, existiria uma certa expectativa, de acordo com Volles, que constitui parte do trabalho do carpinteiro enxaimel, pois seria somente na montagem final da estrutura que poderia ser possível comprovar a eficiência do seu trabalho, uma vez que tal técnica não possibilitaria ajustes depois de levantada a estrutura. E a festa da cumeeira seria justamente para celebrar a perfeição dessa montagem. Por outro lado, paradoxalmente, a manifestação da beleza na arquitetura enxaimel estaria, também, nas irregularidades de sua superfície que, ainda segundo Volles, são próprias dessa técnica artesanal, que preserva, além das “falhas” da madeira e suas manchas e variações de cor, as irregularidades na aplicação dos tijolos. De acordo com esse artífice, apesar do carpinteiro trabalhar com exatidão matemática e hoje ter equipamentos que facilitam o seu trabalho executivo, a perfeição de superfície não faria parte dessa técnica construtiva, residindo aí a sua maior beleza.

A prática continuada da técnica do enxaimel em Santa Catarina, principalmente em Blumenau, parece revelar-se, sobretudo, como um costume resguardado pelos artífices, na preservação dos modos de fazer o seu ofício construtivo. Entretanto, a consagração desse costume talvez possa ter sido alimentada, mesmo que indiretamente, pelo espírito partilhado pelas práticas culturais, evidenciado, principalmente, pela permanência do idioma praticado na Colônia. Segundo Seyferth (1981), “O elo que liga um povo e sua nação é o que os alemães chamam de *Volksgemeinschaft* e *Deutschtum*, o que quer dizer, uma comunidade de interesses e uma cultura, raça e língua comuns”. (SEYFERTH, 1981, p. 45). Em parte, a partilha das práticas culturais seria o que sustentaria qualquer grupo étnico. Entretanto, a manutenção da língua materna, para Seyferth, “mais do que a raça” seria “o meio de manter vivo o espírito alemão”, de determinar a sua origem, diferenciando as comunidades alemãs fora do território alemão, e alimentando as suas práticas culturais. Outro conceito evidenciado por Seyferth é o *Heimat*, que se refere ao país ao qual uma pessoa está ligada. “É a terra sensível ao indivíduo pela paisagem, costumes, canto transmitida principalmente pela obra dos poetas do romantismo, referida aos costumes e cultura popular germânica (...)” (SEYFERTH, 1981, p. 46).

Cumprir evidenciar ainda que, se por um lado, a prática do ofício construtivo do enxaimel foi mantida, sobretudo, pelos artífices que resguardavam seus costumes, impregnados no modo de ser do artesanato, por outro lado, a interrupção dessa prática construtiva por volta do final da década de 1930, em Blumenau, pode ter sido influenciada pelas restrições impostas pelo programa de nacionalização. Segundo Weimer, ao analisar a situação dos imigrantes alemães no Rio Grande do Sul, “quando o Brasil entrou em guerra contra a Alemanha”, deu-se lugar “a perseguições étnicas que resultaram na desconfiança de qualquer manifestação cultural que pudesse ser identificada” e, com isso, a arquitetura enxaimel começou a entrar em declínio, resistindo, inicialmente, apenas em regiões “mais afastadas do poder” e entrando em completo desuso com a segunda grande guerra (WEIMER, 2012, p. 169-170).

Ao longo de toda a edificação enxaimel da casa Hersing, os tijolos foram colocados de forma simples, apenas alternando os pontos de junção de maneira a dar menos rigidez à composição e maior firmeza na colocação. Somente na fachada principal é que aparece um tratamento particular evidenciando uma preocupação estética no preenchimento dos vãos que ladeiam as janelas e a porta principal. Ali mantém-se a mesma alternância no preenchimento, porém, antes, uma fileira de tijolos forma

uma pequena moldura que se estende ao longo dos vãos. A preocupação com o efeito plástico na colocação dos tijolos é recorrente em muitas das casas visitadas feitas em enxaimel com tijolo aparente. Os recursos vão desde desenhos formados pela colocação dos tijolos, até padrões obtidos pelas diferentes tonalidades de queima. Pode-se observar também, na edificação analisada, uma pequena faixa tramada de delicados filetes de madeira que formam um lambrequim de simples linhas geométricas aplicado no final do telhado que cobre a varanda na fachada prevalente. São pequenos detalhes construtivos e decorativos que evidenciam a presença do artífice construtor.



Figura 6 – Casa Hersing – detalhe da colocação dos tijolos na fachada principal  
Fonte: foto do autor

Os oficiais industriais ligados à construção das casas e engenhos eram muito importantes para o desenvolvimento da materialidade que se formava na Colônia. Dentre eles, o ofício<sup>60</sup> da carpintaria era um dos mais requisitados, embora fosse praticado, pelo menos no início da formação das colônias, por um oficial que era também lavrador e exercia o seu ofício junto às atividades de colono para o seu sustento:

---

<sup>60</sup> Nos mapas estatísticos consultados, naquele referente ao ano de 1872, o diretor da Colônia usava o termo “oficiaes industriaes” para definir os diversos artífices existentes, não somente aqueles ligados à construção e, normalmente, colocava uma observação no final dizendo que a maioria dos artífices também trabalhava em sua lavoura para o seu sustento. Já no relatório de 1879, o termo para se referir aos variados artífices era “artes e officios” e, casualmente ou não, não mencionava mais o duplo trabalho do artífice. Percebe-se, também, que no mapa do ano de 1872, dentre os artífices ligados à construção, havia mais carpinteiros do que pedreiros. Já no mapa de 1879, a posição se inverte e aparecem bem mais pedreiros do que carpinteiros. Disponível no AHJFS em Blumenau. Acesso em 16/02/2016.

O mais importante serviço artesanal era a carpintaria. O carpinteiro construía casas, móveis, engenhos e carroças, serrava ele próprio as tábuas necessárias quando não havia jeito de obtê-las. Fazia isso no mesmo período em que outros dedicavam-se ao trabalho nas estradas e serrarias: entre o plantio e a colheita do milho, de cana de açúcar e do tabaco. Recebia como pagamento mercadorias ou dinheiro, conforme as posses do colono que contratava os seus serviços (SEYFERTH, 1999, p. 80).<sup>61</sup>

Segundo Seyferth (1999, p. 77), havia o “trabalho acessório” que era comumente praticado na Alemanha durante o século XIX, mas que não se referia ao trabalho artesanal propriamente dito. Em geral, no inverno, o lavrador procurava algum trabalho fora de sua propriedade para ajudar nas suas despesas até que a colheita fosse realizada. Entretanto, como no Brasil o inverno é menos rigoroso, era possível trabalhar de forma mais contínua. Hermann Blumenau, em sua publicação sobre os cinco anos da Colônia Blumenau, mencionava os colonos que trabalhavam como diaristas, referindo-se principalmente ao colono recém-chegado, que trabalhava tanto na lavoura para outro colono proprietário de terra quanto em outro trabalho como a derrubada de mata, a construção de vias, pontes etc. Quanto aos artífices, principalmente os carpinteiros, como o inverno moderado dos trópicos não suspendia o trabalho, o seu ganho era constante<sup>62</sup>.

A arquitetura, enquanto expressão partilhada, parecia estar presente na construção das casas nas colônias, não somente na edificação dos primeiros ranchos, em que a partilha estaria mais ligada a uma ajuda mútua em função da urgência da construção, mas na edificação da casa definitiva, que era um acontecimento organizado e pensado com muita antecedência.

---

<sup>61</sup> O relato de Seyferth refere-se ao cotidiano da Colônia Brusque. Seyferth usa uma definição um tanto alargada do ofício de carpinteiro que acaba por abranger também o ofício de marceneiro.

<sup>62</sup> Referente ao salário do diarista: “Quando o trabalho é feito por empreitada, principalmente na derrubada da mata, o salário é mais alto, chegando a 1\$280, 1\$500 e até 2\$000 réis. Isto também vale para os usuais trabalhos do colono, mas os artífices, particularmente os carpinteiros, estipulam um salário de 1\$500 réis ou até mais por dia, incluída a alimentação. Como o inverno não interrompe o trabalho [no caso do artífice], o ganho é ininterrupto”. BLUMENAU, Hermann. **A Colônia Alemã Blumenau na Província de Santa Catarina no Sul do Brasil**, 2002, p. 87 e 102.

Para esta casa é que se obtinha auxílio dos vizinhos. O trabalho, contudo, era combinado após os serviços religiosos no domingo, na venda ou em alguma festa, mesmo que fosse entre proprietários vizinhos. Isto é um indicador da importância comunal dessas instituições, colocadas acima das próprias relações de vizinhança. O proprietário do lote compra ou prepara o material (...), discute com os vizinhos a forma de construção e depois inicia o trabalho (SEYFERTH, 1999, p. 92)<sup>63</sup>.

O exercício da arquitetura comunal na edificação da casa definitiva, que considerava principalmente a colaboração executiva dos trabalhadores e vizinhos, contava, então, com a participação de várias pessoas, embora fosse necessária, evidentemente, a presença de um carpinteiro, num primeiro momento, e de um pedreiro, depois de levantada a estrutura, para a condução do ofício construtivo. O fazer comunal na elevação da moradia definitiva, para além de uma atividade coletiva, parecia funcionar também como um desejo e um esforço na realização tangível da materialidade edificada e no reconhecimento de tal materialidade como formadora da concretude da vida social na Colônia.

Retomando a casa Hersing, percebe-se que, além do artífice carpinteiro e do artífice pedreiro, há indícios de um outro ofício praticado por outro tipo de artesão, nas pinturas ornamentais da parte interna da casa. A pintura mural é recorrente em várias casas da região de imigração alemã em Santa Catarina, compreendendo desde pequenos barrados que emolduram as paredes, até as pinturas rotativas que repetem o mesmo padrão de ornamento ao longo de toda a extensão da parede. Não se sabe exatamente quem praticaria tal ofício; no mapa estatístico da Colônia Blumenau, do ano de 1879, aparece, na classificação dos artífices, a menção a dois pintores, embora não se saiba se tratavam de pintores artísticos ou não. Contudo, nas pinturas observadas, fica evidente que a sua execução, mesmo que orientada pelo uso de algum molde, conjuga a comunhão de mãos hábeis e sensível pensamento estético.

Na parte interna da casa, as paredes de tijolo receberam um revestimento e uma coloração que lembra uma pintura caiada. A mesma pintura parece se estender para o tabuado do teto, os caibros e as paredes internas de madeira. É nas pinturas das paredes internas que o artífice

---

<sup>63</sup> Weimer também ressalta a construção da casa definitiva como sendo um trabalho coletivo: "a construção da casa definitiva era um empreendimento coletivo do qual boa parte da comunidade participava". WEIMER, Günter. **Arquitetura Enxaimel em Santa Catarina**, 1994, p. 55.

construtor parece demonstrar toda a sua sensibilidade estética e toda a sua inventividade e felicidade. Na parte inferior da parede, até uma altura de mais ou menos cinquenta centímetros, a parede de tijolo recebe uma coloração amarronzada e, na parte superior até o teto, uma coloração branca, mas ambas lembram uma pintura caiada. Concentrando-se primeiramente na sala que, de acordo com a intensidade das pinturas ilustrativas, demonstra ser o lugar mais importante desta edificação, percebemos uma pintura vertical formada por dois delicados arabescos e um círculo vazado que vão compondo o tracejado até a ilustração superior que finaliza a parede. Tal pintura lembra as pinturas estêncil e talvez o artesão tenha utilizado algum molde artesanal para se guiar, o que não desmerece a sua composição. Entre uma fileira de arabescos e outra há um espaço que parece regular, mas os pequenos desvios de medidas que o constituem nos dizem mais sobre ele, segundo Ruskin, do que a regularidade pretendida, pois revelariam a fantasia, a imaginação, a inventividade e a vitalidade daquele que os criou. “Escolha se você irá pagar pela forma adorável ou pelo acabamento perfeito, e escolha ao mesmo tempo se você vai fazer do trabalhador um homem ou uma pedra de afiar”<sup>64</sup>. Na parte superior, há um barrado que finaliza a ilustração da parede da sala e que parece ser o elemento dominante dentro da composição total desta pintura. Este também parece ter sido feito com o auxílio de um molde artesanal, embora o próprio molde revele as irregularidades de seu corte, a julgar pelas alternâncias que se repetem ao longo da pintura estêncil. Nela, há um filete amarelo que se vê serpenteado por um filete mais largo em tom marrom; deste conjunto, surgem delicados ramos que, de certa maneira, desorientam a rigidez dos dois primeiros elementos. Delicados barrados foram aplicados, um na parte superior e outro na parte inferior da composição principal. O conjunto de cores utilizado na pintura dominante se repete e dá forma às combinações das tonalidades usadas nas pinturas menores e subordinadas, tanto na sala quanto nos quartos.

Na pintura do quarto do casal e dos dois quartos menores a parede também recebe a mesma faixa larga em tom amarronzado na parte inferior. Não há as fileiras de arabescos verticais. As paredes são livres de ilustrações exceto por um delicado barrado que finaliza a parte superior e com desenhos diferentes aplicados tanto no quarto maior quanto nos quartos menores. A pintura estêncil feita nos quartos, a julgar pela leve

---

<sup>64</sup> “Choose whether you will pay for the lovely form or the perfect finish, and choose at the same moment whether you will make the worker a man or a grindstone”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol X, 1904, p. 200.

desigualdade das partes, não parece ter sido feita com o auxílio de algum molde artesanal, embora, paradoxalmente, a irregularidade das partes confesse regularidade à forma final.



Figura 7 – Casa Hersing – detalhe dos desenhos das pinturas da sala e de um dos quartos – Fonte: fotos do autor

Uma das maiores dificuldades de Ruskin era conseguir estabelecer, com certo grau de certeza, se a abstração ou a imperfeição na arte decorativa tinha sido uma escolha declarada do artífice ou se era uma inabilidade confessada do trabalhador. Entretanto, para o autor, nenhuma arte decorativa deveria ser guiada pelo propósito da perfeição, assim como nenhuma arte de “vontade independente” e completa em si mesma poderia ser decorativamente correta. A condição primeira da verdadeira natureza da arte decorativa seria que sua especial expressão de beleza somente poderia ser alcançada no conjunto de um determinado lugar. “O ornamento, o servo, é muitas vezes formal, onde a escultura, o mestre, teria sido livre; o servo é muitas vezes silencioso onde o mestre teria sido eloquente; ou apressado, onde o mestre teria sido sereno”<sup>65</sup>.

Ao longo das paredes internas da sala, além dos inúmeros retratos de família, encontram-se vários quadros com frases devocionais grafadas em alemão, além de algumas gravuras com imagens religiosas que, pendurados improvisadamente, tentam seguir a regularidade intentada pela pintura estêncil. Apesar de parecer haver um desejo genuíno de compor as imagens com as ilustrações da parede, tal composição é, por vezes, traída pelo gesto do homem comum de pouca destreza. As imagens

<sup>65</sup> “*Ornament, the servant, is often formal, where sculpture, the master, would have been free; the servant is often silent where the master would have been eloquent; or hurried, where the master would have been serene*”. RUSKIN. John. **The Stones of Venice**, vol I. *Works*, vol IX, 1903, p. 285.

religiosas estão colocadas em vários pontos da sala e trazem pequenas inscrições da Bíblia. Pelo tempo que se denuncia na aparência envelhecida das gravuras, pode-se perceber que se trata de uma família devota há muito tempo. A demonstração devocional parece que era mais comungada até meados do século XX, se comparada às práticas atuais, pois era comum encontrar nas moradias um lugar destinado às orações, assim como os ritos religiosos estavam mais presentes na vida cotidiana. As frases nas gravuras reverenciam um Deus que habita o *ser* e que habita a sua casa, que protege a morada e o lar, o que, de alguma maneira, reforça o pensamento de Ruskin, que nos fala que a moradia de um homem de bem, além de contar a sua história e de ter de ser construída para perdurar – no sentido daquilo que permanece – deveria também manifestar, por meio de sua materialidade, o reconhecimento da “graça de Deus na permissão para construir e possuir um refúgio sereno” (RUSKIN, 2013, p. 63).



Figura 8 – Casa Hersing – detalhe lambrequim e um dos quartos

Fonte: fotos do autor

Segundo Seyferth (1990), além dos elementos da edificação que caracterizam a moradia do colono – como a separação da parte destinada aos dormitórios e à sala da área da cozinha, a varanda construída na parte da frente e o telhado em duas águas – o que daria uma “aparência específica à casa do colono, qualquer que seja a sua origem, é a presença de um jardim, por mais modesto que se apresente”. E o jardim na frente da casa estaria presente não somente nas moradias rurais, mas nas edificações urbanas também. Ainda de acordo com a autora, existe na língua alemã um termo que “designa a casa bem cuidada: *Wohnkultur* – a

arte de morar bem ou de viver bem” (SEYFERTH, 1990, p. 47). A concepção do *Wohnkultur* manifestado no cultivo do jardim parece, em parte, também constituir todo o trabalho relacionado em tornar a casa, enquanto corpo edificado, bem cuidada e de boa aparência, tanto para aqueles que usufruem intimamente dessa materialidade quanto para os vizinhos, para a rua, o bairro e a cidade que também são constituídos, em parte, por ela.

As paredes das moradias levantadas pelo imigrante construtor podem nos contar muito sobre suas intenções e seus desejos. O fantástico paradoxo parece também estar presente na aparente contradição que faz o colono artífice, em condições tão inóspitas, preocupar-se com tamanho esmero criativo, dedicando-se ao trabalho paciente, zeloso e demorado na construção de sua habitação; parece haver um desejo genuíno do construir como habitar-se, que perpassa a materialidade da obra edificada porque feita pelo *ser* imigrante. A moradia definitiva revelaria também um outro momento na vida desse artífice: a casa definitiva, como sendo aquela que perdura, demonstraria o *ser* imigrante, agora, estabelecido; a estabilidade da construção parece refletir, em parte, a estabilidade mesma da vida do imigrante. E as suas casas erguidas aqui nos trópicos parecem compartilhar do pensamento ruskiniano que nos diz que as moradias deveriam ser feitas para durar e “construídas para serem belas; tão ricas e cheias de atrativo quanto possível, por dentro e por fora; (...) com diferenças tais que estejam de acordo com, e expressem, o caráter e ocupação de cada homem, e parte de sua história” (RUSKIN, 2013, p. 61).

Entretanto, para além da construção de sua moradia, o artífice construtor teria de lidar também com a sobrevivência do seu ofício que, ainda assentado nos modos de um saber-fazer tradicional e artesanal, começava a enfrentar a concorrência da produção fabril e a liberdade econômica e profissional, manifestada em Blumenau, de acordo com os relatos publicados nos jornais, já no amanhecer do século XX.



## 2 O TRABALHO E O ARTÍFICE

### 2.1 A SOCIEDADE DE ARTÍFICES

O ditado pregado nos bons velhos tempos que ‘todo ofício tem um fundo de ouro’, na era das máquinas e grandes empresas, saiu do curso. O artífice autônomo, que nas repúblicas cidadinas da Idade Média teve um papel de destaque, está agora tornando-se raro e enfrentando milhares de dificuldades para poder se sustentar. A concorrência esmagadora das grandes empresas no decorrer do último século nos países de cultura, proletarizou milhares de existência autônomas (*Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, n°28).

Assim começa o primeiro relato de que se tem notícia, dentre os dois jornais pesquisados em Blumenau, sobre a situação dos ofícios, datado de 11 de janeiro de 1902, publicado no *Der Urwaldsbote*<sup>66</sup>. O artigo não está assinado; sabe-se, entretanto, que quem nos fala não era um artífice. Segundo seu relato, a concorrência das grandes empresas, “que não pode ser detida por nenhum obstáculo artificial (agremiações!)”<sup>67</sup>, ainda era pouco sentida em Blumenau porque a cidade estava distante dos grandes centros culturais. Os maus momentos vividos pelos artífices na cidade, em sua opinião, deviam-se à crise econômica que prejudicava “tanto os pequenos artífices quanto os outros”. Entretanto, o autor não negava que certos ofícios, “como o da marcenaria e da funilaria, por exemplo”, quando as grandes empresas portadoras de maquinário adequado, “fabrica[vam] suas caixas e latas”, reduziam o trabalho desses artífices. (*Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, n°28). De

---

<sup>66</sup> Pesquisou-se nos dois principais jornais da cidade de Blumenau, o *Der Urwaldsbote* e o *Blumenauer Zeitung*, dentre os volumes traduzidos por Edith Eimer para o Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, que datam do ano de 1900 a 1910. Esta tradução não foi feita de todos os volumes dos jornais e também não se refere à tradução literal de todos os assuntos publicados. A tradutora escolheu os temas que julgava mais importantes para a constituição do conhecimento em relação à formação da cidade e dos seus costumes, e dividiu suas traduções entre textos curtos – que se referem aos pequenos anúncios –, e em textos longos – que dizem respeito à publicação de textos maiores. Dentre os volumes traduzidos do *Der Urwaldsbote* temos os anos de 1900, 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1908, 1909 e 1910. As traduções do *Blumenauer Zeitung* começam dos volumes publicados ainda no século XIX. Entretanto, optou-se por fazer o mesmo recorte temporal nos dois jornais. E dentro deste recorte, o *Blumenauer Zeitung* contempla todos os anos entre 1900 e 1910. Disponível no AHJFS em Blumenau.

<sup>67</sup> Jornal *Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, n°28. Disponível no AHJFS, em Blumenau.

acordo com a sua narrativa, a situação dos artífices em Blumenau não era “uma luta de vida ou morte, como nossos artífices tiveram na Europa, mas sim um mal passageiro, que atingiu quase todas as classes” (*Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, nº28). O que ajudaria a sobrevivência do artífice neste momento seria o fato de serem proprietários de sua própria terra: “se na oficina não tem nada para fazer, ele não descansa; vai à roça”<sup>68</sup>. Contudo, a situação atual do artífice havia se tornado bem precária porque o que ele precisava para executar o seu ofício tinha de pagar antecipadamente enquanto que o ordenado era pago somente depois que os serviços fossem prestados. Outra situação que colaboraria para a condição desvantajosa do artífice eram os altos impostos:

Um ferreiro que trabalha sem auxiliar na colônia precisa pagar 18 mil réis de imposto profissional, o que é muito elevado. Antigamente, quem trabalhava sozinho, sem nenhum auxiliar, estava livre de impostos. E se um curtidor, com instalações mais do que primitivas, precisa sacrificar 30 mil réis, prefere não mais continuar o seu trabalho, como realmente aconteceu! (*Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, nº28).

O autor também falava sobre a “frutífera indústria caseira” de fabricação de charutos que existia, há alguns anos, na cidade. Os artífices trabalhavam em sua indústria caseira e vendiam os charutos para as “firmas exportadoras” que os comercializavam. Com isso tinham uma “boa arrecadação constituindo, de certa forma, uma aristocracia trabalhadora”<sup>69</sup>. Segundo Seyferth (1999), a *Hausindustrie* era uma pequena indústria doméstica, em que a mão-de-obra, formada pela família do camponês, trabalhava na transformação da produção agrícola, seja para seu próprio consumo, seja para venda. Essa “pequena indústria doméstica” era, no início da colonização, uma atividade complementar dos colonos, “forçados a depender de uma economia estritamente familiar”. As atividades artesanais abrangiam tanto trabalhos que não exigiam nenhuma especialização quanto trabalhos muito específicos. As oficinas normalmente funcionavam nos fundos da residência do artesão, sem muitos recursos, e as atividades eram quase sempre exercidas por uma pessoa ou por uma família. Quando a população da colônia começou a aumentar, o trabalho artesanal passou a ser considerado uma especialidade, com possibilidades de bom rendimento, e começaram a

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

aparecer as pequenas indústrias, normalmente relacionadas com a matéria-prima disponível na região (SEYFERTH, 1999, p. 65-66; 121-122).

O autor do artigo do jornal também discorria que, apesar da falta de dinheiro e da péssima situação econômica, a atividade da construção civil no centro da cidade de Blumenau era surpreendente e oferecia oportunidade a muitos artífices. “Uma série de construções aprazíveis em nossa cidade estão próximas de serem concluídas. O dinheiro que está sendo empregado nessas construções foi ganho anteriormente em épocas melhores” (*Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, nº28). O artigo encerrava com uma consideração do autor sobre a formação da associação de artífices, fazendo um pedido para que algum artífice se posicionasse publicamente para que fosse possível ajudá-los.

Em comparação aos colonos e comerciantes, os artífices se encontram em desvantagem. Para eles é impossível melhorar a sua situação através do cooperativismo. Não cremos que fosse possível criar uma associação de artífices para comprar matéria-prima e semelhantes. Nossas condições são primitivas demais e o espírito comunitário, a convicção profissional entre os artífices é muito menos desenvolvida do que entre os colonos e comerciantes (*Der Urwaldsbote*, 11/01/1902, ano 9, nº28).

Esta era a impressão de um “não artífice” sobre esta associação profissional. Sabe-se que nas traduções pesquisadas, o primeiro anúncio sobre a Sociedade de Artífices<sup>70</sup> – *Handwerker verein* – data de 15 de junho de 1901. Nesta ocasião, a ordem do dia era a “eleição da nova diretoria, ingresso de mestres artífices e auxiliares, e assuntos gerais”. Não se sabe ao certo quando esta sociedade foi fundada. O único cartório de registro civil<sup>71</sup> da cidade de Blumenau, que funciona desde o final do século XIX, não tem registro de tal Sociedade, nem atas ou estatutos.

---

<sup>70</sup> Segundo Fouquet, havia falta de artífices e de artesãos mesmo nas grandes cidades no Brasil. A crescente demanda por essa mão-de-obra alimentava nos artífices a “consciência de seu valor e de sua personalidade social, como prova a Associação Beneficente dos Artesãos, em Curitiba. Seus fundadores, em 1884, impuseram-se a tarefa de ajudar a seus associados em caso de doença e morte. Mais tarde, o ‘Handwerker’ (artesão), como era comumente chamado, ampliou suas atividades, instituindo os setores de canto, ginástica, teatro, boliche e biblioteca. Edificou uma bela sede e, por volta de 1929, durante o apogeu dos clubes teuto-brasileiros, deve ter sido o maior de todos, com 2.664 sócios”. FOUQUET, Carlos. **O imigrante Alemão e seus Descendentes no Brasil**. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1974, p. 145.

<sup>71</sup> Conforme negativa do Cartório Braga Varella de 27 de janeiro de 2017.

Entretanto, a sua formação deve ter sido anterior à data anunciada no jornal, uma vez que estavam elegendo uma nova diretoria. O fato de não possuir registro civil não diminui a força dos interesses que os motivaram para a criação de tal associação. O espírito que os animava talvez fosse tão forte, tão intenso que a reunião corporal ou a tentativa de uma união fraterna justificava e tornava formal o empenho. Ou não.... Pelos anúncios, a mencionada Sociedade existiu entre 1901 e 1903. Depois dessa data não se evidenciou mais notícia, pelo menos no recorte temporal realizado nos jornais traduzidos.

A disposição ao associativismo, de acordo com Weimer (2009), é uma das características da cultura alemã e decorreria do fato de se conceber a casa como um reduto exclusivamente familiar, em que pessoas estranhas à família teriam acesso somente em ocasiões especiais, mas mesmo assim em espaços restritos da edificação. Dessa maneira, os pontos de encontro fora da casa adquiriam especial importância e, dentre eles, as reuniões em espaços reservados como restaurantes, hotéis e, principalmente, em clubes sociais configuravam as formas de convivência social. As primeiras associações nas áreas de colonização alemã tinham finalidades “mais pragmáticas”, como a construção de escolas e igrejas, seguidas das associações recreativas, como sociedade de canto e de dança, até sociedades assistenciais ou protetivas (WEIMER, 2009, p.139-140).

Uma das mais importantes associações criadas na Colônia Blumenau foi a *Kulturverein* – Sociedade de Cultura – fundada em 19 de julho de 1863<sup>72</sup>. Inicialmente instituída por Guilherme Friedenreich e mais vinte e quatro membros, tinha por finalidade ajudar e orientar os colonos na prática da agricultura e pecuária, procurando melhorar, além da indústria rural da Colônia, suas condições econômicas, sociais e culturais<sup>73</sup>, alimentadas por um ideal comum. O próprio administrador da Colônia fazia parte de tal Sociedade e assim a definiu no relatório do ano de 1871: “existe a Sociedade de Cultura que tem por fim promover tanto o progresso material e intelectual da colônia em geral como especialmente

---

<sup>72</sup> Dentre as sociedades e associações fundadas em Blumenau e descritas por Kilian, seria possível distingui-las, de acordo com a sua finalidade, em dois tipos: as de caráter “útil e necessário” e as de caráter “recreativo”. A Sociedade de Cultura pertenceria ao primeiro tipo. KILIAN, Frederico. *Sociedades e Associações em Blumenau*. In: **Centenário de Blumenau**, 1950, p.338-345.

<sup>73</sup> Para tanto, tal sociedade promovia reuniões constantes sobre “assuntos científicos relacionados ao cultivo da terra”; organizava encontros para trocas de ideias entre os colonos; bem como fazia exposições locais e participava de exposição em outros estados e até mesmo no exterior. SILVA, José Ferreira. **História de Blumenau**, ano (?), p. 248-49.

da agricultura e indústria rural, prestando bons serviços por instruções, exposições etc”. Além disso, Blumenau ressaltava a existência de uma biblioteca que era “posta gratuitamente à disposição dos membros”<sup>74</sup>.

Em seu estudo sobre o associativismo cristão nas regiões de colonização alemã no Rio Grande do Sul, Schallenberger (2009) destaca que o associativismo, “enquanto movimento social organizado em torno de indivíduos ou de grupos com os objetivos de representação e de defesa dos seus interesses comuns”, não poderia ser compreendido como que construído a partir de um único impulso, mas gerado num contexto de mudanças sociais refletidas sobre a realidade da sociedade. Segundo o autor, os teuto-brasileiros não formavam um grupo homogêneo. Por detrás da palavra “teuto-brasileiro”, havia indivíduos com credo e posições políticas divergentes, práticas culturais variadas e diversidade profissional. Os elementos de identificação entre os teuto-brasileiros e sua construção de sentido teriam tido “na língua e na religião as suas mediações fundamentais”. O associativismo entre os teuto-brasileiros teria se manifestado, inicialmente, “como cultura em ato, isto é, fundamentada na necessidade da manifestação de práticas culturais que identificassem estilos de vida e formas de representação e de expressões típicas” (SCHALLENBERGER, 2009, p. 206-207). Considerando a Colônia Blumenau e a *kulturverein*, as sociedades começaram a aparecer mais de dez anos depois de sua formação.

Em 25 de janeiro de 1902, no jornal *Blumenauer Zeitung*, aparece o segundo anúncio, como que em resposta ao publicado anteriormente, sob o título: “*O valor do artífice no começo do século – referente à situação da profissão*”. Este, sabe-se, foi feito por um artífice embora não declarado nominalmente.

Hoje o ofício, a profissão acabou. Hoje a profissão não tem mais um chão de ouro. Não pode mais resistir ao grande capital, e ir contra as grandes indústrias, são expressões judias – livres pensamentos social-democratas. Em todos os estados de cultura, os camponeses e artífices são a maioria e também aqui no município de Blumenau. (...) Em lugar da liberdade profissional deverá aparecer uma ordenada e sadia proteção profissional. Precisa sobressair mais a honra do

---

<sup>74</sup> Mapa estatístico da Colônia Blumenau referente ao ano de 1871. Disponível no AHJFS em Blumenau.

artífice. “Eu sou um artífice” (BLUMENAU EM CADERNOS, 1993, p. 325-326).<sup>75</sup>

Para este artífice, as associações profissionais eram uma “expressão da honra”. A liberdade profissional trouxe, de acréscimo, o afrouxamento da união de uma profissão. Segundo ele, na Alemanha, há alguns anos, por iniciativa dos profissionais, o Congresso havia lhes dado uma Câmara Profissional, embora os social-democratas e pensadores liberais fossem contrários. Em seu discurso, para poder fazer frente às grandes indústrias e ao grande capital, os profissionais precisariam “instalar depósitos de matéria prima (sindicatos de compra) e estabelecimentos comerciais”. Alegava que outras profissões como advogados, médicos e farmacêuticos tinham “os seus direitos reconhecidos pelo governo. Por que esse direito é[era] negado aos artífices?” (BLUMENAU EM CADERNOS, 1993, p. 325-326).

Na fala deste artesão estava presente também a preocupação com a transmissão do conhecimento, a titulação e a hierarquia, o que parecia estar muito próximo da formação das corporações de ofícios, entre mestre, oficial e aprendiz. Dentre os relatos, este é o que mais parece ser alimentado pela ideia de um estatuto, uma vez que ele enumera vários itens que considerava indispensáveis para o estímulo, manutenção e principalmente proteção da profissão.

1. Regulamento do sistema de aprendizagem e oficial de ofício com exames de oficial e mestre;
2. Somente pode apresentar o título de ‘mestre’ aquele que tiver tempo de aprendizagem e oficial;
3. Idade mínima do artífice que se torna autônomo;
4. Apresentação de provas de oficial, albergues etc;
5. Escola de continuidade de estudo e escola de aprendizes;
6. Cursos para mestres;
7. Associações de oficial;
8. Associações de classe, de ofício e profissão;
9. Caixa de auxílio a viúvas e órfãos de profissionais;
10. Casa dos profissionais (onde serão recolhidos aqueles artífices que em sua vida, apesar de todo o trabalho, não conseguiram);
11. Instalação de um escritório de proteção dos direitos do artífice;
12. Criação de cargo de união ao que se refere à discussão sobre o salário e outras desavenças nas diversas profissões (mestre, oficial, aprendiz). As despesas com a escrita, o partido

---

<sup>75</sup> Tomo XXXIV, out/1993, n° 10, tradução de Edith S. Eimer. Referência do jornal - *Blumenauer Zeitung*, 25/01/1902, ano 21, n° 4. Disponível no AHJFS, em Blumenau.

perdedor teria que pagar. Um presidente e dois secretários são cargos de honra; 13. Proibição dos trabalhos de prisioneiros para particulares; 14. Regulamento do sistema de submissão; 15. Criação de Câmaras profissionais; 16. Instalação de depósitos de matéria-prima (BLUMENAU EM CADERNOS, 1993, p. 325-326).

Para este artífice, a união profissional era o que poderia torná-los mais fortes em relação aos diversos tipos de concorrência que o liberalismo econômico proporcionava. Só assim o ofício poderia ser honrado e ainda ter um chão de ouro. “Por isso profissionais, mãos à obra e sejam unidos. A União fortifica. A honra da classe da profissão o exige. (...) Organizem-se para que estejamos no lugar e não possamos dizer: a profissão dormiu” (BLUMENAU EM CADERNOS, 1993, p. 325-326).

Nos relatos das famílias que ainda guardam o bem edificado pelo imigrante, aparece, recorrentemente, a descrição de que tal ofício construtivo teria sido aprendido ainda na Europa, antes da imigração – não levando em consideração se, em sua nova morada na Colônia, o artífice continuou a sua prática oficial ou se foi feito colono. Segundo Weimer (2004), a formação tradicional dos construtores alemães baseava-se nas corporações de ofícios, que se tratava de uma associação de artesãos, separada por cada um dos ofícios, e teria atingido, na Idade Média, o seu maior desenvolvimento (WEIMER, 2004). A corporação, também conhecida por guilda, era composta somente por mestres de um determinado ofício, admitidos dentro do sistema da corporação; mas havia o controle tanto do acesso à corporação quanto do número de mestres que a constituíam. Cada mestre tinha a sua oficina onde ingressavam os aprendizes. O aprendiz ficava nessa condição, de acordo com Weimer, por mais ou menos cinco anos e não recebia por seus serviços. Depois desse período de aprendizado, ele era promovido a oficial e, num primeiro momento, continuava sem remuneração. Ainda na condição de oficial, ele deveria passar algum tempo em peregrinação, em outras regiões, para aprender novas técnicas, recebendo uma remuneração reduzida. Após esse período, o oficial então retornava ao seu local de origem e poderia prestar o exame para o nível de mestre. Somente depois de aprovado neste exame é que o oficial poderia ser aceito na corporação. Entretanto, a possibilidade de fazer tal exame dependia da existência de uma vaga na agremiação (WEIMER, 2004).

O objetivo principal da corporação era a regulamentação e o controle da prática de um ofício, estabelecendo tanto a obrigatoriedade da filiação do artesão que desejasse ter a licença para praticar determinado

ofício quanto a igualdade na forma de trabalho dentro dos modos tradicionais de produção. Segundo Gama (1987), um dos seus objetivos era “garantir o monopólio do exercício da profissão (...) aos seus membros e na sua jurisdição. Esta era definida geralmente pela área da vila ou da cidade e seu termo” (GAMA, 1987, p. 83). Por ser uma corporação, havia também o controle, de acordo com Weimer, em relação à qualidade dos produtos, à quantidade do número de aprendizes e de oficiais, à aquisição da matéria prima e aos preços, o que acabava por se opor diretamente à livre iniciativa. A rígida regulamentação por detrás das corporações era uma forma de promover a sobrevivência dos artífices, evitando principalmente a concorrência desleal e o excesso de profissionais atuantes numa mesma área. Entretanto, funcionaria também como uma fonte de exploração do trabalho gratuito do aprendiz (WEIMER, 2004). Esse aspecto do aproveitamento da força produtiva do aprendiz também é evidenciado por Gama que salientava o “caráter explorador” das relações de trabalho existentes numa corporação e também os privilégios em que se baseava tal exploração. (GAMA, 1987, p. 88)

Contudo, a Revolução Industrial em sua condição mais efervescente no início do século XIX, de certa maneira, acabou por corromper as relações corporativas dos artífices nos mais variados ofícios, oferecendo facilidades cotidianas que acabaram por extinguir algumas ocupações ou tornaram as manufaturas impraticáveis em função do baixo preço dos produtos provenientes da produção fabril seriada. E se os sistemas das corporações começaram a entrar em declínio no final da Idade Média, para Weimer, a Revolução Industrial aboliu de vez as relações corporativas de várias profissões, mas não conseguiu extinguir os procedimentos tradicionais para a formação básica dos construtores, daqueles artífices ligados à construção civil (WEIMER, 2004).

Além disso, a abolição da escravatura também ajudou a modificar consideravelmente as relações de trabalho, tanto na Europa quanto no Brasil, levando em conta principalmente os trabalhos referentes à construção, que é o assunto que nos interessa aqui. De acordo com Cunha (2000), desde o início da colonização no Brasil, “o emprego de escravos como carpinteiros, ferreiros, pedreiros, tecelões etc. afugentava os trabalhadores livres dessas atividades, empenhados todos em se diferenciar do escravo” (CUNHA, 2000, p. 16). Segundo Weimer (2004), a notícia de que a escravidão também estava sendo abolida no Brasil, “certamente deve ter encontrado boa ressonância nos ouvidos dos oficiais e mestres carpinteiros, pedreiros, marceneiros” e de todos os que trabalhavam na construção civil e que não estavam conseguindo absorver as transformações sociais e de produção (WEIMER, 2004, p. 73). Num

interessante desenvolvimento sobre os possíveis interesses dos imigrantes alemães em relação à abolição dos escravos no Rio Grande do Sul, Weimer, ao analisar anúncios e relatos feitos em jornais da época, relativos ao trabalho, traduz o discurso de um imigrante que participava de uma liderança abolicionista: “O escravo era o mal deste país, porque o trabalho é a base da grandeza e do progresso das nações. E onde há escravos, o trabalho é desonra, o gozo a única aspiração dos livres” (WEIMER, 2004, p. 66). O que nos importa aqui, entretanto, diz respeito, sobretudo, à noção do trabalho livre e honrado desenvolvido pelo imigrante.

De acordo com Fouquet (1974), com a abolição da escravatura, o trabalho braçal “transformou-se em trabalho livre de colono ou artesão, que lhe emprestaram o coração e o raciocínio”. Ainda de acordo com o autor, ao chegar ao Brasil, os artífices encontraram inúmeras oportunidades de se fazerem úteis; mesmo que muitos não apresentassem “o preparo adequado, em padrões europeus de operários e mestres, o que sabiam já era suficiente” para que fosse possível atender às demandas de trabalho, “não precisando apresentar o emblema de classe e com condições para transmitir a seus descendentes os segredos do ofício” (FOUQUET, 1974, p. 138-145).

A estrutura social da Idade Média, de acordo com o pensamento de Ruskin, era mais saudável para o trabalho expressivo do que as relações praticadas no século XIX. A separação, na sociedade moderna, entre trabalho e pensamento somente colaborava para a degradação da natureza humana. Quando as práticas artísticas, considerando as diversas naturezas e aplicações da arte, eram declaradas como artes mecânicas e não como artes do intelecto, o trabalho expressivo fazia parte do cotidiano do homem comum. A partir do Renascimento, quando as artes do desenho reclamaram o estatuto de intelectuais, as práticas artísticas mergulharam no “orgulho do conhecimento”, e principalmente na arquitetura, tal separação ficou mais evidente. Ruskin parte do princípio de que os trabalhadores manuais e mestres da Idade Média eram felizes em seu trabalho porque participavam criativamente na execução de seu ofício. Essa seria uma das maiores qualidades da arquitetura gótica e a sua materialidade edificada comprovaria tal felicidade. De acordo com o autor, “um dos piores sintomas da sociedade moderna” seria a concepção “que se tem das atividades oficinais” como sendo de caráter “inferior ou pouco nobre. Creio que os artífices ou artesãos podem ser – deveriam ser e muitas vezes o são –, muito mais nobres do que pessoas ociosas e inúteis” (RUSKIN, 2004, p. 106).

Embora Ruskin não mencione o trabalho escravo, ele dá a entender que a natureza humana suportaria melhor o trabalho que maltrata o corpo do que aquele que maltrata a alma e a inteligência, porque um corpo escravizado, para o autor, ainda teria capacidade para pensar, ao passo que uma mente escravizada arruinaria completamente a condição humana. Neste sentido, as relações de trabalho, as quais o homem moderno impunha aos seus trabalhadores seria uma espécie de submissão pior do qualquer outra antes praticada. A perfeição exigida dos operários ingleses assinalaria “uma escravidão mil vezes mais amarga e degradante que a do africano açoitado ou a do helota grego”<sup>76</sup>.

Passados dois meses, no dia 22 de março de 1902, no *Blumenauer Zeitung*, foi publicado um amistoso texto que carregava a satisfação e o entusiasmo quanto à criação de uma associação de artífices e trazia o imperativo título “*Artífices, sejam unidos, unidos, unidos!*”, assinado pelas siglas C.S.

Finalmente! Dirão muitos artífices, sim, finalmente e através dos nossos interesses de classe. Artífices, sejam unidos, não olhem para esquerda ou direita, ingressem na nossa associação para que formemos uma só força! (...). Nosso objetivo é criar uma associação de artífices que abranja todo o município de Blumenau. Nós queremos apresentar os interesses de nossa classe, nós queremos dizer com orgulho: ‘somos artífices. Queremos lutar contra aqueles que tiram o nosso pão. (...). Queremos representar os interesses. Por muito tempo fomos a bigorna, queremos agora ser o martelo (BLUMENAU EM CADERNOS, 2002, p. 37-39).<sup>77</sup>

Nesse mesmo mês, no dia 29, foram publicados dois outros textos, um em cada jornal falando sobre a Sociedade de Artífices. Sabe-se que o *Der Urwaldsbote* e o *Blumenauer Zeitung*<sup>78</sup> tinham posições políticas

---

<sup>76</sup> “(...) a slavery in our England a Thousand times more bitter and more degrading than that of the scourged African, or helot Greek”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol X, 1904, p. 193.

<sup>77</sup> Tomo XLIII, nº01/02, tradução Edith S. Eimer.

<sup>78</sup> Segundo Silva, o *Blumenauer Zeitung* foi o primeiro jornal da Colônia Blumenau e começou a funcionar em 1881. Tinha como redator, Anton Härtel, e como editor, Hermann Baugarten. Segundo Silva, as atividades políticas desse jornal eram “voltadas exclusivamente para a defesa do bom nome da Colônia e dos interesses dos seus moradores”, embora professasse ideias liberais mesmo durante a monarquia. Em 1938, em função da campanha de nacionalização, o *Blumenauer Zeitung* encerrou suas atividades. O *Der Urwaldsbote* (o mensageiro da floresta)

diferentes. Talvez isso justifique a publicação de dois textos com o mesmo assunto, embora com abordagens distintas, nos dois jornais.

O texto do *Der Urwaldsbote*, intitulado “*A questão dos artífices*”, é o primeiro, dentre os traduzidos, em que aparece a assinatura de um artesão – W. Weisse, mestre seleiro. Weisse inicia comentando sobre uma reunião acontecida algumas semanas antes que teve como finalidade a fundação de uma associação de artífices<sup>79</sup>. “Todos os presentes achavam que era preciso fazer algo para fomentar a classe dos artífices” (*Der Urwaldsbote*, 29/03/1902, ano 9, nº 39). Entretanto, uma outra reunião teve de ser marcada para o dia 16 de março, porque na ocasião da primeira reunião mencionada, segundo Weisse, os convocados não tinham nenhum programa para apresentar e não estavam bem certos de que caminho seguiriam. Entre um encontro e outro, os estatutos foram elaborados e foram “aceitos por alguns com aplausos”. Mas para Weisse, eles apresentavam “uma falha, que dizia respeito à liberdade profissional do sistema fabril e de máquinas, que não se encaixa[va] e chega[va] duzentos anos tarde demais” (*Der Urwaldsbote*, 29/03/1902, ano 9, nº 39). Além disso, estariam em desacordo com as leis da União e com a liberdade profissional existente no Brasil. A posição de Weisse era bem diferente, pelo menos na energia que se pode depreender do seu discurso comparado à publicação precedente. A animação que inundou a escrita do texto anterior não estava presente nas palavras de Weisse:

Estes estatutos, entre outros, exigem o seguinte: todo aprendiz precisa ser forçado a permanecer com seu mestre por três anos; nenhum artífice pode aceitar um aprendiz que abandonou seu mestre. Mas agora existem profissões cujo aprendizado tranquilamente pode ser feito em dois anos. Além do mais ninguém deve ser reconhecido como

---

começou a funcionar em 1893 e, no início, quando orientado pelo pastor Hermann Faulhaber, tinha um caráter menos político e mais religioso. Em 1898, Eugene Fouquet passa a ser o editor-responsável do jornal e suas ideias políticas, de caráter pangermanista, prezavam por evitar “a adaptação, completa e absoluta, dos teuto-brasileiros aos usos e costumes do país”. As ideias de Fouquet propagadas no jornal eram as mesmas que moviam o partido político “*Volksverein*” (união popular), o qual foi fundador e mentor. O jornal funcionou até 1941. Ainda segundo Silva, “durante toda a existência dos dois jornais, eles nunca chegaram a ter relações pacíficas duradouras, o que, em muitos casos, não deixou de trazer benefícios à coletividade”. SILVA, Jose F. **A imprensa em Blumenau**, Florianópolis: IOESC, 1977, p. 5-35.

<sup>79</sup> É provável que Weisse se refira à reunião realizada no salão Paupitz em 23 de fevereiro de 1902. Neste anúncio, a ordem do dia era o debate sobre a possível criação de um sindicato. Assinavam o anúncio Simon Gruher, alfaiate; August Schönau, seleiro; Otto Springuer, funileiro e Hermann Herget, sapateiro. *Jornal Blumaner Zeitung*, 22/02/1902, ano 21, nº 9.

mestre que não completou os três anos de aprendizado e pode também prová-lo. Também a reconciliação ou ajustes de desavenças entre mestres e aprendizes e entre mestre e oficial, através de tribunais de honra, apresentam o carimbo visível de tempos passados. Continuemos. Todo aprendiz deve ser apresentado à diretoria da sociedade por seu mestre na hora do início do aprendizado e depois ingressar solenemente na liga juvenil, o que devido as grandes distâncias na nossa colônia seria impossível (*Der Urwalsbote*, 29/03/1902, ano 9, n° 39).

Para este artífice, os estatutos apresentados, dos quais temos apenas a versão por ele manifestada, carregavam o espírito de outros tempos e não se encaixariam à realidade vivida e às mudanças sociais e econômicas ocasionadas pela livre iniciativa. Embora fosse necessário o esforço para “fomentar as profissões e aumentar o ganho dos artífices”, para Weisse não foi a falta de uma regulamentação profissional que ocasionou a situação experimentada pelo artífice naquele momento, mas “a queda econômica geral da profissão”. Ele comentava que, melhorando as condições aquisitivas do povo, as profissões se elevariam por si só. E como em Blumenau boa parte da população era formada por camponeses, os artífices deveriam também colocar os seus esforços apoiando a classe dos colonos para melhorar sua situação, principalmente porque muitos dos artífices também eram colonos. Weisse levantava também outro ponto do estatuto que dizia respeito à “determinação de que só serão aceitos como sócios artífices autônomos”. Segundo ele, em muitas das profissões o artífice não chegaria a ter autonomia, como é o caso, por exemplo, “dos tecelões, fiadores, metalúrgicos, topógrafos etc, apesar de que em sua profissão sejam, às vezes, até mais do que mestres” (*Der Urwalsbote*, 29/03/1902, ano 9, n° 39).

Nas palavras de Weisse parece haver o desejo de que a associação de artífices deveria ter menos semelhanças com uma corporação de ofícios e deveria funcionar como algo que, para nós, soa muito próximo da formação de um sindicato. Ao que parece, tal associação não seria separada por tipo de ofício, uma vez que parte dos estatutos de que se tem notícia, por meio do discurso dos artífices, são amplos e se referem mais à regulamentação e à proteção de uma classe – o trabalhador manual –, do que de um tipo de ofício específico. Isso se justificaria, em parte, pelo reduzido número de habitantes na cidade. De qualquer forma, havia a tentativa da formação de um grupo em que o espírito que os animava

parece ter sido de mesma base, embora tivessem muitas divergências nos discursos apresentados.

A questão da liberdade profissional é levantada por Benevolo (2012), que parte justamente das mudanças de relações ocasionadas pela Revolução Industrial e pela liberdade econômica para tecer as bases da arquitetura moderna, uma vez que considera que as condições dos operários da construção civil constituem parte da história da arquitetura. Segundo o autor, já no final do século XVIII, um decreto da Assembleia Constituinte francesa extinguiu o sistema das corporações que até então regulamentava as relações de trabalho. Os operários que foram excluídos das eleições pela mesma Constituinte “não lamenta[vam] as antigas corporações, onde eram oprimidos pelos mestres, porém não demonstra[vam] um particular entusiasmo pela liberdade de trabalho proclamada pelos economistas liberais” (BENEVOLO, 2012, p. 19-22). Em seus exemplos aparece a formação, tanto na Inglaterra quanto na França – que eram os dois grandes polos industriais na época –, dos movimentos das associações de operários e de trabalhadores manuais, que reivindicavam regulamentos de salários; dos empresários que julgavam tal movimentação uma afronta à liberdade; e da aparente neutralidade do Estado no que diz respeito às novas relações de trabalho. Para Benevolo, a tão mencionada liberdade teria significados muito diferentes para cada um deles; significaria, “para uns, um programa originado nos filósofos iluministas, para outros, uma diminuição do controle estatal sobre sua iniciativa, para os últimos, o direito de obter um nível de vida razoável” (BENEVOLO, 2012, p. 19-22).

Entretanto, entre os artífices de Blumenau, de acordo com os relatos publicados, a questão da liberdade profissional parece divergir até dentro de um mesmo grupo, pois havia aqueles que consideravam que a liberdade deveria ser controlada, mantendo-se ou reafirmando-se uma estrutura próxima das corporações de ofício, e havia aqueles que consideravam que tal estrutura talvez não mais se adequasse às novas relações econômicas. Há que se considerar também que, dentro das oficinas, havia, além do mestre, o aprendiz e o oficial e, nesse sentido, o conceito de liberdade poderia variar de acordo com a posição alcançada por cada um, embora, de acordo com a estrutura de uma corporação, somente os mestres estivessem habilitados a participar da associação de artesãos. Apesar disso, parece haver um impulso propulsor que regulava a Sociedade de Artífices: “a união faz a força”.

O outro texto publicado na mesma data, no *Blumenauer Zeitung*, tem como título “*Sociedade de Artífices*” e não traz a assinatura de nenhum artesão. O autor começava relatando que para o “*Urwaldbote* e

os seus fiéis”, a fundação da Sociedade de Artífices em nada agradou, e para o *Volksverein*, um grupo partidário da época, tal sociedade não teve resultado algum. Para este autor, os comentários negativos em relação à formação da sociedade seriam porque esta não teria fins políticos.

A Sociedade de Artífices não tem fins políticos. No entanto, se quiser alcançar parte de seus objetivos, tem toda razão em dar-se bem com o governo, e seria um grande erro unir-se a uma sociedade que, até hoje, nada alcançou e está em oposição ao governo. (...). Estamos cientes que esta sociedade de artífices enfrentará obstáculos, mas, certamente, também será possível encontrar meios e caminhos que possibilitem desviar-se destes obstáculos e, quanto mais amarga for a luta, tanto mais doce será a vitória. (...). Sendo o ‘Urwaldsbote’ o representante do capitalismo, era de se prever, que seriam poucas as simpatias, e só os otimistas, poderiam esperar o contrário (BLUMENAU EM CADERNOS, 2002, p. 37-39).<sup>80</sup>

No dia 12 de abril de 1902, o mesmo texto aparece publicado nos dois jornais e referia-se à terceira reunião da Sociedade de Artífices, que aconteceu no salão do senhor Freygang<sup>81</sup>, no dia 06 do mesmo mês. Na ocasião desta reunião os estatutos foram novamente discutidos e foi feita a eleição de uma nova diretoria, com os seguintes membros: Anton Gaenj, 1º presidente; Richard Parucker, 2º presidente; Wilhelm Dreer, escriturário e Wilhelm Behnke, tesoureiro. Segundo o autor do texto, Wilhelm Dreer, atualmente, ainda não seria visível se a instalação de acordo com o modelo da “velha classe profissional em uma república de grandes indústrias, te[ria] proveito como nos séculos passados, que era de livre profissão” (BLUMENAU EM CADERNOS, 2002, p. 37-39). Ele seguia dizendo que somente a união de todos os artífices do município poderia formar uma instituição profissional sólida. “Nós precisamos aprender a trabalhar fraternalmente, um por todos e todos por um. Este é

<sup>80</sup> Tomo XLIII, nº01/02, tradução Edith S. Eimer.

<sup>81</sup> Dos nove anúncios curtos referente às convocações para as reuniões da Sociedade de Artífices, publicados nos dois jornais – 05/06/1901, 22/02/1902, 29/03/1902, 26/04/1902, 03/05/1902, 05/07/1902, 16/08/1902, 27/09/1902 e 10/01/1903 –, três foram realizadas no salão do senhor Freygang. Otto Freygang foi proprietário de um dos primeiros hotéis da cidade de Blumenau, localizado na atual rua XV de novembro. DIAS, José Roberto de Souza; TEIXEIRA, Vera Iten; SANCHES, Denise Paraná. **Santa Catarina: imigrantes e indústria**. São Paulo: Rios, 1987, p. 70.

o objetivo final da Sociedade de Artífices” (BLUMENAU EM CADERNOS, 2002, p. 37-39).

O espírito do trabalho fraterno que parece dar vida e ser um dos únicos desejos comuns aos discursos dos artífices que buscavam uma corporação profissional em Blumenau, de alguma forma estaria na contramão dos princípios do liberalismo econômico e do sistema industrial, que proclamava a livre concorrência e a liberdade individual. Para Ruskin, o desenvolvimento saudável de uma equilibrada economia política passaria, necessariamente, pelo princípio da ajuda mútua. E nesse sentido, apesar de todas as tentativas “desajeitadas e infelizes dos franceses”, no desejo de aperfeiçoar um sistema social, o único princípio verdadeiro por eles considerado, segundo Ruskin, foi o da fraternidade. Entretanto, os franceses esqueceram-se que a fraternidade implicaria necessariamente a ocorrência de um outro fato, “tão importante quanto, que é o da paternidade”. Apesar da aparente contradição, Ruskin considerava que uma sábia organização da economia política de uma nação estaria muito próxima de uma administração doméstica patriarcal, “o que implicaria que todas as suas operações seriam regidas não apenas pela conveniência, mas por elos afetivos e responsabilidades de relação” (RUSKIN, 2004, p. 34)<sup>82</sup>.

A moderna ciência da economia política, de acordo com Ruskin, declarava que a natureza humana seria formada por “elementos acidentais”, ligados às afeições sociais, e por “elementos constantes”,

---

<sup>82</sup> No prefácio da primeira edição de *A Joy Forever*, que traz a publicação das primeiras palestras sobre *A Economia Política da Arte*, Ruskin afirmava que a economia política significava nada mais do que uma “economia cidadã” (*citizen’s economy*) e que seus princípios deveriam ser entendidos por todos aqueles que quisessem tomar a responsabilidade dos cidadãos da mesma forma que na economia doméstica são assumidos pelos chefes de família. Quando Ruskin passa a dedicar-se mais intensamente aos escritos de economia política surge, ainda mais aflorado, um sentimento de fraternidade e de responsabilidade que ele entendia deveria orientar as relações sociais, um princípio de ajuda mútua que parecia caminhar exatamente na contramão dos princípios cultivados pelo *laissez faire*. Em *Unto This Last*, Ruskin declarava, no prefácio, que os quatro ensaios daquela publicação haviam sido reprovados de uma forma violenta pelo público, embora ele considerasse que tais escritos talvez fossem os mais verdadeiros e os mais úteis que ele já havia escrito. Para Cook & Wedderburn, *Unto This Last* foi o primeiro ataque direto de Ruskin contra a economia política do seu tempo. Seus estudos sobre a arte, especialmente a arquitetura, demonstraram que a arte era a “expressão da vida e do caráter nacionais” e, alimentado dessas convicções, ele, agora, voltava-se para as teorias da “riqueza nacional e da justiça social”. A política do *laissez faire* era a regra aceita e, Ruskin tornou-se um herege, um intruso, segundo os autores, ao atacar a base teórica dessa doutrina econômica – “O que um artista e um homem de letras conheceria dos mistérios da economia?” (*What should an artist and a man of letters know of the mysteries of economics?*) COOK & WEDDERBURN. Introdução, p. xxx. In: RUSKIN, John. *Unto This Last. Works*, vol XVII, 1905.

ligados ao desejo de progresso. Os elementos constantes, por sua condição, seriam mais controláveis, ao passo que os elementos acidentais, perturbadores. Caberia, então, para um resultado mais vantajoso, basear as ações da economia política de uma nação sobre os seus elementos constantes, desconsiderando as afeições sociais. Tais afeições seriam definidas por cada indivíduo, que as utilizaria de maneira oportuna. Este método de análise era, para Ruskin, perfeitamente lógico, se os elementos acidentais fossem todos de uma mesma natureza, como são os constantes e, se os elementos constantes não sofressem influência dos acidentais. Entretanto, “eles [os elementos acidentais] alteram a essência da criatura no momento em que são adicionados; eles operam não matematicamente, mas quimicamente, introduzindo condições que tornam todo o nosso prévio conhecimento indisponível”<sup>83</sup>. Ao desconsiderar as afeições, a moderna ciência da economia política acabava por formar “uma teoria ossificante de progresso sobre a negação da alma” (*an ossifiant theory of progress on this negation of a soul*) e, segundo o autor, de impossível aplicabilidade. Nestas bases, a economia política sem afeto e sem alma acabaria por promulgar disputas e antagonismos, quando houvesse interesses contrários no corpo social. Tal rivalidade seria marcada pela falta de uma afeição social comum, algo que parecia muito próximo das relações fraternais, uma vez que os indivíduos não precisariam, necessariamente, ser “antagonistas porque seus interesses o são” (*antagonistic because their interests are*). A mesma crítica que Ruskin disparava em relação à *indústria* humana e às suas práticas, sobretudo às práticas artísticas, no período renascentista, e que se mostravam ainda piores em sua época, por meio da efervescência da produção fabril, ele colocava em relação à economia política, formando uma espécie de visão de mundo<sup>84</sup>. É o discurso apaixonado de um homem que vê a natureza

---

<sup>83</sup> “they alter the essence of the creature under examination the moment they are added; they operate, not mathematically, but chemically, introducing conditions which render all our previous knowledge unavailable”. Ibidem. p. 26.

<sup>84</sup> A visão de mundo a que me refiro parece estar um pouco próxima da questão levantada por Claudio Silveira Amaral em sua tese, *John Ruskin e o Desenho no Brasil*, em que o autor considera que o grande assunto tratado por Ruskin em seus mais variados temas – pintura, arquitetura, economia política – seria a proposição de uma nova teoria da percepção, uma concepção de “lógica e de razão” que estruturaria a sua forma de ver o mundo. AMARAL, Claudio S. **John Ruskin e o Desenho do Brasil**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2005. Disponível em [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php). Entretanto, esta visão de mundo que acredito animava o pensamento de Ruskin, parece não se referir tanto a uma “nova teoria da percepção”, mas à tentativa de recuperação da capacidade humana de sentir novamente; seria recuperar o momento em que a matéria começou a se

humana e suas relações subjugadas pela supremacia da ciência e do progresso, que desconsiderava e desabilitava as afeições comuns que deveriam participar do corpo social, estimulando apenas os interesses individuais. “A felicidade e prosperidade de cada um certamente será diminuída em proporção exata ao grau em que a inveja e a dissimulação se tornassem princípios sociais e econômicos” (RUSKIN, 2004, p. 104). As relações sociais saudáveis não poderiam estar fundamentadas em princípios regulados pelo equilíbrio da oportunidade, mas pelo equilíbrio da justiça, “pois todo homem pode saber e a maioria sabe, o que é um ato justo e um ato injusto”<sup>85</sup>. E, para Ruskin, no termo justiça estariam implícitas as afeições<sup>86</sup>. Pode-se dizer, que as concepções que envolvem o fantástico paradoxo, principalmente as que se referem à presença da alma e da vida no fazer humano, também constituem ou deveriam constituir e orientar as relações sociais, uma vez que o princípio da ajuda mútua deveria se manifestar também nas afeições humanas. Nesse sentido, as marcas do fantástico paradoxo se mostrariam, sobretudo, nas relações do homem com a matéria por ele produzida e nas relações dos homens entre si, uma vez que o corpo social seria constituído do resultado dessas relações. A valorização da vida deveria ser, portanto, a sua intenção primeira.

A aparente liberdade que conduz a doutrina do *laissez-faire* e que fundamenta a moderna economia política era, para o autor, contrária às

---

separar do espírito e tentar reconciliá-los de novo, por meio da reabilitação do homem comum, do seu trabalho e das suas relações.

<sup>85</sup>“*But every man may know, and most of us do know, what is a just and unjust act*”. RUSKIN John. **Unto this Last**. Works, vol XVII, 1905, p. 28.

<sup>86</sup> Segundo José Tavares Correia de Lira, a crítica de Ruskin em relação ao modelo de sociedade baseado no *laissez faire* pode parecer “progressista, quando não pré-marxista”, embora não fosse. Para o autor, “a fundamentação organicista” de Ruskin, de “cunho claramente reacionário e católico” recusava “simultaneamente a indústria, a democracia e a revolução em nome de uma improvável restauração do equilíbrio, da hierarquia e da autoridade peculiares às sociedades de honra”. A objeção que Ruskin fazia à civilização moderna, de acordo com Lira, apoiava-se numa “mescla ideológica muito variada: da tradição bíblica do protestantismo ao paternalismo Tory, do romantismo ao socialismo de corporação”. Dessa forma, o aparente paradoxo que Ruskin mesmo carregava por sua condição social e moral, e que se revelava em seu discurso, parecia fortalecer a sua visão de mundo. Ainda segundo o autor, por conta dessa “mescla ideológica”, talvez, “este ‘conservador revolucionário e aristocrata socialista’ tenha sido capaz de exprimir alguns dos paradoxos fundamentais de seu tempo. Viu com terrível clareza o vazio espiritual das relações sociais típicas do capitalismo e formulou uma das mais genuínas e perturbadoras críticas anti-liberais”. LIRA, José T. C. **Ruskin e o Trabalho na Arquitetura**. In Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo – EESC-USP, vol. 3, p. 82. Acesso em 07/02/2015.

virtudes fortalecedoras e sentinelas dos homens sábios: a Prudência, o espírito que ajudaria a discernir corretamente; a Justiça, o sentimento que regularia e dividiria adequadamente; a Coragem, o espírito que persistiria e suportaria corretamente; e a Temperança, o sentimento que recusaria adequadamente. O *laissez-faire* “é, em todas as coisas relacionadas ao homem, o princípio da morte”. A atitude de “deixar para lá” – sejam suas terras, seus semelhantes, sua alma – trará, para ele, a ruína completa e certa” (RUSKIN, 2004, p. 36).

Retornando aos artigos dos artífices, uma semana depois da última publicação, em 19 de abril de 1902, aparecia, novamente, um texto de igual conteúdo publicado nos dois jornais. Este texto trazia a assinatura do mestre seleiro, Ernest Liem. As palavras iniciais do autor comentavam que, depois de ter participado das últimas reuniões da Sociedade de Artífices, ele chegava à conclusão de que tal Sociedade teve sua formação de maneira muito precipitada porque uma associação como essa não era uma sociedade recreativa, e exigia muita reflexão para que seus objetivos pudessem ser cumpridos, o que não era nada fácil. Para Liem, “os estatutos não devem ser colocados no papel, assim sem mais nem menos, precisam de muitas reuniões e discussões com os associados, e aos poucos, então, podem ser mesclados” (BLUMENAU EM CADERNOS, 2002, p. 37-39)<sup>87</sup>. O artesão também reclamava que esta associação não deveria se chamar Sociedade de Artífices, mas sim Sociedade Profissional e os motivos que o levaria a pensar dessa forma ele preferia tratar nas próximas reuniões. Entretanto, mesmo com os visíveis descontentamentos, Liem terminava o texto convocando todos para se associarem.

“No mais, digo a todo mestre artífice que se associe à sociedade, mesmo que por ora não aconteçam bailes, mas se a sociedade permanecer sem nenhuma política, com certeza a mesma será uma das sociedades mais fortes de Blumenau e de utilidade para todos” (BLUMENAU EM CADERNOS, 2002, p. 27-39).

Depois do mês de abril do ano de 1902 não aparecem mais textos longos publicados nos volumes traduzidos dos dois jornais referentes à Sociedade de Artífices. Sabe-se, entretanto, que a Sociedade continuou em funcionamento por conta dos pequenos anúncios publicados convocando os associados para reuniões. O ano de 1902 parece ter sido muito frutífero em relação às discussões quanto ao real teor que deveria

<sup>87</sup> Tomo XLIII, n°01/02, 2002, tradução Edith S. Eimer.

constituir a Sociedade, a contar pelo número de reuniões convocadas<sup>88</sup>. Vale destacar, dentre os assuntos mencionados nos convites de cada reunião de assembleia, naquele ano, um anúncio no *Der Urwaldsbote*, referente ao mês de maio, que chamava os associados da Itoupava e vizinhança para “tratar da criação de um grupo local da sociedade de artífices” (*Der Urwaldsbote* 03/05/1902, ano 9, n°44). Isso demonstraria a efervescência que alimentou tal Sociedade naquele ano a ponto de se considerar a criação de uma ramificação desta associação. Entretanto, no *Blumenauer Zeitung*, em setembro de 1902, apareceu o último anúncio daquele ano nesse jornal, em que “a velha Sociedade de Artífices” convidava para uma assembleia geral e um dos assuntos do dia seriam as “considerações sobre a continuação da sociedade” (*Blumenauer Zeitung*, 27/09/1902, ano 21, n° 39). No ano seguinte, em 1903, houve mais uma reunião no mês de fevereiro e, depois dessa data, não se tem mais notícia (*Blumenauer Zeitung*, 10/01/1903, ano 22, n° 2).

Em 1905<sup>89</sup>, foi publicado um texto no *Blumenauer Zeitung* sob o título “O imposto dos artífices”. Esta é a última publicação, dentre os jornais traduzidos e de acordo com o recorte temporal considerado, que traz alguma notícia sobre a situação dos artífices, embora não se saiba se foi escrito por um artesão ou não<sup>90</sup>. Nele, o autor reclamava sobre a criação de tal imposto.

Agora a Câmara há alguns anos atrás já exigiu de certos artífices respeitável imposto, como por exemplo, oleiros, curtidores, fabricantes de velas, padeiros e alguns outros. Agora se amplia este idílio artífice e quer todos, inclusive o pequeno, bem pequeno trabalhador ocasional, se quer pegar nas malhas do imposto municipal. (...). Agora a situação geral do artífice em todo mundo é muito triste. A concentração do capital nas mãos de

---

<sup>88</sup> Considerando as traduções, neste ano, o *Blumenauer Zeitung* publicou seis anúncios curtos sobre convites de assembleia geral da Sociedade de Artífices. No ano de 1903 teve apenas um anúncio. E nos outros, até 1910, não houve mais convites para reuniões publicados no jornal. No *Der Urwaldsbote*, aparecem três anúncios curtos publicados no ano de 1902, um anúncio no ano anterior, um anúncio no ano de 1903, e nenhum nos próximos anos até 1910.

<sup>89</sup> No caderno de tradução de Edith S. Eimer há uma inconsistência em relação ao ano corrente e ao número do ano do jornal referenciado: pela seqüência apresentada, se tal artigo foi publicado em 1905, o número do ano do jornal deveria ser 24, e não 23 como ela coloca. Dessa forma, parece ter havido algum erro ou na grafia do ano corrente ou na grafia do número do ano do jornal.

<sup>90</sup> A situação mencionada dos artífices na Colônia Blumenau, além da formação da Sociedade de Artífices poderá constituir objeto de pesquisa mais aprofundado em investigação futura.

grandes empresários sugou até o último, alguns ofícios de artífices. Quem ainda conhece o ferreiro de pregos, tecelões manuais e outros? E os outros também estão no melhor caminho de serem absorvidos. Em todos os lugares já se compra sapatos feitos, vestidos feitos; nenhum serralheiro pode fazer aqui uma fechadura barata, como oferece o comerciante suas produções de fábrica. Todo exportador mais ou menos significativo de produtos coloniais, fabrica ele mesmo em suas oficinas, embalagens de lata ou madeira. Contra esta grande concorrência que se desenvolve de dia a dia, nenhum artífice pode reagir. É a luta de uma criança contra um gigante (*Blumenauer Zeitung*, 02/01/1905, ano 23, nº 1).

Considerando todos os relatos apresentados, percebe-se que a questão da produção fabril e da aparente disputa entre o trabalho manual e o trabalho mecanizado foi discutida não somente pelos artífices, na condição do exercício de sua profissão, mas por outros elementos da sociedade, que se manifestaram sobre essa situação. Tomando como base os ofícios relacionados à construção civil – carpinteiros, pedreiros e marceneiros – nota-se também que, dentre os poucos artífices que denominaram o seu ofício nos relatos e, dentre aqueles que mencionaram alguma especificidade de trabalho, a prática oficial dos trabalhadores da construção não foi mencionada, exceto no primeiro anúncio que declarava que nas atividades relativas às obras civis havia oportunidades de trabalho em Blumenau. Isso não quer dizer que tais artífices não enfrentassem as consequências em relação ao processo de industrialização, mas que, conforme apontado por Weimer, o setor produtivo da construção “foi e (continua sendo) um dos que mais resistiram aos novos métodos”, e seria nessa área que se manifestaram as maiores contradições. “Se, por um lado, o sistema corporativo tinha entrado em colapso como um todo, foi na edificação que ele apresentou a maior persistência” (WEIMER, 2004, p. 73). A permanência dos procedimentos tradicionais na formação dos construtores, mesmo que de uma maneira bem menor, talvez mais relacionada a uma tradição familiar, se formos comparar com as corporações europeias, parece que deve ter sido mantida – considerando a realidade da cidade de Blumenau, embora já houvesse o esforço do Estado, em algumas capitais, no desejo de promover a formação de trabalhadores ligados à produção. Segundo Cunha (2000), em meados do século XIX, foram criadas dez casas de “educandos artífices” e que funcionavam nas capitais das províncias. Diferentemente dos Liceus de

Artes e Ofícios que, de acordo com o autor, eram normalmente criados e mantidos por sociedades particulares com o auxílio do governo, “as casas de educandos artífices foram criadas e mantidas integralmente pelo Estado” (CUNHA, 2000, p. 113). Entretanto, a Província de Santa Catarina não aparece na relação daquelas que mantinham uma instituição como essa. Por conta disso, serão abordadas duas das tentativas de institucionalização do ensino de um ofício ocorridas em Santa Catarina, próximas do período evidenciado nas discussões da Sociedade de Artífices – o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola de Aprendizes Artífices – seguido da Escola de Artífices de Blumenau e das experiências de Theo Wiederspahn no ensino dos ofícios construtivos no Rio Grande do Sul.

## 2.2 O ENSINO DO OFÍCIO

Uma das primeiras instituições de ensino profissional em Santa Catarina foi o Liceu de Artes e Ofícios, fundado no ano de 1883. De acordo com o relatório de Theodoro Carlos de Faria Souto, enviado à Assembleia Legislativa Provincial neste mesmo ano, ficava determinado o seu desejo na formação de tal estabelecimento:

Empreendi estabelecer um Liceu de Artes e Ofícios nesta Capital, onde um pessoal numeroso de meninos e adultos pode receber instrução profissional, e creio poder assegurar-vos que esta instituição, cujos resultados fecundos e admiráveis em prol da educação nacional vos são conhecidos, será fundada brevemente, graças ao acolhimento espontâneo e generoso e ao apoio férvido e valioso que tenho encontrado em todas as almas bem formadas.<sup>91</sup>

O Liceu de Artes e Ofícios abriu as portas no dia 4 de maio de 1883<sup>92</sup>, com 236 alunos matriculados. No ano seguinte, essa “escola popular de ensino técnico” teve 141<sup>93</sup> novos alunos e oferecia, além das disciplinas ligadas à formação básica – como primeiras letras, gramática portuguesa, francês, aritmética, geometria, geografia, música instrumental e música vocal –, as disciplinas ligadas aos ofícios – como

<sup>91</sup> Relatório do presidente da Província - 25/03/1883, página 52. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

<sup>92</sup> Fala do presidente da Província Francisco Luiz da Gama Roza - 05/02/1884. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

<sup>93</sup> Relatório do presidente da Província, Francisco José da Rocha - 21/07/1886. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

desenho, artes gráficas, teoria de máquina a vapor, tipografia e escrituração mercantil<sup>94</sup>. No ano de 1888, o Liceu contava com 84 novos alunos<sup>95</sup>; o relatório declarava que a maioria daqueles que frequentavam a escola eram destituídos de recursos, “patrícios pobres que, entregues aos seus labores diários, só podem dispor de algumas horas da noite para se instruírem”. Nesse mesmo relatório, o presidente da província solicitava recursos para aumentar os benefícios da escola, “melhorando as condições do edifício em que funciona[va] e aumentando o número de suas aulas e oficinas, criando uma de encadernação”<sup>96</sup>. Já o relatório de 1920, o Liceu de Artes e Ofícios, com trinta e sete anos de funcionamento, era apresentado como um estabelecimento que necessitava de uma remodelação que o colocasse numa “situação de corresponder aos fins exigidos de uma casa de ensino profissional. (...) bem é para lamentar que numa escola profissional (...) não se encontre uma oficina, por mais modesta que seja”<sup>97</sup>.

O primeiro Liceu de Artes e Ofícios instituído no Brasil foi o do Estado do Rio de Janeiro – criado em 1858 e mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes – e tinha como principal objetivo, de acordo com Bielinski (2009), formar uma classe trabalhadora nas diversas aplicações das chamadas “artes industriais”, desenvolvendo e estimulando suas habilidades por meio do ensino artístico “aplicado às artes e ofícios, e aperfeiçoado como desenho industrial”<sup>98</sup>. Propondo uma

---

<sup>94</sup> Fala do presidente da Província Francisco Luiz da Gama Roza - 05/02/1884. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

<sup>95</sup> A partir do relatório de 21/07/1886 a contagem dos alunos matriculados passa a ser diferenciada por sexo: 68 masculinos e 24 femininos. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

<sup>96</sup> Relatório do presidente da Província do ano de 1888. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

<sup>97</sup> Nessa ocasião, as disciplinas ministradas eram primeiras letras, português, francês, aritmética, geografia, música, desenho e pintura, conforme relatório do governador Hercílio Pedro da Luz, de 22/07/1920. No relatório de 26/07/1924, do vice-governador em exercício, Antônio Pereira da Silva e Oliveira, o Liceu contava com 264 alunos matriculados e, dentre as disciplinas relacionadas a alguma prática profissional, havia a de desenho, a de tipografia, a de estenografia e a de datilografia. Depois desta data, até o limite de 1935, que foi o recorte temporal utilizado nessa busca, não foram encontradas mais notícias do Liceu nas falas dos governadores. Disponível no Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

<sup>98</sup> BIELINSKI, Alba Carneiro. **O Liceu de Artes e Ofícios – sua história de 1856 até 1906**. Disponível em 19&20, Rio de Janeiro, vol. IV, nº1, jan/2009. [www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm). De acordo com Cunha (2000), as matérias ministradas no Liceu do Rio de Janeiro eram divididas em ciências aplicadas – aritmética, álgebra, geometria, física, química e mecânica aplicadas; e as ligadas às artes – desenho de figura humana, desenho geométrico, desenho de ornatos, desenho de máquinas,

aproximação entre as artes liberais e as artes mecânicas, por meio de uma educação estética, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, segundo Amaral (2005), intentava também, através do ensino do desenho, uma ação moralizadora dotada de um valor ético. Ao formar a população operária numa educação estética voltada para o trabalho, próxima dos modos de vida cotidianos e dos espaços urbanos, acabava por desenhar a própria cidade e a sua força produtiva. “Estava *implícito* que uma cidade desenhada por ornamentos representava uma sociedade voltada ao trabalho. O propósito último do Liceu era transformar a cidade em uma obra de arte” (AMARAL, 2002, p. 155)<sup>99</sup> Ainda de acordo com Amaral, o Liceu era contra o sistema de ensino das corporações de ofício ainda existentes no país, embora a constituição de 1824<sup>100</sup> já tivesse abolido tanto as corporações de ofícios quanto seus juízes, escrivães e mestres. O objetivo do Liceu “era formar mão-de-obra qualificada para construir um mercado de trabalho, coisa impossível de ser feita com mão-de-obra escrava ou com as corporações de ofício” (AMARAL, 2005, p. 139). A aparente ligação entre o término das corporações, o início do ensino institucionalizado dos ofícios e o processo de industrialização também é evidenciado por Pevsner ao analisar as relações entre arte e indústria na Europa, principalmente na França, no final do século XVIII:

É mais do que pura coincidência o fato de se ter fundado a École Polytechnique e o Conservatoire des Arts et des Métiers (1795 e 1798) e realizado a primeira exposição industrial nacional (1798), logo após a dissolução na França das corporações. A substituição do artesanato pela indústria é uma das

---

desenhos de arquitetura civil e naval e suas regras de construção, escultura de ornatos, cerâmica, estatuária, gravura e pintura. CUNHA, Luiz Antônio. **O Ensino dos Ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil Escravocrata**. São Paulo: Unesp, 2000, p. 124.

<sup>99</sup> Em sua tese, o autor faz aproximações entre o espírito que animou a fundação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, bem como a política industrial implícita em seus fundamentos, e o pensamento estético de John Ruskin, notadamente ao que se refere à sua visão e percepção de mundo. Disponível em [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php).

<sup>100</sup> Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm) De acordo com Cunha (2000), a constituição de 1824 reconheceu o declínio do sistema das corporações de ofício no Brasil determinado, principalmente, pelo liberalismo econômico, embora Visconde de Cairu, constituinte e defensor da doutrina liberal, tivesse, à época, se oposto ao fim das corporações porque entendia que nessas instituições se ensinava, além de uma prática de trabalho e habilidade manual, uma certa reverência aos seus superiores. CUNHA, Luiz Antônio. **O Ensino dos Ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil Escravocrata**, 2000, p. 27-57.

concepções defendidas pelo tiers état (PEVSNER, 2002, p. 31).

Seguindo a mesma linha de pensamento, para Gama (1994), na proporção em que o capital começava a entrar no processo produtivo, o aprendizado que antes se dava numa oficina, em que o artesão aprendia fazendo, passava agora a ser adquirido nas escolas profissionais. “A habilidade e a perícia dos trabalhadores já começavam a ser dispensáveis, pois a divisão profissional do trabalho e a introdução de máquinas estabeleciam novos critérios” (GAMA, 1994, p. 54). Para o autor, isso se justificaria porque o capitalismo de base mercantilista começava a sofrer alterações uma vez que o capitalista não poderia “ser dono de uma oficina, o que era privilégio dos mestres de ofício”. Com a extinção das corporações, as escolas profissionais poderiam transmitir os conhecimentos técnicos para um número bem maior se comparado ao reduzido número de aprendizes das oficinas. Pode-se depreender também a necessidade formativa de uma força de trabalho para o novo sistema que se formava. “A manufatura e a indústria, que começa[vam] a dar seus passos, exi[giam] grande número de trabalhadores, se possível até trabalhadores a mais para que se cria[sse] uma reserva permanente” (GAMA, 1994, p. 54).

Não se sabe se o espírito que animou a formação do Liceu do Rio de Janeiro teria sido o mesmo que impulsionou a criação do Liceu de Santa Catarina, embora quase trinta anos mais tarde. É bem provável que o seja, uma vez que nas palavras do seu fundador ele se referia aos já conhecidos resultados “fecundos e admiráveis” dessa instituição. Sabe-se, contudo, que por tratar-se de um estabelecimento de ensino profissional, havia igualmente o desejo formativo da classe trabalhadora urbana que começava a surgir. Entretanto, vale ressaltar que tanto o Liceu de Artes e Ofícios quanto a Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina, que veremos a seguir, eram estabelecidas na capital do Estado, permanecendo as outras cidades e colônias dependentes somente da educação básica formal disponível, ou de escolas mantidas por iniciativas privadas. Diante disso, há que se considerar que uma oficina, seja de carpintaria, de marcenaria ou qualquer outra especificidade de ofício poderia ser, muitas vezes, a única opção de formação profissional de uma região, tornando-se uma forma de ensino oficial, seja por meio de uma estrutura de corporação ou não.

Em 1909, por meio de um decreto<sup>101</sup> do então presidente Nilo Peçanha, foram instituídas as Escolas de Aprendizes Artífices, devendo ser sediadas nas capitais federais, e ter como objetivo principal facilitar às classes operárias “os meios de vencer as dificuldades sempre crescentes” – evidenciadas principalmente com o aumento da população das cidades. Nessas Escolas, custeadas pela União, procurava-se “formar operários e contra mestres, ministrando-se o ensino prático e os conhecimentos técnicos necessários aos menores que pretendem aprender um ofício”<sup>102</sup>. Para tanto, cada escola poderia ter até cinco oficinas de trabalho manual ou mecânico, com seus respectivos mestres, podendo cada Estado escolher os ofícios a serem praticados de acordo com sua necessidade e conveniência. Anualmente haveria uma exposição com os artefatos produzidos em cada uma das oficinas, premiando os melhores trabalhos e procurando valorizar o conhecimento adquirido. A Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina abriu as portas em 01 de setembro de 1910 (ALMEIDA, 2002) e, de acordo com o relatório do então governador Vidal José de Oliveira Ramos, referente ao ano seguinte, a escola teve 130 alunos matriculados e oferecia as oficinas de ferraria, carpintaria, encadernação e tipografia, além do curso de desenho e de primeiras letras<sup>103</sup>. Segundo Almeida (2002), em 1913, foi criada a Associação Cooperativa e de Mutualidade, que funcionava dentro da Escola. Tal associação teria introduzido o “cooperativismo industrial”, em que todas as ações da escola passaram a ser direcionadas “não só ao ensino sistemático, mas também, à produção, à renda e à lucratividade” das oficinas que disponibilizava (ALMEIDA, 2002, p. 16-20)<sup>104</sup>. Nos dois relatórios a que se teve acesso, dentre os relatórios feitos pelos seus diretores, fica evidente a preocupação da direção com a produção eficiente da escola considerando a rentabilidade das oficinas e o acabamento dos produtos fabricados. No relatório referente ao ano de 1920, o então diretor da escola, João Candido da Silva Muricy, relatava sobre a baixa frequência escolar e a dificuldade em criar nos alunos uma

---

<sup>101</sup> Conforme Decreto n° 7566 de 23/09/1909. Acesso em 06/06/2016. Disponível em [http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto\\_7566\\_1909.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf).

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Relatório de 23/07/1911. Disponível no Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 16/02/2017.

<sup>104</sup> Almeida divide a produção industrial da Escola em dois grupos: ordinária e empresarial. As do primeiro grupo referiam-se aos trabalhos práticos executados pelos alunos nas oficinas como forma de demonstração da assimilação do conhecimento técnico, incluindo-se também os trabalhos realizados por encomendas pontuais; a produção empresarial baseava-se nas encomendas prévias em que trabalhavam, além dos mestres e artífices, operários da própria comunidade, funcionado a escola como uma empresa.

certa ambição e, principalmente, a compreensão da necessidade do indivíduo de se elevar pelo trabalho e que, somente por meio de um “ganho imediato”, se poderia atingir tal objetivo.

Isso talvez possa ser conseguido pela mecanização do trabalho e transformação da Escola em estabelecimento industrial ao mesmo tempo que de ensino, de modo que o aprendiz se sinta preso pelo interesse, pela obrigação de operário perante o patrão, mais do que como simples discípulo perante o mestre. (...) podendo-se, talvez, por isso obter mais assiduidade e, por consequência, melhores resultados na formação de operários que possam aperfeiçoar e dar impulso as nossas indústrias regionais ao mesmo tempo que socorremos as nossas classes proletárias<sup>105</sup>.

Ainda considerando o mesmo relatório, o diretor, por meio de uma portaria instituída no ano anterior, alertava aos professores que os aprendizes da escola deveriam receber “o ensino do desenho como base do ensino racional do ofício” e não como “mero diletantismo”, pois isso se afastava do seu real papel que era “preparar o bom operário”. Em relação às oficinas, especialmente a de carpintaria que estaria mais próxima do ofício do construtor, o diretor solicitava, naquele ano, a instalação de um motor para “acionar duas serras: uma de fita e outra circular” e também a aquisição de um “torno metálico”, melhorando assim a rentabilidade da oficina<sup>106</sup>. De acordo com Almeida (2002), em 1921 iniciou-se os projetos para a construção de um novo edifício para escola, bem como de novos pavilhões para as oficinas; em meados do mesmo ano ficou concluído o pavilhão onde ficaria instalada a oficina de trabalhos em madeira, que não mais se restringiria somente aos trabalhos de carpintaria da ribeira (ALMEIDA, 2002, p.27). No relatório de 1928, as oficinas aparecem divididas em cinco seções: Feitura de Vestuário, Trabalhos em Madeira, Trabalhos em Metal, Artes Decorativas e Artes Gráficas<sup>107</sup>.

A institucionalização de parte de um saber-fazer, antes praticado em oficinas isoladas e que parecia se dar muito próximo das corporações de ofícios, agora figurava, por vezes, um caminho um pouco diferente,

---

<sup>105</sup> Relatório da Escola de Aprendizes Artífices de 15/02/1921. Disponível na Biblioteca de Universidade Federal de Santa Catarina – setor de Obras Raras. Acesso em 22/03/2017.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Relatório do Eng. Gabriel Alencar de Azambuja referente aos anos de 1928 e 1929. Disponível no Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 16/02/2017.

baseado na ação formativa de uma classe. O objetivo de tais escolas parecia estar pautado em dois pontos principais: por um lado, no propósito de uma adequação da classe proletária, não só habilitando “os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual, como fazê-los adquirir hábitos de trabalho profícuo”<sup>108</sup>; por outro lado, em parte influenciados pelo crescente movimento industrial do país, procurava-se ressaltar a importância do artífice como aquele que faz com maestria algo útil e belo – mesmo na condição de um operário, uma vez que o desenvolvimento industrial necessitava da formação do operariado –, como traz o artigo intitulado “Artífices!”, publicado na primeira edição do jornal *Operário* – Órgão Oficial da Escola de Aprendizizes de Santa Catarina:

Artífices! Sois os artistas que compreendeis perfeitamente que, para alcançarmos um grão de perfeição nos misteres profissionais torna-se necessário aprimorarmos a nossa cultura, gradativamente, na proporção que evolui a própria arte. (...). Terá o capricho de realizar o trabalho que lhe foi confiado não tendo somente em vista concluir no menor tempo possível e com relativa eficiência. Há de cuidar na obtenção do máximo de eficiência técnica e do agradável aspecto e aparência da sua obra. (...). Aí o artífice se revelará. Hábil e consciencioso operário do útil aliado ao agradável (OPERÁRIO, 1937).<sup>109</sup>

Num discurso inaugural na Escola de Arte de Cambridge realizado em 1858<sup>110</sup>, Ruskin iniciava supondo que existiriam duas classes de

---

<sup>108</sup>Disponível em [http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto\\_7566\\_1909.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf) Acesso em 06/06/2016.

<sup>109</sup> Operário – órgão oficial da Escola de Aprendizizes Artífices de Santa Catarina, ano I, nº 1, Florianópolis, junho de 1937. Disponível na Hemeroteca digital da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina. Acesso em 07/05/2016.

<sup>110</sup> De acordo com Rafael Cardoso, tradutor de alguns dos textos sobre Economia Política da Arte, em 1854, Ruskin tornou-se professor e idealizador do curso de ensino artístico do *Working Men's College*, em Londres – “uma faculdade popular criada pelo movimento Socialista Cristão para oferecer instrução de nível superior para trabalhadores” – permanecendo nessa função até 1862. Na ocasião da abertura dessa instituição, o capítulo “A Natureza do Gótico” foi impresso em forma de panfleto e distribuído aos presentes. CARDOSO, Rafael. Apresentação. In: RUSKIN, John. **A Economia Política da Arte**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.14. Segundo Cook & Wedderburn, em nenhum lugar as ideias semeadas por Ruskin em *A Natureza do Gótico* tiveram terreno mais produtivo do que em Oxford, onde William Morris se graduou. COOK & WEDDERBURN. Prefácio. In: RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol. X, 1904. Em 1869, Ruskin tornou-se o primeiro *Slade Professor* de Belas Artes na Universidade de Oxford.

peças dentre aquelas interessadas em introduzir escolas de arte para trabalhadores<sup>111</sup> - as que desejavam tornar seus homens “mais felizes, mais sábios e melhores” e as que desejavam torná-los capazes de produzir algo melhor e rentável; ou seja, uma com “essência filantrópica” e outra com “essência comercial” (*one philanthropic in the gist of its aim, and the other commercial in the gist of its aim*). As do primeiro tipo não seriam apenas para artesãos, mas para trabalhadores em geral, no desejo de aprimorar seus hábitos, trazer-lhes felicidade e novos pensamentos. As do segundo tipo dariam instrução especial<sup>112</sup> ao artesão direcionadas aos vários ofícios. Entretanto, para o autor seria impossível ensinar os diversos princípios de aplicação da arte numa única escola, uma vez que a aplicação de cada ofício requer algum tempo de convivência e de experiência com o mestre para conseguir perceber o poder de cada material, bem como as dificuldades do seu tratamento. E esta experiência deveria ser sentida mais do que ensinada. “É somente pelo toque repetido e pela contínua experimentação ao lado da forja ou forno, que o ourives pode descobrir como governar seu ouro, ou o vidreiro seu cristal”<sup>113</sup>. Ainda segundo Ruskin, seria “somente assistindo e ajudando a prática real de um mestre em seu ofício” que o aprendiz poderia “aprender os segredos eficientes da manipulação ou perceber os verdadeiros limites das condições do design”<sup>114</sup>. Ao que parece, para Ruskin, o ensino das

---

RAMOS, Iolanda F. **O Poder do Pó** – o pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900), 2002, p. 451.

<sup>111</sup> De acordo com José Tavares Correia de Lira, tradutor do excerto de *A Natureza do Gótico*, Ruskin parece fazer uma diferenciação entre os termos *wormen* e *labourers*: ‘*workmen*’ seria aqueles que aliam trabalho e pensamento, trabalhando tanto com as mãos quanto com a cabeça; ‘*labourers*’, seriam aqueles que no trabalho utilizam somente as mãos. RUSKIN, John. **John Ruskin, Selvaticueza (excerto de A Natureza do Gótico)**. Tradução José T. C. de Lira. In *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo – EESC-USP*, vol. 3, p. 70. Acesso em 07/02/2015.

<sup>112</sup> Ruskin coloca como exemplo de práticas diferenciadas o pintor de porcelana e o entalhador de madeira.

<sup>113</sup> “*it is only by repeated touch and continued trial beside the forge or the furnace, that the goldsmith can find out how to govern his gold, or the glass-worker his crystal*”. RUSKIN, John. **A Joy Forever**. *Works*, vol. XVI, 1905, p. 179.

<sup>114</sup> “*and it is only by watching and assisting the actual practice of a master in the business, that the apprentice can learn the efficient secrets of manipulation, or perceive the true limits of the involved conditions of design*”. *Ibidem*. De acordo com nota do tradutor Rafael Cardoso, referindo-se a uma palestra feita por Ruskin em 1859 sobre a manufatura moderna e o design, o termo *design* já era empregado na Grã-Bretanha “*havia pelo menos duas décadas para se referir à configuração e ao projeto de artefatos industriais*”. RUSKIN, John. **A Economia Política da Arte**, 2002, p. 155. No excerto de *A Natureza do Gótico*, José T. C. de Lira, em nota, ressalta que no inglês de Ruskin, o termo *design* “*remete à faculdade mental da ‘invenção’ na produção artística, por oposição à representação material da ideia como parte de sua produção real*”,

diversas aplicações da arte aos trabalhadores só teria utilidade se fosse feito, num primeiro momento, em escolas estabelecidas para cada ofício e, num segundo momento, nas corporações de ofício:

Todo o ensino específico de arte deve ser dado em escolas estabelecidas por cada ofício: e quando os nossos operários estão um pouco mais esclarecidos sobre estas questões, veremos, como já afirmei em minhas palestras sobre a economia política da arte, a absoluta necessidade do estabelecimento de guildas de ofícios na forma ativa e prática, a fim de determinar os princípios da arte adequados para o seu negócio e instruir os seus aprendizes neles<sup>115</sup>.

Contudo, mesmo seguindo todas estas recomendações, tal escola não teria utilidade e não alcançaria um resultado satisfatório se, ao trabalhador, seja de qual ofício fosse, não lhe fosse ensinado a ver. “Ensinar a ver” e ver verdadeiramente era, para Ruskin, o princípio fundamental de tal escola e o único que poderia ser alimentado e desenvolvido: “ser ensinado a ver é ganhar palavra e pensamento de uma vez” (*to be taught to see is to gain word and thought at once*), já que o dom natural não poderia ser transmitido.

Considerando as escolas do segundo tipo, aquelas com essência comercial, caberia também, depois de ensinar aos trabalhadores as naturezas de cada arte, estabelecer como obter deles o seu mais “precioso trabalho”. Para Ruskin, uma nação não produziria boa arte se não lhes fosse ensinado como apreciá-la e isso parecia estar na contramão de uma nação comercial, pois a primeira questão levantada pelo autor para tornar algo vendável seria fazê-lo não para vender, mas para agradar a si mesmo. A segunda questão refere-se ao equilíbrio que o artesão ou o artista e a materialidade por eles produzida deveria expressar entre prazer e propósito moral. O trabalhador artífice ou o artista não poderiam trabalhar sem prazer; entretanto, não poderiam também trabalhar somente pelo prazer. Da mesma forma, a materialidade assim produzida deveria ser

---

uma distinção que, segundo Lira, seria “reminiscente ao conceito renascentista de *disegno*, como aquilo que está presente no espírito ou que dá visibilidade a um ato de pensamento”. RUSKIN, John. **John Ruskin, Selvaticueza (excerto de A Natureza do Gótico)**, p. 73

<sup>115</sup> “All specific Art-teaching must be given in schools established by each trade for itself: and when our operatives are a little more enlightened on these matters, there will be found, as I have already stated in my lectures on the political economy of Art, absolute necessity for the establishment of guilds of trades in an active and practical form, for the purposes of ascertaining the principles of Art proper to their business, and instructing their apprentices in them”. RUSKIN, John. **A Joy Forever**. Works vol. XVI, 1905, p. 179.

admirada pelo prazer que proporcionava, mas também pelo propósito moral que revelava.

Você não deve seguir a Arte sem prazer, nem deve segui-la por causa do prazer. E a solução desse enigma é simplesmente este fato; que onde quer que a Arte tenha sido seguida apenas por causa da luxúria ou do deleite, ela contribuiu amplamente para trazer a destruição da nação que a pratica: mas onde a Arte tem sido usada também para ensinar qualquer verdade, ou suposta verdade - religiosa, moral, ou natural - ela elevou a nação<sup>116</sup>.

A educação estética ruskiniana pretendia recuperar a capacidade do trabalhador, principalmente o trabalho expressivo, porque o autor considerava que a prática artística, ou a arte enquanto ofício poderia ajudar a formar o homem de bem, uma vez que o trabalho de inteligência artística influenciaria, ou poderia influenciar, todos os demais trabalhos. Entretanto, tal ofício deveria ser a expressão do equilíbrio do prazer e do propósito moral. Assim considerado, Ruskin ressaltava que o poder do *design* do trabalhador moderno estaria completamente amortecido em função das condições e circunstâncias de seu trabalho. De nada adiantaria as escolas que pretendessem a formação do trabalhador, seja de uma forma mais ampla das aplicações da arte, seja de uma forma mais específica, de um determinado ofício, se em sua prática, o trabalhador não fosse cercado de materiais e circunstâncias para o desenvolvimento do seu poder de *design*. Nada teria utilidade enquanto os trabalhadores não fossem cercados “de influências felizes e coisas belas, (...). Informe suas mentes e refine seus hábitos e estarão a informar e refinar seus projetos de *design*”. (RUSKIN, 2004, p. 181).

Levando em conta a formação do operário civil em escolas destinadas à instrução do artífice construtor, o trabalho realizado por Theo Wiederspahn, um dos mais importantes arquitetos de Porto Alegre, segundo Weimer (2009), merece destaque. Ele imigrou para o Brasil em 1908 e o convívio com mestres de ofícios no início de suas atividades como arquiteto teria despertado em Theo o desejo de colaborar na formação de jovens aprendizes. De acordo com Weimer, a *Gemeinnützige*

---

<sup>116</sup> “you must not follow Art without pleasure, nor must you follow it for the sake of pleasure. And the solution of that enigma is simply this fact; that wherever Art has been followed only for the sake of luxury or delight, it has contributed, and largely contributed, to bring about the destruction of the nation practising it: but wherever Art has been used also to teach any truth, or supposed truth—religious, moral, or natural—there it has elevated the nation practising it”.  
Ibidem. p.197.

*Verein* – Sociedade de Utilidade Pública – fundada por Otto Fenselau, mantinha, dentre outras funções, uma Escola de Aperfeiçoamento para aprendizes. Em 1911, tal Sociedade encarregou Theo de assumir esse departamento e ampliar a escola, que recebeu o nome de Escola de Aperfeiçoamento em Ofícios, assumindo ele as aulas de desenho técnico, ministradas aos domingos, enquanto que as demais disciplinas eram ministradas no período noturno, durante a semana, por outros colaboradores voluntários. As aulas tiveram tamanha aceitação a tal ponto de as instalações da Sociedade não conseguirem mais comportar o número de alunos. Em 1914, por iniciativa da maioria dos mestres e dos alunos, e com o apoio da Federação das Associações Alemãs, foi fundada a *Gewerbeschule* (Escola de Ofícios) que, era mantida pela entidade *Gewerbe-Schulverein* (Associação de Escolas de Ofício), sendo Theo eleito diretor da Escola e permanecendo no cargo até 1922.<sup>117</sup> As aulas práticas eram dadas nas oficinas de mestres artesãos, na forma de estágio, das quais tem-se conhecimento as de vidraçaria, carpintaria, marcenaria, eletrotécnica e tipografia (WEIMER, 2004; 2009).

Em 1930 começou a ser formada a *Deutscher Handwerkverband* – Associação dos Artesãos Alemães. Para Weimer, essa Sociedade envolvia tanto a produção manual quanto industrial pois o seu objetivo principal era proteger e valorizar o trabalho técnico como um todo. Com o apoio do consulado alemão, em meados desse mesmo ano, a Associação abriu as portas e elegeu Theo<sup>118</sup> o primeiro presidente. Havia três tipos de associados: os ordinários, formados pelos mestres, os extraordinários, formados pelos oficiais, e os honorários. Além de representar os interesses dos artesãos da capital gaúcha, a Associação também tinha

---

<sup>117</sup> Em função da primeira grande guerra a Escola ficou fechada entre 1917 e 1921. Os momentos que se seguiram após a derrota da Alemanha não foram bons nem para o consulado, que deixou de repassar recursos; nem para os empresários, na maioria alemães ou teuto-alemães, que mantinham a Associação; nem para as instituições alemãs no Brasil, como era o caso dessa Escola, que no ano de 1921 não teve o número de alunos matriculados esperado. Theo sairia da direção da Escola no ano seguinte. Segundo Weimer, as informações sobre a continuidade da Escola até meados da década de 1930 são muito vagas. Sabe-se, por meio de um artigo publicado na revista *Volk und Heimat*, de 1936, que a Escola teve o nome alterado para *Deutsche Handwerker-Akademie* – Academia Alemã de Ofícios –, e que teria sofrido uma mudança profunda na estrutura pedagógica promovendo, além dos cursos de conteúdo técnico, curso de cunho ideológico. O mesmo artigo ressalta que as seguintes profissões estavam representadas na Academia: construtores, serralheiros, mecânicos, torneiros, latoneiros, eletrotécnicos, carpinteiros, moveleiros, vidraceiros, pedreiros, marceneiros, pintores, escultores de madeira, tipógrafos alfaiates e comerciantes. WEIMER, Günter. **Theo Wiederspahn Arquiteto**. Porto Alegre: EdiPUC/RS, 2009, p. 146-147; e WEIMER, Günter. **Arquitetura Erudita da Imigração Alemã**, 2004, p. 286.

<sup>118</sup> Theo permaneceu como presidente até 17/09/1931. *Ibidem*.

como objetivo elevar o nível profissional e incentivar os mais jovens. Segundo Weimer, tal sociedade estava muito próxima de “um sindicato amplo que congregava as mais variadas tendências profissionais. O que chama[va] a atenção é que as pessoas que estavam à testa do movimento eram arquitetos, e a maioria dos associados provinha do ramo da construção” (WEIMER, 2009, p. 149). Com um ano de funcionamento, a Associação contava com mais de 600 associados e também mantinha uma publicação chamada *Das Handwerk* – O Ofício. Entretanto, tal associação sustentava realidades muito diferentes, seja pela oposição entre mestres e oficiais, seja pela dificuldade econômica dos pequenos empresários, que não conseguiam dar garantia de emprego, seja pelos “ideais corporativos de inspiração medieval”, que esbarravam na livre concorrência de mercado. Contudo, para Weimer, a principal razão para que tal associação tivesse dificuldades de se manter e se fortalecer teria sido as iniciativas de ordenação profissional promovidas pelo governo, com a criação das confederações, conselhos regionais e sindicatos separados, e a obrigatoriedade de filiação para o exercício da profissão (WEIMER, 2009, p. 150).

O espírito que impulsionou a criação dessa Associação em Porto Alegre parecia ter bastante proximidade com aquele que animou a formação da Sociedade de Artífices em Blumenau, no início do século XX, como também a criação, em 1933, nas dependências da Escola Alemã<sup>119</sup>, da Escola de Artífices de Blumenau, criada pela Associação ou

---

<sup>119</sup> De acordo com Kormann, os problemas que surgiram em função do colégio fundado pelo Padre Jacobs para abrigar alunos de confissão religiosa diferente, fizeram com que os colonizadores solicitassem uma escola pública. Em 1885 houve a primeira tentativa na ocasião da visita dos representantes do comércio de Hamburgo em Blumenau. Em 1899 foi fundada a Sociedade Escolar *Schulgemeinde de Vila Blumenau*, formada por representantes do comércio de Hamburgo, financiada por uma “associação de amigos que remetia dinheiro para Blumenau, inclusive do ‘Kaiser’ e do Parlamento Alemão”. Neste mesmo ano, começou a funcionar a *Neue Deutsche Schule*. É importante ressaltar que a Nova Escola Alemã sob a direção do Pastor Faulhaber, a partir de 1890, “marcou época” e com o tempo conseguiu equiparar os seus cursos aos da Escola Real da Alemanha de forma que, quem completasse o curso na *Neue Deutsche Schule* ou Nova Escola, estava apto a matricular-se nas Faculdades de Ensino Superior da Alemanha. A escola era mantida pelo valor pago das mensalidades, pela ajuda do governo Imperial Alemão e pela subvenção do governo do Estado de Santa Catarina, desde que a escola se comprometesse a “favorecer o ensino do português e ministrar 53% de ensino gratuito”. A primeira exigência, segundo Kormann, foi difícil de ser mantida, principalmente no início, uma vez que a escola, de profundo caráter alemão, prezava pela língua pátria em todos os seus atos. Em 1938, principalmente por causa da campanha de nacionalização da União, a *Neue Deutsche Schule* tem seus estatutos reformulados e torna-se Sociedade Escolar Pedro II. KORMANN, Edith. **Blumenau: arte, cultura e as histórias de sua gente (1850-1985)**. Florianópolis: FCC, 1994, vol. II, p. 133-152.

União de Artífices de Blumenau<sup>120</sup>– *Handwerker-Vereinigung Blumenau* (HBV), que também havia sido formada naquele mesmo ano. A Escola de Artífices estava incorporada à estrutura técnica e administrativa da Escola Alemã, enquanto que a União de Artífices de Blumenau, “agora Sindicato dos Empregadores Industriais de Santa Catarina”, era a entidade que representava legalmente a instituição. O relatório da Escola Alemã do ano de 1935 assim justificava a necessidade da formação dos artífices em 1933:

Por conta da falta de uma formação teórica da nova geração de artífices, a União considera o trabalho na Escola de Artífices como sua tarefa mais urgente. Há duas grandes dificuldades a serem superadas: de um lado, há que se eliminar o preconceito de demais círculos de artífices contra uma escola deste tipo, na qual o aprendiz somente deverá receber aulas. De outro lado, deveria ser criado um plano de ensino a partir da práxis, que tomasse em consideração os diferentes tipos de instrução preparatória dos alunos e que, na medida possível, fizesse jus a todas as profissões aqui representadas, que não podem ser lecionadas em separado por conta do número pequeno de alunos (BLUMENAU EM CADERNOS, 2003, p. 69-71)<sup>121</sup>.

Ao que parece, havia resistência entre os artífices locais em aceitar que a transmissão do conhecimento se desse num sistema distante das corporações de ofícios, embora não se tenha evidenciado, pelo menos nos arquivos procurados, a efetiva existência de alguma corporação. Entretanto, o sistema presente nas corporações de ofícios, se considerarmos os relatos apresentados nos dois jornais, certamente existiu, mesmo que numa escala bem menor, se comparado ao praticado na Europa, e de maneira informal. A resistência dos artífices na instituição de tal escola poderia estar fundamentada em dois motivos: em primeiro lugar, o aprendiz não iria mais adquirir o conhecimento da prática de um ofício pela observação e pela repetição, que caracterizava o convívio

---

<sup>120</sup> Foi feita uma busca no único cartório de registro civil na cidade de Blumenau no desejo de encontrar mais informações sobre a Escola de Artífices e a Associação ou União de Artífices, como atas, estatutos etc, entre os anos de 1910 a 1950. Entretanto não há registro jurídico no cartório da existência tanto da Escola de Artífices quanto da União de Artífices. Cf negativa do Cartório Braga Varela feita em fev/2017.

<sup>121</sup> Tomo XLIV, n 05/06, tradução de Méri Frotscher. Disponível no AHJFS o relatório original - Deutsche Schule Blumenau. Bericht über das Schuljahr 1935. 46. Jahrgang.

prático com o mestre. Em segundo lugar, a aparente perda do controle da profissão, que no sistema das corporações de ofícios eram governadas de forma a controlar o número de aprendizes e a limitar a formação da mão-de-obra em cada ofício.

A Escola de Artífices funcionou, no primeiro ano, com 25 alunos reunidos numa única classe. No ano seguinte, o número aumentou para 30 alunos divididos em duas classes. No ano de 1935, a escola contava com 35 alunos divididos em três classes. Neste mesmo ano, foram realizados, pela primeira vez, os exames finais, na presença do representante da Alemanha e de vários artífices. Ainda neste mesmo ano foram criadas as Escolas de Artífices em Rio do Sul e Hansa-Hamônia, que estavam subordinadas à direção da escola de Blumenau, sendo que os representantes legais dessas instituições seriam os grupos locais da União de Artífices. Dentre o corpo de professores havia um mestre em latoaria, um talhador, um engenheiro, um arquiteto e dois professores gerais. Neste mesmo relatório era anunciado para o próximo ano “um curso de aperfeiçoamento para aprendizes que trabalhavam com metalurgia, construção civil e madeira” (BLUMENAU EM CADERNOS, 2003, P. 69-71).

	<b>Nome</b>	<b>Profissão</b>	<b>Disciplina</b>	<b>Classe</b>
1	Dr. Stroka, Ludwig	Conselheiro escolar	Diretor da Escola	
2	Gerlach, Rodolfo	Professor	Português	I
3	Hacke, Richard	Talhador Vice-Diretor	Cálculo Elementar Física e Química Desenho a mão livre	I I I
4	Kiel, August	Engenheiro	Matemática	III
5	Von Knoblauch, Franz	Arquiteto	Confecção de maquete e de Projetos arquitetônicos	II e III
6	Martins, Heinrich	Professor	Aritmética; Geometria Álgebra e Mecânica	II
7	Niemeyer, Hans	Mestre em Latoaria e Dir. da União de Artífices	Jurisprudência e Administração	III

Figura 9 – Relação de professores e disciplinas da Escola de Artífices de Blumenau – Fonte: Revista Blumenau em Cadernos, Tomo XLIV, Maio/Junho 2003, nº 5/6, p. 71.

De acordo com Kormann (1994), que nos conta a história da Escola Alemã, parece que a Escola de Artífices atingiu o quinto ano letivo, com alunos que comportavam quatro classes, em 1938, ano em que a Escola Alemã começou a sofrer uma radical reformulação em função da campanha de nacionalização tornando-se Sociedade Escolar Pedro II. Pode-se supor que o ensino direcionado aos artífices não foi mantido, uma vez que a escola passou a oferecer, segundo Kormann, inicialmente, somente a educação básica.

Podemos vislumbrar dois momentos distintos no que diz respeito à formação dos artífices e às novas relações de trabalho reveladas no início do século XX, considerando a realidade vivenciada em Blumenau: por um lado a tentativa de manter a transmissão do saber-fazer de um ofício aliado ao conhecimento e à experiência vivenciada por um mestre, resguardando de alguma maneira a dignidade da arte e do fazer oficial; por outro lado, a institucionalização da formação do artífice enquanto profissional industrial, buscando adaptá-lo às novas realidades promovidas pela industrialização. Entretanto, considerando os artesãos entrevistados, dentre marceneiros, carpinteiros e pedreiros, o conhecimento do ofício praticado ainda se deu de forma oral, não institucional, conservando a passagem do saber-fazer dentro da organização familiar, de uma geração para outra, baseado no exame atento da observação, no fazer repetido e no tempo prolongado.



### 3 O ARTÍFICE E A MATÉRIA

#### 3.1 O TEMPO PACIENTE

À primeira vista parecem rígidas e inabaladas. Feitas em pedras brutas, as três casas impõem-se próximo ao topo da paisagem como volumes sólidos, compondo um conjunto na imagem, da mesma forma que se mostram individualmente. Os dois primeiros volumes foram erguidos um pouco mais abaixo; o último foi construído na parte mais elevada. Vistas mais de perto, a aparente solidez antes revelada se transforma agora numa estranha suavidade; a aparente frieza do conjunto bruto parece ser traída pelo grande mosaico de pedras que, nas mais variadas formas e tamanhos, vai tecendo a materialidade edificada. Parece carregar uma desconcertante contradição, um misterioso paradoxo, manifestado em sua regularidade irregular, em sua suave brutalidade, em sua homogeneidade dessemelhante. Cada pedra, uma sobre a outra, pacientemente vai dando substância à casa em suas mais diversas formas. E nesse engenhoso encaixe de múltiplos blocos, por vezes grandes, por vezes pequenos, e por vezes quase até insignificantes, as paredes se levantam e se conformam.

A ampla paisagem que guarda as edificações revela uma singela beleza e uma agradável sonoridade que se mostra, sobretudo, pela quietude peculiar das regiões rurais. O caminho que dá acesso às casas é feito por uma sinuosa estrada de chão que percorre o morro acima até chegar numa área descampada. Dali logo se avista o pórtico de entrada da propriedade, todo feito igualmente em pedras, mas que revela outro período, bem distante das casas, a julgar pelos cortes precisos de encaixes perfeitos. O conjunto edificado das casas de pedra está situado numa localidade chamada Rio Serraria, no município de Nova Veneza, em Santa Catarina – uma região colonizada por imigrantes italianos.

Segundo Bortolotto (1992), a Colônia Nova Veneza foi a primeira colônia do Brasil República. O impulso que alimentava o país, recentemente tornado republicano, movia-se na direção de povoar o vasto território nacional, no desejo de trazer desenvolvimento e progresso ao estado brasileiro. Nova Veneza teria sido um projeto modelo do propósito republicano e deveria ser adotado em todo o país<sup>122</sup>. Em outubro de 1890,

---

<sup>122</sup> O governo provisório do Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, com o propósito de “possibilitar também às empresas privadas o direito de introduzir imigrantes estrangeiros no país, editou o Decreto Lei nº 528, de 28 de junho de 1890”, conhecido como Lei de Glicério,

foi celebrado um contrato entre a União e a empresa norte-americana Angelo Fiorita & Cia, sediada no Rio de Janeiro, que se comprometia a erguer vinte povoações ou burgos agrícolas em alguns estados da região Sul, Sudeste e no estado da Bahia. Miguel Napoli, um italiano da região da Sicília, era o representante da Companhia e foi encarregado, no final do mesmo ano, de escolher terras devolutas no sul de Santa Catarina. No início de 1891, num território de trinta<sup>123</sup> mil hectares de terras, “que iam de Rio Maina, ao sul, até às encostas da Serra Geral, em Lauro Müller, ao norte”<sup>124</sup>, a Colônia Nova Veneza começava a tomar forma, “com os trabalhos de medição dos lotes, aberturas de estradas e construção de galpões e casas”<sup>125</sup>, embora os imigrantes ainda não tivessem chegado. Ainda de acordo com Bortolotto, os imigrantes começaram a se instalar na Colônia a partir de junho de 1891, embora a data oficial fosse comemorada em outubro daquele mesmo ano (BORTOLOTTO, 1992, p. 17,131).

Antes da formação da Colônia Nova Veneza, já haviam sido fundadas as Colônias Azambuja (1877), Urussanga (1878), Criciúma (1880) e Cocal do Sul (1885). Na época da fundação, a Colônia Nova Veneza compreendia cinco núcleos: Nova Veneza (sede da colônia), Nova Belluno, Nova Treviso, Jordão e Belvedere. Do território que abrangia a Colônia, a maior parte pertencia, até 1900, ao município de Tubarão, sendo que o núcleo Nova Veneza localizava-se dentro dos limites do município de Araranguá.

Quando Urussanga emancipou-se de Tubarão, em outubro de 1900, a parte da Colônia Nova Veneza

---

derivado do nome de seu idealizador – Francisco Glicério – então Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Para Bortolotto, a história de Nova Veneza começa a existir a partir deste decreto. BORTOLOTTO, Zulmar. **História de Nova Veneza**. Nova Veneza: Prefeitura Municipal, 1992, p. 16-17.

<sup>123</sup> O território inicial da Colônia Nova Veneza era de 30.000 hectares. Posteriormente foram acrescidos mais 15.000. PIAZZA, Walter. **A Colonização de Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardeli, 1988, p. 242. Segundo Bortolotto, essa metragem adicional refere-se aos 14.137 hectares de terras que teriam sido adquiridos por Miguel Napoli do Estado de Santa Catarina, em 1898. Nessas terras, Miguel idealizou a formação da Colônia Trinácia, que comportaria 700 lotes, sendo que 200 deles chegaram a ser comercializados. Na ocasião em que o contrato entre a Companhia Metropolitana e a União foi rescindo, no final de 1901, a empresa recebeu uma indenização em dinheiro e em terras que comportava, além de outros territórios, a medida referente à extensão inicial da Colônia Nova Veneza, acrescido de mais 15.000. A polêmica sobre a propriedade dessas terras arrastou-se indefinidamente até 1926, quando Miguel Napoli faleceu, e seus herdeiros abandonaram a causa. BORTOLOTTO, Zulmar. **História de Nova Veneza**, 1992, p. 69-80.

<sup>124</sup> Ibidem. p.132.

<sup>125</sup> Ibidem. p. 17.

que fazia parte do município de Tubarão, como Belluno, Treviso, Jordão e Belvedere, passou a integrar o novo município de Urussanga. Nova Veneza, a sede, continuou, porém, no município de Araranguá, com as mesmas fronteiras atuais pelo norte (BORTOLOTTI, 1992, p. 143)<sup>126</sup>.



Figura 10 – Casas de pedra da família Bratti  
Fonte: acervo IPHAN/SC – Tempo Editorial

É importante ressaltar que a Companhia Angelo Fiorita, em junho de 1891, fez a cessão de todos os direitos e deveres do contrato realizado com a União para a Companhia Metropolitana, que passou a ser a responsável pela implantação da Colônia Nova Veneza. Miguel Napoli, que era contratado pela empresa anterior, permaneceu à frente do empreendimento em Santa Catarina, como diretor e administrador da

---

<sup>126</sup> Ainda de acordo com Bortolotto, pelo fato do território da Colônia pertencer a dois municípios diferentes e também por ser administrado por uma empresa particular, não teria havido muito empenho, nem por parte dos dois municípios, nem por parte do Estado, em “atender à região em suas necessidades de infra-estrutura, principalmente no que diz respeito a estradas, educação e saúde, ficando ela à mercê da Companhia Metropolitana até por volta de 1912”. Em janeiro de 1912 foi criado o Distrito de Paz de Nova Veneza; em 1913, Nova Veneza adquiriu a categoria de Vila; em 1925, foi criado o município de Criciúma e Nova Veneza tornou-se seu distrito; e em 1958, o município de Nova Veneza foi criado, emancipando-se de Criciúma. *Ibidem*. p. 143-146. De acordo com o relatório de Caruso Macdonald, regente do Real Consulado em Florianópolis, datado de 1906, “a imigração para Nova Veneza cessou em 1893, ao estourar a Revolução. Esta porém trouxe poucos danos à nova colônia. (...) Com a colonização de Nova Veneza terminou a imigração italiana neste Estado”. MACDONALD, Caruso. *O Estado de Santa Catarina e a Colonização Italiana*. In: DALL’ALBA, João Leonir. *Imigração Italiana em Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1983, p. 161

Colônia por alguns anos. Em dezembro de 1901, o contrato firmado entre o Governo Federal e a Companhia Metropolitana foi rescindido<sup>127</sup>.

De acordo com os relatos da família, o casal Bratti e seus quatro filhos<sup>128</sup>, emigraram da comuna de Longarone, província de Belluno, na Itália, para o Brasil por volta de 1891 e se instalaram num lote de mais ou menos vinte e cinco hectares na Colônia Nova Veneza. A porção de terras a que foram destinados estava repleta de pedras<sup>129</sup> e era preciso retirá-las para que se pudesse cultivar a terra. Da necessidade de poder lavar a terra, um dos filhos do casal, o jovem Luiz Bratti, que já havia trabalhado como pedreiro na Europa com o pai, teve a ideia de fazer das pedras o material para a construção da casa. Seu pai, Pietro Bratti, que também era pedreiro, concordou com o propósito do filho.

O conjunto das casas de pedra da família Bratti – hoje um bem federal inscrito nos Livros do Tombo Histórico, Belas Artes, Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico – foi finalizado no início do século XX, segundo os relatos da família, e teria levado mais de dez anos para ser concluído. Normalmente os colonos faziam as primeiras moradias improvisadamente, o que não deve ter sido diferente para essa família de imigrantes, principalmente se considerarmos o tempo dispendido no trabalho denso e demorado desta edificação em pedra. Segundo Bortolotto (1992), na Colônia Nova Veneza, alguns lotes poderiam já possuir uma casa provisória, uma vez que a Lei de Glicério declarava que o lote vendido ao colono deveria dispor de uma moradia provisória.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Em maio de 1899, Miguel Napoli deixou de ser o representante da Companhia Metropolitana em Santa Catarina. O novo representante nomeado foi Nicolau Paranhos Pederneiras. Dois meses depois, em setembro de 1899, Miguel Napoli foi dispensado do cargo de diretor da Colônia Nova Veneza, assumindo o seu lugar Alfredo Pessi. BORTOLOTTI, Zulmar. **História de Nova Veneza**, 1992, p. 19 e 71.

<sup>128</sup> O casal Pietro Bratti e Lúcia Anzollut tiveram cinco filhos; o filho mais velho do casal, Oswaldo, estava à serviço do exército e não emigrou para o Brasil naquela ocasião. Os irmãos Sachet, descendentes da família Bratti, fizeram uma revista em comemoração aos 125 anos da imigração italiana em Nova Veneza, em meados do ano de 2016. A primeira parte trata da imigração italiana e a segunda parte trata das casas de pedra e das histórias de suas famílias. SACHET, irmãos. **Seis Imigrantes, três casas de pedra, duas famílias**, 2016, p. 31.

<sup>129</sup> A única referência de que se tem notícia, dentre as bibliografias pesquisadas, sobre a menção de pedras nos lotes em Nova Veneza, refere-se à localidade de Nossa Senhora do Caravaggio, vizinha da localidade Rio Serraria onde se localizava o lote da família Bratti. “(...) as terras que compraram, situadas sobre montanhas, eram bastante pedregosas e impróprias para aquelas culturas as quais estavam habituados na Itália”. BORTOLOTTI, Zulmar. **História de Nova Veneza**, 1992, p. 220.

<sup>130</sup> Conforme artigo 24 do Decreto nº 528 de 28/06/1890 - “Os lotes contendo uma casa provisória, de valor não inferior a duzentos e cinquenta mil réis, conforme o typo aprovado pelo

A primeira casa de pedra construída no lote não existe mais no conjunto. De acordo com Celestino Sachet<sup>131</sup>, neto de Luiz Bratti, que morou nas casas de pedra e conheceu a primeira edificação, ela teria sido finalizada ainda no século XIX. A antiga casa, em suas lembranças, era feita da mesma forma, totalmente em pedras; tinha dois pisos, mas era bem menor se comparada ao sobrado, uma edificação de dois pavimentos que ainda existe no conjunto. Esta primeira construção não teria agradado Luiz Bratti, que a considerou muito pequena, e decidiu construir a sua própria casa, um pouco mais acima. Entretanto, seu pai, Pietro Bratti continuou a morar na primeira edificação. Celestino não se recorda em que momento essa construção teria sido desmanchada. A recordação que tem, quando criança, era de que a “casa antiga”, como a chamavam, não era mais utilizada como moradia, encontrava-se desabitada.



Figura 11 – Casa Bratti - Fachada principal do celeiro – Fonte: foto do autor

Dos três volumes edificados, o primeiro que se avista é o celeiro. Formado por dois cômodos na parte de baixo e um grande sótão na parte

---

Governo, serão vendidos a imigrantes com família pelo preço máximo de 25\$, por hectare, estando as terras incultas, ou 50\$, estando as terras cultivadas”. Ibidem. p. 241.

<sup>131</sup> Filho de Madalena Bratti e Antônio Sachet, Celestino Sachet, nascido em 1930, morou com o avô nas casas de pedra por dez anos. Saiu de lá por volta dos treze anos para continuar os estudos complementares em Urussanga. Seu avô e seu pai decidiram que ele deveria continuar os estudos porque tinha a “testa grossa” – considerado um sinônimo de inteligência nos costumes antigos. Foi, então, estudar na capital, no Colégio Catarinense. Fez graduação em Letras e mestrado em Literatura. Doutorou-se em Literatura e em Filosofia da Educação. Tornou-se professor e crítico literário, e alcançou a Livre-docência pela Universidade Federal de Santa Catarina em 1974. É membro da Academia Catarinense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Entrevista concedida em 16/03/2017.

de cima, esta edificação em pedra, era utilizada para depósito e armazenamento de grãos e cereais, e servia também para acomodar os animais durante a noite, principalmente aqueles que forneceriam leite na manhã seguinte. Na edificação do celeiro, o pedreiro, ao utilizar as pedras disponíveis na paisagem, não parece ter desejado que tal material fosse outra coisa além de pedras brutas. Sua sinceridade executiva e engenhosidade construtiva, reveladas na materialidade das paredes levantadas, seduz, ao mesmo tempo que constringe ao se tentar vislumbrar, racionalmente, o tempo e o esforço gasto por este artesão em sua execução oficial. O tempo paciente da edificação se manifesta a cada olhar, que se torna, por vezes, difícil conceber o trabalho realizado por este artífice. Nas recordações de Luíza Sachet Bortolotto<sup>132</sup>, neta de Luiz Bratti, o avô teria demorado, mais ou menos, longos catorze anos na construção de todo o conjunto edificado, porque ele teria trabalhado somente à noite e aos domingos - momentos em que não estava executando o trabalho oficial de pedreiro. Embora a escolha do material construtivo tenha ocorrido por conta de uma necessidade inicial, conforme mencionado nos relatos, parece haver na escolha deste artífice uma relação maior e talvez mais íntima com a pedra, uma certa afeição, principalmente se considerarmos o tempo lento e paciente de sua edificação; talvez o tempo e a matéria tenham sido seus aliados na prática de sua artesanaria.

Embora Ruskin não se refira ao tempo de maneira direta, o fantástico paradoxo parece estar inteiramente ligado aos momentos de comunhão, entre trabalho e pensamento, que se dá no ofício do artesão, na ocasião da fatura do seu objeto. Um tempo necessário ao pensamento que conduziria e orientaria a ação de suas mãos. Um tempo de cadência própria, intimamente ligado ao fazer do artesão e que também constituiria parte daquilo que foi fabricado. Um tempo vital para a produção de algo cuja imprecisão e invenção também tomaram parte. Um tempo sentido e vivenciado que, para além do tempo preciso e necessário para a produção mesma do ofício, consagraria a energia do artesão em sua execução oficial. Um tempo indefinido, não mensurável, mas requerido pela natureza inventiva do homem. “Deixo-o apenas começar a imaginar, a

---

<sup>132</sup> Luiza Sachet Bortolotto é filha de Madalena Bratti e Antônio Sachet. Morou nas casas de pedra até casar-se com Ângelo Bortolotto, em 1953. Depois de casada mudou-se para São Bento Baixo, distrito de Nova Veneza. Passados alguns anos retornaram à cidade e foram morar na área central. Ali abriram o Hotel Veneza e o Restaurante Veneza, que ainda existem na cidade. Como cozinheira, dona Luiza se especializou no preparo da polenta e relata orgulhosa que é reconhecida, oficialmente, como “a melhor polenteira do município de Nova Veneza”. Entrevista concedida em 12/03/2017.

pensar e a tentar fazer qualquer coisa digna de ser feita e a precisão maquinal se perde de uma só vez. Disso emerge toda a sua aspereza, toda a sua lentidão”, embora disso também resulte “toda a sua majestade”<sup>133</sup>. A arteficialidade do artífice na edificação do conjunto das casas de pedra parece manifestar a evidente relação entre o exercício cuidadoso e demorado do artesão e o tempo reservado ao pensamento necessário para realizá-lo. As paredes levantadas, a partir do grande mosaico de pedras brutas, confirmariam toda a rudeza e rusticidade, tanto da matéria quanto do artífice, ao mesmo tempo que revelariam toda a inventividade e engenhosidade do seu saber oficial na construção de sua moradia.

De acordo com Sennett (2013), “a lentidão do trabalho artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida permitindo que o artesão se apossa da habilidade” (SENNETT, 2013, p. 328). Para o autor, o tempo lento do artesão faria parte da formação do seu conhecimento sobre a matéria e de como lidar com ela, assim como permitiria que a reflexão e a imaginação invadissem de alguma forma o seu ofício, o que não seria possível se ele buscasse por resultados rápidos. “Maduro quer dizer longo; o sujeito se apropria de maneira duradoura da habilidade” (SENNETT, 2013, p. 328)<sup>134</sup>. O tempo lento do trabalho artesanal

---

<sup>133</sup> “Let him but begin to imagine, to think, to try to do anything worth doing; and the engine-turned precision is lost at once. Out come all his roughness, all his dulness, all his incapability; (...) but out comes the whole majesty of him also”. RUSKIN, John. *The Stones of Venice*, vol II, Works X, 1904, p. 192.

<sup>134</sup> Sennett parte da divisão sugerida por Hanna Arendt sobre ‘*Animal laborans*’ e ‘*Homo faber*’. O primeiro diz respeito ao “trabalhador braçal condenado à rotina”; o homem enquanto animal tomaria o “trabalho como um fim em si mesmo”. O segundo diz respeito ao homem que faz um outro tipo de trabalho e que cria uma vida em comum. A humanidade carregaria assim duas dimensões: uma animal, em que o homem simplesmente faria coisas: “nesta condição somos imorais e entregues a uma tarefa”; e outra em que seríamos “habitados por outra forma de vida, mais elevada”, em que deixaríamos de produzir e começaríamos a pensar, estabelecendo a superioridade da segunda em relação à primeira. Para o autor, essa divisão menospreza o homem prático, aquele que trabalha, uma vez que ele sustenta a ideia de que “fazer é pensar”. De acordo com Sennett, aquilo que somos deriva do que “nossos corpos são capazes de fazer”. A habilidade artesanal sustentada pelo autor ultrapassa a habilidade manual, e não teria desaparecido com a sociedade industrial. Tal habilidade “designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo”, embora se inicie na experiência prática corporal e se reproduza nas relações sociais. “O ofício de produzir coisas materiais permite perceber melhor as técnicas de experiência que podem influenciar nosso trato com os outros. Tanto as dificuldades quanto as possibilidades de fazer bem as coisas se aplicam à gestão das relações humanas”. Em suas analogias ao trabalho artesanal do artífice, que inclui de tecelões aos programadores de computação, Sennett parece tributário do pragmatismo, daquilo que ele chama de “conceito de experiência”, formado pela *Erlebnis* (acontecimento que causa uma impressão emocional íntima), e pela *Erfahrung* (fato, ação ou relação que se volta para fora e que requer mais habilidade do que sensibilidade). Entretanto,

também parece trazer uma sensação de honestidade, no sentido de um trabalho zeloso e bem feito. “Na prática artesanal, quanto mais lenta e minuciosamente o ourives trabalhava com as mãos, mais honesto parecia aos pares e empregados” (SENNETT, 2013, p. 76). Embora Sennett se refira à honestidade em relação ao ofício do ourives na avaliação dos objetos, a integridade do trabalho artesanal, entendido aqui como aquele feito pelas mãos – numa relação íntima entre corpo, mente e coração – parece estar presente em nossa noção moderna daquilo que é categorizado como que “feito com as mãos”, e parece igualmente revelar uma relação entre a honestidade daquilo que foi produzido, o tempo paciente e o trabalho cuidadoso.

Ao tratar da prática oficial do mestre artesão medieval nas corporações de ofícios, Rugiu (1998) faz uma comparação entre o tempo camponês e o tempo citadino. Para o autor, o conjunto de atividades dentro de uma corporação acabou por estabelecer uma nova divisão de tempo, não mais marcada pelas campainhas “batendo somente as horas canônicas, mas agora medidas preferencialmente segundo as exigências de trabalho. Era, em suma (...) o tempo do artesão que em certas esferas substituiu a hora da igreja” (RUGIU, 1998, p. 50). Segundo o autor, o trabalho artesanal evoluiu de um “sistema familiar”, ligado à vida no campo, para o “sistema das corporações”, ligado à vida urbana. Ao que parece, o tempo do trabalho artesanal, que hoje se apresenta necessariamente lento, já teria provocado mudanças em relação à concepção de tempo, numa jornada não mais “dividida pelos tempos canônicos (...), mas pelas sinetas das oficinas”. Para Rugiu, as corporações impuseram o “tempo urbano”, derivado da medida de “tempo profissional”, utilizado na prática do ofício. Mas “até o afirmar-se das Corporações, permanecia o significado greco-romano de hora” como “momento justo”. As “*horae canonicae*” adotadas pela igreja estavam relacionadas com os momentos da jornada diária entendidos como “justos para recitar uma tal oração ou para fazer qualquer outra ação” (RUGIU, 1998, p. 51). As horas da igreja atendiam ao trabalhador camponês que, segundo o autor, se valia pela luz do sol, sendo os únicos sinais tangíveis para medir o seu trabalho, o cansaço corporal ou a quantidade de resultado obtido. Mas nas corporações a precisão temporal se fazia necessária, porque a medida do tempo nas oficinas não poderia seguir a longa cadência temporal dos “sinos eclesíasticos”, uma vez que os minutos

---

o autor se concentra mais no universo da *Erfahrung*: “na oficina filosófica do pragmatismo, quero defender (...) o valor da experiência entendida como ofício”. SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

também faziam parte do processo artesanal: “para o ourives ou o fundidor ou mesmo o tintureiro, existem tempos estreitos e rígidos, que exigem concepções, instrumentos e medidas particulares” (RUGIU, 1998, p. 52).

O trabalho do artífice com a pedra, seja cortando e extraíndo a pedra na pedreira, seja assentando a pedra já cortada ou talhando a pedra no ofício da cantaria, parece estar intimamente ligado ao tempo. Nicanor, Antenor e Nilton Zavarise<sup>135</sup> são de uma família tradicional de pedreiros, provenientes da cidade de Urussanga. Sabe-se, ao certo, que são três gerações de pedreiros e canteiros em que o conhecimento e a prática do ofício foi perdurando e sendo transmitido de pai para filho. De acordo com Antenor Zavarise, o trabalho com a pedra é um trabalho demorado porque requer uma boa quantidade de tempo para ficar pronto, mas, principalmente, porque tem um processo que precisa ser seguido e que não pode ser acelerado. O tempo lento do artesão parece revelar um trabalho que exigiria, antes de tudo, muita paciência. Para os três irmãos, a paciência é ou deveria ser uma companhia solidária na execução do seu ofício; sem ela o trabalho simplesmente não poderia ser feito. O tempo paciente do artífice da pedra, além de estar ligado à qualidade de um serviço bem feito, parece ser uma condição sem a qual não seria possível executar tal trabalho. Segundo Sennet, o tempo alongado do trabalho artesanal constituiria a própria prática oficial do artífice e influenciaria o manuseio da matéria. Da mesma forma, as práticas e costumes no trabalho artesanal teriam duração mais prolongada, em que as variações dos modos de fazer levavam um longo tempo até serem absorvidas pelo hábito. “O antigo oleiro vivia num tempo alongado; após o surgimento da roda giratória, passaram-se séculos até tornar-se rotineira a prática de modelagem vertical do barro”. A consolidação de uma prática, que

---

<sup>135</sup> A família Zavarise é reconhecida em Urussanga e nas cidades vizinhas como de excelentes mestres pedreiros e canteiros. O bisavô, Luigi Zavarise, veio da Itália e se estabeleceu na região, mas não se sabe, ao certo, se ele praticava o ofício de pedreiro. O avô, Andrea Zavarise, filho de Luigi, era pedreiro, mas não se conhece os motivos que o levaram a praticar tal ofício. O pai, Plácido Zavarise, filho de Andrea e pai dos irmãos entrevistados, era pedreiro e canteiro e teria seguido o ofício por conta da prática do seu pai. Plácido atuou mais como canteiro do que como pedreiro, de acordo com o relato de Nilton Zavarise, fazendo degraus trabalhados e pedras para atafonas. Dos sete filhos homens de Plácido, os cinco mais velhos seguiram a profissão do pai. Nas entrevistas realizadas com os pedreiros, dois termos aparecem como próximos da prática do artesão da pedra: pedreiro e canteiro. Pedreiro seria aquele que extrai e corta a pedra, podendo ser considerado também aquele que assenta a pedra cortada. Canteiro seria o artesão que talha a pedra, tanto para fazer detalhes construtivos quanto para fazer formas decorativas. As entrevistas com os irmãos Zavarise foram realizadas em locais e dias diferentes em função da disponibilidade de cada um: Antenor Zavarise – entrevista concedida em 21/02/2017; Nilton Zavarise – entrevista concedida em 22/02/2017; Nicanor Zavarise – entrevista concedida em 23/02/2017.

transforma, aos poucos, “os atos da mão em conhecimento tácito, explica essa *longue dureé*” (SENNETT, 2013, p. 141).

Se o tempo lento traz a habilidade, a satisfação por ele proporcionada também parece estar ligada ao trabalho bem feito como forma de recompensa. E nesse sentido, o trabalho que traz uma certa dificuldade em sua fatura ou que requer uma certa engenhosidade em seu exercício, também causaria um certo encantamento. Para Ruskin, contudo, tanto os construtores quanto os arquitetos modernos faziam exatamente o oposto ao pretender produzir mais resultados aparentes no edifício com menores custos – seja de entrega material, seja de entrega humana. A falta de doação e de entrega plena seria uma das características do trabalho moderno que, de certa maneira, ofuscava as duas principais exigências do espírito do sacrifício<sup>136</sup> na arquitetura: considerar todo o esforço como um aumento de beleza na obra final e fazer sempre o melhor de sua espécie, em qualquer circunstância. Isso não quer dizer, contudo, que a simplicidade executiva não fosse valorizada pelo autor. Ao contrário, para Ruskin, ao arquiteto caberia escolher o melhor, seja de uma ordem inferior ou superior, preferindo sempre o que é bom de uma ordem inferior de trabalho ou material, ao que é ruim de uma ordem superior.

Para os pedreiros entrevistados, a dificuldade em lidar com a pedra bruta seria fonte de satisfação, assim como de beleza. O material por eles utilizado é a pedra granito, em suas diversas tonalidades e nas duas opções de massa – grana fina ou grossa – sendo a escolha dependente do trabalho a ser realizado. O granito é uma pedra mais dura se comparada àquela que eles definem como “pedra mole”. O trabalho do corte e da cantaria em pedra mole, de acordo com os pedreiros que trabalham com o granito, seria um outro tipo de trabalho, uma outra forma de cortar pedra, porque a pedra mole funcionaria de uma maneira muito diferente se comparada à pedra granito. Para Honório Candiotto<sup>137</sup>, pedreiro e canteiro tradicional

---

<sup>136</sup> O espírito do sacrifício, em Ruskin, faz referência àqueles edifícios dedicados em honra e em oferta à Deus. Entretanto, refere-se também à entrega total do homem em todas as suas ações e, nesse sentido, se estenderia para além do edifício religioso.

<sup>137</sup> Honório Silvestro Candiotto trabalha há mais de cinquenta anos com a pedra. Seu bisavô, Silvestro Candiotto, emigrou da Itália e aqui se tornou lavrador. O avô, Giacomo Candiotto, também trabalhou na lavoura. O seu pai, Silvestro Otavio Candiotto, apesar de também ter sido lavrador, começou a se interessar pela pedra. Não se sabe ao certo o que o teria motivado para ser pedreiro, mas de acordo com o relato de Honório, a vida no campo não era fácil. Via-se dinheiro somente no final de cada colheita, ao passo que como pedreiro, o pagamento era feito em menor tempo. O encantamento pela pedra fazia seu pai ir para a pedreira ao meio-dia, no intervalo do trabalho na roça, para aprender com os outros pedreiros. Segundo Honório, o pai aprendeu com pessoas mais velhas de outras famílias, que lidavam com a pedra. Silvestro era

da cidade de Cocal do Sul, o trabalho na pedra seria um trabalho árduo, difícil de fazer, e o tipo de pedra utilizado influenciaria em sua beleza final, uma vez que ele concebe o trabalho feito em pedra mole como sendo de beleza inferior àquele feito em granito, por considerar esse tipo de pedra muito fácil de ser trabalhada – “nem gasta a ferramenta”. Para Nicanor Zavarise, da mesma maneira que considera a pedra mole muito fácil de ser trabalhada, haveria um melhor domínio do artesão sobre a pedra granito justamente por ela ser mais dura, se comparada à pedra mole. Outra diferença entre as duas pedras refere-se à forma de extração; enquanto a pedra granito é extraída de pedreiras que formam montes ou blocos de elevado tamanho, normalmente incrustados nos morros, a pedra mole se forma em bancos de pedra, em lagos e rios, por vezes subterrâneas. A beleza da pedra parece que também estaria ligada à dificuldade de sua extração no local natural, que no caso do granito parecia oferecer mais riscos.



Figura 12 – Casa Cancellier – fachada principal  
Fonte: arquivo IPHAN/SC – Tempo Editorial

Dentre as rochas ornamentais relativamente mais fáceis de talhar, estaria o arenito. Na cidade de Urussanga, numa região conhecida como Rio Maior, há duas edificações feitas em alvenaria de pedra em que se

---

o filho mais velho e ensinou o ofício aos irmãos. A entrevista com Honório Candiottto foi realizada em sua casa, na cidade de Cocal do Sul, no dia 22/02/2017.

observa um apurado trabalho de cantaria em pedra arenito<sup>138</sup>. A casa Cancellier, como é conhecida uma delas, é um bem federal, inscrita nos Livros do Tombo Histórico e Belas Artes e edificada por volta de 1900, pelos irmãos Cancellier<sup>139</sup>. O trabalho do entalhe da pedra nos requadros das aberturas, na escada e em parte da fundação aparente, demonstraria o excelente apuro técnico desses artesãos. A talha das molduras das portas e janelas, vistas da parte externa da casa, mostra-se um pouco avançada em relação às paredes e revela uma textura manual que garante uma certa singularidade a cada uma das faces. Na fachada principal, a moldura da porta carrega o trabalho mais acurado de cantaria: nos detalhes das bases de cada um dos lados – que muito lembra uma coluna clássica – percebe-se uma talha regular formando uma textura axadrezada; no triângulo que finaliza a porta na parte superior, acima da bandeira – que também faz referência ao frontão clássico – vê-se uma peça central que carrega igualmente um trabalho de talha com textura diagonal.

Um pouco mais à frente da casa Cancellier, encontra-se a igreja São Gervásio e São Protásio, igualmente feita em alvenaria de pedra arenito<sup>140</sup>, e que também guarda um esmerado trabalho de cantaria feita por pedreiros artesãos. A igreja é um bem federal, inscrita nos Livros do Tombo Histórico e Belas Artes e a edificação foi terminada aproximadamente em 1912. Os Lorenzi Cancellier, entre outros artífices, trabalharam na construção da igreja como pedreiros, e os moradores decidiram construí-la em pedra como era a de Casso, uma pequena aldeia da província de Udine, na região do Vêneto, na Itália, de onde partiram os imigrantes que se instalaram em Rio Maior<sup>141</sup>. Casso fica localizada na encosta de uma montanha, uma localidade de difícil acesso na época da vinda dos imigrantes, além de ser uma área quase toda rochosa e estéril, improdutiva para o trabalho agrícola. Segundo Cancellier e Mazurana (1989), por isso “os habitantes de Casso tinham um estilo de vida

<sup>138</sup> Ficha cadastral Roteiros Nacionais de Imigração – IPHAN/SC. Acesso em 07/12/2015.

<sup>139</sup> Os Lorenzi Cancellier vieram da Itália para o Brasil por volta de 1878. Ao que parece, seriam dois troncos da mesma família: os irmãos Olivo e Caetano, filhos de João Maria de Lorenzi Cancellier e os irmãos Felice, Francesco e Giovanni, filhos de Oswaldo de Lorenzi Cancellier. A casa teria sido construída por Felice de Lorenzi Cancellier. CANCELLIER, Olivo de Lorenzi. MAZURANA, Valdemar. **Rio Maior: traços culturais e Transformações de um grupo de imigrantes italianos do sul de Santa Catarina**, Orleans: Elo, 1989, p. 101-109.

<sup>140</sup> Síntese Tombamentos Federais – Roteiros Nacionais de Imigração, vol. II. 11° Superintendência Regional IPHAN/Santa Catarina, p. 39.

<sup>141</sup> Para a construção da igreja foram estabelecidas várias comissões a fim de dirigir os serviços, entre eles, a extração da pedra, o corte em blocos e o trabalho da talha. CANCELLIER, Olivo de Lorenzi. MAZURANA, Valdemar. **Rio Maior: traços culturais e Transformações de um grupo de imigrantes italianos do sul de Santa Catarina**, 1989, p. 43.

diferente das localidades vizinhas e de quase todo o meio rural da Itália” (CANCELLIER; MAZURANA, 1989, p. 20). Não eram exatamente agricultores, mas “um pouco de tudo”, desde pastores até trabalhadores na construção de túneis, estradas de ferro, pedreiros etc. Devido às características rochosas da região, as casas em Casso “eram construídas de pedra e cobertas de laje e tinham dois, três e até quatro andares, com poucas janelas. Quase todas as casas tinham o porão, que servia de estábulo”. (CANCELLIER; MAZURANA, 1989, p. 18-19).



Figura 13 – Casa Cancellier – detalhes da cantaria da fundação, dos requadros da janela e da porta principal – Fonte: fotos do autor

Feita praticamente em pedra aparente, numa coloração com várias tonalidades de ocre queimado, o trabalho de cantaria na igreja São Gervásio e São Protásio também permanece resguardado aos elementos construtivos, como nas molduras das portas, no detalhe semicircular sobre as portas e as janelas, em todo o beiral que contorna a edificação na parte superior e no frontão da fachada principal. As irregularidades do corte das pedras que compõem o corpo do edifício, assim como as variações de tamanho dos blocos, dão vida à sua arquitetura, ao mesmo tempo que lhe conferem uma certa rusticidade.



Figura 14 – Igreja São Gervásio e São Protásio – Fachada principal  
Fonte foto do autor

As rochas ou pedras ornamentais são materiais naturais que abrangem todos os tipos litológicos que podem ser extraídos e utilizados em sua forma bruta ou beneficiados. Segundo Frascá (2014), as rochas são corpos sólidos naturais, derivados de um processo geológico determinado, constituídos normalmente por um ou mais minerais, dispostos de acordo com as condições de temperatura e pressão que atuam durante a sua formação. Considerando tal processo, as rochas poderiam ser divididas, de acordo com suas características, em três grandes grupos: ígneas, sedimentares e metamórficas. As rochas ígneas são aquelas que resultam da solidificação de materiais rochosos. Dentre as rochas ígneas, os granitos seriam os mais apreciados pela sua variação de cor. As rochas sedimentares são aquelas formadas por um processo de sedimentação e acumulação de sedimentos em camadas. Dentre elas, destaca-se o arenito. As rochas metamórficas são derivadas de outras rochas, que ao longo do processo geológico, passaram por alterações mineralógicas, químicas e estruturais. As principais rochas metamórficas são gnaisses, mármore, quartzitos, ardósia, entre outras (FRASCÁ, 2014, p. 54-65).

Considerando os aspectos geológicos do estado de Santa Catarina, de acordo com Guedes (1989), seu território poderia ser dividido em cinco

diferentes regiões, observadas as características litológicas das rochas ornamentais: *sedimentos recentes*, *bacia do Paraná* (rochas vulcânicas, basaltos), *sequência sedimentar* (arenitos, calcários), *complexo metamórfico Brusque* (mármore) e *embasamento cristalino* (rochas cristalinas, gnaisses, granulitos). Segundo o autor, o grupo de rochas de maior potencial mineral seria aquele que “compõe o Embasamento Cristalino, com seus litótipos apresentando grandes variações de cores, texturas, petrografias e composição” (GUEDES, 1989, p. 14). De acordo com a distribuição apresentada por Guedes, a cidade de Urussanga e municípios próximos abrangeriam parte do tipo denominado *sequência sedimentar*, com a presença de arenito e parte do tipo chamado *embasamento cristalino*, com a presença de granito<sup>142</sup>.

As rochas macias ou pouco consolidadas, segundo Costa (2009) estão mais presentes no Norte e Nordeste brasileiro, enquanto que os gnaisses e granitos “constituem o embasamento sobre o qual foram assentados diversos dos sítios históricos localizados nas antigas capitanias do Sudeste e do Sul” do Brasil (COSTA, 2009, p. 70). Ainda segundo o autor, analisando a aplicação dos granitos na cantaria de Minas Gerais, no século XVIII e XIX, a rara utilização dessa rocha, embora abundante na região, deveu-se à sua composição, em que “os resistentes cristais de feldspato e de quartzo, tornavam difíceis, à época, tanto cortes quanto beneficiamento” (COSTA, 2009, p. 109).

O granito, em sua forma bruta, foi analisado por Debret<sup>143</sup> em sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em que o autor examina e ilustra aspectos cotidianos da vida e da história brasileira do início do século XIX, especialmente no Rio de Janeiro. O autor relatava sobre as qualidades e usos dessa pedra:

O granito é a única pedra de construção existente no Rio de Janeiro. Emprega-se em geral em pedaços de diferentes tamanhos e só é talhada para

---

<sup>142</sup> De acordo com a geotectônica, o território brasileiro está dividido em oito Províncias Geológicas – Mantiqueira, São Francisco, Barborema, Tocantins, Amazonas Norte, Amazonas Sul, Paraná e Paraíba. Os estados situados na Província Mantiqueira, dentre eles o de Santa Catarina, respondem por 58% da produção nacional. MENDES, Vanildo Almeida. LIMA, Maria Angélica Batista. MARQUES, Marcos Nunes. *Pesquisa de Rochas Ornamentais*. In: **Tecnologia de Rochas Ornamentais: pesquisa, lavra e beneficiamento**. Rio de Janeiro: CETEM/MCTI, 2014, p. 103. Disponível em: <http://www.cetem.gov.br/livros>

<sup>143</sup> A menção à obra de Debret nessa dissertação, no que diz respeito à análise feita por ele das pedreiras do Rio de Janeiro e ilustrada na prancha de número 47 do livro mencionado, é inteiramente tributária das associações feitas pelo geólogo Antônio Gilberto Costa em sua obra **Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2009.

se fazerem as pilastras de canto das casas importantes. Essa qualidade de pedra, que se liga mal ao cimento de cal geralmente usado, exige muros de grande espessura (...). O granito tirado da pedreira da Glória, além de ser o mais branco de todos é também o mais tenro, o menos caro e o mais facilmente explorável. Emprega-se de preferência nas partes do edifício que devem ser esculpidas, nas balaustradas, nos vasos etc. Entretanto, essa bela côr branca amarelece ao ar e acaba se tornando ocre sujo, ao passo que os mais duros, os granitos azul-violáceos ou esverdeados tornam-se apenas mais escuros e podem ser polidos (DEBRET, 1940, p. 271).

A construção em pedra, segundo Weimer (2012), estaria mais ligada à arquitetura erudita do que à arquitetura popular. A história da arquitetura erudita poderia ser contatada, até a fase pré-industrial, pela história da arquitetura de pedra, ao passo que nas expressões populares, a pedra seria um material raramente utilizado. Ainda de acordo com o autor, isso teria ocorrido por dois fatores principais: pela pedra ser um material muito pesado e por ser de difícil elaboração. (WEIMER, 2012). Entretanto, ao falar da vinda dos italianos ao Rio Grande do Sul, Weimer descreve que estes tiveram de ocupar terras mais afastadas, de “topografia acidentada” e “afloramento de basalto”, uma vez que os alemães já haviam ocupado as encostas da Serra do Mar. Os italianos teriam encontrado “nessas pedras o material por excelência para as suas construções”. Enquanto os alemães se destacavam como mestres carpinteiros, “os peninsulares se salientavam na cantaria<sup>144</sup>. Alguns chegavam a tal performance que desprezavam a argamassa entre as pedras” (WEIMER, 2012, p. 172). Ainda segundo o autor, o uso da pedra em edificações no Brasil está, na maioria das vezes, restrito aos detalhes construtivos, como as aberturas de portas, janelas e fundações, ao passo que a construção inteiramente em pedra estaria mais ligada à escassez de outro material. Ao que parece, a escolha da pedra como material para a construção das três casas da família Bratti deu-se não pela falta de outro material disponível, mas pela fartura de pedras existentes no lote adquirido e principalmente pela necessidade de retirar as pedras para poder fazer uso da terra. Elemento que compõe a característica geográfica

---

<sup>144</sup> Posteriormente, em função da abundância e rica diversidade de madeira, os italianos passaram a utilizá-las nas construções, reservando as pedras para as fundações e cantinas. WEIMER, Günter. **Arquitetura Popular Brasileira**, 2012, p. 173.

de algumas cidades do sul do estado de Santa Catarina, a pedra foi utilizada como recurso construtivo e estético pelos imigrantes italianos que se instalaram nessas regiões. “Um número ainda considerável de exemplares, todos situados em áreas rurais de Urussanga, Nova Veneza, Pedras Grandes e Orleans, demonstra o apuro técnico e a destreza no emprego da pedra” (IPHAN, 2011, p. 71).

De acordo com Vasconcellos (1979), as construções em pedra no Brasil datam do século XVI. O governo imperial determinava que as edificações deveriam ser feitas em pedra e cal utilizando-se outros sistemas, “menos duradouros”, somente quando não fosse possível encontrar a pedra e, principalmente, a cal como material construtivo. Nos ornamentos e nos detalhes das edificações a preferência pelo uso da pedra torna-se evidente principalmente no trabalho da cantaria. Escolhia-se, “naturalmente, as pedras mais fáceis de trabalhar, como os calcários, arenitos e, em Minas, as pedras talcosas, conhecidas com o nome popular de *pedra sabão* ou *pedra de panela*” (VASCONCELLOS, 1979, p. 23). Ainda segundo o autor, nos primeiros séculos do “Brasil colônia” eram utilizadas pedras provenientes do reino de Portugal, empregadas principalmente em obras públicas. Entretanto, o uso de pedras nacionais nas edificações particulares, “em muito maior escala”, evidenciaria a abundância do material no território nacional, assim como incentivaria o seu largo uso. De acordo com o autor, conforme a técnica de aplicação, o uso da pedra nas construções poderia assumir três tipos: *pedra seca* – alvenarias que dispensavam o uso de argamassa, sendo as pedras utilizadas em seu estado natural, sem cortes ou talhas; *pedra e barro* – alvenarias em que as pedras eram assentadas em argamassa de terra e a face aparente das pedras trabalhadas para oferecer um melhor acabamento; *pedra e cal* – a argamassa de terra era substituída pela de cal e areia, mas o trabalho com a pedra permanecia o mesmo que o anterior.

Ao também versar sobre a arquitetura de imigração italiana no Rio Grande do Sul, Posenato<sup>145</sup> relata que a falta de recursos e de estradas

---

<sup>145</sup> Júlio Posenato, juntamente com Tarcísio Michelin, idealizou o Roteiro Caminhos de Pedra que “visa resgatar, preservar e dinamizar a cultura que os imigrantes italianos trouxeram à serra gaúcha a partir de 1875”. A concepção inicial do roteiro começou em 1987, quando foi realizado um levantamento do acervo arquitetônico do município de Bento Gonçalves. Em 1992, o roteiro recebeu o primeiro grupo de turistas e em 1997 foi criada a Associação Caminhos de Pedra. A intenção, a partir daí, não era apenas resgatar o patrimônio arquitetônico da região, mas o patrimônio cultural como um todo – “envolvendo língua, folclore, arte, habilidades manuais etc.”. Em 2009, uma lei estadual declarou o Roteiro Caminhos de Pedra patrimônio histórico do Rio Grande do Sul. Atualmente o roteiro abrange a Linha Palmeiro e Pedro Salgado, localizadas no município de Bento Gonçalves e Farroupilha,

teria provocado uma arquitetura “independente da industrialização” e de grande habilidade artesanal. Em especial, a pedra era um material de construção que o imigrante italiano “detinha muita estima”. Ademais, “em muitos lugares, o uso da pedra em paredes e muros obedecia também ao propósito de limpeza das terras” e representava “a continuidade da tradição italiana de construir em pedra” (POSENATO, 1983, p. 131). Considerando as diversas formas de se construir utilizando a pedra como material construtivo, Posenato classifica as paredes de pedra em quatro tipos, observando as edificações feitas pelos italianos no estado gaúcho: *pedras irregulares naturais* – referem-se às pedras roliças que são retiradas na superfície do solo; as paredes levantadas são formadas por dois muros, sendo que os lados mais irregulares das pedras se encontram na parte interna e os espaços livres que se formam são preenchidos com pedras menores ou “calda de barro”; *pedras irregulares lascadas* – são as pedras extraídas das formações colunares, lascadas irregularmente e assentadas da mesma forma que as pedras naturais; *pedras laminares* – referem-se às formações laminares mais empregadas em detalhes como soleiras e peitoris, mas que também foram utilizadas na formação das paredes; *pedras talhadas* – também extraídas das formações colunares caracterizando-se pelo corte regular das pedras.

Analisando o período das construções de pedra praticada pelos imigrantes italianos no estado, Posenato considera quatro tipos de edificações: *construções provisórias* – em que a pedra, raramente utilizada, era empregada de forma precária em seu estado natural; *período primitivo* – em que eram utilizadas pedras naturais irregulares ou lascadas, mas com criterioso assentamento, em construções de um ou dois pavimentos; *período do apogeu* – em que as construções alcançavam até quatro pavimentos utilizando-se pedras lascadas, laminares e talhadas; *período tardio* – em que as pedras foram substituídas pelo tijolo ou pela madeira, permanecendo apenas para a edificação dos porões. Já não se usava mais as pedras naturais ou lascadas, preferindo as provenientes das pedreiras: “as pedras, geralmente extraídas em pedreiras comerciais e assentadas por mão-de-obra profissional, passaram a ser cuidadosamente talhadas e apicoadas para melhor regularização das superfícies” (POSENATO, 1983, p. 140).

O artesão da pedra também tem uma relação pessoal com o tempo no que se refere à sua formação. Todos os pedreiros entrevistados

relataram que começaram frequentando a pedreira como uma forma de brincadeira: por volta dos sete ou oito anos iam para a pedreira levar o almoço de seus pais e lá permaneciam. Nilton Zavarise conta que seu pai lhe dava “pedras de rebolo” para bater com o martelo e formar pedras menores, para depois vendê-las como britas, uma vez que na época não existia britadeira na região. Honório Candiotto narra que começou como uma brincadeira de criança, mexendo nas ferramentas, e entre uma brincadeira e outra, quando se deu conta, já havia se tornado um pedreiro. Para este artesão, que viveu a maior parte de sua vida numa pedreira, o aprendizado com a pedra teria de começar desde pequeno, convivendo e observando o cotidiano do trabalho de um pedreiro no corte da pedra. Da mesma forma, Antenor Zavarise também começou brincando, “batendo um ponteiro aqui e outro ali”. Dentre os relatos dos pedreiros, o tempo de formação seria longo, se considerarmos desde as vivências infantis até o início da prática oficial. O aprendizado acontecia naturalmente e entre os treze ou quinze anos, o pedreiro iniciava a sua prática profissional, embora trabalhasse ainda acompanhado do pai e dos irmãos mais velhos. Somente por volta dos dezoito ou vinte anos é que se começava o trabalho por conta própria. Vale ressaltar que parece haver, entre os pedreiros entrevistados, uma forte referência em relação ao tempo de convívio com o pai em seu local de trabalho, mas principalmente ao tempo de relação com a pedra. Para além de uma brincadeira, a pedreira parece, por vezes, se transformar num refúgio, num local mágico, transformador, que teria feito dos pequenos meninos homens da pedra.

A passagem do conhecimento entre os artífices que trabalham com a pedra se deu de forma oral, baseada na observação e na repetição prática – um hábito mantido de geração para geração. Aprender o ofício por meio do olhar atento observando o outro trabalhar, ao mesmo tempo que pratica ao lado dele, seria o segredo para adquirir o conhecimento necessário para se trabalhar com a pedra. Para Sennett (2013), havia nas oficinas de mestres o aprendizado pelo “conhecimento tácito”, aquele que não era “dito nem codificado em palavras”, mas que acabava por se transformar em hábitos consagrados por “gestos cotidianos”, que configuravam uma prática (SENNETT, 2013, p. 92). O saber-fazer não expresso em palavras, habilidades por vezes tão fugidias, em que o artífice sabe como fazer, mas não consegue expressar o método de sua fatura, parecia estar muito presente na passagem do conhecimento entre esses pedreiros, de geração para geração. Por isso, o tempo de convivência e de observação tornava-se tão importante. O convívio familiar com o pai na pedreira e a prática repetida, seja em situações mais fáceis quando criança, seja em situações com maior grau de dificuldade quando na condição de aprendiz,

revelariam os segredos do ofício. Entretanto, para Nicanor Zavarise, considerando o seu processo de aprendizado, entre a observação e o fazer repetido, seria também possível experimentar coisas novas. Segundo Sennett, “a história social da habilidade artesanal é em grande medida uma história das tentativas das oficinas de enfrentar ou evitar questões de autoridade e autonomia” (SENNETT, 2013, p. 86). Paradoxalmente, os pedreiros entrevistados relataram sobre a dificuldade em ensinar novos pedreiros. Tal dificuldade poderia estar relacionada a algumas situações: *o fato de ser um trabalho solitário* – depois do longo período de convivência com o pai e com os irmãos na pedreira, o artesão de hoje normalmente trabalha sozinho, uma vez que os filhos buscaram outras formas de trabalho; *o fato de ter sido um trabalho em família* – o convívio e a intimidade familiar na pedreira pode de alguma forma fazer com que o artesão prefira trabalhar sozinho a ter de conviver e ensinar uma pessoa estranha; *a dificuldade mesma do ofício* – uma vez que, por ser um trabalho difícil e braçal, os poucos que ingressam hoje logo se desinteressam.

As relações fraternas que antes alimentavam a passagem do conhecimento entre estes pedreiros artesãos, agora parecem não mais se manifestar. Segundo Sennett, as antigas corporações não estavam baseadas em “relações de amor”, mas numa hierarquia familiar. “A oficina medieval era um lar mantido coeso antes pela honra que pelo amor. Concretamente, o mestre dessa casa baseava sua autoridade na transferência das suas habilidades” (SENNETT, 2013, p. 78). No entanto, se compararmos o aprendizado do ofício destes pedreiros com as antigas corporações medievais, uma situação ainda parece resistir ao tempo: “uma posição honrosa na cidade” manifestada na “autoridade do artífice”, relacionada à sua capacidade enquanto artesão. “‘Autoridade’ significa algo mais que ocupar um lugar de destaque na trama social. Para o artífice, a autoridade também reside na qualidade de suas habilidades”. (SENNETT, 2013, p. 75).

A dificuldade atual na partilha do conhecimento poderia também estar relacionada à complexidade em exprimir parte de um aprendizado que teria sido absorvido em silêncio. Por isso, talvez, os pedreiros entrevistados compartilham do pensamento de que seria necessário o convívio com o mestre artífice desde pequeno. Por vezes, um simples olhar já direcionava e conduzia a fatura da ação prática no ofício. Contudo, todos os artífices entrevistados consideram importante manter a tradição do ofício da pedra na família e lamentam perceber que parece não mais haver uma nova geração de pedreiros vindouros. Para Antenor Zavarise, “isso vai acabar por aqui mesmo, porque hoje ninguém mais

quer fazer um serviço tão pesado, quer estudar”. Ao mesmo tempo, não lastimam pelo fato de seus filhos terem feito escolhas diferentes das suas em termos de trabalho.



Figura 15 – Detalhes dos trabalhos de cantaria de Nicanor Zavarise  
Fonte: fotos do autor

Em relação à prática da cantaria, o tempo parece ser ainda mais requisitado. Nesta arte feita basicamente com “ponteiro e martelo”, tempo e paciência parecem ser solidários ao ofício do artesão. A técnica da cantaria fundamenta-se no talhar a pedra, seja para lavrar formas estruturais, que compõem detalhes construtivos, seja para lavrar formas ornamentais e decorativas. Entre uma martelada e outra, entre o movimento de avanço e de recuo das mãos do artesão, inevitavelmente manifesta-se o tempo paciente que se faz necessário para que a forma se conforme. Todos os pedreiros entrevistados são também canteiros, em maior ou menor grau. Honório Candiotto começou a trabalhar com a cantaria quando ainda cortava pedra, mas somente nos momentos de folga, em que não estava na pedreira. Depois que deixou de cortar pedra, o ofício de canteiro serviu para que este exímio artesão pudesse continuar próximo desse material, que parece ainda ser a sua melhor companhia. Nilton Zavarise deixa transparecer a satisfação com o seu trabalho de cantaria, principalmente aquele destinado à confecção de monumentos públicos, feitos tanto para cidades próximas quanto para a cidade de Cocal do Sul, onde reside. Ele ressalta a importância das formas orgânicas na composição, que considera mais agradáveis de observar. Seu irmão, Nicanor Zavarise<sup>146</sup> também se orgulha do seu ofício de canteiro e exhibe, com entusiasmo, o Título Honorífico de Cidadão Benemérito de

<sup>146</sup> Nicanor e Nilton são os afeiçãoadores da praça central Anita Garibaldi, de Urussanga, com trabalhos executados em cantaria.

Urussanga “por seus relevantes serviços prestados ao município na preservação da arte da cantaria”<sup>147</sup>.

A constituição da forma na cantaria também parece estar relacionada ao tempo de imaginação, de inventividade, que pode transformar-se ao longo do processo de sua fatura. Embora o trabalho dos canteiros entrevistados não seja constituído de requintes formais – uma vez que a abstração das formas adotadas nos objetos figurativos parece estar mais próxima de uma restrição executiva do que de uma escolha declarada – o tempo da técnica parece se encontrar com o tempo da imaginação e, assim amparados, possibilitariam retirar da pedra o que “já se via pronto”. Nesse sentido, parece manifestar-se também uma dupla noção de tempo: o tempo lento da execução mesma do ofício e o tempo relacional com a pedra. A habilidade da cantaria nos pedreiros entrevistados – a proximidade com a forma, que parece ser intimamente tributária dos golpes de suas mãos orientados pelo tempo imaginativo – também seria motivo de contentamento e recompensa pela realização de um trabalho bem feito.



Figura 16 – trabalhos de cantaria de Honório Candiotto (duas primeiras imagens). Figura 17 – trabalho de cantaria de Nilton Zavarise (última imagem).

Fonte: fotos do autor

No desejo de distinguir arquitetura e construção, Ruskin defendia que a arquitetura estaria além de uma estrutura estável que nos abrigaria; seus elementos construtivos deveriam revelar, por meio de suas qualidades formais, um caráter “venerável ou belo” (*venerable or*

<sup>147</sup> Decreto Legislativo N°0006 de 18/04/2012. Disponível em [www.camaraurussanga.sc.gov.br](http://www.camaraurussanga.sc.gov.br). Acesso em 22/02/2017.

*beautiful*), mas em parte sem utilidade. A arquitetura, assim manifestada, teria o poder de ativar a imaginação, seja do artista ou do artesão, que edificaria a materialidade, seja daquele que desfrutaria de tal concretude. Tanto os pequenos desvios construtivos e as pequenas irregularidades das edificações mais simples quanto as construções mais elaboradas, desde que mantida a relação entre trabalho e pensamento, colaborariam para essa comunhão imaginativa, pois “(...) em todas as coisas que vivem há certas irregularidades e deficiências que não são apenas sinais de vida, mas fonte de beleza”<sup>148</sup>.

Numa palestra sobre a *Influência da Imaginação na Arquitetura*, proferida em 1857, Ruskin declarava que se fôssemos questionados, subitamente, sobre as qualidades que distinguem os grandes artistas daqueles mais fracos, responderíamos: “em primeiro lugar, a sua sensibilidade e ternura, em segundo lugar, a imaginação e em terceiro lugar, a sua indústria”<sup>149</sup>. Embora a indústria fosse para o autor essencial para o artista, uma vez que Ruskin considerava que os grandes artistas seriam, antes de tudo, “grandes trabalhadores” (*great workers*), a indústria e a sensibilidade não fariam do homem um artista. Os dons que fazem o artista seriam aqueles da “simpatia e imaginação” (*sympathy and imagination*). Para Ruskin o arquiteto deveria ir além dos poderes de manipulação, cálculo e observação; ele deveria “nos contar uma fábula” (*tell us a fairy tale*). Muitas ciências, conhecimentos e habilidades podem ser considerados pouco emocionais, mas de alguma maneira, nos ensinam alguma coisa. Mas a arquitetura não poderia ensinar nada, nem melhorar, nem informar, nem ajudar ou divertir ninguém, se o arquiteto não fosse além das regras da proporção arquitetônica.

(...) vocês mergulharão num estado em que não podem nem mostrar, nem sentir, nem ver, nada, senão que um está para dois como três está para seis. E nesse estado como deveríamos ser chamados? Homens? Eu acho que não. O nome correto para nós seria – numeradores e denominadores. Frações vulgares<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> “And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not only signs of life, but sources of beauty”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works*, vol. X, 1904, p. 203.

<sup>149</sup> “we should answer, I suppose, first, their sensibility and tenderness; secondly, their imagination; and thirdly, their industry”. RUSKIN, John. **A Joy Forever**. *Works*, vol. XVI, 1905, p. 346.

<sup>150</sup> “you will sink into a state in which you can neither show, nor feel, nor see, anything, but that one is to two as three is to six. And in that state what should we call ourselves? Men? I think

A fatura da arquitetura deveria, ainda de acordo com Ruskin, exercitar os quatro “membros da mente” (*limbs of mind*), a saber: curiosidade, simpatia, admiração e sagacidade (*curiosity, sympathy, admiration, wit*). E, na medida em que essas faculdades fossem exercitadas pelo arquiteto, a materialidade assim edificada também expressaria tais virtudes; “(...) de modo que na escolha da sua forma de trabalho deveria ser seu propósito, tanto quanto possível, fazer surgir todas essas faculdades, na medida em que elas existem em você”.<sup>151</sup> Embora Ruskin se refira ao arquiteto quando menciona tais faculdades mentais, estes quatro membros da mente parecem manter relações estreitas com o fantástico paradoxo ruskiniano. Somente o trabalho realizado por um artífice que pode entregar-se à liberdade de pensamento na prática do seu ofício poderia alcançá-los. A curiosidade aqueceria a sua invenção; a simpatia pelas coisas boas e vitais refletiria em seu fazer e o faria pensar sobre elas; a admiração pela beleza e pela engenhosidade das coisas enobreceria os seus atos; e a sagacidade ou a inteligência poderia iluminar as várias faces da verdade. Entretanto, se por um lado, Ruskin prezava pela imaginação na arquitetura, contanto que resguardada pela Temperança, por outro lado, ele rezava, igualmente, por uma arquitetura honesta e justa, revelada em sua verdade construtiva.



Figura 18 – Casa Bratti: Detalhes da edificação do celeiro: Fonte: fotos do autor

---

not. *The right name for us would be - numerators and denominators. Vulgar Fractions*". Ibidem. p. 430.

<sup>151</sup> "So that in choosing your way of work it should be your aim, as far as possible, to bring out all these faculties, as far as they exist in you". Ibidem. p.355.

As casas de pedra da família Bratti parecem carregar as duas coisas: da mesma forma que confessam uma sinceridade construtiva, são alimentadas por uma medida especial de tempo – o tempo da imaginação – que, de alguma maneira, também alimentaria o fantástico paradoxo e a imperfeição de sua arquitetura, porque estimulados pela irregularidade das pedras e pelos mistérios de suas formas. O celeiro, a primeira edificação aqui analisada do conjunto, carrega, na fachada principal, duas amplas janelas e uma porta, além de mais duas pequenas aberturas no sótão. Todas feitas em madeira com abertura de folhas simples, se apresentam em estado natural, revelando uma coloração orgânica, que por vezes se aproxima do tom mais escuro das pedras. As aberturas não estão centralizadas em relação à dimensão da fachada; entretanto, a leve assimetria não se evidencia num primeiro momento. O que antes se manifesta seria uma face que parece nos observar atentamente. Como sentinelas, as duas pequenas janelas do sótão vigiam a paisagem e guardam o entorno do conjunto edificado. As largas paredes, denunciadas pelas aberturas das portas e janelas, revelam uma solidez desconcertante e a engenhosidade desse artífice. As pedras maiores e mais largas foram utilizadas na fundação das bases e nos encontros das paredes, e as pedras médias e menores foram utilizadas no preenchimento dos tramos. As paredes internas e o piso não foram revestidos. Exceto pela estrutura do telhado, feita em madeira e que serve de assoalho para o sótão, ao entrar na edificação, o aglomerado de pedras parece governar ainda mais absoluto. A proximidade do contato, a fragilidade da luz que tenta invadir as aberturas, mas perde força diante da espessura das paredes, reforça a robustez das pedras, reveladas pelas sombras e pela irregularidade dos encaixes. As largas paredes resguardam o frescor e o silêncio. Ali dentro, tudo parece estar no seu devido lugar, assentado, de acordo. Traída a todo o momento, a brutalidade aparente da edificação em pedra parece aguçar os sentidos. As irregularidades de sua superfície, a desigualdade de seus contornos, de alguma forma, nos concede o privilégio da imaginação. Como personagem de uma narrativa, o simpático celeiro mostra-se por inteiro, ao mesmo tempo que vela seus segredos. Somos solidários ao árduo trabalho deste artífice, à sinceridade construtiva de sua edificação, à simpatia de suas formas, da mesma maneira que nos perdemos em sua materialidade. Mais do que lento, o tempo aqui parece, agora, ser outro...

### 3.2 A MATÉRIA SE TRANSFORMA

O primeiro encontro do artesão com a pedra se dá na pedreira. A extração dos blocos de rochas ornamentais pode ser feita por lavra “a céu aberto” ou por lavra subterrânea. Os métodos de lavra da pedra “a céu aberto” podem ser divididos, segundo Chiodi (1995), em dois tipos – a lavra de matacões e a lavra de blocos rochosos, sendo que este último pode ser desmembrado em várias configurações<sup>152</sup>. Os matacões, que normalmente apresentam-se de forma arredondada, constituem partes específicas de um maciço rochoso, evidenciados por erosão e individualizados a partir da atuação de elementos climáticos. Os matacões representam “a fragmentação do maciço rochoso subjacente. Sendo derivados de diferentes porções desse maciço (...) os padrões estéticos das rochas nunca se repetem fielmente entre matacões de uma mesma área” (CHIODI, 1995, p. 26). Ainda de acordo com o autor, é importante ressaltar que somente as “rochas silicatadas”, comumente conhecidas como granito, formam matacões. Os pedreiros entrevistados cortam a pedra a partir da lavra de matacões de granito.

Esse encontro inicial entre o artesão e a pedra na pedreira se dá no momento em que se faz a escolha do matacão de granito. Segundo os relatos dos pedreiros, antigamente havia muitas pedras, e pedras de grande dimensão, que era possível avistar de longe, se comparado ao que se encontra hoje. Esse primeiro contato com a pedra bruta mostra-se fundamental para se conseguir um melhor resultado no trabalho<sup>153</sup>. Para Nicanor Zavarise, se escolhe a pedra pela casca, observando o tipo de massa do granito. Se for mais liso, já se imagina que seja uma pedra boa de se cortar, e quanto maior a pedra, maior a probabilidade de ela ser mais adequada ao corte. Depois de escolhida a pedra, está feito o enlace. Daí em diante, a intimidade do pedreiro com a substância mesma da pedra aumentará a cada toque e a cada corte, a tal ponto de a pedra transformar-se numa de suas melhores companhias. Declaradamente apaixonado pela pedra, Honório Candiotto conta que trabalhava na pedreira todos os dias, menos aos domingos. Mas mesmo neste dia de descanso ele ia até lá, “só prá ver a pedra. Só de ver a pedra eu já me sentia bem”. A relação afetuosa entre os pedreiros e a pedra fica evidente em todos os relatos. A aparente

---

<sup>152</sup> Ainda segundo o autor, a lavra de matacões tem um custo de produção menor e maiores perdas de material, se comparado à lavra de blocos rochosos, além de causar grandes impactos paisagísticos e consideráveis danos ao meio ambiente. CHIODI, Cid Filho. **Aspectos Técnicos e Econômicos do Setor de Rochas Ornamentais**. Rio de Janeiro: CNPq/CETEM/MCT, 1995, p. 24.

<sup>153</sup> De acordo com os relatos, depois de escolhido o matacão era feito um acordo com o proprietário do terreno. Normalmente dava-se entre 10% e 15% do rendimento da pedra ao dono do terreno.

brutalidade do ofício parece ganhar amparo e refúgio nessa ligação fraternal com o material.

Ao mesmo tempo, tal relação fraterna revela-se como uma condição que constitui a arte do pedreiro em lidar com a pedra, uma vez que a sua habilidade, tanto executiva quanto inventiva, em maior ou menor grau, dependeria intimamente dessa relação particular com o material. Sennett denomina isso de “consciência material”, que seria algo próprio do artífice, a familiaridade com a matéria, uma certa curiosidade em apreender suas características, em tornar-se próximo dessa materialidade. Essa conversa íntima e silenciosa parece partir, primeiramente, de um respeito absoluto pela pedra e por sua natureza. Todos os pedreiros descreveram a soberania da pedra em relação ao homem, principalmente em seu estado mais bruto, nos primeiros golpes na pedreira. Para Nilton Zavarise, seria preciso obedecer a pedra pois é ela que conduziria o trabalho do pedreiro: “o cara tem que obedecer a pedra; se não obedecer não dá”. Aos poucos, conforme a pedra vai perdendo a sua forma bruta, é possível observar que o diálogo entre o pedreiro e a pedra aumenta à medida que ele vai transformando o bloco bruto no formato que lhe convém. Entretanto, o pedreiro poderia decidir como modificar a aparência da pedra, mas a forma de como fazer continuaria sendo ditada pela sua natureza material. A obediência do pedreiro em relação às particularidades da pedra, manifestadas principalmente em seus sinais aparentes, revelaria tanto a proximidade do artífice com a pedra quanto a honesta confissão de que o pedreiro não conseguiria desvendar todos os seus segredos: “eu acho que a gente morre de velho e não aprende tudo o que tem que aprender com a pedra”, declara Nilton Zavarise.

Ao versar sobre o caráter da boa arquitetura, Ruskin considerava a obediência como um dos princípios regentes da existência humana e de toda a materialização de suas ações, incluindo a arquitetura; um princípio “para o qual o Estado deve a sua estabilidade, a Vida a sua felicidade, a Fé a sua aceitação, a Criação a sua continuidade”<sup>154</sup>. Para o autor, a obediência estaria presente, em maior ou menor grau, em todas as coisas da terra e, portanto, a proclamada liberdade moderna não existiria, assim como seria impossível alcançá-la. “Não existe tal coisa no universo. Nunca poderá haver. As estrelas não têm; a terra não tem; o mar não

---

<sup>154</sup> “ *that principle, I mean, to which Polity owes its stability, Life its happiness, Faith its acceptance, Creation its continuance*”. RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. Works, vol VIII, 1903, p. 249.

tem”<sup>155</sup>. O princípio que regeria qualquer criação visível seria o da Lei, que requer obediência, e não o da liberdade. E o grau de obediência é o que definiria a majestade das coisas: quanto mais obediência a coisa revelasse em relação à Lei<sup>156</sup>, maior a sua majestade e grandeza enquanto criação; quanto menor o grau de obediência da coisa em relação à Lei, menor a sua majestade e maior a sua inferioridade enquanto obra criada.

(...) exatamente na proporção da majestade das coisas na escala do ser, está a plenitude de sua obediência às leis que são postas sobre elas. Gravitação é menos calmamente, menos instantaneamente obedecida por um grão de poeira do que é pelo sol e pela lua; e o oceano cai e corre sob influências que o lago e o rio não reconhecem<sup>157</sup>.

Mas, de acordo com o autor, existiria um certo grau de liberdade que pertenceria à obediência, senão a obediência seria uma total submissão. Entretanto, este grau de liberdade existia apenas para que a energia individual das coisas pudesse florescer, de forma que as suas diferenças pudessem ser evidenciadas. Então, a liberdade dentro da obediência surgia apenas para que as coisas pudessem se revelar, se manifestar singularmente. Todavia, o equilíbrio do universo dependeria muito mais da obediência às suas leis do que à liberdade.

Pode-se vislumbrar da questão colocada por Ruskin, a respeito de que o menor ou maior grau de obediência revelaria a majestade das coisas, uma crítica, mesmo que em parte velada, em relação à baixa gravitação dos tempos modernos, principalmente na arquitetura, no que diz respeito às leis que deveriam ser comumente partilhadas. Essa arte que, segundo o autor, deveria exigir para a sua prática, “a cooperação dos corpos dos homens e para a sua perfeição a perseverança de sucessivas gerações”<sup>158</sup>, parecia agora querer estar baseada na originalidade do indivíduo e no desejo de mudança das “leis comuns” (*common laws*). Como grãos de

---

<sup>155</sup> *“There is no such thing in the universe. There can never be. The stars have it not; the earth has it not; the sea has it not”*. Ibidem. p. 249.

<sup>156</sup> A mencionada Lei refere-se aos mandamentos divinos que regem o universo. As leis humanas deveriam orientar-se por tais mandamentos.

<sup>157</sup> *“that exactly in proportion to the majesty of things in the scale of being, is the completeness of their obedience to the laws that are set over them. Gravitation is less quietly, less instantly obeyed by a grain of dust than it is by the sun and moon; and the ocean falls and flows under influences which the lake and river do not recognize.”*. Ibidem. p. 250-51.

<sup>158</sup> *“the co-operation of bodies of men, and for its perfection the perseverance of successive generations”*. Ibidem. p. 253.

poeira, os arquitetos modernos buscavam cada vez mais se distinguir do campo comum da arquitetura, esquecendo-se que os “acréscimos ou alterações” (*additions or alterations*) dessa arte eram muito mais “o trabalho do tempo e de multidões do que de inventores individuais”<sup>159</sup>. A boa arquitetura, assim como as demais artes, deveriam estar estabelecidas e expressar os princípios da Obediência, Unidade, Comunhão e Ordem (*Obedience, Unity, Fellowship, and Order*). Tais princípios teriam de ser reconhecidos e entendidos como senso comum nas práticas artísticas; caso contrário, a arte mesma não se elevaria além de um “mero diletantismo” (*merest dilettanteism*), dessa “ vaidade perigosa” (*dangerous vanity*) característica da época moderna. Assim como a linguagem das palavras poderia ser entendida e lida por muitos, a arquitetura também deveria ter uma linguagem universal que lhe conferisse unidade e fosse comumente partilhada. Mas para isso os arquitetos teriam de ser ensinados a escrever “o estilo aceito” (*accepted style*) e, somente depois que tivessem aprendido a essência de tal linguagem, alcançariam a “autoridade individual” (*individual authority*) para alterar parte da linguagem que foi recebida de outras gerações e assim, talvez, um “novo estilo”<sup>160</sup> poderia surgir e se formar dentro de um movimento nacional, longo, comum e partilhado.

O desejo de estabelecer a obediência, a unidade, a comunhão e a ordem como princípios orientadores da existência e da produção humana parece também revelar uma crítica de Ruskin em relação à baixa frequência gravitacional dos saberes modernos, se comparados à gravidade manifestada pelos diversos saber-fazer tradicionais, comumente partilhados de geração para geração. As transformações nos modos de fazer, antes da emergência da Revolução Industrial, se davam de forma muito mais pausada e artesanal, de modo que corpo e mente, matéria e espírito conformavam-se lentamente; enquanto que os saberes modernos, impulsionados pelo movimento revolucionário da indústria fabril, modificavam-se mais rapidamente. Isso, de alguma maneira,

---

<sup>159</sup> “*the work of time and of multitudes than of individual inventors*”. Ibidem. p. 253.

<sup>160</sup> Essas considerações fazem parte do último capítulo de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*. É importante entender a expressão “novo estilo” aqui empregada como uma consequência que se formaria lentamente em virtude do pequeno e necessário grau de liberdade que a Lei da obediência permitiria à substância das coisas e à natureza humana, distanciando-se de qualquer noção de originalidade. As formas de arquitetura existentes já eram suficientemente boas, segundo Ruskin, e somente seria possível pensar em mudá-las para melhor quando já tivesse sido concebível usá-las da melhor forma como elas são. A imaginação individual deveria se realizar dentro do estilo aceito e não ser empregada na invenção de um novo estilo. A mudança sobrepele épocas; requer tempo e partilha.

parece se aproximar do saber-fazer, notoriamente artesanal no manuseio com a pedra, guardado por estes pedreiros por gerações, e as novas formas de lidar com ela na era das máquinas.

O trabalho com a pedra começava com o que os pedreiros chamam de “dar fogo”, que seria o primeiro corte, feito por meio de uma explosão. Antes, porém, era preciso encontrar o “veio da pedra”, uma vez que ele determinaria o sentido do corte. Para estes experientes pedreiros, ao observar o formato do bloco bruto ou do “matação” de pedra, já seria possível perceber onde cortar, qual o sentido do corte e como proceder com a pedra. De acordo com Antenor Zavarise, a própria pedra ensinaria como lidar com ela; se o trabalho fosse iniciado fora do seu veio, o corte começaria errado, mas a pedra sairia torcida no final, numa manifestada tentativa de reencontro com o prumo perdido; “então ela está me ensinando; era como deveria ter sido feito desde o início”. Os pedreiros também salientam que seria mais fácil encontrar o veio em pedras que nunca tombaram, que não se deslocaram do seu local de origem, pois haveria também uma relação entre o “correr do morro” e o seu desenho, e o sentido do corte original da pedra. De acordo com Vidal et al. (2014), uma revisão dos métodos utilizados para a extração de pedras mostraria que até os tempos modernos, antes de começar o trabalho de retirada e corte dos blocos, havia uma etapa inicial e exploratória em que os trabalhadores da pedreira “tinham que estudar cuidadosamente como as fraturas (“linhas capilares”) corriam na massa rochosa, de modo que a exploração da divisibilidade natural da rocha pudesse ser feita” (VIDAL et al., 2014, p. 186).

Depois de achado o veio, antes de fazer a primeira explosão, era preciso furar a pedra. O furo era feito utilizando-se uma broca que variava entre cinquenta centímetros até dois metros de comprimento, dependendo da profundidade do furo a ser feito, que estava relacionado ao tamanho da pedra. Nesse primeiro processo eram necessários dois pedreiros trabalhando de forma sincronizada: um segurando a broca e o outro martelando; a cada batida virava-se a broca um pouquinho e assim, pacientemente, o furo ia se formando. Para um furo de um metro e meio era necessário um dia inteiro de serviço. Segundo Nilton Zavarise, hoje em dia, a maior parte dos pedreiros usa o martetele, que é um tipo de furadeira com compressor, utilizada para fazer este primeiro furo: “em menos de uma hora hoje se faz um furo que antes demorava quase um dia para ficar pronto”. Depois de feito, se colocava o explosivo para a detonação. Dependendo do tamanho da pedra seria preciso mais de uma explosão, para ir “desblocando” a pedra até ser possível utilizar o ponteiro.

Se o veio da pedra não fosse respeitado, a pedra rachava, quebrava ao invés de cortar, e existiria uma diferença muito grande, de acordo com os relatos dos pedreiros, entre cortar e rachar uma pedra. A pedra teria somente dois sentidos: um conveniente, que se conformaria com a sua natureza e possibilitaria o seu corte, e outro inadequado, que por não considerar o sentido do seu veio, obrigaria a pedra a abrir, rachando-a; e a materialidade de uma pedra rachada seria para os estes pedreiros completamente diferente de uma pedra cortada.

Embora seguindo o seu veio, cada pedra teria um jeito diferente de se lidar, mesmo tratando-se de pedras de igual tipo. Havia pedras em que seria preciso bater mais rápido, porém com menos força e outras mais devagar, mas com maior intensidade. O som da pedra também teria fundamental importância, de acordo com Nilton Zavarise, chegando a valer tanto quanto o seu veio. Pelo som seria possível perceber se a pedra era fácil de cortar ou não. Se o som fosse mais aberto, a pedra seria cortada com mais facilidade; se o som fosse mais fechado, a pedra seria um pouco mais difícil de cortar.

É importante ressaltar que parecia haver uma espécie de “código de ética” entre os pedreiros em relação à pedra escolhida na pedreira. Cada um selecionava o bloco de pedra de acordo com a seu conhecimento e começava o trabalho. Pelas circunstâncias, de acordo com os relatos, o trabalho de um pedreiro com um bloco de pedra poderia demorar por muito tempo. Conforme Nicanor Zavarise, a não ser que ele desistisse de cortar a pedra escolhida, um pedreiro não poderia trabalhar numa pedra em que outro já havia começado, “porque o mais difícil era fazer o primeiro furo”.

Depois de feitas as explosões necessárias, o pedreiro continuava o corte usando ferramentas manuais – basicamente os ponteiros, de diversos tamanhos, a marreta e os “ponchotes”. O trabalho se dava primeiramente riscando a pedra. Em seguida começava-se a fazer as cunhas, que são pequenos buracos pontiagudos preparados a partir dos ponteiros. Num movimento ritmado, o pedreiro ia martelando o ponteiro rodando dentro do seu próprio eixo em ângulo agudo, a fim de desenhar as cunhas na pedra. O espaço entre uma cunha e outra dependia do tamanho da pedra: quanto maior o tamanho, menor o espaço entre as cunhas. Depois de feitas as cunhas, pregava-se os ponteiros menores, conhecidos por “ponchotes”, em cada um dos buracos. Novamente o movimento ritmado do pedreiro surgia martelando uma vez em cada ponchote até a pedra se abrir e cortar. Esse trabalho se repetia até a pedra atingir o tamanho final pretendido pelo pedreiro. De acordo com Antenor Zavarise, o preparo das cunhas hoje em dia pode ser feito com o auxílio de uma furadeira elétrica; e se

antes demorava-se cerca de cinco minutos para fazer uma cunha, hoje leva-se segundos.

O processo de trabalho relatado pelos pedreiros parece se aproximar daquele praticado pelos romanos, descrito por Fornaro & Botiscco (1994, apud VIDAL et al. 2014), exceto pelo fato dos pedreiros entrevistados utilizarem explosivos e trabalharem de forma solitária, acumulando conhecimentos de várias áreas, e não coletivamente. O “corte do canal era chamado ‘*cesurae*’ e era feito com martelos e cinzéis metálicos ao longo das falhas das rochas até que blocos fossem criados através de cortes profundos em forma de ‘V’”. Removiam-se os blocos “com a ajuda de vigas de madeira ou alavancas de ferro e, eventualmente com cunhas de madeira. Todo o trabalho era manual e envolvia provavelmente uma grande equipe de operários”. Em relação às ferramentas manuais eram usadas cunhas, cinzéis, martelos, marretas, pás e enxadas. “Outras técnicas usadas no passado incluíam a colocação de pedaços de madeira, posteriormente encharcados de água nas fendas, que aumentavam a abertura graças à expansão causada pelo congelamento da madeira molhada” (VIDAL et al., 2014, p. 187)<sup>161</sup>.

Na obra anteriormente mencionada de Debret, o autor descreve a exploração de uma pedreira ao pé do morro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro, numa atividade artesanal que muito se aproximava da prática relatada pelos pedreiros entrevistados, embora, esse “duro trabalho, que repugna aos brancos”, fosse realizado, à época, por mão-de-obra escrava:

Na parte mais recuada da pedreira vê-se explodir uma bomba; os negros deitados a certa distância procuram garantir-se contra os estilhaços. Mais perto e no flanco do mesmo morro outros operários, armados de compridas barras de ferro

---

<sup>161</sup> Ainda segundo o autor, considerando a evolução das tecnologias através dos tempos, destacam-se as técnicas de extração de blocos iniciadas com a técnica manual dos romanos, seguida pelo uso de explosivos no século XVI. “Ao final do século XIX e início do século XX, a Itália passou a usar o fio helicoidal, como tecnologia de lavra, para o corte dos blocos de mármore e travertinos. A partir da década de 1970 foi introduzida nas minas de mármore da região de Carrara a tecnologia do cortador a corrente e subsequentemente a do fio diamantado. No espaço de dez anos registrou-se uma rápida evolução do fio diamantado, sendo introduzido nas minas de granito da Sardenha (Itália) no final da década de 1980. No Brasil, em 1984, teve início o emprego das ferramentas diamantadas para o corte de mármore, passando também a ser utilizadas para o corte de granito no início dos anos 1990”. VIDAL, Francisco Wilson H. PINHEIRO, Jose Roberto. CASTRO, Núria Fernández. CARANASSIOS, Adriano. *Lavra de Rochas Ornamentais*. In: **Tecnologia de Rochas Ornamentais: pesquisa, lavra e beneficiamento**, 2014, p. 187-189. Disponível em: <http://www.cetem.gov.br/livros>

ponteagudas fazem buracos, ora oblíquos, ora perpendiculares, destinados a conter certa quantidade de pólvora cuja explosão fragmentará o rochedo (DEBRET, 1940, p. 272).

O diálogo dos pedreiros com a pedra também está intimamente ligado ao uso de ferramentas manuais. Apesar destes artífices mencionarem a existência de máquinas que, aos nossos olhos, facilitariam o corte da pedra, economizando tempo e esforço físico, o uso de ferramentas elétricas parece corromper, segundo os relatos, a genuína relação do pedreiro com a pedra. As ferramentas elétricas seriam mais rápidas, mas o trabalho atingiria maior perfeição se feito de forma manual. A perfeição do trabalho para estes pedreiros estaria diretamente relacionada ao trabalho artesanal, aquele que “ofende menos a pedra”. Para Honório Candiotto, que sempre utilizou ferramentas manuais no corte da pedra, se o pedreiro quisesse fazer um trabalho que revelasse alguma beleza, ele teria de fazer manualmente. Tanto o corte manual quanto aquele feito pela máquina deixariam vestígios que comprovariam a forma como foi realizado: se feito pela mão, a superfície ficaria mais marcada, revelando as irregularidades naturais da pedra, se feito pela máquina, a superfície ficaria notadamente lisa. Esses vestígios parecem funcionar para os pedreiros como uma espécie de selo de qualidade. Segundo os relatos, a marca que a furadeira deixa na pedra ao fazer os furos para colocação dos ponteiros menores seria bem diferente das marcas reveladas pelas cunhas feitas manualmente. Essas marcas, de alguma maneira, atestariam a superioridade do trabalho artesanal em relação ao fabril.

O entendimento comum entre estes pedreiros, de acordo com os relatos, seria de que a beleza do ofício na pedra estaria na execução feita pela mão do homem, revelando não somente o diálogo entre o artesão e a pedra, mas evidenciando o profundo respeito que estes artífices guardam por essa materialidade. O corte manual consideraria também a natureza mesma de cada pedra trazendo mais vida ao trabalho, uma vez que as irregularidades se mostrariam diferentes a cada corte. Para Nilton Zavarise, “você pode colocar cem pedras juntas, mas duas iguais você não vai achar”. De pouquíssimas palavras, a conversa entre a máquina e a pedra seria quase nula, posto que as ferramentas elétricas tendiam a dar às pedras a mesma aparência, seriada e fabril, desconsiderando as suas particularidades. Curiosamente, o corte manual também daria ao artesão, segundo os relatos, maior domínio sobre o seu trabalho na pedra, talvez fruto dessa conversa íntima, de uma certa cumplicidade procedente do acordo firmado, desde o início, entre o artífice e a pedra.

Para Sennett, “o maior dilema enfrentado pelo moderno artífice-artesão” seria a máquina, pois à medida que ela ia impondo seus “padrões de qualidade”, inalcançáveis para os olhos e para as mãos humanas, o artífice do século XIX parecia “cada vez menos um mediador e mais um inimigo da máquina” (SENNETT, 2013, p. 100). Em contrapartida, para o autor, diante da perfeição fabril, o artífice convertia-se num “símbolo da individualidade humana”, que se configurava no “valor positivo” conferido aos “defeitos e irregularidades do trabalho manual” (SENNETT, 2013, p. 100). Ao discorrer sobre o artífice como um símbolo do homem iluminista, o autor utiliza a *Enciclopédia*<sup>162</sup>, que propunha colocar no mesmo nível o trabalho manual e o mental, aceitando que o trabalho artesanal, como aquele que está ao alcance das mãos humanas, não poderia ser perfeito, justamente porque humano. Ainda segundo Sennett, a *Enciclopédia* mostrava o valor do trabalho manual por meio do entendimento do trabalho da máquina, uma vez que só entendendo como alguma coisa pode ser executada “à perfeição será possível perceber a alternativa, um objeto dotado de especificidade e caráter (...). O trabalho perfeito deve servir de contraste para um outro tipo de labor que objetive resultados diferentes”; mas para tanto, o artífice precisaria “aceitar a imperfeição em si mesma” (SENNETT, 2013, p. 121).

Tal pensamento, em parte característico do movimento Romântico, que a partir do trabalho da máquina passou a valorizar a simplicidade do trabalho manual, parece se aproximar do pensamento ruskiniano, exceto pelo fato de Ruskin, mais do que aceitar as imperfeições provenientes do trabalho humano comum, as colocava como condição para a formação do caráter da beleza das coisas produzidas pelo homem. Entretanto, perfeição e imperfeição não estão contrapostas em seu pensamento; ambas deveriam ser a manifestação de um trabalho vital: se a perfeição fosse alcançada mantendo-se a plenitude de vida nos atos humanos, a beleza ali residiria; mas se para atingi-la, toda imperfeição, que é característica do homem comum, tivesse de ser retirada, restando apenas um homem inanimado que produz algo igualmente inanimado, o

---

<sup>162</sup> A Enciclopédia ou Dicionário de Artes e Ofícios foi editada por Denis Diderot e publicada entre 1751 e 1772. “O projeto teve início como uma tradução para o francês do Dicionário universal de artes e ciências (1728) do inglês Ephraim Chambers”. Contudo, Diderot teria dado um novo rumo ao trabalho, deixando o texto de Chambers de lado, e “convocando colaboradores capazes de escrever artigos mais longos e mais profundos”. Para Sennett, embora a Enciclopédia visasse ao leitor comum, Diderot não queria estimular o “virtuose” – um amador de grande curiosidade – dentre os seus leitores, e sim, o filósofo. SENNETT, Richard. *O Artífice*, 2013, p. 107.

verdadeiro caráter da beleza teria se corrompido. Comparando o moderno trabalhador inglês e o velho artesão veneziano, Ruskin observava que o primeiro somente se preocupava em obedecer exatamente aos padrões, em “fazer curvas perfeitamente verdadeiras e bordas perfeitamente afiadas, tornando-se uma simples máquina de arredondar curvas e afiar bordas”; enquanto que o segundo “não se preocupava se seus contornos eram afiados ou não; mas inventava um novo desenho para cada vidro que fazia, e nunca moldava uma alça ou uma borda sem uma nova fantasia”.<sup>163</sup>

Além de utilizar ferramentas manuais, os pedreiros entrevistados fabricavam parte de suas próprias ferramentas, principalmente os ponteiros, que gastavam com mais facilidade. O ponteiro é uma das ferramentas principais no trabalho com a pedra e cada artesão fabricava em vários tamanhos – desde os maiores utilizados para fazer as cunhas, até os menores que funcionavam como pregões para abrir a pedra. Para fazer os ponteiros, o trabalho do pedreiro parece misturar-se ao de um ferreiro. Feitos boa parte em mola de trem, os ponteiros precisavam ser forjados, aquecidos numa fornalha e malhados numa bigorna até atingirem o formato necessário da ponta. Após forjar a ferramenta era preciso fazer um outro processo que os pedreiros denominam de “dar têmpera” ao metal da ponta dos ponteiros. O procedimento de “dar têmpera” ao metal se repetia tanto na fatura da ferramenta quanto para dar fio às pontas, pois a ponta dos ponteiros ficava gasta depois de um dia de trabalho e era necessário apontá-la novamente. O método consiste em aquecer novamente a ponta da ferramenta numa fornalha até atingir uma temperatura incandescente, malhar numa bigorna e então mergulhar a ponta em água fria ou óleo. Para que o metal alcançasse a consistência correta havia uma estreita relação entre o aquecimento do metal e o seu resfriamento. Na linguagem dos pedreiros, a têmpera era para conferir ao metal resistência e maciez ao mesmo tempo; seria como selar o metal com uma camada protetora por fora, mantendo-se a densidade na parte interna. Se a têmpera não fosse feita no tempo e na temperatura correta, a ponta do ponteiro poderia ficar muito dura e quebrar nas primeiras marteladas, ou ficar muito mole e não ter serventia para cortar a pedra. Parece haver, sem dúvida, um conhecimento tácito em relação ao “ponto da têmpera”,

---

<sup>163</sup> “getting his curves perfectly true and his edges perfectly sharp, and becomes a mere machine for rounding curves and sharpening edges (...) cared not a with whether his edges were sharp or not, but he invented a new design for every glass that he made, and never moulded a handle or a lip without a new fancy in it”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, Works vol. X, 1904, p. 199.

que seria difícil de descrever em palavras e de forma racional, mas que se evidenciaria numa dimensão sensorial.



Figura 19 – ponteiros e “ponchotes” e detalhe do corte manual.

Fonte: fotos do autor

O trabalho do artesão da pedra que se prolonga na fatura de suas próprias ferramentas consagraria a plenitude do domínio destes artífices sobre o seu ofício. Revelaria um outro momento do enlace que foi feito lá no início, na escolha da pedra. O trabalho manual e mental do artesão ao fabricar a sua ferramenta legitimaria a comunhão entre corpo e mente, trabalho e pensamento, confessados no cotidiano desses pedreiros. Somente a intimidade com a prática oficial, com a natureza mesma da matéria, tanto da pedra quanto do metal, poderia permitir ao artesão tal habilidade. A relação estabelecida entre o pedreiro, a pedra e as suas ferramentas colocaria, como condição de sua existência, a presença de um homem inteiro, que requer uma forma diferente de perceber o mundo, talvez, um pouco próximo do conceito de “habilidade artesanal” defendido por Sennett. Dessa forma, não se quer aqui estabelecer um conflito entre o trabalho manual e aquele feito pela máquina. O que se pretende seria antes vislumbrar perceber como se daria essa relação íntima entre o artífice e a sua ferramenta, como forma mesma de conhecimento da realidade vivida, a ponto de torná-la, por vezes, parte do seu próprio corpo, ou de reconhecê-la como uma companhia viva. Para Honório Candiotto, cada pedreiro usava a sua própria ferramenta. Ele poderia até emprestar alguma, uma vez ou outra, já que no trabalho da pedreira poderia haver mais de um pedreiro trabalhando, mesmo que individualmente. Mas mesmo que as ferramentas fossem misturadas, no final, cada um reconheceria a sua: “é como um rebanho de gado”.

É possível observar também, em relação às ferramentas manuais dos pedreiros, uma certa força que parece estar ligada tanto à sua simplicidade quanto à sua precariedade. As ferramentas mais utilizadas

por eles – o ponteiro e a marreta – guardariam uma certa potência reveladas na simplicidade de suas formas e na simplicidade mesma do gesto do artesão. A precariedade manifestada em suas ferramentas revelaria a rudimentariedade do ofício do pedreiro que requer, nessa relação colaborativa entre o homem e a pedra, antes uma ferramenta útil do que uma ferramenta acabada e polida em suas formas. A mesma relação fraterna e afetuosa entre o artífice e a pedra parece se estabelecer também entre o artesão e suas ferramentas. Onde um olhar alheio e desatento vê somente um amontoado de metais, que mais parecem restos de um ferro-velho, o artesão parece ver e sentir outra coisa: ali o metal ganha vida, são seus companheiros de trabalho – criados em parte por ele –, e que guardariam além das marcas do seu esforço, as alegrias e desilusões do seu ofício. Importa ressaltar igualmente a transformação da própria ferramenta – do ponteiro, que se gasta e se contorce modificando a sua forma à medida que entrega a sua utilidade para o artesão, e da marreta, que carregaria as marcas dessa transformação.

Para Sennett, a habilidade artesanal do artífice que dá forma à sua imaginação seria provocada, em parte, pelas “ferramentas estimulantes”, impulsionada por três características principais: intuição, resistência e ambiguidade. O primeiro elemento constituinte do “salto intuitivo” estimulado pela ferramenta seria o da “reformatação”, quando o artífice percebe a possibilidade de uma nova finalidade, um novo uso, seja para uma ferramenta ou prática; o segundo elemento, a “proximidade”, ocorre em decorrência do primeiro, quando se aproxima conhecimentos dessemelhantes, “a mão ou o olho percebe que não é a finalidade original da ferramenta – o fácil e o canhestro estão lado a lado” (SENNETT, 2013, p. 234). Depois da proximidade, o terceiro elemento seria a “surpresa”, como uma forma de consciência em que percebemos que algo pode ser diferente do que aquilo que presumimos; o último elemento do salto intuitivo seria a “gravidade”, que reconhece que um salto intuitivo “não desafia a gravidade; os problemas não resolvidos continuam sem solução na transferência de habilidades e práticas”. (SENNETT, 2013, p. 234-5).

A resistência como característica das ferramentas estimulantes que alimentariam a imaginação no artífice refere-se às dificuldades na prática do seu ofício, e podem ser encontradas naturalmente ou podem ser geradas por ele. Entretanto, a resistência também estaria ligada ao movimento corporal e mental do artífice, para que fosse possível perceber os avanços e os recuos necessários em qualquer prática oficial, reconhecendo o seu “espaço de trabalho”. No caso dos pedreiros, a atenção do movimento da marreta no ponteiro, ao mesmo tempo que encontra a resistência natural da pedra e a resistência corporal do artesão,

possibilitaria o reconhecimento da melhor maneira de se trabalhar. O peso de um bloco de pedra também oferece resistência para o trabalho solitário do pedreiro e, nesse caso, segue-se o “caminho da menor resistência”. Sem condições de concorrer com a resistência provocada pelo peso da pedra, o artífice encontraria – conhecendo a menor resistência de sua matéria e aliado às ferramentas necessárias – a melhor forma de poder trabalhar com ela. De acordo com Nicanor Zavarise, seria “com jeito e com alavanca”, e não somente com a força corporal, que o pedreiro conseguiria virar uma pedra de maior tamanho. Para Sennett, a resistência criaria os espaços de trabalho do artífice: “ao martelar um prego, precisamos estabelecer a zona fronteira do cabo do martelo em que o ato de segurar com firmeza interage com a liberdade do cotovelo; esse ponto fulcral é o nosso espaço de trabalho” (SENNETT, 2013, p. 256).

Outra característica das ferramentas estimulantes, que de alguma forma impulsionaria a imaginação no artífice, é a ambiguidade que, de acordo com Sennett, diz respeito a uma certa improvisação, incerteza, imprecisão na prática do artesão e que pode gerar outras formas de aprendizado. Aproximando-se para a realidade dos pedreiros, ao olhar o matacão de pedra bruta, estes artífices já imaginavam o que dele poderia ser feito, analisando o seu formato, a sua localização e o seu tamanho. Entretanto, às vezes, a pedra os surpreendia obrigando-os a lidar com situações inesperadas.

Ainda considerando a conversa íntima do pedreiro com a pedra e o aprendizado do artífice com esta materialidade, os relatos evidenciam que, apesar dos longos anos de experiência e de diálogo entre os artesãos e os rochedos, cada dia de trabalho com a pedra seria um novo dia, porque a pedra teria muitos segredos e seria impossível aprender todos os seus mistérios. Para Honório Candiotto, “todo dia a pedra te ensina alguma coisa; você vai trabalhar a vida toda e ainda vai estar aprendendo”. Há também um sentimento comum entre esses pedreiros de que a pedra, de alguma maneira, traria laços de relacionamento entre eles e aqueles que conheceram o seu ofício.

Um dos princípios básicos de qualquer trabalho para Ruskin era que a materialidade definiria a sua execução: se o material escolhido fosse “menos delicado” (*less delicate*), a sua execução seria “menos elevada” (*lower*), assim como a arte dele derivada. Outro princípio rezava que se o trabalhador não soubesse lidar com as singularidades do material escolhido, a sua arte seria inferior, não importando o material que ele escolhesse. Parece haver, portanto, uma relação íntima no pensamento ruskiniano entre as qualidades do material adotado e o trabalho praticado. “Se você não quer massa e solidez, não empregue o mármore. Se você

quer leveza, escolha a madeira. Se quiser liberdade, use o gesso, se quiser ductilidade, use o vidro” (RUSKIN, 2004, p. 126). Considerando a arte-ofício praticada por estes pedreiros, resguardando as distâncias e diferenças entre as naturezas da arte, percebe-se, inevitavelmente, a honestidade executiva destes artesãos que conservam na rudeza dos seus golpes uma intensa relação com a pedra e um profundo entendimento de sua matéria.

Torna-se evidente em todas as narrativas a paixão que estes pedreiros carregam pela pedra e por sua artesanania, que por vezes constrange o olhar estrangeiro ao tomar conta do evidente esforço que constitui esse ofício manual. Em sua prática, o prazer pelo trabalho e pela pedra bruta é revelado em sua habilidade artesanal. Ruskin declarava que tanto os artistas amadores não poderiam produzir arte somente pela imaginação e sensibilidade, sem passarem pelo esforço manual necessário, quanto os operários não poderiam produzir arte somente pela habilidade dos dedos, sem se entregarem à inventividade e à emoção dos sentidos. “Sem a amalgamação da paixão do coração com o poder da mão, nenhuma arte é possível” (RUSKIN, 2004, p. 125). Considerava também que uma nação se corromperia ao não “reconhecer a eterna ligação entre seu arado e seu prazer, ao empenhar-se em obter prazer sem trabalhar por ele” (RUSKIN, 2004, p. 144). Além disso, é interessante observar também no ofício destes artífices, que a aparente brutalidade e o esforço físico necessários para a atividade do pedreiro que corta a pedra na pedreira é traída a cada instante pela doce presença destes artesãos, pela afeição expressa em suas palavras ao falar sobre a pedra, e pelo amor declarado por sua prática oficial.

### 3.3 A BELEZA SUBLIME

No conjunto das casas de pedra, além do celeiro, tem-se a casa propriamente dita. A edificação contempla dois volumes separados – um menor, onde funcionava a cozinha e outro maior, que guardava os quartos. A construção menor acomoda, além da cozinha, uma sala ao lado e, aos fundos, uma cantina, que acompanha toda a extensão do edifício. A fachada principal carrega uma porta deslocada para um dos lados, que se abre para a área da cozinha, seguida de uma sequência de três janelas. Na disposição dessas aberturas percebe-se uma preocupação com a simetria, demonstrada nos intervalos constantes entre uma e outra. Se comparada ao celeiro, que tinha dois pisos, esta edificação é um pouco mais baixa, de maneira que, na fachada frontal, porta e janelas assumem considerável

importância em sua aparência formal. Feitas em madeira<sup>164</sup>, no formato de duas folhas, as janelas e a porta – que guardam uma aparência bruta e natural, pois não receberam acabamento em cor – parecem refletir a tonalidade mais escura das pedras que desenham a fachada. Na proporção com que tomam parte da face principal, porta e janelas parecem formar com a parede de pedra uma adorável composição, em que cada volume e cada material se conforma e se assenta. Na parte externa da parede lateral da cozinha, a chaminé do fogão a lenha avança sobre a linha final da edificação produzindo um pequeno desnível, que forma um volume de pedra destacado na parede. Esta é a única massa de pedra que avança sobre a linha das paredes de todas as três edificações. Ao lado da chaminé tem-se a porta de entrada para a cantina. Na parede externa do lado oposto, estão dispostas a porta de entrada para a sala e uma janela lateral da cantina. Pela suave linha vertical que se forma na colocação das pedras, é possível perceber que as paredes laterais da cantina foram feitas independentes da cozinha, embora se apoiem em sua parede final. O suave desnível da cobertura do telhado assimétrico, formado por duas águas, tem um pequeno declive que, aliado a uma suave elevação do terreno na parte de trás, dão à parede externa dos fundos da cantina uma escala reduzida, quase infantil, em que as janelas parecem alcançar ainda maior fantasia em relação ao espaço que ocupam na parede.

A intimidade entre as duas matérias, pedra e madeira, e entre as linhas simples e justas que formam o corpo deste edifício parece revelar uma beleza destituída de alguma pretensão maior. O encantamento que sentimos ao contemplar sua materialidade não parece ser alimentado por algum elemento formal, em particular. Mas, para além de um encantamento, a emoção manifestada ao se observar o conjunto edificado das casas de pedra parece guardar uma certa proximidade com aquilo que se entende por sublime. De longe seriam somente construções que surgem na parte mais alta da paisagem. Entretanto, à medida que se aproxima da massa construída, à medida que o olho reconhece a dimensão das pedras brutas, à medida que as mãos confirmam o que a visão racional parece desacreditar – sólidas paredes erguidas por pilhas de rochedos irregulares –, o observador parece ser atingido por um sentimento de admiração e de respeito.

---

<sup>164</sup> De acordo com o relato da família, as casas de pedra já passaram por um pequeno processo de restauro, em que parte das madeiras, as que não puderam ser recuperadas, foi substituída.



Figura 20 – Casa Bratti – Edificação que abrigava a cozinha e a cantina  
 Fonte: foto do autor

Em sua investigação sobre as diversas paixões que afetariam a formação do gosto sobre as coisas, Edmund Burke (1993) considerava que as faculdades inatas ao homem, que mais se relacionavam com os objetos exteriores e que determinariam o que se concebe por gosto seriam “a percepção dos prazeres primários dos *sentidos* e dos prazeres secundários da *imaginação*” – considerando as diversas variações de sensibilidade em cada indivíduo –, além dos “vereditos da faculdade do *juízo*” – constituídos e aperfeiçoados pelo conhecimento. Para o autor, o gosto, de acordo com a sua natureza e espécie, seria formado por duas qualidades principais – sensibilidade e juízo. “Da ausência da primeira dessas qualidades provém a falta de gosto; a debilidade da segunda resulta no gosto equivocado”. (BURKE, 1993, p. 31-2). Entretanto, ainda segundo o autor, a noção de sublimidade e as paixões provocadas por essa emoção não seriam resultado de uma ação racional. A origem do poder do sublime seria o assombro, que, “longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro (...) é o efeito do sublime no mais alto grau”; sendo os efeitos secundários “a admiração, a reverência e o respeito” (BURKE, 1993, p. 65).

Para Ruskin, a arquitetura poderia manifestar dois poderes intelectuais – “veneração e domínio” (*veneration and dominion*). A diferença entre essas duas “ordens de edifícios” (*orders of building*)

estaria naquilo que é belo e sublime na natureza, mas principalmente naquilo que é original ou derivado no trabalho do homem. O trabalho derivado seria aquele dependente das formas naturais, uma vez que “qualquer coisa que seja justa ou bela na arquitetura é derivada das formas naturais”<sup>165</sup>. O trabalho original seria aquele em que o homem utilizaria do seu poder para comandar e governar as formas que ele colhe da natureza. Nas duas condições de trabalho, entretanto, a natureza revelava-se como obra primeira. A arquitetura deveria ser a expressão do homem recolhendo ou governando as formas naturais, o resultado dessa reverência, colheita e governança. Estas seriam as duas grandes lâmpadas intelectuais da arquitetura, “uma consistindo na justa e humilde veneração pelas obras de Deus sobre a terra, e a outra no entendimento do domínio sobre estas obras que foi atribuído aos homens”<sup>166</sup>. Mas a simples imitação da forma natural não garantiria, em si, poder e beleza. Ao homem caberia saber quais formas coletar e como governá-las de maneira que o edifício pudesse revelar o que Ruskin definia como “duradoura nobreza” (*enduring nobility*), manifestada por uma emoção passiva e espiritual. A lembrança de obras arquitetônicas que revelam um desses poderes intelectuais – veneração ou domínio – e que por vezes causam uma impressão na mente humana, seriam caracterizadas por duas classes: uma de “afetuosa admiração” (*affectionate admiration*) e outra, de “misteriosa majestade” (*mysterious majesty*) – demonstrados na beleza e poder, na veneração e domínio expressos na edificação. Num primeiro momento, aquilo que alimentaria as impressões guardadas na memória, a respeito das obras arquitetônicas, seriam características imponentes, mas de nobreza menos duradoura, como o valor do material utilizado, a engenhosidade na construção ou a acumulação de ornamentação. Tais características seriam lembradas por seu especial interesse despertado na memória, mas esta recordação, além de exigir um esforço ativo, não carregaria em si nenhuma emoção. Ao passo que, as imagens de mais pura beleza e maior poder espiritual, guardadas na memória, seriam relembradas em momentos passivos e de influente emoção, e retornariam em nossas lembranças, como que numa “companhia justa e solene” (*a fair and solemn company*).

---

<sup>165</sup> “for whatever is in architecture fair or beautiful, is imitated from natural forms”. RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. Works, vol. VIII, 1903, p. 101.

<sup>166</sup> “the one consisting in a just and humble veneration for the works of God upon the earth, and the other in an understanding of the dominion over those works which has been vested in man”. Ibidem. p. 102.

Parece haver, no pensamento de Ruskin, uma crítica em relação à nobreza pouco duradoura da arquitetura praticada pelo homem moderno, que se concentrava mais na beleza aparente das coisas, manifestada pelo desejo de invenção e originalidade – muitos esforços direcionados à “beleza do desenho” (*beauty of design*) e às “adaptações engenhosas de construção” (*ingenious adaptations of construction*) – enquanto que a arquitetura deveria antes revelar a “expressão do poder abstrato” (*expression of abstract power*) – resultante de uma íntima relação entre o homem e o edifício por ele criado, e a Natureza, como obra divina. Para além do domínio antes mencionado, dessa autoridade viva que a arquitetura sublime poderia demonstrar ao resultar do governo das formas naturais, haveria, primeiramente, uma certa “simpatia nas formas do edifício nobre, com o que é mais sublime nas coisas naturais”<sup>167</sup>. E a governança das formas naturais pelo homem deveria ser dirigida e alimentada por essa simpatia.

Ainda considerando a emoção sublime, Burke identificava algumas paixões que seriam fonte de tal emoção – entre elas, o terror, o medo, a obscuridade, o poder, a privação, a vastidão, a magnificência –, que parecem se relacionar, em parte, com a visão de Ruskin colocada sobre o sentimento sublime na arquitetura, manifestado, inicialmente, pelo poder de sua dimensão. Contudo, embora Burke considere como fonte do sublime as ideias de dor e de perigo e Ruskin não se refira a isso na “lâmpada do poder”, o que parece, em parte, aproximá-los seria, sobretudo, o mistério que constitui a emoção sublime. Nesse sentido, a emoção manifestada na contemplação do corpo edificado das casas de pedra não seria resultado de algum grau de horror, de dor ou de perigo – que dão origem à mais pura emoção sublime –, mas de um certo estado de sublimidade, talvez mais ligado às irregularidades de sua superfície, às sombras provocadas pela desigualdade das pedras que formam sua massa corporal e que estaria mais próximo do que Ruskin chamava de *sublimidade parasitária*<sup>168</sup> – que assemelha a arquitetura à obra da Natureza, revelada na paisagem desconcertante das formas naturais dos penhascos e dos rochedos. Entretanto, os elementos do espírito do poder que, no pensamento ruskiniano, constituem a arquitetura sublime e dão forma à “misteriosa majestade” que uma edificação poderia manifestar

---

<sup>167</sup> “*a sympathy in the forms of noble building, with what is most sublime in natural things*”. Ibidem. p. 102.

<sup>168</sup> A sublimidade parasitária está relacionada ao pitoresco e será melhor abordada no próximo capítulo, no item “A matéria e a beleza pitoresca”.

nos ajudam a perceber a materialidade das casas de pedra e a simpatia revelada por seu corpo edificado.

Ao projetar um edifício, o arquiteto deveria, de acordo com Ruskin, primeiramente determinar se este seria belo ou sublime, sendo que a beleza formal estaria ligada aos elementos de prazer visual, enquanto que a beleza sublime estaria vinculada a uma certa magnitude em relação primeiramente ao seu tamanho<sup>169</sup>, que seria o grau mais baixo em que a sublimidade começaria. A apreensão do tamanho, tanto na arquitetura quanto nos objetos naturais, dependeria, segundo Ruskin, mais da “emoção afortunada da imaginação do que das medições do olho”<sup>170</sup> e, nesse sentido, a relação entre a materialidade edificada e o seu entorno seria fundamental, seja para evidenciar a sublimidade do edifício ou para resguardar a sublimidade natural. Ainda, de acordo com Ruskin, existiria uma camada na parte impressionável da mente humana que precisaria ser rompida para que pudesse ser tocada, e somente um único impulso verdadeiro, em uma determinada direção seria suficiente e necessário. Nesse sentido o arquiteto moderno cometia dois erros: por vezes a sublimidade era negada ao edifício em função da valorização das partes menores e, dentre as partes menores, os recursos eram destinados, ao mesmo tempo, para revestimentos, douramentos e ornamentos, mas sem força e potência visual capaz de impressionar verdadeiramente.

Deixe, portanto, o arquiteto que não tem grandes recursos, escolher primeiro os seus pontos de ataque e, se ele escolher o tamanho, deixe-o abandonar a decoração; pois, a menos que estas sejam concentradas, e numerosas o suficiente para fazer sua concentração visível, todos os seus ornamentos juntos não terão o valor de uma única grande pedra.<sup>171</sup>

A aparência do corpo edificado de uma arquitetura sublime, para Ruskin, seria aquela que mais se aproximasse da forma de um quadrado,

---

<sup>169</sup> O tamanho majestoso de um edifício parece, no pensamento de Ruskin, referir-se a um equilíbrio a ser alcançado na proporção de sua materialidade e não apenas de sua medida: se efetivamente grande, a maior medida não poderia ser a sua única intenção, pois perderia em magnitude; se efetivamente pequeno, poderia sugerir pobreza de material ou de recursos.

<sup>170</sup> “*on fortunate excitement of the imagination than on measurements by the eye*”. RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. Works, vol. VIII, 1903, p. 103.

<sup>171</sup> “*Let, therefore, the architect who has not large resources, choose his point of attack first, and, if he chooses size, let him abandon decoration; for, unless they are concentrated, and numerous enough to make their concentration conspicuous, all his ornaments together will not be worth one huge stone*”. Ibidem. p. 105.

como contorno principal. Dentre as formas naturais, o autor elegia o quadrado e o círculo como as áreas de poder na arquitetura, assim como os seus sólidos – o cubo e a esfera. E, dentre os arranjos arquitetônicos relacionados às linhas curvas e retas, o quadrado e a coluna cilíndrica como os elementos que alcançariam maior poder na composição arquitetônica – abstrações referentes às formas naturais das florestas e arvoredos, e das planícies e penhascos. A arquitetura poderia ser considerada, de acordo com o seu arranjo, sob duas divisões: uma cujo interesse estaria na massa de suas paredes e outra cujo interesse estaria nas linhas divisórias de suas paredes. Se a superfície fosse o interesse maior do arquiteto, ele deveria escolher a massa quadrada como principal em seu edifício, ao passo que se o seu objeto de pensamento fossem as linhas alongadas, ele deveria escolher a divisão da superfície – cada qual com seu tipo de tratamento adequado de ornamento. Embora estes dois princípios fossem encontrados na natureza, o primeiro estaria mais ligado ao espírito do poder, de acordo com Ruskin.

Entretanto, considerando a amplitude da superfície, o mais importante para o arquiteto deveria ser, depois do tamanho e do peso do edifício, a quantidade de suas sombras. Segundo o autor, a “sombra positiva” (*positive shade*) seria mais importante nas mãos de um arquiteto do que de um pintor, pois o pintor conseguiria a impressão da sombra e os ajustes da luz com o uso de semitons ou cores análogas e complementares, ao passo que o arquiteto dependeria exclusivamente dos avanços e dos recuos de seus volumes, para alcançar a sombra necessária. Dessa forma, o arquiteto não deveria se atentar demasiadamente às linhas puras de seu projeto, mas deveria pensar nas suas sombras e imaginar como o corpo do seu edifício se comportaria quando a luz matinal o atingisse e quando a luz do entardecer o deixasse. Como a arquitetura, de acordo com a sua natureza, era para Ruskin uma arte que exerceria maior influência na vida ordinária do homem comum, ela deveria necessariamente expressar um “tipo de simpatia humana” (*kind of human sympathy*), confessada em sua materialidade por meio de uma certa majestade dos volumes de sombra, “tão grande quanto há na vida humana” (*as great as there is in human life*). Para o autor, deveria haver na arquitetura, “essa arte magnificamente humana, alguma expressão equivalente para o problema e a ira da vida, para a sua tristeza e o seu mistério: e isso só pode[ria] ser dado pela profundidade ou difusão da

escuridão”<sup>172</sup>. Massas de sombra com intervalos de luz ou massas de luz com intervalos de sombra, a arquitetura, uma atividade essencialmente humana, parece ser um movimento mesmo de avanço e recuo em que os pontos de luz só alcançariam valor pelas massas de “sombra viva” (*energetic shadow*). Tais massas de sombra representariam, para o autor, a manifestação do poder sublime, no qual o trabalho do arquiteto deveria refletir antes “um poder envolvente e misterioso” (*embracing and mysterious*), uma simpatia com a obra divina, “um poder mais fiel do que pensativo, que concebeu e sentiu, mais do que criou”<sup>173</sup>.

Parece haver no pensamento de Ruskin uma evidente crítica às obras renascentistas de beleza linear perfeita, clara e acabada, em comparação à arquitetura gótica e às suas massas de escuridão, uma vez que a intensidade das sombras de um edifício guardaria, em parte, a sua potência e o seu mistério. Assim como a vida não se revelava por inteiro, a arquitetura também não poderia revelar-se. A evidência das sombras em detrimento das linhas puras de uma obra arquitetônica, principalmente em seus pontos de ornamento, representaria a completude de espírito e de vida que pulsa por meio da materialidade da obra, que por si só, parecia nunca estar inteiramente acabada, já que as sombras influenciariam e se deixariam influenciar pela imaginação da vida do homem comum. Vale ressaltar também a visível relação entre o mistério na arquitetura e o mistério na religião. A atmosfera religiosa se constrói sobre a presença do mistério divino não revelado e depende exatamente desta não revelação para essencialmente existir; pode-se dizer que a sombra, na religião, constitui parte de sua essência, e o respeito ao desconhecido, torna-se seu alimento. Nesse mesmo sentido, a sombra na arquitetura, que conservava o seu mistério, se aproximaria ao mesmo tempo da vida humana e da vida divina, renderia reverências a Deus, e inscreveria no corpo arquitetônico o poder espiritual manifestado, mas não revelado.

Ao lado da cozinha, ergue-se o volume do sobrado, formado por dois pisos e pelo sótão. No primeiro pavimento dormiam os meninos, enquanto que as meninas dormiam no piso superior junto com os pais. A estrutura do telhado, que difere dos outros dois volumes, foi feita em três águas, com um declive aparentemente simétrico. De acordo com os relatos da família, a entrada da propriedade dava-se pelo lado oposto ao

---

<sup>172</sup> “*magnificently human art of architecture, some equivalent expression for the trouble and wrath of life, for its sorrow and its mystery: and this it can only give by depth or diffusion of gloom*”. Ibidem. p. 117.

<sup>173</sup> “*a power faithful more than thoughtful, which conceived and felt more than it created*”. Ibidem. p. 121.

que se mantém hoje e, dentre os três volumes edificadas, o primeiro edifício que se evidenciava seria o sobrado, seguido da cozinha e do celeiro. A julgar pela colocação das aberturas, a fachada principal do sobrado parece figurar na lateral da antiga entrada. De volumetria retangular, o edifício possui duas janelas simétricas, uma sobre a outra, na parte menor dos lados – onde ficava a entrada anterior da propriedade –, e um conjunto de cinco janelas e uma porta, dispostos de forma igualmente simétrica na fachada principal – três janelas na parte superior e uma porta ladeada por duas janelas na parte inferior. Todas as aberturas são igualmente feitas em folha dupla e em madeira bruta, conservando a sua cor natural. Vistos da parte externa, dois dos requadros das janelas do segundo piso têm molduras que ultrapassam o tamanho das aberturas o que, de alguma maneira, embaralham um pouco a regularidade talvez pretendida. Na parede lateral que dá para um dos lados da cozinha, têm-se três janelas, uma no sótão e uma em cada piso do sobrado, sendo que as duas primeiras estão dispostas simetricamente, uma sobre a outra, e a última surge mais deslocada para um dos lados, numa desejada assimetria. Uma das janelas, a que se encontra no segundo piso, vista pela parte externa do edifício, apresenta a mesma moldura, antes mencionada, que ultrapassa a abertura.

Quando o sol invade o corpo do sobrado, as imperfeições de sua arquitetura tornam-se, ainda mais, vigorosamente reveladas, pelo contraste das sombras provocadas pela luz. A textura irregular das paredes de pedra da face iluminada é suavizada por conta da explosão da claridade, enquanto que, na parede lateral, em função da menor incidência de luz e de sua inclinação, as pedras fazem sombra umas às outras e parecem saltar da superfície – e até as de menor tamanho alcançam um certo prestígio nesse grande mosaico. As tonalidades da luz também conferem às pedras intensidade às suas cores; as de coloração amarelo ocre, que formam a maior parte da edificação, tornam-se aquecidas com a luz do dia, ao passo que as de coloração mais escura, que lembram a tonalidade acinzentada de um rochedo, ganham um colorido azulado, quando tomadas pela luz do sol. O corpo do sobrado também impõe a sua sombra sobre parte da pequena cozinha, que mora ao lado. E seriam justamente as manchas de sombras provocadas, tanto pela sobreposição corporal dos dois edifícios quanto pelos desvios formados pelas alterações mesmas de cada pedra – que constituem quase toda a extensão das paredes edificadas – que dariam à edificação uma certa dose de mistério; surgem como pequenas porções interligadas, pequenos fios sombrios que, ao mesmo tempo que tecem sua materialidade, escondem seus segredos. Pode-se dizer que o fantástico paradoxo seria alimentado

e evidenciado pela presença da sombra positiva no corpo edificado. A rudeza das formas irregulares das sombras entre as pedras, engenhosamente colocadas pelo artífice, revelaria as suas limitações, por meio das imperfeições aparentes, ao mesmo tempo que residiria em tais imperfeições, a presença viva do gesto do artesão, alimentada pelas sombras que anunciariam parte dos seus encantos, assim como guardariam parte dos seus mistérios.



Figura 21 – Casa Bratti – Vista do sobrado – Fonte: foto do autor

Ao se entrar na edificação, a porta principal se abre para dois ambientes – a sala no lado esquerdo e o quarto no lado direito; mas o que os olhos realmente enxergam é a generosa escada de madeira que se forma a alguns passos da porta, que leva ao segundo piso do sobrado e continua até o sótão. As paredes da parte interna, tanto do sobrado quanto da cozinha, foram rebocadas e apresentam um revestimento branco que lembra uma pintura caiada. A madeira que forma a escada e que compõe o assoalho e a divisão dos pavimentos apresenta-se em sua cor natural. Percebe-se, porém, diferenças na coloração e no acabamento que confessariam vários momentos da edificação, desde os mais antigos, revelados em alguns barrotes falquejados solitários nos cantos, no corrimão e alguns degraus já gastos da escada, até os que parecem mais recentes, como a treliça que forma o guarda corpo da escada e parte das tábuas que compõem o piso e o teto. Já na pequena área do sótão, que se

forma da inclinação do telhado, o resto de parede que sobe até a cumeeira não foi rebocado. Ali, o mosaico de pedras mostra-se numa trama ainda mais misteriosa, se visto através da iluminação que tenta invadir o ambiente pelas frestas que se formam na moldura da janela, nos encaixes das telhas e na estrutura do telhado.

Segundo os relatos da família, não se sabe ao certo em que momento as paredes internas, tanto do sobrado quanto da cozinha, teriam recebido revestimento. Dos dez filhos que Luiz Bratti<sup>174</sup> teve, Madalena Bratti, casada com Antônio Sachet, comprou as casas do pai<sup>175</sup>, por volta de 1940, dando forma à terceira geração das casas de pedra. Nessa época, o piso das casas já não era mais de chão batido, como feito originalmente; entretanto não se sabe precisar em que momento o chão teria sido revestido. Quando crianças, embora os filhos do casal gostassem de morar no conjunto edificado, a materialidade das casas de pedra, era motivo de comentários um pouco pejorativos entre alguns alunos na escola, por tratar-se de uma das únicas construções desse tipo naquela região. Para a neta Luiza Bortolotto, que também morou nas casas, quando ela e os irmãos eram crianças, apesar de apreciarem morar naquele sítio, eles achavam estranho esse tipo de construção, principalmente pelos comentários que menosprezavam a pedra como material construtivo. Já na adolescência, Luiza relata que o desejo dela e das irmãs era que o pai – que trabalhava com beneficiamento de tábuas e madeiramento para construção de casas de madeira para a região – construísse uma casa de madeira para que a família deixasse de residir numa casa de pedra, pois consideravam a aparência do conjunto edificado muito rudimentar, se comparado às modernas moradias de madeira ou alvenaria de tijolo, e também porque uma casa feita de pedras brutas era motivo de depreciação entre os colegas. Contrariado, Antônio Sachet não atendeu ao pedido das filhas, pois tinha muita estima pelas casas.

Nas lembranças do neto Celestino, o avô trabalhava mais como pedreiro do que como colono. Como colono ele se dedicava

---

<sup>174</sup> Luiz Bratti casou-se com Joana Cechetto, em 1896, e teve dez filhos: Antônio, Pedro, Ernesto, Atilio, Pierina, Bonifácio, Madalena, Amélia, Lúcia e Maria. Joana Cechetto faleceu em meados da década de 1920. Para reconstruir a família, Luiz Bratti casou-se com Irene Crema, uma imigrante italiana, mas não tiveram filhos. Luiz Bratti faleceu em 1947 e Irene em 1949. SACHET, irmãos. **Seis Imigrantes, três casas de pedra, duas famílias**. 2016, p. 33-34.

<sup>175</sup> De acordo com os relatos da família, Luiz Bratti vendeu as casas para o casal Madalena Bratti e Antônio Sachet e foi morar com a esposa no centro de Nova Veneza pois, como já estava com idade avançada, precisava de maior conforto e adequações. O casal Madalena e Antônio mudou-se com os sete filhos: Celestino, Severino, Luíza, Setiné, Odete, Selita e Celso. Mais tarde, outros três nasceram nas casas de pedra: Edi, Sergio e José Luiz Américo. *Ibidem*. p. 36.

principalmente ao parreiral de uvas e à fabricação de vinho artesanal. O vinho fabricado era um negócio da família e era comercializado principalmente em Nova Veneza e Araranguá. No edifício onde ficava a cantina, ainda hoje permanecem as chamadas “bordalesas” – grandes barris utilizados para a conservação do vinho. Os relatos do neto descrevem o avô como um homem reservado e culto, que lia diariamente os dois jornais que assinava – *O Jornal*, do Rio de Janeiro, uma publicação diária, e o suplemento semanal *La Domenica*, do jornal *Corriere della Sera*, de Milão. Os jornais ficavam guardados na sala que havia ao lado da cozinha e este viria a ser o local preferido desse menino que, declaradamente influenciado pelo avô, tornou-se um intelectual e amante da palavra.

De acordo com os dois netos entrevistados, dizia-se que Luiz Bratti era quem esteve à frente da construção de todo o conjunto edificado das casas de pedra. Apesar de não ter construído mais nenhuma casa de pedra na região, ele teria edificado, segundo as recordações de Luiza, algumas fundações para pequenas pontes utilizando-se da mesma técnica construtiva de pedras brutas. Além de artífice da pedra, Luiz Bratti tornou-se também um pedreiro, no sentido moderno do termo, trabalhando na construção civil com o assentamento de tijolo. Como operário civil trabalhou em várias edificações tanto em Nova Veneza como em outras cidades, e era um pedreiro conhecido e renomado na região.

Segundo Bortolotto (1992), Luiz Bratti foi o pedreiro responsável pela construção e adaptação do edifício que abriga o Hospital São Marcos, em Nova Veneza. O antigo prédio onde funcionou um dos escritórios da Companhia Metropolitana e que também havia servido de sede para o diretor da Colônia, Miguel Napoli, foi doado, por volta dos anos de 1930, para a constituição do Hospital São Marcos<sup>176</sup>. No ano seguinte foi realizada uma assembleia para ampliar o capital do hospital, que dispunha, naquele momento, apenas da doação do antigo edifício da colônia e de uma parte de terra circundante. Dentre as vinte maiores doações, Luiz Bratti integrou o quinto lugar, colaborando com a quantia de 800\$000. Em 1932, foi constituída a “Comissão Diretora para reger os destinos do hospital”, que tinha como função principal construir as suas instalações físicas. “Ainda em janeiro de 1932 foram iniciados os

---

<sup>176</sup> O hospital chamava-se, inicialmente, Hospital de Caridade de Nova Veneza. Foi inaugurado oficialmente em outubro de 1933 e, no ano seguinte, passou a ser denominado Hospital São Marcos, como é conhecido atualmente. BORTOLOTTI, Zulmar. **História de Nova Veneza**, 1992, p. 117-122.

trabalhos, que ficaram entregues aos cuidados do sr. Luiz Bratti, mestre pedreiro”. (BORTOLOTTI, 1992, p. 119).



Figura 22 – detalhe da fachada lateral do celeiro e detalhe da parede dos fundos da cantina – Fonte: fotos do autor

Pelos relatos da família, Luiz Bratti também teria participado da reforma do Palácio Cruz e Souza, em Florianópolis. Pelo histórico das reformas desse edifício, este pedreiro imigrante deve ter colaborado nas modificações feitas por volta de 1894 e 1898, promovidas pelo governo de Hercílio Luz, período em que o edifício passou por grandes alterações assumindo as características arquitetônicas que conserva até hoje<sup>177</sup>. As narrativas dos netos entrevistados ainda dão notícia de outras obras que teriam a participação de Luiz Bratti, como a coordenação da construção da abertura da estrada de rodagem, entre as localidades de Nova Veneza e Mãe Luzia, num trajeto de aproximadamente 10 quilômetros. Celestino lembra que se comentava na família que o avô teria recebido como forma de pagamento ao trabalho realizado, glebas de terras<sup>178</sup> devolutas do

<sup>177</sup> Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/mhsc>. Acesso em 10/12/2016.

<sup>178</sup> Conforme Título de Concessão de Terras de 10/11/1921, Luiz Bratti recebeu terras no município de Araranguá “por seus serviços de construção da estrada de rodagem de Mãe Luzia à Nova Veneza”. Disponível do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina - APESC. Acesso em 03/03/2017.

governo do Estado – ainda sob o comando de Hercílio Luz<sup>179</sup> - no município de Araranguá, que foram distribuídas entre alguns filhos.

Com a maior parte dos filhos crescidos e com as casas de pedra praticamente vazias, o casal Madalena Bratti e Antônio Sachet resolveu vendê-las e comprar a propriedade que pertencera a Luiz Bratti, no centro de Nova Veneza. Luiza lembra que os pais decidiram morar na área central da cidade para que o seu último irmão, que ainda era criança na época, pudesse ir para a escola sozinho. Os netos entrevistados contam que os novos proprietários fizeram alterações consideráveis no conjunto edificado. Ao lado da cozinha, em direção ao celeiro, havia uma construção de dois pisos, também em pedra, que abrigava o galinheiro e que foi demolida. Além disso, a propriedade, que antes era toda rodeada de muros igualmente feitos em pedra, também teve parte dele desmanchada. Não se sabe ao certo o motivo do desmanche, tanto do galinheiro quanto dos muros da propriedade. Luiza recorda que se dizia que as pedras teriam sido vendidas, pelo antigo proprietário, para serem utilizadas numa construção no centro da cidade<sup>180</sup>. O antigo proprietário também se desfez de parte do lote adquirido. Houve também uma tentativa de revestimento das paredes externas das casas, feitas pelo proprietário anterior, de acordo com o relato de Luiza, que ainda guarda uma foto que ilustra o início dos testes de revestimento.

Diante dessa situação, Luiza e o marido resolveram recuperar as casas, antes que a materialidade fosse completamente destruída. O casal guarda uma estima muito grande pelo conjunto edificado e trabalham para a sua conservação, juntamente com o único dos quatro filhos, que ainda reside na cidade de Nova Veneza. Hoje as casas representam para Luiza a materialização da sua infância e a beleza por ela revelada se dá porque feitas pelas mãos do seu avô, que tanto trabalhou em sua edificação: “demolir as casas seria como demolir a vida de uma pessoa”. Para o irmão Celestino, as casas de pedra também representam “o tempo de infância”, que, antigamente, segundo ele, talvez em função da vida rural, amarrava as crianças à terra, à casa, à vivência. Por constituírem o seu tempo de infância, as casas ocupam um lugar privilegiado em suas lembranças; mas pelo fato de terem sido feitas pelo seu avô, alcançam um significado maior ainda. Questionado sobre a materialidade das casas e sobre a

---

<sup>179</sup> Hercílio Pedro da Luz foi governador do Estado de Santa Catarina por três vezes: entre 1894-1898, 1918-1922 e 1922-1924. Disponível em <http://www.scm.sc.gov.br>. Acesso em 14/03/2017.

<sup>180</sup> Atualmente, parte dos muros que compõem a propriedade foi feita por Ângelo Bortolotto, marido de Luiza.

emoção intempestiva que poderia causar no observador alheio que se vê invadido por um sentimento de admiração, Celestino relata que, talvez pela intimidade com a forma e a matéria, “as casas não me impressionam, elas me acarinham. Elas são como uma colega de infância, uma velha conhecida”. Para Celestino, o mais importante da preservação do conjunto edificado seriam os diversos diálogos entre o observador alheio e a casa, criando uma espécie de convivência, um “questionamento curioso e positivo”.

Considerando a materialidade da pedra que permanece, por sua natureza, por mais tempo, os pedreiros entrevistados deixam transparecer a sua satisfação em relação ao trabalho duradouro. No trabalho do corte da pedra, esses pedreiros cortavam basicamente mourões e pedras para calçamentos e muros; no trabalho da cantaria, esses artesãos talhavam várias formas, desde pequenas grutas, vasos, degraus de escadas, até chafarizes e monumentos. Honório Candiotto, este artífice afeiçoado pela pedra, relata que muitas vezes vai até os locais onde foi realizado algum trabalho de assentamento com pedras cortadas por ele, ou onde ele realizou algum trabalho de cantaria, para rever as obras e sente-se orgulhoso porque seu trabalho na pedra vai durar por gerações. “Muitos vão olhar e se perguntar: quem fez isso?”. A satisfação manifestada pela obra que perdura é também salientada por Nilton Zavarise, principalmente o trabalho realizado em monumentos públicos. Para Nicanor Zavarise, o pedreiro, em seu exercício oficial, deixa na pedra que corta ou talha, o valor de um trabalho realizado, e o fato de outras gerações vindouras virem a conhecer as suas obras lhe causam prazer e emoção: “é isso que faz cada trabalho nos dar um orgulho a mais”. Dentre os trabalhos que realizou com a pedra, Antenor Zavarise destaca a construção de uma casa que levou longos treze anos para ficar terminada. A edificação foi feita inteiramente com o que ele chama de “pedras de refugio”, que são parte das pedras que não serviam mais para o corte, porque já não alcançavam a forma mínima desejada e, por isso, são normalmente descartadas ao final de um trabalho realizado na pedreira. Exceto pelos requadros das portas e janelas, que foram cortados em blocos maciços, as demais pedras são sobras dos cortes principais. As largas paredes são formadas por uma camada de pedra na parte externa, seguida de uma camada oculta de cimento e uma camada de pedra na parte interna. A irregularidade do grande mosaico de pedras mostra-se de todas as formas, seja nos cortes angulares que determinam o seu contorno, seja no volume dos blocos que alcançam níveis diferentes, seja na variedade de tonalidades da pedra granito ou na multiplicidade de texturas. Essa diversidade possibilita para o artífice pedreiro diversos

arranjos de composição. Onde um olhar desatento enxerga somente vários pedaços de pedras encaixados, o artesão vê um corpo que se forma e se conforma por meio de suas escolhas. No anexo próximo à casa, feito em madeira e cimento, com detalhes em pedra, Antenor mostra com orgulho quatro pilares em granito, cortados artesanalmente por ele – feitos de um único bloco –, que lembram mourões gigantes e atravessam o telhado formando uma espécie de torre. Para Antenor, esta casa carregaria, em sua materialidade, muito da sua vida e do seu trabalho.

Como em uma pedreira, em que o artífice, ao tentar identificar em seus seixos, como se formam seus rochedos e como corre seu veio, estabelece uma minuciosa ligação entre o bloco de pedra e o seu trabalho, Ruskin procurou reconhecer a redentora ligação entre vida, moralidade e trabalho, investigando nas pedras de Veneza a relação entre a sua arte e o seu temperamento moral, e a relação entre a vida dos seus trabalhadores e a fatura do seu ofício. Debruçou-se não sobre a Veneza moderna, mas sobre os sedimentos que constituem a Veneza perdida “mil vezes mais esplêndida, (...) embora não tenha sido criada nem pelo capricho de um príncipe, nem pela vaidade dos nobres, mas por mãos de ferro e corações pacientes”. (RUSKIN, 1992, p. 30). O trabalho do artesão da pedra – seja do artífice imigrante, que construiu a sua moradia com pedras brutas, seja dos pedreiros e canteiros, que ainda hoje guardam um saber transmitido por gerações, cortando, assentando ou talhando pedras – manifestariam, de alguma maneira, o fantástico paradoxo ruskiniano, por meio de uma materialidade que revelaria seu esforço e sua paixão, tanto quanto sua vida e sua engenhosidade, demonstrados numa beleza rudimentar. A prática relacional entre o artífice e a pedra, o tempo constituído por essa ligação material e por vezes afetiva, entre o homem, a matéria e o saber-fazer estabelecido dessa estreita relação, demonstrariam, na execução de seu ofício e na materialidade construída, um gesto vivo – por vezes entregue aos devaneios da inventividade, por vezes errante e imperfeito – mas que, por isso mesmo, parece persistir e sobreviver para animar outras gerações.

## 4 O GESTO DO ARTÍFICE

### 4.1 A TÉCNICA, O ARTESÃO E O OBJETO

Próxima da metade do morro, alimentada por um curso d'água sinuosamente esculpido ao longo da encosta, a calha de madeira parece nascer tão naturalmente, em meio à paisagem, que forma uma composição como se dela fizesse parte desde o princípio. Feita artesanalmente em madeira, a calha mantém-se elevada, por um momento, no mesmo nível da parte do morro em que surge. Logo depois, se lança numa grande queda que acompanha o desnível do sítio e a água que antes despreziosamente percorria as valas talhadas serpenteando a encosta do morro agora toma corpo e cai vigorosamente na parte superior da imensa roda. Essa queda d'água, que antes alimentava a roda e colocava em movimento o antigo moinho da atafona, o descascador de arroz e a carpintaria, hoje encontra-se desativada, mas o espetáculo da engenhosa cascata ainda continua a constituir a sonoridade que dá vida a este sítio. Mesmo em repouso, a roda d'água da atafona ainda impressiona pela grandiosidade de suas proporções, pela engenhosidade de sua técnica construtiva e pela simplicidade de suas formas, que parece tomar parte tanto do edifício construído quanto da paisagem circundante.

De acordo com Katinsky (1985), a roda d'água ou o moinho hidráulico, alimentada e movida por uma corrente de água, é uma das primeiras formas de transmissão de movimento, talvez uma das mais antigas – “o primeiro motor universal de que se tem notícia”. Tradicionalmente constituída por um eixo horizontal, a roda d'água é formada por duas coroas circulares compostas por pinas ou cambotas de madeira, que são unidas por tábuas que formam um tipo de recipiente. Essa armação é ligada ao eixo por meio de caibros que trabalham a tração, sendo o eixo o mecanismo de transmissão (KATINSKY, 1985, p. 232)<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Segundo Katinsky, o diâmetro de uma roda d'água de eixo horizontal pode variar entre 4 metros, para pequenos moinhos, e 7 metros, para as rodas que alimentam engenhos de açúcar ou máquinas de beneficiar café. As cambotas de madeira medem 2,5cm de espessura por 40cm de largura. Os caibros que ligam as cambotas ao eixo podem ser dispostos em forma de cruz, se forem quatro, ou em forma de duas cruzes entrelaçadas, se forem oito, mantendo-se um ângulo de 45° entre um caibro e outro. KATINSKY, Júlio Roberto. *Glossário dos moinhos hidráulicos*. In: GAMA, Ruy (org). *História da Técnica e da Tecnologia*. São Paulo: TAQ/ Edusp, 1985, p. 216-242. O glossário de Katinsky refere-se aos termos usuais utilizados nos ofícios ligados à madeira, principalmente na prática da carpintaria de máquinas – construção de monjolos, prensas de mandioca, engenhos de açúcar e moinhos hidráulicos de grãos – realizada nas áreas rurais, especialmente nos estados de São Paulo e sul de Minas Gerais.

Ainda segundo o autor, a maneira como a roda é alimentada pela água classificaria o seu engenho: *copeiro* – quando a água corre na parte superior da roda; *copeiro rasteiro* – quando a água impulsiona a roda pela parte de baixo; e *meio copeiro* quando a água corre na altura do eixo da roda.



Figura 23 – Propriedade Bez Fontana – Detalhe da vala esculpida no morro –  
Fonte: IPHAN/SC – Tempo Editorial

Apesar de ser uma invenção antiga<sup>182</sup>, o moinho d'água, segundo Bloch (1985), seria, sobretudo, medieval – época em que a sua real expansão começou a tomar forma. Criada inicialmente para girar a mó na

---

<sup>182</sup> Segundo Bloch, a mó giratória manual – criada na bacia do Mediterrâneo nos “dois ou três séculos que precederam a era cristã” – teria condicionado o surgimento da roda d'água no último século antes da era cristã e seria, também, de origem mediterrânea. Além de fazer girar a mó, o movimento da roda d'água poderia ser utilizado para outras finalidades como elevar a água, jogando-a num tanque ou canal de irrigação. “Estrabão, a quem devemos o registro do mais antigo moinho d'água conhecido, o de Cabíria, foi também o primeiro escritor que mencionou claramente essas rodas elevatórias; ele as viu no Egito, onde, não conhecidas ao tempo dos faraós, com efeito parecem ter-se propagado bastante sob o domínio romano”. Tal descrição dizia que por volta do ano 18 a.C. existia um moinho d'água entre as dependências do palácio construído algum tempo antes por Mitrídate, na época do seu reinado (120-63 a.C.), em Cabíria, no Ponto. Ainda de acordo com o autor, Vitruvius teria descrito o aparelho em detalhes, assim como Plínio teria mencionado as rodas de moinho nos rios da Itália. BLOCH, Marc. *Advento e conquista do moinho d'água*. Tradução Maria Amélia Mascarenhas Dantes. In: GAMA, Ruy (org). *História da Técnica e da Tecnologia*, 1985, p. 60-62.

moagem de grãos, a roda movida pela corrente d'água poupava tanto o trabalho do homem quanto do animal, e se prestava a outros fins. “Pois a roda de paletas podia transmitir seu movimento, sem profundas modificações, a muitos outros aparelhos, além das mós de grãos” (BLOCH, 1985, p. 63). Entretanto, havia uma dificuldade mecânica para os construtores, de acordo com o autor. A transmissão do movimento, que partia de uma roda vertical até a mó – uma roda horizontal – deveria mudar de plano. “Um jogo de engrenagens deu a solução: princípio destinado a um imenso futuro, do qual o moinho fornecia, assim, um dos primeiros modelos” (BLOCH, 1985, p. 65).

Essa invenção, que poderia tornar mais fácil a vida cotidiana, tardou a generalizar o seu emprego e, durante muito tempo, conviveu com os antigos procedimentos de moagem à tração humana ou animal. Terrenos sem cursos d'água, ou tomados por secas, inundações e nevascas, além dos deslocamentos em função das guerras, poderiam ter sido, segundo Bloch, algumas das razões que influenciaram a manutenção das máquinas de moagem manuais, que se tornaram transportáveis à medida que a mó rotativa se transformava em uso doméstico. Entretanto, de acordo com o autor, tanto os primeiros moinhos à mão quanto os moinhos d'água se revelavam como de “origem senhorial” e, a partir do século X, o “moinho banal”<sup>183</sup> garantia aos senhores feudais o direito de exploração e a obrigatoriedade dos rendeiros em realizar a moagem sob seus domínios, mediante pagamento<sup>184</sup>. Embora com a perseguição aos moinhos domésticos, os métodos manuais de moagem permaneceram por longa data, mesmo que de forma isolada e clandestina. Por isso, não seria surpresa o fato de, segundo o autor, em terras eslavas, os moinhos à mão se mantivessem em funcionamento ainda no fim do século XIX. Contudo, mesmo com a manutenção do antigo costume de moagem manual, em parte impulsionado pelos próprios donos dos moinhos banais, Bloch afirma que os aperfeiçoamentos da técnica se tornavam cada vez mais consumados. Para o autor, quando a máquina a vapor veio “consumar a derrota do moinho à mão e do pilão, havia séculos que a maior parte da farinha consumida, tanto nos campos como nas cidades do ocidente, saía dos moinhos d'água ou de vento” (BLOCH, 1985, p.78).

---

<sup>183</sup> De acordo com nota da tradutora Maria Amélia Mascarenhas Dantes, referente ao texto de Bloch, os senhores feudais tinham poderes de mando denominados *ban*. A palavra *ban*, de origem germânica, significa um poder atribuído aos senhores pelo rei. “Sobre este poder se fundamentaram os monopólios, ditos ‘banalidades’”. BLOCH, Marc. *Advento e conquista do moinho d'água*. In: GAMA, Ruy (org). **História da Técnica e da Tecnologia**, 1985, p. 72.

<sup>184</sup> Segundo Bloch, a questão não seria tanto a proibição do uso de moinhos manuais, mas subordinar o seu uso ao pagamento de um censo. *Ibidem*, p. 75.

Considerando o moinho d'água para moagem de grãos, Parain (1985) demonstra que seria possível distinguir duas etapas do seu advento: inicialmente utilizando-se a roda motora horizontal e posteriormente a roda vertical. O moinho de roda horizontal, segundo o autor, comportaria um mecanismo mais simples, uma vez que a roda movida pela corrente d'água colocaria a mó diretamente em movimento, por meio de um eixo vertical, sem a necessidade de uma engrenagem<sup>185</sup>. Já o moinho de roda vertical exigiria um sistema de engrenagem para poder transmitir o movimento em ângulo reto, sendo o eixo motor, que é alimentado pelo movimento da roda, disposto na posição horizontal, permanecendo a “árvore receptora”, que conferia movimento à mó, na posição vertical (PARAIN, 1985, p. 156).<sup>186</sup>

A roda d'água poderia ser utilizada, segundo Gille (1985), para alimentar qualquer máquina movida por um movimento circular contínuo e, nesse sentido, o torno para madeira mantinha as características necessárias. Esse tipo de moinho conhecido como *tornallium*, utilizado principalmente nas regiões florestais, teve seu uso mais recente, no século XIV, se comparado aos primeiros usos da roda d'água como força motriz. Alimentar máquinas que utilizavam o movimento circular contínuo era, de acordo com Gille, o modelo mais simples do moinho d'água. Para utilizá-lo em outros tipos de indústrias, o movimento precisaria ser transformado e o “emprego dos ressaltos excêntricos” permitiram “transformar o movimento circular contínuo em movimento retilíneo alternativo” (GILLE, 1985, p. 130).<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Segundo nota da tradutora Maria Cecília Naclério Homem, referente ao texto de Parain, ainda existem, no Brasil, moinhos de roda horizontal utilizados para moagem de milho. PARAIN, Charles. *Relações de Produção e Desenvolvimento das Forças Produtivas: o exemplo do moinho d'água*. In: GAMA, Ruy (org). **História da Técnica e da Tecnologia**, 1985, p. 155.

<sup>186</sup> Katinsky (1985) também utiliza tal divisão referindo-se ao moinho de roda vertical – a azenha – e ao moinho de roda horizontal, adotando a distinção proposta por Rafael Bluteau em seu ‘Vocabulário Português e Latino’, embora esclareça que a distinção entre ‘azinha’ e ‘moinho’ desaparece nos dicionários elaborados depois da segunda metade do século XIX. KATINSKY, Julio Roberto. *Glossário dos moinhos hidráulicos*. In: GAMA, Ruy (org). **História da Técnica e da Tecnologia**, 1985, p. 223.

<sup>187</sup> Da mesma forma que os moinho d'água, o “sistema de excêntricos” é, segundo o autor, uma invenção que teria tomado impulso a partir da Idade Média. O princípio desse sistema consiste em colocar ressaltos regularmente espaçados no eixo motor ligado à roda d'água. O sistema excêntrico poderia ser aplicado “tanto nos mecanismos que utilizam ferramentas pesadas [como martelos] quanto nos mecanismos que tem molas”. Ainda segundo autor, desse sistema são derivados vários tipos de indústrias como o moinho de pisão, o moinho para cânhamo, o moinho para ferro, a serra hidráulica vertical e o moinho para papel. GILLE, Bertrand. *O Moinho D'água*. In: GAMA, Ruy. **História da Técnica e da Tecnologia**, 1985, p. 116-141.



Figura 24 – Propriedade Bez Fontana – Detalhe da roda d'água da atafona  
Fonte: fotos do autor

Depois de cair sobre a roda da atafona, a água segue seu curso por meio de outra vala talhada diretamente no solo plano abaixo da edificação e, assim, é conduzida num suave fluxo até encontrar outra calha de madeira que surge, de repente, um pouco antes do morro sofrer um súbito declive. Essa calha, da mesma forma que aquela que alimentava a roda da atafona, mantém-se no nível acima do declive por um bom percurso, sustentada por colunas de madeira, para depois, mais adiante, lançar-se numa grande queda, a fim de obter do calmo curso d'água a mais forte energia. Depois de cair sobre a roda, a água retoma o fluxo do rio desaguando num riacho que circunda todo o sítio e o separa da rua. Esta roda d'água servia para alimentar a marcenaria e a serraria, construída um pouco mais à frente da atafona e, até bem pouco tempo, ainda servia de energia para uma das máquinas. Tanto a roda d'água da marcenaria quanto a da atafona fabricavam a energia em função do seu tamanho e do seu peso. Conforme a água caía sobre a roda e ia enchendo os seus compartimentos, a roda era, então, acionada.

Com aproximadamente cinco metros de diâmetro, as duas rodas foram feitas totalmente em madeira – canela e tajuva, de acordo com os relatos da família – e parecem seguir o mesmo sistema construtivo. São compostas por dois grandes anéis, duplos e sobrepostos, espaçados por pequenas tábuas inclinadas, encaixadas na parte interna dos anéis por meio de fendas igualmente inclinadas. Estes anéis tomam corpo a partir de pedaços de madeira, como se a circunferência tivesse sido dividida em partes até formar o círculo. O arremate dos anéis foi feito com largos pregos de madeira, finalizados com pequenas placas quadradas que parecem reproduzir o sistema de um parafuso embora, também seja

possível visualizar alguns pinos de metal colocados em uma parte ou outra de cada roda, que revelam um tempo mais recente. O eixo que transmite o movimento é feito por um largo tronco de madeira que repousa a cabeceira, na parte externa, sobre uma base com uma abertura cilíndrica. A ligação dos anéis ao eixo é feita por largas tiras de madeira encaixadas diretamente no tronco e que seguem até o final da circunferência, suportadas por pequenos pedaços de madeira na parte interna dos anéis.

A transmissão do movimento da roda d'água para o interior, tanto da atafona quanto da marcenaria, é feita por uma segunda roda de madeira. Entretanto, só foi possível visualizar o funcionamento do sistema de transmissão utilizado na marcenaria. No porão da edificação, uma roda interna, com mais ou menos dois metros e trinta centímetros de diâmetro, recebia o movimento da roda d'água através do eixo transmissor e, por meio de uma correia, conduzia a energia horizontalmente até uma roda de tamanho reduzido, conhecida como polia, colocada um pouco mais à frente. Esta polia, igualmente feita em madeira, fazia funcionar um novo eixo, que reproduzia o mesmo sistema antes mencionado, acionando uma segunda polia, ligada a uma roda, num tamanho maior. Essa segunda polia transportava o movimento por meio de uma correia que, verticalmente, conduzia a energia para uma terceira polia, igualmente de tamanho reduzido, instalada no primeiro piso da edificação. Essa pequena polia colocava em movimento um novo eixo que, localizado na parte central, fazia funcionar duas outras polias um pouco maiores, que tanto poderiam alimentar máquinas localizadas neste piso ou fazer funcionar outros eixos múltiplos quanto levavam a energia, novamente por meio de uma correia vertical, para o piso superior da edificação, onde encontravam-se as máquinas da marcenaria.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> De acordo com os relatos da família, no sistema de roda d'água da primeira edificação, onde funcionava o descascador de arroz, a carpintaria e a atafona, a transmissão do movimento se dava pelo eixo das polias e pelas correias, exceto na atafona em que se fazia uso de engrenagens para a transformação do movimento vertical em horizontal. Já na edificação onde funcionava a serraria e a marcenaria utilizava-se somente a transmissão por polias e correias. No sistema de correias utilizado, as rodas aparecem sempre na mesma posição em que o movimento é transmitido. De acordo com José Benedit, museólogo e carpinteiro responsável pela manutenção das edificações e das máquinas que compõem o Museu ao Ar Livre, na cidade de Orleans, em Santa Catarina, tomando como base o acervo construtivo do museu, o sistema de correias seria posterior ao uso de engrenagens. Considerando as rodas d'água que movimentavam as máquinas utilizadas pelos imigrantes italianos disponíveis no museu, as primeiras eram movidas por engrenagens de madeira. Posteriormente, com o uso de polias e correias, a mudança do sentido do movimento poderia ser obtida pela simples torção da



Figura 25 – Detalhe da engrenagem no porão da marcenaria Bez Fontana –  
Fonte: fotos do autor

A engenhosidade técnica que se evidencia no sistema das rodas d'águas que alimentavam a antiga atafona e a marcenaria manifesta o conhecimento construtivo dos artífices envolvidos em sua execução, não somente pela rudimentariedade da época, que exigia um grande domínio de construção, mas pela ciência necessária à sua fatura, que reclamava por um artesão inteiramente envolvido, reunindo seu corpo e seu pensamento em sua fabricação. Tal técnica refere-se aqui aos saberes e às habilidades do ofício de um artífice ou artesão aplicados ao engenho da coisa fabricada. Segundo Gama (1987), a técnica seria tão antiga quanto o homem e compreenderia um conjunto de “regras práticas para fazer coisas determinadas, envolvendo a habilidade do executor e transmitidas, verbalmente, pelo exemplo, no uso das mãos, dos instrumentos e ferramentas e das máquinas” (GAMA, 1987, p.30)<sup>189</sup>.

---

correia. Conforme entrevista concedida por José Benedet no Museu ao Ar Livre, em 22/02/2017.

<sup>189</sup> GAMA, Ruy. **A Tecnologia e o Trabalho na História**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987. De acordo com Gama, um dos aspectos da divisão social do trabalho seria a separação entre o pensar e o fazer, evidenciados no final do século XVIII, quando o capital começava a se impor no processo produtivo. Para o autor, a técnica ligada aos saberes de um ofício começava, então, a perder força, uma vez que a divisão do trabalho exigia, além de outra forma de transmissão de conhecimento, grande número de trabalhadores para a formação da força produtiva. Nesse sentido, o autor faz uma distinção entre técnica e tecnologia: enquanto a técnica refere-se aos saberes de um determinado ofício, a tecnologia teria a técnica como objeto, uma vez que seria o conhecimento científico relacionado com as técnicas. GAMA, Ruy. *História da Técnica no Brasil Colonial*. In: VARGAS, Milton (org). **História da Técnica e da Tecnologia no Brasil**. São Paulo: Unesp/CEETESP, 1994, p. 49-66.



Figura 26 – Detalhe das engrenagens na serraria e na marcenaria Bez Fontana –  
Fonte: fotos do autor

Considerando a técnica e os conhecimentos ligados ao saber-fazer do homem comum, principalmente ao trabalho expressivo do homem, Ruskin declarava que a arte mais nobre seria uma “exata sincronia entre o valor abstrato e o poder imitativo das formas e cores”<sup>190</sup> – uma nobre composição utilizada para expressar verdades mais nobres. Entretanto, a maior parte dos homens não conseguiria unir estas duas formas de perfeição: perseguindo uma, negligenciaria a outra. E isso seria divinamente estabelecido, uma vez que a melhor arte não seria sempre desejada: poderia se ter verdade pretendida sem arte – como no caso de um diagrama geológico –, e arte, muitas vezes, pretendida sem verdade – como, por exemplo, num tapete turco<sup>191</sup>. Sendo assim, em relação às suas qualificações artísticas, os homens poderiam ser divididos em três grandes classes: os da direita – os homens da verdade (*the men of facts*) ligados à imitação; os da esquerda – os homens do desenho (*the men of design*) ligados à composição e à invenção; e os do centro – os homens que possuíam as duas qualidades no mais alto grau.<sup>192</sup> Contudo, tanto os

<sup>190</sup> “Now the noblest art is an exact unison of the abstract value, with the imitative power, of forms and colours. It is the noblest composition, used to express the noblest facts”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol II, *Works* vol. X, 1904, p. 216.

<sup>191</sup> É importante ressaltar que a nobre arte, no pensamento de Ruskin, refere-se à natureza da arte completa em si mesma, àquela de vontade independente mencionada no primeiro capítulo.

<sup>192</sup> Em nota, Ruskin esclarece que o termo ‘*design*’ foi utilizado para expressar o poder de arranjo de linhas e cores, enquanto que o termo ‘*fact*’ foi empregado para designar fatos ou verdades percebidas pelos olhos e pela mente, e não verdades acumuladas pelo conhecimento. “*Design is used in this place as expressive of the power to arrange lines and colours nobly. By facts, I mean facts perceived by the eye and mind, not facts accumulated by knowledge*”.

homens da verdade quanto os do desenho teriam, em alguma medida, os poderes da classe oposta, sendo que o trabalho de cada um se diferenciaria pela maneira de ver o mundo, embora cada um deles estivesse correto em sua forma saudável. “O objeto de um é dar prazer por meio da verdade, e do outro é dar prazer por meio da composição. E ambos estão corretos”.<sup>193</sup> Entretanto, as duas classes, tanto da direita quanto da esquerda poderiam apresentar quatro formas de erro: *quando os homens da verdade desprezavam os do desenho* – ao admirar a imitação perfeita se tornavam incapazes de considerar outras formas de expressão; *quando os homens do desenho desprezavam os da verdade* – ao desejar inventar a cor e a forma “fantástica” negligenciavam as verdades postuladas pela natureza; *quando os homens da verdade invejavam os do desenho* – ao recusar utilizar os poderes imitativos que lhes foram dados naturalmente, buscavam os poderes inventivos que a natureza lhes negou, copiando obras de grandes desenhistas e colaborando para o plágio e a decadência da arte; *quando os homens do desenho invejavam os da verdade* – ao se extasiar pelos poderes das formas imitativas perdiam o poder da composição. Vale ressaltar que, para Ruskin, dentre as “condições mórbidas” referentes aos homens da verdade e aos do desenho, as do primeiro tipo seriam mais prejudiciais, uma vez que a enfermidade dos homens do desenho causaria danos apenas a si mesmos, enquanto que a enfermidade dos homens da verdade prejudicaria o mundo por completo<sup>194</sup>.

Embora os exemplos considerados por Ruskin se refiram principalmente ao trabalho expressivo da pintura e da escultura aplicados

---

Ibidem. p. 217. Em relação aos homens do centro, que reuniriam as duas qualidades, de acordo com a estrutura do pensamento ruskiniano, referem-se ao artista nato, aquele que produz a arte completa em si mesma.

<sup>193</sup> “*The object of the one is to give pleasure through truth, and of the other to give pleasure through composition. And both are right*”. Ibidem. p. 218.

<sup>194</sup> Além desta classificação, Ruskin declarava que as três classes de homens eram, de alguma forma, perseguidoras da verdade e, considerando os artistas como exploradores da verdade, uma nova divisão poderia ser feita: os da direita – Puristas; os do centro – Naturalistas; e os da esquerda – Sensualistas. “Os da direita entendem e perseguem o bem e deixam o mal; os do centro, os maiores, entendem e perseguem o bem e o mal em conjunto, a coisa inteira como na verdade é; e os da esquerda entendem e perseguem o mal e deixam o bem”. (*Those on the right perceive, and pursue, the good, and leave the evil: those in the centre, the greatest, perceive and pursue the good and evil together, the whole thing as it verily is: those on the left perceive and pursue the evil, and leavethe good*). Tomando a natureza humana em sua totalidade, considerando tanto a sua força espiritual quanto a sua força mortal, os Naturalistas representariam os maiores homens e os melhores tempos da arte e ao colocar o Naturalismo como a terceira das seis características da natureza do gótico, Ruskin declarava que os construtores góticos pertenciam a essa classe de homens. Ibidem. p. 221.

à arquitetura, tais observações são fundamentais para compreendermos as consequências levantadas pelo autor quando a ciência tomou parte dominante no trabalho do artífice e do artista, corrompendo a expressão pelo excesso da técnica. Há em seu pensamento – seja na arte-ofício que requer *homens da verdade* por meio da imitação natural, seja na arte-ofício que requer *homens do desenho* por meio da invenção –, o reconhecimento de suas virtudes em seu estado saudável e as formas degeneradas de cada uma dessas classes, como corruptoras da verdadeira expressão humana, ao mesmo tempo que se evidencia uma certa ordenação em relação aos homens e suas práticas, buscando a adequação da expressão humana à sua melhor natureza. Para Ruskin, mesmo quando o trabalhador era deixado livre para representar, haveria uma distinção entre a imaginação manifestada pelos povos do Ocidente e do Oriente: os orientais tinham prazer na harmonia das cores e formas, enquanto os ocidentais deleitavam-se com a representação da verdade, sendo estes últimos constituídos, em parte, pelos góticos.

Ao se referir à primeira fase do Renascimento como aquela que introduziu os elementos de desvirtuamento do gótico, o autor afirmava, entretanto, que se “não fossem a fraqueza e a perda de vigor que corromperam as formas góticas, as tradições romanas não teriam podido sobrepujá-las” (RUSKIN, 1992, p. 110). E uma das principais causas do declínio das formas góticas teria sido a falta de Temperança dos seus construtores. Essa virtude que modera as ações humanas, no final dos tempos do gótico, não mais mediava os seus trabalhadores, que se entregavam ao excesso e se inebriavam na exuberância das formas e cores dos seus ornamentos, de maneira desmedida, no qual o olho cansado e farto produzia cores e linhas já sem vida. “(...) a salvaguarda da maior beleza, em toda a obra visível, é exatamente esta que é também a salvaguarda da conduta na alma – Temperança, no mais amplo sentido”<sup>195</sup>. A Temperança era, para Ruskin, uma das virtudes mais importantes uma vez que ela, ao regular os hábitos morais do homem, regularia também a sua expressão, fossem eles homens da verdade ou homens do desenho.

(...) significa o poder que governa a mais intensa energia, e impede a sua atuação de qualquer maneira, senão como ela deveria ser. E com respeito as coisas nas quais pode haver excesso,

---

<sup>195</sup> “In a word, then, the safeguard of highest beauty, in all visible work, is exactly that which is also the safe-guard of conduct in the soul - Temperance, in the broadest sense”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol III, *Works*, vol. XI, 1904, p. 6

não significa apreciação imperfeita, mas a regulação de sua quantidade, de modo que a apreciação seja maior. (...) o grande pintor é rigorosamente moderado em seu trabalho; ele adora as cores vivas de todo o coração, mas por longo tempo ele não se permite qualquer coisa senão marrons sóbrios e cinzas opacos; (...), mas estas sob o seu governo se tornam belas, e depois trazendo toda a vida e poder que possuem (...) ele permite o carmim e o azul momentâneo, e a tela inteira fica em chamas.<sup>196</sup>

A ciência, a técnica e as faculdades humanas de invenção do Renascimento impuseram-se contra o “gótico degradado” e postularam pela perfeição universal. Todavia, a técnica, a ciência, a habilidade executiva e a profundidade de saber expressos nas melhores obras renascentistas, não eram, de maneira alguma, desconsideradas por Ruskin, desde que fossem o resultado natural da expressão da natureza humana daqueles que compunham tal escola. Estes homens que exprimiam a mais nobre arte e que, na distribuição antes apresentada, constituiriam a classe daqueles que conseguem reunir, com maestria, verdade e invenção em seu trabalho expressivo, seriam aqueles que tornaram o período renascentista memorável. “A força desses grandes homens era bastante poderosa para que eles pudessem unir a ciência à invenção, o método à emoção, o apuro ao fogo da inspiração” (RUSKIN, 1992, p. 113). O problema repousava, entretanto, no fato de que mesmo que “a invenção e o ardor” predominassem em suas obras, a Europa os admirava, sobretudo, por “seu método e seu apuro”. Para Ruskin, isso representava ao “espírito dos homens, uma nova via” e eles a seguiram “desprezando todo o resto”. A partir do momento em que os conhecimentos da ciência passaram a ser vistos como a essência da arte e não mais como seu suporte, quando a técnica começou a sobrepor a emoção e a natureza da alma humana, a prática artística dava os primeiros passos de sua corrupção, e a classe dos “homens do desenho”, característica do Renascimento, passou a exercer, além da sua forma

---

<sup>196</sup> “(...) it means the power which governs the most intense energy, and prevents its acting in any way but as it ought. And with respect to things in which there may be excess, it does not mean imperfect enjoyment of them; but the regulation of their quantity, so that the enjoyment of them shall be greatest. (...) the great painter is sternly temperate in his work; he loves the vivid colour with all his heart; but for a long time he does not allow himself anything like it, nothing but sober browns and dull greys, (...); but these by his government become lovely: and after bringing out of them all the life and power they possess, (...) he permits the momentary crimson and azure, and the whole canvas is in a flame”. Ibidem. p. 7-8.

saudável de trabalho, as suas formas degeneradas. Desde a Renascença, “a verdade deixou de ser buscada. O artista que pinta um tema religioso já não é considerado narrador de um fato, mas inventor de uma ideia” (RUSKIN, 1992, p. 73). Tomando como exemplo a pintura religiosa, segundo o autor, era, sobretudo, a fé que concedia ao pintor religioso uma emoção verdadeira, por meio de uma simplicidade de expressão. “Ele era com frequência menos culto, porém mais original em sua franqueza do que um grande pintor incrédulo” (RUSKIN, 1992, p. 73).

Se a falta de Temperança ocasionou a degeneração do gótico tardio, teria sido, igualmente, a ausência de tal virtude em relação aos conhecimentos da ciência e da técnica – revelados, principalmente, pelo excesso de ornamentação – que colaborou, de alguma maneira, para a degradação da natureza humana a partir da Renascença. Para Ruskin, à medida que a ciência tomava corpo na arte, expulsando a vida, as emoções e os sentimentos de sua prática, a arte acabava por deixar de lado a sua verdade, que só poderia ser alcançada, primeiramente, pela percepção e pelo sentimento. “O que reclamamos da arte é fixar o que é vago, esclarecer o que é incompreensível, dar corpo ao que não tem medida e imortalizar as coisas que não têm duração” (RUSKIN, 1992, p. 132). E a falta de Temperança nas artes, em especial na arquitetura, revelada por meio de suas formas visíveis, seria correspondente à “Intemperança nos hábitos morais” praticada pelo homem moderno. A prática artística, “mutável e criadora”, guardaria, sobretudo, um “sopro poderoso”, no qual o homem deveria “constatar sem compreender e amar sem saber definir”. Esse preceito, fundamentalmente religioso, parecia resguardar a necessária aproximação do homem com o divino e o mistério indispensável que constituiria tal ligação, devendo ser antes humildemente sentido do que conhecido. A ciência, no pensamento ruskiniano, deveria ser, sobretudo, um dos “alimentos do espírito”, mas não o único, de forma que, utilizada sem excessos, ela não paralisaria a energia vital do homem e a sua força imaginativa. “Contentemo-nos, pois, em procurar os conhecimentos bons, simples e sem artifícios que possam ser para nós um alimento sadio e que (...) nos ajudem em nossa tarefa, deixando-nos o coração leve e a visão clara (RUSKIN, 1992, p. 132-133). Os saltos da imaginação necessários às faculdades da invenção humana – alimentados menos pelas regras e leis escritas, que condicionam tal invenção e mais pela simplicidade e pela energia de expressão, resguardada pela humildade de espírito – parecem constituir tanto os saberes intuitivos quanto os saberes da ciência, desde que tomados numa relação fraterna e não alimentados pela vaidade.

O orgulho do conhecimento<sup>197</sup> seria um dos principais elementos imorais do Renascimento que entorpeceu a natureza das ações humanas. Antes de saber, ao homem caberia ver, sentir e admirar as coisas desse mundo de maneira que a sua capacidade imaginativa fosse sempre alimentada, a sua simplicidade resguardada, assim como a “justa consciência” de que o pleno conhecimento não caberia ao homem. Qualquer trabalho humano deveria ser constituído não somente pela mão que o executa e o pelo pensamento que o conduz, mas principalmente pela emoção que o anima. A verdadeira natureza das ações humanas deveria ser impulsionada pelo coração, orientada pelo pensamento e executada pelas mãos de um mesmo homem, mas dirigida, sobretudo, pelo “trabalho da alma” – em conformidade aos poderes superiores, inscritos numa Lei superior, que nada além do coração poderia mantê-lo. O orgulho do conhecimento só poderia ser saudável se ele fosse o resultado de nosso próprio trabalho e não o resultado tomado do trabalho alheio. Somente poderíamos nos orgulhar do que nós mesmos criamos. “Aquele que, num lugar deserto fabricou sua cama, sua mesa e sua cadeira com as árvores da floresta tem muito mais direito de orgulhar-se do que aquele que

---

<sup>197</sup> De acordo com Ruskin, seriam dois os elementos imorais referentes à expressão mental do Renascimento – o Orgulho e a Infidelidade. O orgulho se divide em três tipos: *orgulho da ciência* – quando o homem se envaidece de seus conhecimentos técnicos sobrepostos à sua emoção; *orgulho da casta* – quando o homem se envaidece da grandeza de suas criações valorizando-as mais por sua aparência formal, embora destituídas de espírito, desconsiderando as coisas simples e humildes, embora constituídas de energia e valor espiritual; *orgulho do sistema* – quando o homem valorizava mais as suas leis escritas e regras estabelecidas, mas desconsiderava a obediência à lei superior que deveria regular, acima de tudo, os seus hábitos morais. A infidelidade diz respeito à falta de exatidão da fé cristã. Quando o Cristianismo entrou num estado de obscuridade e os valores da Igreja, corrompidos, se tornaram misturados às ações mundanas, a Igreja se separou em duas grandes multidões de “energia adversa” – uma que buscava a Reforma e outra que tendia à Infidelidade. Para Ruskin, o movimento Protestante seria mais uma reanimação da Igreja do que uma reforma. O seu grande erro foi ter rejeitado as artes como manifestação genuína da alma humana e um dos seus mais nobres usos. Enquanto os Protestantes conservaram a religião e repeliram as artes, o segundo grupo, os “racionalistas humanistas”, mantiveram a arte e rejeitaram a religião. À medida que a “gramática, a lógica e a retórica” se colocavam sobre a simplicidade e sobre a emoção verdadeira; à medida que a mitologia pagã assumia um lugar de destaque na mente humana; à medida que o sentimento religioso, antes humildemente confessado no coração dos homens, passava a ocupar um lugar obscuro em seus pensamentos, a imaginação humana que, antes estava à serviço da fé, agora se submetia à ficção. “Nos tempos antigos, os homens usaram seus poderes de pintura para mostrar os objetos da fé; em tempos posteriores, eles usaram os objetos da fé para poder mostrar seus poderes de pintura”. (*In old times, men used their powers of painting to show the objects of faith; in later times, they used the objects of faith that they might show their powers of painting*). John Ruskin. **The Stones of Venice**, vol III, *Works* vol. XI, 1904, p. 131.

mandou construir um palácio” (RUSKIN, 1992, p. 135). A ciência e a técnica, em sua versão saudável, compreenderiam, portanto, uma justa convivência entre o corpo, o pensamento e o coração do artífice construtor, uma vez que, de acordo com o pensamento ruskiniano, os poderes intelectuais não deveriam ser separados do coração, da mesma forma que o corpo não poderia estar separado da alma, já que toda arte seria a “expressão de um através do outro” (*an expression of the one by and through the other*). As rodas d’água da marcenaria e da atafona representam o trabalho da inteligência humana de artesãos que entregaram não somente o seu corpo e o seu pensamento, mas a sua energia, o seu espírito e a sua engenhosidade na construção de tal equipamento. Entretanto, ao lado de toda a técnica que manifestam, tais rodas revelariam, também, em sua materialidade, a imperfeição positiva do fantástico paradoxo ruskiniano, por meio das diversas camadas de vida do material, que suporta, além das várias épocas, a intenção de preservação das gerações procedentes. Como num diagrama geológico, a verdade pretendida desses engenhos e a verdade construtiva de suas formas visíveis, para além das necessidades evidentes inerentes à sua construção primeira, demonstrariam a presença desses artífices – tanto daqueles que construíram o engenho quanto daqueles que o mantiveram em funcionamento – manifestada principalmente na adequação de suas formas à materialidade disponível e ao desenho natural da paisagem.

#### 4.2 A MATÉRIA E A BELEZA PITORESCA

As rodas d’água mencionadas fazem parte do conjunto de bens tombados da família Bez Fontana, formado por um edifício que abrigava uma atafona, um descacador de arroz e uma carpintaria; outro que mantinha, além de uma serraria, uma marcenaria – hoje ainda em funcionamento – e pela casa da família. Trata-se de um bem resguardado pelo tombamento federal, inscrito nos Livros do Tombo Histórico, Belas Artes, Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, situado numa localidade conhecida como Rio América, na zona rural da cidade de Urussanga – uma região colonizada por imigrantes italianos. De acordo com os relatos da família, Giacomo Bez Fontana partiu, com sua esposa e cinco dos seis filhos, da região de Longarone, província de Belluno, na Itália, para o Brasil, por volta de 1879. O filho mais velho do casal, Sebastião Bez

Fontana, viria dois anos depois, com mais ou menos dezoito anos, já que na ocasião estava em serviço militar<sup>198</sup>.

No final do ano de 1876, o engenheiro maranhense Joaquim Vieira Ferreira fora nomeado chefe da comissão que ficaria encarregada de medir terras públicas no sul de Santa Catarina. No ano seguinte, o engenheiro fundou a Colônia denominada Azambuja e, em 1878, a Colônia Urussanga – uma sede secundária, mas a extensão mais importante da Colônia Azambuja. Além dos trabalhos de medição dos lotes e de preparação para o recebimento dos imigrantes, Joaquim Vieira Ferreira ficou encarregado de dirigir a Colônia, sob a tutela do Estado<sup>199</sup>. Em maio de 1878, foram estabelecidos os primeiros imigrantes na Colônia Urussanga e, no final de 1879, uma nova leva de italianos chegava à Colônia, dentre eles, Giacomo Bez Fontana e sua família (BALDIN, 1999, p. 77).

De acordo com o relato do padre Dall'alba (1987), mesmo sendo apenas um núcleo da Colônia Azambuja, Urussanga logo viria a tornar-se o centro da colonização italiana, com muitos engenhos, moinhos, ferrarias, transformando-se em distrito de Tubarão, em 1890, e emancipando-se, em 1900. Entretanto, depois do crescimento inicial veio

---

<sup>198</sup> Quando emigraram, Giacomo Bez Fontana e a esposa Cattarina de Bona tinham 41 anos de idade, e o filhos, Giovanni, 14 anos, Luigi, 12 anos, Antônia, 10 anos, Antônio, 8 anos e Maria, 5 anos. Sebastião, com 16 anos, estava servindo o exército que, na época, tinha a duração de quatro anos. Entretanto, por volta de 1881, ele viria junto com mais uma leva de imigrantes, mesmo sem cumprir o serviço militar. Além do casal e dos filhos, a mãe de Giacomo, Antonia de Bona, então com 71 anos, também veio para o Brasil. BEZ FONTANA, Germano. **História de Minha Vida: memórias, imigração e outros fatos**. Florianópolis: Agnus, 1998, p. 21-25. Germano Bez Fontana, é neto de Sebastião Bez Fontana e, ainda em vida, publicou este livro que traz, além de muitas informações sobre a família do avô, relatos sobre o seu percurso e sobre a sua história pessoal.

<sup>199</sup> Tanto Azambuja, quanto a sua dependente Colônia Urussanga pertenciam ao município de Tubarão, criado em 1870, desmembrado de Laguna. VETTORETTI, Amádio. A colonização italiana dos Vales do Tubarão e do Urussanga e a Colônia Grão-Pará. In: PIAZZA, Walter (org). **Italianos em Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 2001, p. 149-332. Em 1876, o presidente da Província de Santa Catarina, Alfredo de Escragnolle Taunay, visitou terras no Sul da Província e admirado com a região sugeriu ao Governo Imperial a formação de núcleos coloniais nos Vales do Tubarão e do Araranguá. Dessa solicitação formou-se a comissão chefiada por Joaquim Vieira Ferreira. O núcleo de Azambuja foi fundado em 28 de abril de 1877 com a chegada de 291 imigrantes, quase todos de origem italiana. Em 1880, Joaquim propõe a emancipação da Colônia Azambuja, na extensão que compreendia os vales de Pedras Grandes, Armazém e parte de Urussanga, mantendo sob a tutela do Estado a região do Baixo Urussanga e Criciúma. O engenheiro Joaquim Vieira Ferreira permaneceu como diretor da Colônia até meados de 1881 e, no final deste mesmo ano, Azambuja foi emancipada. MATTOS, Jacintho Antonio. **Colonização do Estado de Santa Catharina**: dados históricos e estatísticos (1640-1916). Florianópolis: O Dia, 1917, p. 181-183.

o período de estagnação, em função da falta de estradas de acesso, o que dificultava tanto a entrada quanto a saída de produtos, obrigando o colono na região sul de Santa Catarina a produzir quase tudo, vivendo numa “economia quase que medieval”, na qual o sistema de trocas foi utilizado por muito tempo. Para o autor, os italianos teriam encontrado na madeira a grande fonte material. “Da madeira fazia-se quase tudo” – de utensílios domésticos às máquinas, desenvolvendo, os marceneiros, suas indústrias de móveis e os carpinteiros, suas habilidades como construtores. Mas teria sido no desenvolvimento das máquinas que os imigrantes italianos melhor demonstraram sua capacidade técnica. “Aproveitando-se centenas de riachos do solo montanhoso, pôs a girar talvez milhares de rodas d’água, para serrarias, malhos, olarias, engenhos de açúcar, farinha, alambiques, atafonas, curtumes e marcenarias”. E se não houvesse água, “aproveitava a força animal nas manjarras” (DALL’ALBA, 1987, p. 165)<sup>200</sup>.

As observações a respeito da engenhosidade técnica dos imigrantes italianos também conduzem os relatos do padre Marzano (1985) que afirmava existir entre os colonos alguns que praticavam o ofício de moleiro na Itália e que aqui, por necessidade, teriam se transformado em engenheiros, marceneiros, entalhadores, pedreiros e ferreiros. Ao perceberem que a região guardava pedras de boa qualidade começaram a fabricar moendas e mós e, aproveitando as quedas d’água, colocaram em movimento os moinhos e atafonas. Após onze meses depois da chegada dos primeiros imigrantes, que se estabeleceram numa localidade conhecida como Rancho dos Bugres, inaugurava-se, em Urussanga, o primeiro moinho movido por roda d’água, realizado pelos colonos Ferdinando, Giovanni e Celeste Savi<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> Entretanto, ainda de acordo com o relato do padre João Leonir Dall’alba – um dos grandes defensores das práticas culturais dos imigrantes italianos na região de Urussanga e de cidades vizinhas –, essa situação de auto provimento não teria acontecido somente no início da colonização. “Na região sul de Santa Catarina, caminhões só entraram depois de 1940. Só depois de 1970 houve estradas asfaltadas, só depois de 1975 houve eletrificação rural”, enquanto que em outras regiões coloniais a “nova civilização” teria chegado bem antes. Para o padre Dall’alba, com a grande enchente de 1974, a ordem até então estabelecida sofreu uma grande revolução e teve de se modificar de maneira drástica. A enchente “(...) desarticulou a antiga ordem, obrigando a adotar as novidades todas da civilização, quando se tratou de reconstruir. (...). De uma idade média passou-se direto ao mundo contemporâneo. (...). As rodas d’água pararam e logo apodreceram. Os motores elétricos substituíram-nas, mais cômodos. Bebeu-se a civilização em grandes haustos”. DALL’ALBA, Pe. João Leonir. *Imigrantes Italianos em Santa Catarina*. In: DE BONI, Luis Alberto. **A Presença Italiana no Brasil**. Porto Alegre: EST, 1987, p. 165-166.

<sup>201</sup> Em Azambuja o Governo já havia construído uma atafona, mas ficava cerca de vinte quilômetros de distância, o que exigia animais para o transporte dos grãos e da farinha. Além disso, a taxa de moagem era de três mil réis por cada saco, enquanto que no moinho dos Savi

Não se sabe, ao certo, o ano em que o edifício onde funcionava a atafona e o descascador de arroz da família Bez Fontana foi construído, nem a data em que o moinho teria começado a funcionar. No interior da construção há uma inscrição que indica o ano de 1908, embora, dentre alguns documentos originais que a família guarda, tem-se um recibo de impostos pago ao Governo Municipal de Tubarão, referente ao exercício do ano de 1897, que conferia a Giacomo Bez Fontana o direito de continuar com sua atafona em funcionamento em Urussanga, indicando que tal indústria já estaria em atividade no final do século XIX. A julgar pelas calhas que alimentavam as rodas d'água, estas colocavam em movimento primeiro a do galpão da atafona e depois a da marcenaria.

Os conhecimentos que Giacomo tinha em relação ao trabalho com a madeira foram transmitidos aos filhos e Sebastião Bez Fontana,<sup>202</sup> por volta de 1901, colocou em atividade uma serraria, uma carpintaria e uma marcenaria – esta ainda em funcionamento no conjunto tombado. O espírito empreendedor de Sebastião pode ser observado seja em suas atividades comuns no município – foi nomeado subcomissário de polícia do Distrito, em 1891, e atuou como conselheiro municipal por alguns anos, quando Urussanga se tornou município – seja nas atividades de suas indústrias<sup>203</sup>. De acordo com o relato de Germano Bez Fontana, depois

---

a taxa era de mil réis. Ainda de acordo com Pe. Marzano, antes da chegada dos italianos, “contava-se nos dedos de uma mão” os moinhos em Santa Catarina e as mós, que vinham do Rio de Janeiro, eram tocadas à tração animal. MARZANO, Luigi. **Colonos e Missionários Italianos nas Florestas do Brasil**. Tradução pe. João Leonir Dall’alba. Florianópolis: ed. Ufsc e Prefeitura Municipal de Urussanga, 1985, p. 60. O padre Luigi Marzano, desde o período de sua formação no sacerdócio na comuna de Turim, alimentava o desejo de cruzar o Atlântico para dar amparo aos emigrados italianos. Na tentativa de dar assistência religiosa aos imigrantes italianos no Brasil foi constituída, pelo Cônego Sorásio, a missão “Padres de Turim para o Brasil”, que já havia mandado no espaço de quatro anos, oito sacerdotes da diocese de Turim para amparar os emigrados. O padre Luigi Marzano integrou a missão e em 1899 partiu para o Brasil com destino ao sul de Santa Catarina. A obra antes mencionada é um relato pessoal do sacerdote e de suas vivências junto aos imigrantes italianos. O livro começou a ser escrito em 1899 e foi publicado, na Itália, em 1904.

<sup>202</sup> Sebastião Bez Fontana casou-se, em 1883, em Urussanga, com Giovanna Tramontin. O casal teve sete filhos, duas mulheres e cinco homens: Giacomo, Catarina, Angelo, João, José, Rafael e Elizabete. BEZ FONTANA, Germano. **História de Minha Vida: memórias, imigração e outros fatos**, 1998, p. 24.

<sup>203</sup> Na casa da família há um certificado que confere medalha de prata a Sebastião Bez Fontana por sua participação na Exposição Nacional de 1908, em comemoração ao centenário da abertura dos portos no Brasil, realizada no Rio de Janeiro. Esta exposição foi executada nos mesmos moldes que as Exposições Universais, das quais o Brasil já havia participado em algumas edições, e foi uma das mais importantes realizadas no país. A participação de Sebastião demonstraria o trabalho idealizador deste artífice. Além disso, dentre os vários livros que a família guarda e que pertenceram a Sebastião, destacam-se algumas publicações em português

que uma enchente, em 1913, destruiu, pela segunda vez, uma atafona na localidade conhecida como Núcleo Treze de Maio, o proprietário desistiu de montá-la novamente. O seu avô, atendendo aos pedidos dos colonos da região, comprou as pedras da mó do antigo proprietário e, com a ajuda dos filhos, montou, nas terras que havia comprado anos antes, em 1911, além de uma atafona, uma serraria e uma marcenaria, formando um complexo de indústrias parecido com o que ele tinha em Urussanga – igualmente movido à roda d’água, uma vez que as terras guardavam uma excelente queda d’água. Ainda de acordo com o relato de Germano, o avô teria feito um inventário em vida, deixando cada filho com uma indústria, sendo que a atafona, a serraria e a marcenaria de Urussanga, ficaram para os irmãos João, Ângelo e Rafael Bez Fontana.<sup>204</sup> Pelo que é possível observar do relato de Germano, a família Bez Fontana seria constituída por vários artífices que se dedicaram ao trabalho com a madeira. Por uma questão de recorte da pesquisa, nos manteremos na linha sucessiva daqueles que permaneceram no conjunto tombado e que mantiveram em funcionamento a carpintaria, a serraria e, principalmente, a marcenaria de Sebastião Bez Fontana.

Olclésio Bez Fontana<sup>205</sup> é a quinta geração de artífices da família, em que o conhecimento com a lida da madeira foi sendo transmitido de pai para filho, e acredita que esse saber-fazer geracional do ofício tenha influenciado, de certa forma, a sua escolha. O fato da marcenaria, da carpintaria e da serraria se localizarem no mesmo sítio em que se encontra a casa da família, de alguma maneira, também, torna a presença do ofício muito mais próxima daqueles que convivem com essa materialidade. Desde criança, Olclésio já percorria o ambiente das indústrias do seu

---

datadas do final do século XIX: *Manual do Pintor – como pintar casas, chalés e outros edifícios; Manual do Saboeiro e do Fabricante de Velas, Manual do Padeiro e do Forneiro*; uma publicação em italiano: *Il Montatore Eletttricista* – para instalações industriais; e publicações ligadas ao seu ofício, como *Máquinas de Serrar, Máquinas de Trabalhar Madeira* e um amplo catálogo americano – *Doors, Glazed, Sash, Blinds* – que trazia informações e modelos de marcenaria artística e parquetaria. Sebastião também foi fotógrafo na cidade. A família ainda guarda vários negativos de cristal de fotos feitas pelo artesão, bem como o *Diploma di Benemerenza* em reconhecimento e homenagem ao primeiro fotógrafo de Urussanga.

<sup>204</sup> Ainda de acordo com Germano, o avô teria feito o inventário em 1919. Giacomo Bez Fontana, pai de Germano, ficou com dois lotes de terra e uma serraria; José Bez Fontana ficou com dois lotes de terra e uma marcenaria e uma atafona; e Pio Trento, casado com Catarina Bez Fontana, ficou com dois lotes de terra. Essas terras formavam os lotes adquiridos em 1911, acima mencionado. BEZ FONTANA, Germano. **História de Minha Vida: memórias, imigração e outros fatos**, 1998, p. 49.

<sup>205</sup> A entrevista com Olclésio Bez Fontana foi realizada em sua casa, na cidade de Urussanga, no dia 20/02/2017. Depois disso, houve mais uma conversa realizada no dia 18/05/2017, além de mais duas visitas realizadas para fotografar o conjunto dos bens tombados.

bisavô, mas como uma forma de brincadeira. Seu pai, Galdino Bez Fontana,<sup>206</sup> sempre trabalhou sozinho e, com mais ou menos quinze anos, Olclésio começou a trabalhar como marceneiro ajudando o pai, e fazendo alguns “badulaques” para vender. Hoje, além de ser um marceneiro reconhecido na região pelo seu trabalho pessoal, é também reconhecido pela história de sua família com a madeira.

No início, de acordo com o relato de Olclésio, os filhos de Sebastião trabalhavam todos juntos. O edifício da marcenaria tem dois pisos: uns trabalhavam embaixo, serrando as toras de madeira, e outros trabalhavam em cima, beneficiando a madeira e fazendo, principalmente, aberturas – portas e janelas – na marcenaria; e no outro edifício, mantinham em funcionamento a carpintaria, o descascador de arroz e a atafona. O porão da edificação da marcenaria parece ter sido cuidadosamente escavado, para que fosse possível a instalação de todo o sistema de transmissão de energia. O chão de terra batido convive com duas imensas pedras, que compõem parte do cenário, além dos esteios e barrotes que sustentam a construção. Um muro de arrimo, feito em pedras brutas e finalizado com tijolos denuncia o tempo da edificação, da mesma forma que guarda as diversas fases de sua habitação. Ali dentro, o barulho da queda d’água é ainda mais intenso. Saindo do porão, no piso térreo onde funcionava a serraria, a edificação abre-se ao encontro do sol matinal, formando um grande galpão, aberto numa das fachadas, facilitando, assim, a entrada da madeira bruta para o beneficiamento. De acordo com Olclésio, os tipos de madeira mais utilizados na marcenaria nos primeiros anos de funcionamento eram a canela, a peroba, o cedro e o louro. A canela, o cedro e o louro são madeiras que, de acordo com o marceneiro, se prestam para quase tudo, tanto para a área externa quanto para a área interna de uma edificação, enquanto que a peroba seria mais adequada para paredes internas. Além dessas, tem-se o sobragi que, ainda segundo esse artesão, seria a “rainha das madeiras” pela sua resistência e durabilidade. Segundo as memórias do padre Marzano (1985), ao analisar as madeiras existentes na Colônia Urussanga, ele também elegia, em primeiro, lugar o sobragi. “É a mais resistente de todas, e depois de anos parece de ferro. Os colonos usam desta madeira para formar os quatro ângulos da casa e também para fazer cercas de estaquetes” (MARZANO, 1985, p. 120)<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> Galdino Bez Fontana casou-se com Olga Gastaldon e tiveram sete filhos: Olvacir, Oldagé, Olnesi, Olnete, Olvenita, Olvilene e Olclésio. Ibidem. p. 35.

<sup>207</sup> Além do sobragi, padre Marzano relaciona outros tipos de madeira e suas funções, dentre os quais, a *tajuva* – muito “procurada para moendas de açúcar”; o *ipê* – utilizado na fabricação



Figura 27 – Propriedade Bez Fontana – Vista do conjunto dos edifícios da serraria, marcenaria e atafona – Fonte: IPHAN/SC – Tempo Editorial

Seguindo a subida do terreno tem-se a entrada para a área da marcenaria, que hoje se faz por meio de um anexo localizado no final do edifício e que prolonga a abertura da edificação original, avançando para frente. A entrada mostra-se ampla, formando um galpão nos mesmos padrões e na mesma direção que as aberturas da serraria. Numa das laterais, um muro de arrimo, feito em pedras brutas, contém a parte elevada do sítio, auxiliado por tijolos que complementam a parede. O corpo do edifício da marcenaria se estende elevando-se sobre boa parte da serraria. Um pouco mais acima encontra-se o edifício que abrigava a atafona e a carpintaria, na parte de cima, e, na parte de baixo, o descascador de arroz. Na chegada à propriedade, o que se vê é um grande volume amadeirado que se mostra em sua cor natural – desigual por conta da ação do tempo sobre a matéria em suas diversas camadas –, formado

---

de rodas; a *cabriúva* e o *carvalho* – muito resistentes para serem fincados diretamente no chão; a *peroba encarnada* – utilizada para fazer tacos e paredes internas e externas; a *peroba branca* – com serventia apenas para trabalhos internos; a *peroba matambu* – utilizada para fazer “tábuas ordinárias”; o *cedro* – umas das madeiras “mais procuradas para fazer móveis” dispendo de três variações: cedro vermelho, cedro rosa e cedro batata; a *garuva* – que lembra a “nogueira da Itália”; os onze tipos de *canela*; o *louro* – muito resistente à umidade; e o *Guarapari* – utilizado para fazer “longas traves”. MARZANO, Luigi. **Colonos e Missionários Italianos nas Florestas do Brasil**, 1985, p. 120-121.

por vários níveis de telhados, que a julgar pela coloração e pela aparência da superfície, guardam telhas de longa data. A matéria bruta do corpo edificado se mistura à ambiência natural da paisagem da mesma maneira que se amálgama à sua organicidade e aos seus volumes, e a simpatia que sentimos ao observar tal cenário parece nos aproximar da ideia ou sensação que cultivamos em relação ao termo pitoresco.

Nenhuma outra expressão, segundo Ruskin, talvez tenha sido objeto de julgamentos mal compreendidos, de prolongadas controvérsias e de significações tão vagas e frágeis quanto aquelas feitas em relação às ideias que se formaram em torno do termo pitoresco. Entretanto, mesmo que as tentativas de uma definição fossem múltiplas, haveria, de acordo com o autor, uma característica peculiar que determinaria o significado do pitoresco como decorrente de uma *sublimidade parasitária* – “uma sublimidade que depende de acidentes, ou das características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence” (RUSKIN, 2013, p. 71). A concepção de pitoresco assim como a relação entre a porção de sublimidade que uma beleza pitoresca poderia refletir parece, no pensamento de Ruskin, por vezes, constituir o mesmo corpo, ou seja, assim como a sublimidade estaria presente naquilo que é pitoresco, o pitoresco também estaria presente em parte daquilo que é sublime. Mas a sublimidade que compõe a beleza pitoresca, isto é, a parte de sublimidade que a beleza pitoresca dependeria para se fazer corpo, estaria relacionada ao que o autor chama de *sublimidade parasitária*. Nesse sentido, o pitoresco se manifestaria nas características externas ou acidentais de uma coisa, mas não constituiria a substância da coisa em si. Se as características de linha ou de sombra que compõem a coisa representada produzissem sublimidade – na medida em que elas nos fizessem rememorar objetos nos quais “a sublimidade verdadeira e essencial existe, como rochedos e montanhas” – elas produziriam também o pitoresco. Entretanto, se tais características se manifestassem no “próprio âmago e substância daquilo que nós contemplamos”, a arte dela resultante não poderia ser chamada de pitoresca, porque busca as formas essenciais das coisas; mas, se elas fossem “encontradas nas qualidades acidentais ou externas”, o resultado seria “o inconfundível pitoresco” (RUSKIN, 2013, p. 72)<sup>208</sup>. Não parece haver no pensamento ruskiniano uma oposição

---

<sup>208</sup> Considerando a escultura e a pintura, Ruskin declarava que existiam duas escolas: uma que buscava como tema “as formas essenciais das coisas”, e outra que buscava “as luzes e sombras acidentais sobre elas”. A primeira era conhecida como “escola pura”, a segunda, como “escola pitoresca”. Ruskin comparava as feições das faces humanas feitas por Angélico e as feitas por Rembrandt ou Caravaggio. Enquanto que, em Angélico, as sombras são utilizadas para destacar os contornos das feições, uma vez que seriam para estas feições que a atenção do observador

evidente entre o sentido do pitoresco e do sublime, embora se percebam diferenças em relação à natureza de cada um e de como estas seriam percebidas pelas sensações.

Em relação à arquitetura, a beleza pitoresca poderia ser observada, por um lado, quando a decoração do edifício se tornava derivada mais da “disposição dos pontos de sombra” do que da clareza dos contornos. Por outro lado, e mais fortemente, o efeito do pitoresco na arquitetura se manifestaria pela decorrência do tempo vivido pela edificação, pela ação do tempo sobre a matéria que se transforma e que tornaria evidente a idade do edifício. “É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura” (RUSKIN, 2013, p. 68). Se, num primeiro momento, a beleza pitoresca, derivada da ação do tempo sobre o corpo edificado, parece ser inconciliável com a “preservação do caráter original da obra”, tal ação, no pensamento ruskiniano, parece evidenciar, justamente, o “testemunho duradouro diante dos homens” de sua prática arquitetônica e, nesse sentido, as formas essenciais também ganhariam beleza quando os seus detalhes fossem “parcialmente desgastados”.

A natureza dos materiais também influenciaria, de alguma maneira, o desenvolvimento da expressão do pitoresco: se a forma representada fosse dependente, em algum grau, da pureza da linha, como o gótico italiano, deveria se utilizar materiais mais “duros e não degradáveis”, como o granito e o mármore; se a forma representada fosse tributária das sombras e das aparências provocadas pela ação do tempo, como o gótico francês, deveriam ser utilizados materiais suscetíveis às transformações, como o tijolo, o arenito e a pedra calcária (RUSKIN, 2013, p. 78). Assim, a beleza acidental ou pitoresca na arquitetura e o seu encantamento, para Ruskin, estariam diretamente ligados ao imprevisto e às incertezas da ação do tempo sobre a matéria que, de certa maneira, desorientariam a observação, deslocando-a para além das características essências da composição, emprestando uma certa rusticidade ao corpo arquitetônico. Pode-se dizer, igualmente, que a beleza pitoresca que desgasta a matéria pura e intensifica os pontos de sombra de uma edificação estaria, de alguma forma, ligada ao fantástico paradoxo, uma vez que, ao escolher a matéria mesma do edifício e ao permitir a

---

estava sendo dirigida, em Rembrandt ou Caravaggio, as feições são utilizadas “por causa das sombras”, e a atenção do observador, “assim como a energia do pintor”, estava sendo direcionada para as características de luz e sombra acidentais, “lançadas sobre aquelas afeições”. Angélico alcançava o sublime; os outros dois, o pitoresco. RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**, 2013, p.73-74.

permanência da ação do tempo sobre ele, o arquiteto ou o artesão concederiam certas irregularidades positivas em sua edificação. É importante ressaltar, entretanto, que, embora a beleza pitoresca tome corpo à medida que se apossa e transforma a superfície da matéria, o seu encantamento não consistiria no apreço à deterioração ou à precariedade:

“(…) trata-se apenas da sublimidade das fendas, ou fraturas ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza, e conferem a ela aquelas particularidades de cor e forma que são universalmente caras aos olhos dos homens” (RUSKIN, 2013, p. 77).



Figura 28 – Propriedade Bez Fontana –Edifício onde funcionava o descascador de arroz, a carpintaria e a atafona – Fonte: foto do autor.

Entretanto, segundo Ruskin, à medida que a vida foi sendo banida da arte, à medida que a simplicidade e a rusticidade, a fantasia e a invenção, os mistérios e os devaneios foram sendo excluídos das práticas artísticas, a beleza na arquitetura igualmente foi sendo destruída, uma vez que os ornamentos e a beleza dele derivada perdiam força. “Exatamente na medida em que o arquiteto retirou de seus edifícios as fontes de prazer (...) a mente dos homens se virou para a paisagem como seu único

recurso”<sup>209</sup>. Se antes artistas e artesãos se voltavam para a Natureza, como obra máxima da criação divina, para se alimentar de suas formas e cores ao mesmo tempo em que davam corpo às suas representações, agora estavam expostos à monotonia das formas modernas – “(...) em qualquer parte nenhum prazer é tomado nas construções modernas e encontramos todos os homens de sentimento verdadeiro deleitando-se em escapar das cidades modernas para o cenário natural” e, por isso, o “amor à paisagem característico do século”<sup>210</sup>. O amor pela Natureza que antes era característica essencial do cristianismo e encontrava sustentação na arquitetura gótica, agora via-se sem fonte de expressão e de alimento. A escola pitoresca da arte teria surgido, de acordo com o autor, para ressuscitar aquelas “faculdades de prazer” (*capacities of enjoyment*) que não estavam mais sendo alimentadas. A Escola Inglesa de paisagem<sup>211</sup>,

---

<sup>209</sup> “Exactly in the degree that the architect withdrew from his buildings the sources of delight (...) in that degree the minds of men began to turn to landscape as their only resource”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol. III, *Works*, vol. XI, 1904, p. 225.

<sup>210</sup> “(...) no pleasure is taken anywhere in modern buildings, and we find all men of true feeling delighting to escape out of modern cities into natural scenery hence, as I shall hereafter show, that peculiar love of landscape, which is characteristic of the age”. Ibidem. p. 207.

<sup>211</sup> Francis G. Townsend analisa as concepções de Ruskin por meio do *sentimento de paisagem* observando as alterações em seu pensamento colocadas em *Pintores Modernos* e comparada às questões tratadas em *As Pedras de Veneza*. Segundo o autor, a grande preocupação de Ruskin, desde as primeiras obras, era o melhoramento da humanidade, e ele teria se concentrado no fenômeno estético do seu tempo – *the landscape feeling* – como um meio de desenvolvimento moral. Entretanto, este *sentimento de paisagem* teria se modificado à medida que crescia em Ruskin uma consciência dos males sociais. Nas obras após 1855 (ele refere-se, principalmente, aos volumes III, IV e V de *Pintores Modernos*), o *sentimento de paisagem*, segundo Townsend, teria sido reduzido à sua real dimensão; tal sentimento era um elemento valioso na humanidade, mas a sua utilidade seria, de certa maneira, limitada, uma vez que a percepção do que é belo na arte e na natureza estaria, de alguma forma, conectado ao que é correto nas ações humanas, mas isso não parecia melhorar o desempenho dos deveres morais nos homens. Este seria o “ponto de virada da carreira de Ruskin”, de acordo com Townsend, porque teria levado o autor para a ação. No momento em que Ruskin percebeu que o *sentimento de paisagem* era mais um “efeito do que uma causa do fenômeno social”, ele teria se voltado para os assuntos de economia política. Se no primeiro volume de *Pintores Modernos* a arte era a salvação da humanidade, no terceiro volume de *As Pedras de Veneza*, a arte somente poderia ser produzida por uma sociedade saudável. “*The net result of the stones of venice was a fairly valid demonstration of the thesis that it takes a healthy society, economically, politically, and morally produce the art which in modern painters was to be the salvation*”. Houve, para Townsend, uma mudança de posição no pensamento de Ruskin em relação ao *sentimento de paisagem* buscando explorar a força de tal sentimento pela ação, uma vez que, mesmo limitado, tal sentimento poderia ser o “bem mais valioso daqueles que o tem”. O *sentimento de paisagem*, em certo sentido, também estaria relacionado à perda da fé religiosa e à perda do amor pela humanidade, na medida em que tal sentimento teria sido, segundo Townsend, o resultado da busca dessa satisfação perdida. TOWNSEND, Francis G. **Ruskin and the Landscape Feeling**. Urbana: The University of Illinois Press, 1951.

culminando em Turner, seria, na realidade, “nada mais do que um esforço saudável para preencher o vazio que a destruição da arquitetura Gótica tinha deixado”<sup>212</sup>. Mas a pintura de paisagem nunca se tornaria interessante o suficiente, segundo Ruskin, para envolver a mente dos homens que se preocupam com os assuntos práticos da vida cotidiana, de modo que tais homens – e estes representariam a maior parte dos homens – somente seriam atraídos por uma “arte direta e substancial” (*direct and substantial art*), produzida para a observação diária e relacionada com seus interesses cotidianos. E “nenhuma forma de arte responde[ria] a estas condições tão bem quanto a arquitetura”.<sup>213</sup> Nas cidades do século XIX, em que multidões de pessoas estavam sendo levadas e expostas à agitação e ao aglomerado da vida urbana, o “poder da arquitetura antiga”<sup>214</sup> seria a única influência que poderia, de acordo com o autor, de alguma maneira, tomar o lugar que a influência da Natureza – das florestas, dos campos, da paisagem natural – tinha sobre os homens, principalmente sobre os artistas e artesãos. A arquitetura seria a única arte social que poderia preencher o vazio que a vida urbana e industrial havia promovido. E, principalmente por ser uma arte partilhada, que poderia receber a influência do caráter da mente de cada trabalhador nela envolvido, ela poderia, igualmente, falar diretamente com a mente de cada um daqueles que iriam usufruir daquela materialidade, uma vez que a arquitetura seria, sobretudo, “propriedade de todos os homens” (*the property of all men*). Enquanto a pintura e a escultura poderiam ficar fora do alcance da grande massa, a arquitetura era pública.

“(…) o exterior de nossas casas pertence não tanto à nós quanto ao transeunte, e qualquer que seja os custos ou as dores que nós conferimos a elas,

---

<sup>212</sup> “*And thus the English school of landscape, culminating in Turner, is in reality nothing else than a healthy effort to fill the void which the destruction of Gothic architecture has left*”. RUSKIN, John. *The Stones of Venice*, vol III, *Works* vol. XI, 1904, p. 226.

<sup>213</sup> “*No form of art answers these conditions so well as architecture*”. Ibidem. p. 226.

<sup>214</sup> A expressão “arquitetura antiga”, empregada por Ruskin na *Lâmpada da Memória*, refere-se, sobretudo, à preservação dos edifícios dos tempos passados, que não pertenceriam somente aos homens do presente, mas igualmente àqueles que a construíram tanto quanto às gerações vindouras. Entretanto, parece referir-se, também, considerando o pensamento estético ruskiniano, à arte da arquitetura praticada pelos tempos antigos, sobretudo gótico, no qual o trabalho do corpo social se refletia em suas práticas artísticas cotidianas e a materialidade assim edificada contribuía para a educação e para a elevação dos homens, uma vez que a substância maior da arte seria a humanidade. Nesse sentido, os questionamentos de Ruskin repousam sobre o porquê da impossibilidade do século XIX produzir boa arte, visto que a alma humana apresentava-se cada vez mais corrompida pelas novas relações sociais provenientes, sobretudo, da imoralidade do sistema produtivo.

embora muitas vezes decorrentes de ostentação, tem pelo menos o efeito da benevolência”<sup>215</sup>.

A paisagem na qual se acomoda o edifício da atafona e da marcenaria é bastante irregular, com pequenas elevações e depressões que concedem ao relevo uma sinuosidade particular. O gramado se apresenta como se fosse uma forração espontânea ao longo do sítio e é, por vezes, interrompido por pedras de vários tamanhos que surgem aqui e ali, assim como recebe, solidariamente, arbustos e diversas árvores que cobrem, principalmente, o alto do morro. A calha que alimenta a atafona encontra-se envolta por ervas que crescem aleatoriamente em meio às fendas e às dobras da madeira e formam delicados arbustos suspensos. O edifício da atafona é um grande corpo amadeirado. Feito em tabuado de madeira intercalado em algumas partes por taboinhas tipo mata junta, a edificação, em linhas simples e justas, não reflete requintes formais. A materialidade da madeira guarda, em seus longos anos de vida, a inevitável e, sobretudo, agradável presença do tempo. Talvez pelos diferentes tipos de madeira de que o edifício deve ser constituído, talvez por sua posição no sítio que determina o momento em que ele é tomado pela luz do sol, a madeira assume várias colorações, desde um tom cinzento mais claro até tonalidades bem escuras, dialogando com a aparência das pedras e das cascas das árvores. Há também algumas manchas amareladas, resultado aparentemente proveniente do trabalho de fungos, que dispostas espontaneamente ao longo da edificação, parecem pinceladas de luz numa paisagem retratada. Na fachada que guarda a roda d’água, as marcas da ação da água na parede lateral do edifício concedem igualmente à madeira uma aparência modificada. As pedras que formam a terça parte da parede do piso inferior da atafona também são modificadas pela ação do tempo e do fluxo d’água, com a formação de uma cobertura irregular de um intenso musgo verde. O efeito pitoresco que se forma por tais marcas e que também revela a longa idade do edifício demonstra uma beleza que despreziosamente se forma na camada mais superficial da matéria. “Os nós e as rendas das madeiras, a irregularidade das telhas repousadas nos telhados, a luz e sombra, vigorosas, as fraturas e as manchas do tempo das velhas pedras”<sup>216</sup>, que são os elementos da beleza pitoresca na

---

<sup>215</sup> “(...) *the outsides of our houses belong not so much to us as to the passer-by, and whatever cost and pains we bestow upon them, though too often arising out of ostentation, have at least the effect of benevolence*”. RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, vol III, *Works* vol. XI, 1904, p. 226.

<sup>216</sup> “*The knots and rents of the timbers, the irregular lying of the shingles on the roofs, the vigorous light and shadow, the fractures and weather-stains of the old stones*”. *Ibidem*. p. 160.

arquitetura, aproximam, de alguma maneira, a edificação ao cenário que a envolve. O corpo do edifício da atafona se ergue ao pé do morro, mas não o ignora; um não ofende o outro; e assim, numa relação quase que solidária, a arquitetura se acomoda às irregularidades do sítio ao mesmo tempo que se deixa invadir pela afortunada presença da Natureza e pela ação do tempo.

A construção parece ser formada por dois corpos gêmeos revelados principalmente pelo conjunto do telhado erguido numa dupla composição de duas águas. Os dois corpos, lado a lado, formam o volume principal do edifício que é suavizado pelos dois pequenos telhados e pelas duas delicadas janelinhas, formadas de pequenos quadrados de vidro, colocadas na fachada. Um dos corpos se prolonga mais do que o outro, na parte de trás da edificação, formando uma pequena sobreposição, quando avistado da entrada principal da propriedade.



Figura 29 – Propriedade Bez Fontana – Fachada lateral da atafona: detalhe da vala sob a edificação – Fonte: foto do autor

Seguindo em direção ao norte, um pouco à frente da atafona, quase que como numa fábula, o observador tem aos seus pés parte do telhado do edifício da marcenaria. A inversão das alturas desorienta os sentidos ao mesmo tempo que desperta a fantasia e nos aguça a percepção. Dos edifícios que compõem o sítio, o da marcenaria parece ser aquele que mais se entrega e se ajusta aos desalinhos do relevo. Acompanhando o telhado de duas águas, o corpo da edificação vai tomando forma, aos

poucos, até compor o volume total do edifício, igualmente formado por um tabuado de madeiras em cor natural. Ao entrar na marcenaria, a fábula antes anunciada pelo telhado, que parecia brotar do chão, agora se consuma. Para um olhar alheio, o ambiente parece revelar-se um lugar mágico que carrega em sua composição um amontoado de camadas, de vestígios e de rastros, de materiais de outrora, perdidos e reencontrados a cada dia. Além disso, o barulho da queda d'água que alimentava a roda nos concede uma agradável sonoridade. Várias peças e moldes que estão pendurados no correr das paredes internas, bem como alguns pedaços de madeira aninhados nos cantos, se iluminam pela generosa luz que entra pelas suaves janelas feitas em louro.

De acordo com os relatos de Olclésio Bez Fontana, a marcenaria ainda guarda ferramentas e moldes da época do seu bisavô, Sebastião, inclusive peças produzidas por ele, que naquele tempo, ia até Laguna para comprar ferro a fim de produzir utensílios que o ajudassem em seu ofício. Embora hoje utilize ferramentas elétricas que lhe dão mais precisão e rapidez, além de melhor acabamento, o processo da fatura dos objetos ainda guarda proximidade com o saber-fazer transmitido por gerações: “tem coisas que eu aprendi com meu pai que eu trago até hoje”. Em sua narrativa, Olclésio fala com admiração de um móvel feito pelo seu bisavô que, na época, mesmo sem os equipamentos e as máquinas que se tem hoje, conseguiu fazê-lo com excelente acabamento. Contudo, mesmo que a técnica e a forma de fazer tenham se mantido as mesmas, existiriam algumas diferenças, de acordo com Olclésio, entre o seu trabalho e o do seu pai, bem como o do seu avô e o do seu bisavô, que conferem certas particularidades ao ofício de cada um. Segundo Ruskin, “a ciência das nações é cumulativa, de pai para filho, cada um recebendo tudo que se sabe e acrescentando sua própria contribuição”. Da mesma forma, “a arte das nações também é cumulativa, (...); o trabalho dos vivos não supera o trabalho do passado, mas se ergue sobre ele” (RUSKIN, 2004, p. 72-73). A observação e a repetição teriam sido, segundo Olclésio, os métodos do seu aprendizado. Seu pai, Galdino, lhe ensinava como deveria ser feito, mas seria, sobretudo, pela repetição e pela prática que o ofício ia se fazendo, à medida que o artesão vai tomando posse do saber. E essa relação entre o saber e o fazer que toma corpo pela repetição, demonstraria, pelos relatos de quase todos os artífices, independentemente do ofício, que o fazer de novo também poderia revelar-se um ato criativo; a repetição também poderia ser criadora, na medida em que o artesão de cada geração coloca também a sua contribuição no ofício recebido.



Figura 30 – Propriedade Bez Fontana: Marcenaria e serraria

Fonte: foto do autor

O reencontro com as peças já executadas, seja um molde de lambrequim ou um modelo de pé torneado, ou mesmo as sobras de um tipo de madeira anteriormente utilizado, às vezes, contribui para o acervo imaginativo de Olclésio, tanto nos momentos iniciais da concepção do objeto – como uma forma de materialização de uma ideia – quanto em momentos de lapsos criativos servindo como estímulo e alimento inventivo: “quando me dá um branco, eu paro... dou um tempo... vou lá em cima e olho as peças que tenho prontas, antigas”. Parece haver no trabalho do artesão uma costura artesanal que mistura os devaneios da imaginação, o seu acervo material e imaterial, além da matéria mesma da madeira que, de alguma forma, ajudaria a conduzir o ofício do artífice. O trabalho inventivo deste marceneiro parece estar, também, diretamente ligado ao material por ele utilizado – a madeira. A madeira possibilitaria, de acordo com Olclésio, uma infinidade de formas e seria responsável por emprestar beleza ao trabalho artesanal, diferente das peças feitas em mdf, que além da inferioridade do material, suas formas seriam muito limitadas. “Eu não fui criado com isso (...); eu gosto de trabalhar com a madeira porque ela me dá prazer”.

Olclésio reconhece a madeira, depois de cortada, pelo cheiro, pela cor, pelos veios. Seu pai serrava tora, quando a serraria ainda funcionava no conjunto, e sabia reconhecer a madeira ainda na árvore. De acordo com

o artesão, a escolha da madeira é fundamental para que o trabalho seja bem feito, pois haveria particularidades em cada tipo de madeira que definiriam o que seria possível fazer dela. E o tipo de madeira também indicaria a forma que o marceneiro deveria trabalhar; o artesão relata que a itaúba, por exemplo, é um tipo de madeira que se presta para fazer aberturas, mas não seria adequada para fazer uma peça redonda no torno – “porque prá torneir ela é muito difícil”.



Figura 31 – Propriedade Bez Fontana: Interior marcenaria – Fonte: foto do autor

Há também uma íntima relação entre a madeira e o corpo do artesão. O trabalho corporal do artífice com a matéria se manifesta numa habilidade relacional que se mostra muito presente em todos os ofícios pesquisados. Entretanto, os artesãos que trabalham com a madeira parecem revelar uma ligação corporal ainda mais intensa com a matéria e a materialidade por ele produzida. Esse vínculo entre os dois corpos, seja do artesão que coloca o seu trabalho e o seu pensamento na transformação do material, seja da madeira que entrega o seu corpo ao engenho do artesão, parece, igualmente, manifestar o fantástico paradoxo que constitui tal relação. A vida que perpassa e compõe o gesto animado entre o artesão e a matéria mostra-se tanto nas escolhas imaginativas do artífice, ao tentar dar forma ao material, quanto na aceitação de suas

particularidades e limitações. Essa ligação entre o artesão e a madeira na fatura do ofício se dá principalmente pelo uso das mãos, que, além de manipular as máquinas e conduzir o material, às vezes, fazem elas mesmas a transformação da matéria com o uso de ferramentas manuais. Segundo Ruskin, “a mão é o mais perfeito agente de poder material que existe no universo, e sua sutileza plena só se manifesta quando é inteiramente complacente o material em que (ou sobre o qual) trabalha” (RUSKIN, 2004, p. 125). Olclésio ainda utiliza ferramentas manuais para fazer algum ajuste ou algum acabamento na forma final: “dependendo do local onde você vai trabalhar na peça tem que ser manual”.

A mão, de acordo com Sennett (2013), “de todos os membros do corpo humano” seria “dotada da maior variedade de movimentos, que podem ser controlados como bem queremos. A ciência tenta demonstrar como esses movimentos”, associados aos diversos modos de segurar com as mãos, afetariam nossa forma de pensar (SENNETT, 2013, p. 169). Para o autor, “a mão inteligente”<sup>217</sup> é o resultado da intensa relação entre a mão, o olho e o cérebro, e seria desenvolvida pelo artífice quando este alcança a habilidade artesanal. Sennett explora o desenvolvimento do sentido e apreensão da mão a partir do ato de agarrar algo e como as diversas nuances que compõem tal ato constituem o conhecimento do artífice. A *preensão* são os movimentos em que o corpo se antecipa em relação às informações sensoriais. Ao pegar um copo “a mão assume uma forma arredondada, adequada para cingi-lo, antes de efetivamente tocar sua superfície” (SENNETT, 2013, p. 174). O ato da preensão estaria relacionado com três movimentos da mão: coordenação de desigualdades, força mínima e liberação. Em primeiro lugar, a “mão inteligente” teria de apreender a compensar e a coordenar as diferenças entres os dedos e entre uma mão e outra, trabalhando de forma fraterna. Em segundo lugar, compreender a relação existente entre a força mínima e a liberação, que compõe o movimento da preensão, e aprender a tirar serventia dessa relação.

Na coordenação das mãos, a questão está centrada nas desigualdades de força: as mãos de força desigual que trabalham juntas corrigem a fraqueza. Associada à liberação, a força contida do tipo que é empregada pelo artífice dá mais um passo. A

---

<sup>217</sup> Segundo Sennett, a “mão inteligente” teria aparecido nas ciências com a publicação de Charles Bell, em 1833. Bell apoiava-se na ideia de que o cérebro receberia das mãos “informações mais confiáveis que as imagens do olho”. SENNETT, Richard. **O Artífice**, 2013, p. 170.

combinação proporciona autocontrole ao corpo do artífice, facultando a precisão dos gestos; no trabalho manual, a força bruta e cega é contraproducente (SENNET, 2013, p. 192).



Figura 32 – Marcenaria Bez Fontana – moldes e ferramentas antigas e serra-fita tradicional – Fonte: fotos do autor

Dos equipamentos utilizados por Olclésio, o torno parece ser aquele que mais exigiria habilidade do artesão, na medida em que requer tanto o envolvimento corporal do artífice, nos momentos de pressão e alívio da ferramenta, quanto o envolvimento do seu pensamento, ao tentar raciocinar e conduzir a mão enquanto a madeira gira incessantemente. Entretanto, a exigência das faculdades abstratas parece ser mais intensa, uma vez que não é somente a forma que está por vir e que se esconde na matéria, mas a matéria em si que ganha outra forma com o movimento contínuo do torno. Olclésio é um dos únicos marceneiros da região que ainda trabalha com esse tipo de equipamento. Os modelos de pés torneados, de outras épocas, guardados na marcenaria servem de repertório para o artesão. Entretanto, segundo ele, haveria momentos em que era preciso torner, mas o impulso da criação da forma permanecia desanimado. Nestas ocasiões, o simples ato de ligar a máquina e da madeira começar a girar o auxiliam no desempenho criativo: “às vezes, eu não sei o que fazer... então eu coloco a peça no torno e a cabeça se abre”. Além disso, é um trabalho que requer muita paciência e tempo de dedicação, pois além de modelar a peça, era preciso lixar, colar, deixar secar e pintar.



Figura 33 – Marcenaria Bez Fontana - máquina de torneiar e acervo de peças torneadas – Fonte: fotos do autor

É possível observar no trabalho deste artífice, além de uma relação corporal com a matéria, uma relação corporal com a edificação que parece se manifestar na sua ligação com a ambiência mesma da marcenaria. A atmosfera do ambiente da edificação – o frescor da estrutura, o cheiro da madeira e principalmente a sonoridade da queda d’água – parece que, de alguma forma, influenciaria na prática do seu ofício: “eu estou tão acostumado com aquele barulhinho que eu sinto falta”. O trabalho de Olclésio é um trabalho solitário – um encontro pessoal entre o artesão e a matéria. Mas essa solidão parece revelar-se necessária para que a matéria também se relacione com o artesão. E se considerarmos as diversas camadas da edificação, que serviu de corpo para as várias gerações de artífices da madeira da família, a solidão, antes mencionada, se revelaria como um encontro íntimo, alimentado pelos laços de afeição entre o artesão e a matéria e entre o artesão e a sua história, embora isso não seja racionalmente declarado por este artífice. Aliado a isso, temos a beleza da imensa paisagem que envolve as edificações, os afortunados desalinhos do relevo, o silêncio, o frescor, e as atividades mesmas no sítio, que ainda guardam muita proximidade com a ambiência rural e que concedem a este artesão o privilégio da solidão. Neste sentido, se os elementos pitorescos da arquitetura, que se manifestam nas camadas visíveis do edifício, lhe conferem beleza, as camadas invisíveis de sua história também conservam e constituem parte de sua beleza aparente.

#### 4.3 O SABER-FAZER CONTINUADO

Resguardando uma certa distância do edifício da marcenaria, numa parte levemente elevada do sítio, encontra-se a casa da família Bez Fontana. A construção original, feita inteiramente em madeira, é formada,

de acordo com os relatos de Olclésio, por quatro espécies desse material: canela, peroba, cedro e louro. As madeiras utilizadas para a construção da casa, como era comum nas regiões colonizadas por imigrantes, foram retiradas do próprio lote, uma vez que se fazia necessária a derrubada para a ocupação do solo. De acordo com Weimer (2005), em relação aos imigrantes italianos no Rio Grande do Sul, embora estes tivessem maior ligação com a pedra como material construtivo, a madeira logo teria se transformado numa matéria-prima para exploração artesanal e industrial e, nesse sentido, as construções em tábuas representariam a capacidade de adaptação desses imigrantes (WEIMER, 2005, p. 170-172).



Figura 34 – Casa Bez Fontana – Fachada principal – Fonte: foto do autor

Considerando os seus longos anos de vida, a casa é constituída por várias fases, no que se refere à sua volumetria – levando em conta as construções em alvenaria que se formam próximo ao volume principal –, e por várias camadas, no que se refere à preservação e à conservação de sua matéria. O corpo da antiga edificação em madeira é formado por dois volumes – um maior que abriga as salas e os quartos e outro menor que, na parte superior abriga os quartos e na parte inferior formava uma área de passagem que hoje conduz à cantina e à cozinha. Os dois volumes encontram-se lado a lado e formam um conjunto separado apenas pelo desenho dos telhados de duas águas, que têm seu encontro na lateralidade da parte interna. Numa das fachadas, em que a fundação é aparente, é

possível perceber que a casa foi construída sobre pedras brutas que a elevam do solo, de onde partem as peças que estruturam a edificação. O tabuado de madeira, que se apóia na estrutura, não guarda uma medida constante e as irregularidades que se formam de suas variações, aliadas ao volume das mata-juntas, proporcionam uma agradável diversidade nas larguras das tábuas. A construção de casas de tábuas, segundo Weimer (2010), inicia-se pelo levantamento de uma estrutura, que se assemelha um pouco ao enxaimel, e sobre ela são fixadas as tábuas. A forma de fixação pode ser muito variada, mas quando fixadas verticalmente, as tábuas são postas lado a lado, mantendo-se uma pequena fresta entre uma e outra, que são finalizadas com ripas sobrepostas (WEIMER, 2010, p. 116).

O volume maior da edificação é formado por dois pisos de alturas desiguais: o primeiro piso mantém-se mais alto em toda a sua extensão, enquanto que o segundo piso parece igualar-se à altura do primeiro somente no ponto mais alto da cumeeira, utilizando-se da parte que é, normalmente, reservada para o sótão. A fachada que se abre para o leste é formada por quatro janelas e uma porta, na parte de baixo, e por cinco janelas, na parte de cima, formando uma composição simétrica, em que a localização das aberturas dos dois pisos se equivalem entre si. As janelas do piso inferior são formadas por uma folha dupla de madeira de forma que, quando fechadas, parecem ser de folhas simples e, quando abertas, pequenos vincos em baixo relevo formam vigorosas linhas diagonais que lhe dão um certo movimento. Além disso, uma janela tipo guilhotina, formada por pequenos quadradinhos de vidro, finaliza o conjunto da janela. As aberturas superiores dessa fachada também seguem o formato de quadradinhos de vidro acompanhando o mesmo desenho das janelas da atafona e da marcenaria, embora num tamanho reduzido.

Ao tratar dos aspectos formais que constituem o caráter da beleza na arquitetura, Ruskin declarava que todo trabalho humano, principalmente aqueles relacionados às diversas aplicações da natureza da arte, consistiria no equilíbrio entre dois principais objetivos: “utilidade e esplendor”. Se a beleza fosse perseguida a qualquer custo e fosse sua única motivação, o resultado do trabalho humano poderia tornar-se vil, superficial e alienante. Se a utilidade fosse seu interesse último, o homem perderia em encantamento, em formosura, em perfeição. A beleza, nas diferentes naturezas da arte, seria tributária das diversas formas naturais. Entretanto, considerando a arte decorativa, principalmente o ornamento, é importante observar que parece haver no pensamento ruskiniano uma hierarquia em relação às suas formas: quanto mais próximas das formas orgânicas, maior a sua superioridade; quanto mais distantes das formas

naturais, maior o seu grau de serventia. Haveria também uma relação no que diz respeito à frequência da beleza e, nesse sentido, as formas mais belas e superiores do ornamento deveriam ser preservadas, enquanto que as formas de beleza inferior, esbanjadas, uma vez que era exatamente isso o que acontecia com as formas naturais. Curiosamente, é ao analisar os aspectos formais da beleza na arquitetura que, num primeiro momento, parecem até se distanciar do fantástico paradoxo, que as observações de Ruskin mais se aproximam de um compêndio de regras, resultantes de uma estrutura racional de pensamento. Entretanto, essas regras que estruturam as suas concepções em relação à beleza formal e que orientariam a produção artística, não se colocam sobre a natureza da alma humana e tentam antes organizar o olhar do que formar artistas ou artesãos.

Considerando o ornamento convencional, Ruskin observava que as suas verdadeiras formas deveriam estar relacionadas com a beleza conveniente em relação ao *lugar*, ao *material* e à *serventia*. O convencionalismo em consequência do lugar destacava, primeiramente, que uma expressão de beleza deveria ser apresentada no momento em que o poder mental não estivesse ocupado com alguma outra coisa, pois o repouso seria condição peculiar para a apreciação da beleza. A visão de uma beleza encantadora apresentada para um “olho cansado” e para uma mente ocupada não seria um elemento de prazer e não contribuiria para a educação humana, assim como tornaria a sua frequência destituída de sentido e a sua forma vulgarizada. Outro ponto a ser notado no convencionalismo em consequência do lugar refere-se à distância em relação àquele que observa e aprecia o ornamento criado. Quanto mais próximo do chão, maior o grau de perfeição da beleza – perfeição no sentido ruskiniano ressaltando a verdade, o poder e a vida daquilo que estivesse sendo representado – e quanto mais distante do chão, menor a perfeição da forma. Vale ressaltar que não se tratava de deixar o trabalho inacabado se distante do chão, mas sim do grau de rusticidade e severidade no tratamento da forma do material utilizado.

O convencionalismo em virtude das limitações do material ressaltava que a beleza aparente daquilo que foi criado deveria ser diminuída ao invés de tentar representá-la desonestamente. A intenção primeira da arte decorativa do ornamento, embora de ordem inferior, deveria ser sua honestidade executiva mesmo que, para tanto, a expressão de beleza da obra final tivesse que ser reduzida, por conta das circunstâncias da natureza do material empregado. Já o convencionalismo em virtude da serventia do ornamento salientava o grau de subordinação de um ornamento em relação ao outro dentro de uma composição. Um

ornamento de ordem inferior não poderia concorrer, na forma, com um ornamento de ordem superior e sua serventia em relação a este deveria ser evidente. Para tanto, seria necessário restringir, em maior ou menor grau, a aplicação da forma natural.

Ainda tratando-se do ornamento, Ruskin considerava que, dentre as artes do desenho, havia duas qualidades que seriam mais importantes na arquitetura do que nas demais artes e que deveriam ser consideradas na mesma medida: proporção e abstração. Para que a proporção em uma obra arquitetônica fosse alcançada, caberia ao arquiteto determinar qual seria a parte dominante e qual seriam as partes inferiores do edifício, pois a proporção numa composição não poderia ser obtida com coisas iguais, uma vez que coisas iguais teriam apenas simetria e compor seria “organizar coisas desiguais” (*to arrange unequal things*). A lei universal então seria: “tenha uma coisa acima do resto, seja tamanho, função ou interesse” (*have one thing above the rest, either by size, or office, or interest*) buscando estabelecer certa unidade entre a parte principal e as partes subordinadas. Outro princípio rezava que a simetria deveria estar relacionada com a divisão da parte horizontal do edifício, enquanto que a proporção deveria estar relacionada com a porção vertical da edificação.

A abstração no ornamento arquitetônico consistiria em recolher o essencial da coisa a ser representada e, nesse sentido, toda arte seria abstrata em sua intenção primeira. Mas entre a colheita da essência da forma e a sua efetiva representação, o ornamento nasceria de linhas rudes, porém substanciais, podendo chegar à perfeita conclusão formal, e seria justamente na imitação perfeita que residiria o maior perigo para o arquiteto (ou artesão) – não porque a forma perfeita não pudesse ser utilizada, mas porque ela exigiria maior cuidado. Parece haver, portanto, uma tensão entre as formas mais abstratas e rudes, e as formas mais acabadas e de perfeição aparente, uma vez que a forma perfeita carregaria em si o risco do arquiteto deixar-se inebriar pelas partes imitativas perdendo, assim, o controle da composição e a subordinação que cada uma das porções deveria confessar em relação ao conjunto, ao mesmo tempo em que poderia escolher sacrificar seus pontos de sombra, mesmo que importantes para a força da expressão, em função das linhas perfeitas da coisa aparente.

O ornamento arquitetônico, sobretudo, poderia ser definido como a parte do edifício, para além da construção, que expressaria o encantamento e o maravilhamento do homem pela obra de Deus, em que o homem poderia reunir das formas naturais aquelas que mais gostasse e arranjá-las de maneira que pudessem sempre ser apreciadas, causando um efeito em sua mente e em sua vida. Para Ruskin essa seria a parte mais

feliz da construção de um edifício, em que o homem encontraria primeiro as formas mais encantadoras, depois recolheria destas formas naturais aquilo que fosse apropriado para a construção da sua forma representada e, por último, elegeria o lugar mais adequado para que esta forma pudesse ser vivenciada. O ornamento seria, então, uma partilha, uma comunhão das formas de Deus na vida do homem.



Figura 35 – Casa Bez Fontana – Fachada lateral – Fonte: foto do autor

Na casa Bez Fontana, na fachada principal voltada para a rua, o conjunto das janelas de folhas duplas formam, indiscutivelmente, o ornamento arquitetônico dessa composição de ordem inferior e a parte dominante do corpo do edifício seria o piso térreo desta mesma fachada, representada pelo tabuado que faz corpo para a maior parte das janelas mencionadas e pela desigualdade da divisão vertical que confere maior altura, visto da parte externa, para o piso inferior. As janelas que carregam o delicado quadriculado de vidro, que se mostram tanto na parte superior quanto na parte inferior da edificação, são responsáveis por trazer unidade para a composição, assim como o vigoroso tracejado formado pelas ripas que unem as tábuas verticais. Segundo os relatos da família, as madeiras da parte externa da casa, que antes eram mantidas em seu estado natural, receberam um tratamento para possibilitar maior durabilidade. A madeira, que antes guardava a rusticidade de sua cor natural e as alterações do tempo em sua aparência, agora se revela numa tonalidade amarronzada, mostrando uma maior unidade na cor aparente, embora ainda guarde as diversas nuances das diferentes madeiras utilizadas. As

molduras das portas e janelas, bem como as janelinhas quadriculadas, receberam uma cor avermelhada que compõe com as tonalidades das madeiras da fachada.

Dentro da casa, entrando pela porta principal, a madeira torna-se o material ainda mais dominante, uma vez que além das paredes, do teto e do piso, ela se reflete também nos móveis. A casa é um grande espaço generoso que acomoda as várias camadas do tempo, refletidas na aparência mesma da madeira, que guarda ainda em suas peças estruturais as irregularidades dos golpes manuais, ao mesmo tempo que convive com a regularidade das peças mais recentes. As diversas tonalidades da madeira em sua cor original, ora mais claros, ora mais escuros, os desenhos que se formam dos seus veios, a luz que se atenua ao encontrar o grande volume amadeirado e a sonoridade que se manifesta quando se caminha sobre o tabuado, nos fazem lembrar a presença viva desse material, que aquece da mesma forma que envolve o ambiente da casa. A porta da fachada abre-se para uma grande sala, no lado esquerdo e, para um quarto, no lado direito; alguns passos mais à frente, perto da escada que leva para o segundo piso, mais dois quartos se acomodam um em frente ao outro. Os primeiros degraus dessa singela escada deságuam numa espécie de mezanino – os dois pisos que se mostram na fachada, vistos da parte interna, parecem ser formados pelo piso térreo, pelo mezanino e pela área que corresponderia ao sótão. O mezanino, formado por dois quartos e uma pequena sala que os acolhe, se projeta sobre a parte superior da área de passagem que leva à cozinha. Subindo o restante dos degraus, agora mais próximo da cumeeira do telhado, tem-se mais dois quartos e uma ampla sala. As estruturas do telhado se mostram e tomam parte do corpo do edifício, sendo que na sala, é possível ver, até mesmo, a colocação das telhas. Ali dentro, a sinceridade construtiva e a verdade executiva do artífice construtor se manifestam plenamente. A casa é somente o que ela revela ser – uma engenhosa estrutura de madeira em que o artesão soube retirar da matéria o alimento para a sua edificação; e, dotado de um certo poder de inventividade, construiu uma edificação que se mostra aos poucos, da mesma forma que guarda em seus cantos e em seus corredores, a fantasia de uma materialidade edificada que igualmente preserva segredos. Parece haver também uma relação diferente com a matéria mesma da madeira, na medida em que se mantém a sua aparência original. Talvez por tratar-se de uma família de artesãos de longa data, a madeira seria mais do que um simples material; seria uma presença solidária; e, nesse sentido, preservam-se as características da matéria porque não se quer que tal companhia seja outra coisa além dela mesma – a madeira.

Dentre as virtudes do homem, a Verdade seria aquela que mais sofria, segundo Ruskin, as consequências do “crepúsculo moderno”, por não aceitar gradações. Entretanto, o comportamento moderno, com a sua falta de clareza em separar o que é certo daquilo que é errado, tornava o homem pouco temente em relação às ofensas contra a Verdade. Grandes mentiras e grandes erros são fáceis de ser identificados. A dificuldade maior estaria nas pequenas mentiras modernas, nas “doces falácias” (*amiable fallacy*) nas “mentiras bem-intencionadas” (*well meant lying*), “leves e acidentais” (*light and accidental*) porque estas se misturavam aos atos cotidianos e se tornavam despercebidas ou, de alguma maneira, justificáveis. Entretanto seriam estes pequenos delitos morais que colaboravam diretamente, de acordo com o autor, para a corrupção das ações e da formação humana e, conseqüentemente, de toda a sua arte. Esse estranho crepúsculo que se formava sobre as virtudes poderia, então, ser varrido pela inflexibilidade do real espírito da Verdade. Parecer ser aquilo que não é seria uma das causas principais da imoralidade da arquitetura moderna. A intenção primeira de uma obra arquitetônica deveria ser a sua ligação com a Verdade. Segundo o autor, o arquiteto poderia não conseguir alcançar a beleza, a formosura, o poder ou a inventividade em sua obra, mas ele teria a obrigação moral de se guiar pela Verdade e produzir uma arquitetura honesta.



Figura 36 – Casa Bez Fontana – interior da sala principal  
Fonte: IPHAN/SC – Tempo Editorial

A arquitetura praticada pelo imigrante, talvez, em virtude das condições que regeram a sua edificação, demonstra a sua honestidade construtiva – seja na conservação da verdadeira natureza dos materiais, seja na presença de um trabalho vivo que dá forma à sua moradia, seja nas verdades estruturais que se mostram plenamente. A edificação em madeira parece ser ainda mais dependente de tais verdades, considerando a simplicidade de suas linhas e formas. O trabalho do carpinteiro e do marceneiro, que guarda um saber-fazer tradicional, que constrói em madeira, diferentemente de uma edificação em pedra ou em tijolo, parece se relacionar com o material de maneira que ele se conforma às formas por ele pretendidas, ao mesmo tempo que o próprio material lhe impõe alguns limites. A verdade construtiva parece, nesse sentido, fazer parte da linguagem mesma do artífice da madeira.

A família Benedet é de uma tradicional geração de carpinteiros, provenientes da cidade de Orleans, em que o conhecimento e a prática do saber foram sendo transmitidos de pai para filho. Segundo os relatos de Gilmar Benedet<sup>218</sup>, neto de Sebastião Benedet, imigrante italiano, seu avô teria se estabelecido, primeiramente, na Colônia Urussanga, junto com os pais e os irmãos, quando na vinda da Itália<sup>219</sup>. Logo depois, foi trabalhar na abertura da estrada de ferro fazendo as armações provisórias de madeira nas pontes, que seriam substituídas pelas treliças de ferro<sup>220</sup> e, anos depois, por volta de 1913, se mudou para a região de Orleans, onde hoje se encontra o município de Lauro Muller.<sup>221</sup> Luiz Benedet, pai de

---

<sup>218</sup> A entrevista com Gilmar Benedet foi realizada em sua casa, na cidade de Lauro Muller, no dia 22/02/2017.

<sup>219</sup> De acordo com Baldin, em 1879, na mesma leva de imigrantes em que se encontrava Giacomo Bez Fontana, seis italianos com o sobrenome Benedet também estavam juntos – Giovanni, Antonio, Sebastiano, Domennico, Luiggi e Giuseppe. BALDIN, Nelma. **Tão Fortes Quanto a Vontade: história da imigração italiana no Brasil – os Vênetos em Santa Catarina**, 1999, p. 77. A julgar pelos relatos do neto Gilmar, o mencionado Sebastiano Benedet parece tratar-se do seu avô.

<sup>220</sup> Em 18 de dezembro de 1881, a empresa inglesa *The Donna Thereza Cristina Railway Company Limited* iniciou os trabalhos da construção da estrada de ferro utilizando-se da mão-de-obra do imigrante italiano. Em 01 de setembro de 1884, a estrada foi inaugurada. A estrada de ferro era utilizada principalmente para transportar carvão carregado pela *The Tubarão Coal Mining Company*, uma empresa da mesma companhia que construiu a estrada. Em 1886, em função do acúmulo de prejuízos, a empresa vende a concessão das terras e das minas a Antonio Lage. DALL'ALBA, Pe. João Leonir. **Colonos e Mineiros no Grande Orleans**. Florianópolis: edição do autor, 1986, p. 138.

<sup>221</sup> Segundo Cabral o local onde hoje é o município de Lauro Müller se chamava Minas e situava-se no ponto terminal da Estrada de Ferro, junto às minas de carvão. Em 1956, tornou-se município desmembrando-se de Orleans. CABRAL, Oswaldo. **História de Santa Catarina**, 1970, p. 242.

Gilmar, trabalhou como carpinteiro ao longo de toda a sua vida, principalmente, “montando indústrias”, construindo atafonas, serrarias, engenhos, fazendo engrenagens e rodas d’água – tudo em madeira –, mantendo ele mesmo, também, a sua própria serraria. Em suas memórias, o filho lembra que o pai dizia ter construído mais de setenta indústrias pela região. Além disso, o pai e o tio também foram um dos primeiros a construir um engenho de farinha nessa localidade porque eles teriam sido um dos primeiros moradores dessa região. A maior parte dos filhos de Sebastião Benedet tornou-se carpinteiros. Gilmar Benedet lembra que o pai e alguns irmãos empreitaram a construção de uma casa, na Serra, por volta da década de 1930. Lá tiveram que fazer a derrubada dos pinheiros, serrar a madeira manualmente, além de fazer as telhas igualmente em madeira – uma vez que não era possível levar telhas das olarias das regiões vizinhas porque a estrada de acesso só permitia a passagem de tropeiros.

Gilmar Benedet começou os primeiros contatos com o ofício de carpinteiro como os demais artesãos entrevistados – numa forma de brincadeira. Quando criança, por volta dos oito anos de idade, ele pegava as ferramentas do pai às escondidas, “o serrote e a machadinha”, e ia fabricar seus próprios brinquedos<sup>222</sup>. Como Gilmar era o décimo filho da família, o aprendizado do ofício se deu um pouco com o seu pai, mas principalmente com o seu irmão, Altino Benedet, onze anos mais velho. Enquanto Altino trabalhava na serraria do pai, Gilmar o ajudava fazendo os buracos nas engrenagens de madeira; “ele riscava e eu ia furando (...); depois ele fazia o acabamento”. Aos vinte e cinco anos, Gilmar foi trabalhar nas minas de carvão. Trabalhou quinze anos como carpinteiro construindo caixas, lavadores de carvão e poços, que eram revestidos com madeira. Depois de aposentado, Gilmar voltou a trabalhar na empresa mineradora, como mestre de obras, por mais alguns anos.

Altino Benedet, irmão de Gilmar, aprendeu o ofício com o seu pai. De acordo com os relatos do seu filho, o também carpinteiro José Benedet, seu pai foi um exímio carpinteiro, reconhecido na região e, junto com o padre João Dall’alba, ajudou a montar o Museu ao Ar Livre<sup>223</sup>, na

---

<sup>222</sup> Até bem pouco tempo Gilmar ainda fazia brinquedos de madeira de forma artesanal. São jogos de montar, a partir de encaixes, feitos em cedro, que o carpinteiro orgulhosamente apresenta no momento da entrevista. Em função da perda da visão, Gilmar lamenta não poder mais lidar com a madeira, mesmo que de forma lúdica como fazia na confecção dos brinquedos.

<sup>223</sup> O Museu ao Ar Livre Princesa Isabel é uma instituição que tem como objetivo principal a preservação das técnicas construtivas desenvolvidas pelos imigrantes italianos na região sul de Santa Catarina, servindo também como um acervo documental e histórico. Com a enchente de 1974, as construções que ficavam à beira dos cursos d’água, em sua maioria, indústrias

cidade de Orleans. No museu, Altino utilizou toda a sua experiência no ofício e tornou-se o carpinteiro responsável pela montagem das edificações e das máquinas e pela conservação e manutenção. Muitas edificações em madeira foram trazidas da região – desmontadas e remontadas no museu – inclusive uma serraria construída pelo pai de Altino, Luiz Benedet, onde hoje funciona a marcenaria e as oficinas artesanais da instituição. Na época da construção do museu, seu filho, José Benedet, com mais ou menos quinze anos de idade, o auxiliava na montagem das construções, juntamente com o seu tio, Gilmar Benedet e hoje é José quem cumpre a função de carpinteiro no museu<sup>224</sup>.

De acordo com José Benedet, o seu aprendizado se deu pela convivência com o seu pai e com o seu tio Gilmar. Durante todos os trabalhos que realizou no museu enquanto o seu pai era carpinteiro lá, José sempre trabalhou acompanhado dele, que vigiava atentamente o que ele fazia. De poucas palavras, José relata que, às vezes, um simples olhar do seu pai já direcionava o trabalho, além da observação, da repetição e do fazer acompanhado; “o trabalho ensina, dizia meu pai”. O pensamento que antecede, orienta e conduz a mão do carpinteiro é de extrema importância para a prática do seu ofício. Nos relatos de José, ele discorre que o seu pai sempre dizia que no trabalho com a madeira era preciso pensar muito antes de começar: “com a madeira a gente pensa e risca dez vezes e corta uma só”. José também comenta que o seu pai tinha uma forma de fazer diferente da que se faz hoje. Antes de começar a construção, depois das discussões iniciais, ele tinha o hábito de pegar um pedaço de tábua e desenhar o corpo do edifício para que todos tivessem

---

artesanais movidas pela força d'água, foram destruídas. Com a chegada da energia elétrica, no ano seguinte, os métodos artesanais foram sendo substituídos por novas tecnologias e, os esforços do padre João Leonir Dall'alba, auxiliado pelo carpinteiro Altino Benedet, se concentraram na direção de resguardar esse patrimônio material e imaterial. O Museu abriu as portas em 30 de agosto de 1980. Disponível em: <http://unibave.net/servicos-comunidade/museu-ao-ar-livre-princesa-isabel/historico/> e DALL'ALBA, Pe. João Leonir. *Imigrantes Italianos em Santa Catarina*. In: DE BONI, Luis Alberto. **A Presença Italiana no Brasil**, 1987.

<sup>224</sup> Apesar de ter aprendido o ofício e de ter trabalhado como carpinteiro junto com o seu pai no museu, José Benedet também teve outras profissões, como fotógrafo e motorista, uma vez que os trabalhos de carpintaria no museu não eram contínuos. Apenas o seu pai trabalhava como carpinteiro efetivo. Aos 45 anos, José ingressou no curso de Museologia na Universidade da Unibave, mantida pela Febave – a mesma entidade que mantém o museu. Interessou-se pelo curso para aprofundar os diversos conhecimentos que envolvem a manutenção de uma instituição de preservação. Entre idas e vindas, hoje, José trabalha efetivamente no museu. Além disso, faz trabalhos de entalhes, não para vender, mas somente quando é procurado para fazer. Conforme entrevista realizada no Museu ao Ar Livre Princesa Isabel nos dias 22/02/2017 e 17/05/2017.

uma noção de como ficaria, uma vez que não havia arquitetos ou engenheiros envolvidos. O desenho técnico era feito depois da edificação pronta<sup>225</sup>. Percebe-se, nos riscos desse carpinteiro, a materialidade que se forma por meio da rusticidade de seus traços. O “desenho-pensamento” de Altino Benedet representaria não apenas o seu raciocínio visual, mas o gesto do artesão que começava a tomar corpo antes mesmo dele dar forma à matéria.

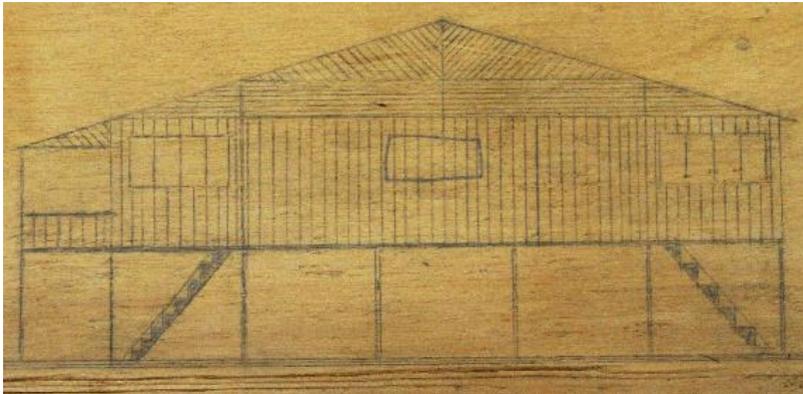


Figura 37 – desenho de Altino Benedet – Acervo do Museu Ao ar Livre

Fonte: foto do autor

Nos relatos dos carpinteiros, a relação com a madeira seria fundamental para uma boa lida com o material; a madeira tem características e peculiaridades que o carpinteiro precisaria conhecer e entender para poder tirar melhor proveito dela. Para Gilmar Benedet, o homem estaria intimamente ligado à madeira e esse encontro com o material se fazia necessário, uma vez que a madeira conduziria o ofício do carpinteiro e seria preciso observar, sobretudo, os seus detalhes. “Às vezes tem que virar de um lado, virar de outro; nunca se começa já direto com a ferramenta; tem que estudar a coisa primeiro”. Como num diálogo, a madeira se mostra ao carpinteiro pelo cheiro, pela textura, pela cor e pelo desenho dos seus veios. “A madeira é uma coisa bonita né... é uma arte”. De acordo com este carpinteiro, as madeiras mais nobres da região

<sup>225</sup> O relato de José Benedet refere-se à construção do centro de convivência do museu. A instituição guarda algumas tábuas com os riscos de seu pai. Uma placa em homenagem ao seu pai, Altino, em frente ao centro de convivência traz, em tamanho ampliado, o “desenho-pensamento” desse carpinteiro finalizado com uma frase que ele gostava de dizer em relação ao seu ofício: “aquele que faz o que gosta, não está preocupado com o horário de trabalho. O trabalho sempre será a coisa mais importante, jamais o tempo”.

em que mora eram o cedro, o louro e a canela e este artesão conseguia reconhecer o tipo da madeira ainda na árvore – “pelo feitio, pela casca, pelo cheiro” – uma vez que também trabalhava extraindo madeira no mato. Ainda segundo Gilmar Benedet, dentre os meses do ano, existem aqueles que são mais adequados para se fazer a derrubada da árvore, para que a madeira tivesse maior durabilidade: “a gente usava derrubar no mês que não tem ‘r’ no nome, que são os meses do inverno, e no inverno a madeira está parada, não está puxando, ela está adormecida”. E se não fosse possível fazer a retirada da madeira, uma vez que eram movidas por carro de boi, o carpinteiro cortava as árvores nos meses indicados, deixava secar no mato, e pegava depois.

Na narrativa de seu sobrinho, José Benedet, o veio da madeira precisaria ser respeitado para que a madeira cortasse de forma correta. Segundo seus relatos, antigamente se aproveitava a curva natural da madeira para fazer as cambotas que formam a circunferência das rodas d’água. Por acompanhar o sentido do veio, a madeira da cambota, quando pregada, não rachava. Ele lembra que o seu pai dizia que na ponta do prego tem um tipo de aresta e que essa aresta deveria ser colocada contra o sentido da madeira, para que o prego cortasse e não rachasse a madeira.

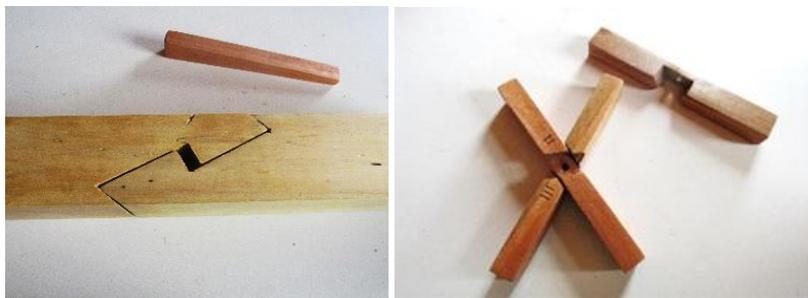


Figura 38 – exemplos de emenda e de encaixe feitos por José Benedet  
Acervo do Museu Ao ar Livre – Fonte: fotos do autor

A proximidade com o material também fica evidente no relato dos carpinteiros em relação aos encaixes e às emendas feitas na madeira. Pode-se depreender de suas narrativas que as emendas representariam, em primeiro lugar, um maior respeito pela matéria, uma vez que o artesão teria de preparar o encontro entre os dois pedaços da madeira, de forma que um se amalgamasse ao outro, o que seria muito diferente, segundo eles, de uma “junta seca”. Em segundo lugar, a emenda funcionaria como um atributo de beleza na carpintaria porque representaria o trabalho apurado do artesão, já que a emenda era para ser vista. Sempre que fosse

necessário fazer uma emenda na madeira, em função, sobretudo, do tamanho da peça, ela não deveria ficar dissimulada, deveria ficar aparente. Mas esse encontro deveria ser delicado representado pelo suave desenho da linha que se forma da junção das duas partes. Gilmar Benedet deixa transparecer que a beleza do seu trabalho estaria ligada aos detalhes das emendas: “antigamente as emendas eram trabalhadas, tipo ‘boca de leão’. Hoje as emendas são secas; não fazem nem meia madeira né... só encostam”. Em terceiro lugar, as emendas e os encaixes representariam para estes carpinteiros o orgulho de um saber-fazer resguardado, ligados à sua prática artesanal. Além disso, as emendas e os encaixes também dariam, de acordo com os relatos, maior segurança à junção da madeira e àquilo que estivesse sendo construído.

A beleza da coisa produzida para estes artífices da madeira parece estar muito ligada ao gesto vivo do artesão na execução do seu ofício. E nesse sentido, a coisa produzida carregaria um pouco da vida daquele que a produziu, uma vez que o pensamento e o gesto do artesão estariam ali presentes, de alguma forma, não somente no trabalho que é resultado do uso de ferramentas manuais, mas no trabalho que provém da presença plena do artesão. Para José Benedet o vínculo entre o artífice e a coisa produzida é tamanho que ele se emociona quando do momento da finalização: “a gente fica triste porque parece, assim, que a gente se apega” – ao referir-se ao trabalho de entalhe ou de restauro. Tal emoção estaria ligada, também, à satisfação e ao orgulho do trabalho realizado: “parece que o valor que a gente recebe não paga a satisfação que a gente tem de ver a coisa pronta”.



Figura 39 – móvel feito por Sebastião Bez Fontana (primeira imagem)

Fonte: IPHAN/SC – Tempo Editorial

Figura 40 – Interior da Casa Bez Fontana – Fonte: foto do autor

A casa da família Bez Fontana, desde a construção inicial da edificação em madeira até a construção dos volumes mais recentes, demonstra as diversas fases da moradia. As várias partes do corpo do edifício evidenciam momentos diferentes na sua concepção. Nesse sentido, a casa Bez Fontana manifesta-se ela mesma como um corpo vivo em que cada geração parece dar a sua contribuição, da mesma forma que se resguarda a sua concepção primeira. E, dessa maneira, embora se percebam claramente os vários tempos do edifício, parece haver uma certa hierarquia em que o grande e centenário volume amadeirado mantém-se, ainda, soberano em relação aos demais. De acordo com os relatos da família, a área que hoje serve de passagem e conduz até a cozinha e a cantina, que ficavam separadas do volume principal da edificação, era aberta nas laterais e o piso era de chão batido. Quando questionado sobre uma parte da casa que mais lhe trazia recordações, Olclésio afirma que gosta de ficar justamente neste espaço, que ele chama de varanda, porque era ali que, quando criança, jogava bolinha de gude nas irregularidades do chão de terra. Em relação aos restauros e às reformas feitas na casa, Olclésio salienta que, mesmo não executando o serviço de carpintaria, é ele quem compra, prepara toda a madeira e analisa com o carpinteiro os reparos a serem feitos. A família Bez Fontana demonstra-se muito apegada à casa e zelam pela sua existência; dificilmente a casa está sozinha. Gostam do fato de morar numa região rural, de belíssima paisagem, resguardada pelo silêncio, alimentada pela sonoridade mesma da vida no campo, ao mesmo tempo que estão perto do centro da cidade e trabalham no perímetro urbano. Pode-se dizer que a casa de Sebastião Bez Fontana perdura por tanto tempo porque guarda, ainda, muito da vida desse artífice construtor, da mesma forma que acolhe um pouco da expressão de todos que nela habitam.

Ruskin dizia que haveria uma relação entre a presença da alma humana na criação material e o “estado ativo e dormente da matéria” (*the active and dormant states of matter*) e que seria justamente a plenitude de vida que daria à coisa produzida maior ou menor valor. Dentre as criaturas vivas, o homem seria o único que possuía, além da vida corporal, uma vida mental e intelectual. E, por conta disso, somente o homem poderia usar sua energia de forma dupla demonstrando uma “vida verdadeira” e uma “vida falsa”. A *vida verdadeira* seria uma força capaz de organizar e governar as coisas externas a fim de obter delas alimento e instrumento, mas que não deixaria de ouvir, com humildade e obediência, a inteligência superior. Entretanto, tal obediência seria como uma escolha voluntária em que o homem não perderia a sua própria autoridade como princípio de julgamento. A *vida falsa* seria uma vida de servidão, de ação

amortecida, uma vida sem pensamento, sem intelecto e sem moral, regida pelas coisas externas, em que o homem, ao invés de florescer, cristalizava-se, fazendo as coisas por fazer. E a arquitetura, por ser uma arte tributária, sobretudo, do “calor da vida verdadeira” (*the warmth of the true life*), se mostraria especialmente prejudicada e sensível aos danos de uma alma dormente. A arquitetura viva carregaria, em sua materialidade, os registros da alma animada do artista e do artesão que, de acordo com Ruskin, se manifestaria, especialmente, na variação e na mudança de suas formas, uma vez que o mérito da arquitetura e das demais artes consistiria em “dizer coisas novas e diferentes” e não dizer a mesma coisa repetidamente. A matéria ativa da arquitetura deveria revelar três virtudes: ela deveria “agir bem”, na medida em que sua concretude representaria a maneira de sua fatura; ela deveria “falar bem”, na medida em que suas formas representariam as melhores palavras a serem ditas; e ela deveria “parecer bem”, na medida em que ela nos encantaria com sua agradável presença. E as virtudes que se solicita de uma obra arquitetônica deveriam ser as mesmas que constituem os trabalhadores que dão forma ao seu corpo, uma vez que elas se ascendem na coisa criada na mesma proporção em que se manifestam no artífice ou no artista. A arquitetura assim edificada, e que forma o cerne do fantástico paradoxo, seria para Ruskin, o trabalho de uma criatura viva inteira, corpo e alma, sobretudo alma, pois a arte, não importa a sua natureza, é a “expressão de uma alma falando com outra” e a sua grandeza dependeria da preciosidade daquele que a profere. É quase uma declaração de amor, de um amor fraternal – dessa “irmandade eterna”, como definia o autor – revelada na arquitetura como um encontro entre aqueles que ajudaram a edificar o seu corpo e aqueles que desfrutaram de sua materialidade. Mas na medida em que se reclama a presença inteira do artista e do artífice na fatura da matéria, caberia, também, àquele que usufrui dela, entregar-se por inteiro; essa seria a única condição, segundo Ruskin, de nos encontrarmos e de nos conhecermos verdadeiramente.

A arquitetura realizada pelo artífice imigrante, a prática de um saber-fazer resguardado por gerações, além das costuras que se formam entre o saber artesanal, a fatura do ofício e a materialidade dele resultante, analisados pelas concepções do fantástico paradoxo, revelam a potência do gesto do artesão. No conjunto Bez Fontana, tal potência se manifesta na materialidade das primeiras edificações feitas por Sebastião, da mesma forma que se mostra nos encontros das gerações vindouras. Os artesãos desta família, animados, sobretudo, pela expressão primeira daquele artífice, contribuíram e ainda contribuem com seu trabalho, ao mesmo tempo que resguardam, na materialidade mesma, a presença dos artesãos

de outras épocas. A vida que anima a matéria das edificações da família Bez Fontana, por meio do gesto do artesão imigrante, não se esgotaria na construção primeira; se manteria ativa manifestando-se também na conservação e nos acréscimos posteriores que, ao mesmo tempo que reconhecem e conservam a sua história inicial, tecem com ela novos alinhavos. Passado e presente não estão aqui separados em territórios distintos; convivem fraternalmente e essa convivência, de alguma forma, também parece animar a matéria que ainda permanece.



## CONCLUSÃO

Reconhecer e analisar alguns exemplos da arquitetura rural praticada pelo artífice imigrante em Santa Catarina e ao mesmo tempo buscar explorar a artesanaria que constitui os saberes das técnicas construtivas tradicionais – iluminadas pelas concepções que dão forma ao fantástico paradoxo de John Ruskin – nos ajuda a enxergar tanto esta manifestação para além de um olhar patrimonial ou inventarial – que formam estudos já bem consolidados sobre o tema – quanto nos reaproximar aos saberes artesanais que compõem tal materialidade. Ao pretender perceber a presença do artífice construtor, seja na edificação das moradias rurais, seja na prática de um saber-fazer resguardado por gerações, por meio do pensamento estético ruskiniano, buscou-se revelar outras maneiras de ver esta paisagem arquitetônica.

As moradias rurais, para além do valor que a chancela patrimonial, inevitavelmente, lhes confere, revelaram-se, num primeiro momento desta pesquisa, simplesmente, como moradias – um lugar em que se reside. Nos instantes iniciais da investigação, nas primeiras visitas a campo, o sujeito da pesquisa, por vezes inebriado pelo fascínio que o próprio objeto de estudo lhe desperta, quer desvelar, a qualquer custo, o problema proposto. Mas as casas mostravam-se, inicialmente, apenas como casas. À medida que o estranhamento inicial – tanto do pesquisador que buscava pela matéria e pelo espírito das edificações quanto do morador que revelava, em suas primeiras palavras, a rudeza de um olhar encoberto pelo cotidiano – parecia se atenuar, o relato então tomava corpo a partir de perguntas minuciosamente formuladas, que por vezes, caíam por terra, diante dos afortunados devaneios das narrativas. Cabe ressaltar que foram várias as moradias visitadas e moradores entrevistados que indiretamente ajudaram a dar corpo a esta pesquisa, embora não estejam nomeadamente presentes nas análises realizadas.

A relação entre os moradores e a casa construída, o habitar aquela determinada matéria, não se demonstrou igual nas três edificações analisadas, revelando várias formas de se perceber determinada edificação como moradia. Entretanto, seja pelo tempo que a construção carrega; seja pelo fato de ter sido construída pelas mãos do imigrante da família, em condições bem diversas das que se vive hoje; seja por compor ela mesma parte da história daquela família, parece haver um certo respeito em relação à moradia, como aquele que se tem diante de um ser ancião. E, nesse sentido, as três edificações analisadas revelariam uma certa porção de vida que ainda pulsa por meio de sua materialidade, embora de maneira e intensidades distintas em cada uma delas. Cumpre

destacar também, devido à vida que perpassa pela matéria edificada, a ligação fraterna entre passado e presente que constitui a maioria das edificações visitadas. Se, como afirmava Marc Bloch, o objeto da história é, sobretudo, o homem, tais edificações tomadas pelos vestígios da presença de seus artífices construtores, pela vida vivida de seus moradores e pela relação estabelecida com essa materialidade demonstrariam, principalmente, a inseparável ligação entre passado e presente que se revela na arquitetura – essa “irmandade eterna” – como chamava Ruskin.

Aliado à investigação da materialidade mesma das edificações e aos relatos dos moradores juntaram-se as narrativas dos artífices sobre suas práticas e seus saberes tradicionais resguardados pelo tempo e pelos costumes. Em sua maioria anciãos, revelaram, por meio de falas apaixonadas, a sua intensa afeição pela matéria – pela pedra e pela madeira. A relação fraterna entre o homem e o material tornou-se evidente em todos os relatos que, ao mesmo tempo que descreviam os seus conhecimentos e habilidades, deixavam transparecer a impossibilidade de se alcançar o total domínio sobre a matéria se não fosse permitido, sobretudo, ouvi-la. O conhecimento, os saberes e suas práticas, seja dos pedreiros e canteiros, seja dos carpinteiros e marceneiros entrevistados, demonstraram a inseparável ligação e dependência entre o homem e a matéria. Os saberes tradicionais são, antes de tudo, uma prática relacional entre ambos, em que o conhecimento se consolida a partir da relação de uma matéria viva que se mostra ao artesão e do artesão que se entrega às descobertas de tal materialidade, resguardados os mistérios e singularidades da natureza de cada material. E nessa prática relacional, trabalho e pensamento parecem estar, inevitavelmente, entrelaçados, e animam o gesto vivo do artesão. Cabe evidenciar ainda que esse encontro relacional entre o homem e a matéria se dá de forma solitária. A maioria dos artesãos entrevistados trabalha sozinho e, mesmo nos raros momentos de trabalho conjugado, a comunhão primeira seria o encontro individual com o material, que embora seja sempre o mesmo – madeira ou pedra, no caso dos artesãos entrevistados – se revelaria, entretanto, como uma nova descoberta. Na contramão do sistema produtivo vigente, esses artífices mantiveram o espírito do método artesanal, embora também façam uso de ferramentas e máquinas modernas que colaboram em suas práticas. Entretanto, a cadência do trabalho artesanal, justamente porque alimentado pela relação entre o artesão e a matéria, nunca será a mesma de um trabalho fracionado e, nesse sentido, muitas das colocações levantadas pelos relatos dos artífices publicados nos jornais no início do século XX, ainda permanecem, e a possível extinção de ofícios artesanais

que pairava por aquela época, ainda se mantém presente, uma vez que, dentre a quase totalidade dos artesãos entrevistados, tratava-se da última geração do ofício na família. Contudo, se os relatos apresentados nos jornais daquela época deixavam transparecer, mesmo que de forma velada, uma certa oposição entre o trabalho artesanal e o industrial em função das desigualdades de suas condições, hoje parece haver uma incipiente (re)descoberta dos saberes resguardados pelas práticas artesanais, como uma forma de um possível consumo consciente que, se distanciados dos modismos comuns de nossa época, de alguma forma, nos (re)conduziriam novamente ao pensamento ruskiniano.

As costuras que despreziosamente se buscou fazer entre a arquitetura, o artífice e o pensamento estético ruskiniano, por meio do fantástico paradoxo, demonstraram-se oportunas porque se revelaram próximas da idéia do espírito e da alma da arquitetura, que era muito importante para o século XIX. E o fantástico paradoxo, além de constituir-se pela noção do espírito da arquitetura, evidencia também a presença do homem comum e dos saberes por ele resguardados, demonstrados na fatura do seu ofício no corpo edificado. Tomar as concepções de Ruskin pela natureza do fantástico paradoxo, pela vida que anima as relações humanas e a materialidade que se origina dessas relações, de certa maneira, afirma a crítica primeira que parece impulsionar as suas reflexões. A imensa lucidez com que Ruskin conseguiu tecer sua vigorosa e desconcertante crítica em relação aos males sociais causados pela economia do *laissez faire* comprovava, de alguma forma, a imoralidade das relações entre os homens porque não mais constituídas pela valorização da vida. E a arquitetura, por ser uma arte tributária, sobretudo, das relações entre os homens e das relações entre o homem e a matéria, via-se profundamente corrompida. Não se tratava de resgatar um passado medieval e colocá-lo novamente em prática no século XIX, mas de recuperar a capacidade e a vida que animava as práticas artísticas de seus trabalhadores em detrimento ao trabalho alienado de sua época.

Ciente de que a escolha de uma abordagem nos orienta e nos conduz a diferentes conclusões sobre o mesmo objeto – e que talvez essa seja uma das maravilhas na formação dos diversos saberes – o presente estudo procurou evidenciar, por meio dos sinais visíveis das edificações, os vestígios vivos que lhes dão forma e permanecem resguardados em sua matéria. Se, como proclamava Ruskin, a arquitetura deveria ser, sobretudo, um encontro entre homens – entre aqueles que levantaram suas paredes e aqueles que usufruem delas; se a arquitetura, assim edificada, deveria ativar a nossa imaginação e deveria nos contar uma nova fábula a

cada encontro – desde que nos entregássemos a vê-la verdadeiramente na mesma proporção em que ela carregaria a expressão da natureza de cada alma humana em sua materialidade; se a arquitetura seria a manifestação de uma alma falando com a outra, pode-se dizer que as moradias rurais edificadas pelos artífices imigrantes, assim como os saberes artesanais ainda preservados, soam em nossos ouvidos, desde que nos permitamos ouvi-los. Entretanto, não seria uma matéria e um saber cristalizado, isolado e adormecido num tempo de outrora; mas uma matéria viva, ativa, que constitui o passado, mas que também se forma e (trans)forma o presente, da mesma maneira que os saberes, lentamente modificados de uma geração para outra, revelam-se ativos e podem animar nossos sentidos. E, sobretudo, nossas relações, por vezes adormecidas e inebriadas pelo constante fascínio da modernidade.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alcides Vieira de. **Dos aprendizes artífices ao Cefet/SC**. Florianópolis: Agnus, 2002, p. 7-35.

AMARAL, Claudio Silveira. **John Ruskin e o desenho no Brasil**. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo / USP. Orientação prof. Dr. Julio Katinsky, São Paulo, 2005. [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php).

\_\_\_\_\_. **John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Um moderno radical: John Ruskin**. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo / Universidade Mackenzie, vol. 16, n°1, 2016. <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/2016.1%20Amaral>

ANDRADE, Francisco de Carvalho Dias de. **Uma poética da técnica: a produção da arquitetura vernacular no Brasil**. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas / Unicamp, área História da Arte. Orientação prof. Dr. Marcos Tognon. Campinas, 2016. [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/320977/1/Andrade%20c%20Francisco%20de%20Carvalho%20Dias%20de\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/320977/1/Andrade%20c%20Francisco%20de%20Carvalho%20Dias%20de_D.pdf)

\_\_\_\_\_. **A presença dos moinhos hidráulicos no Brasil**. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material, vol. 23, n°1, São Paulo jan/jun/2015. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010147142015000100133&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142015000100133&lng=pt&tlng=pt)

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AUED, Bernardete W. **Histórias de profissões em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. Do autor, 1999.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)**. Tradução Teodoro Cabral. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1980.

BALDESSAR, Mons. Quinto Davide. **Imigrantes, sua história, costumes e tradições.** Forquilha: Formsul, 2007, 3ªed.

BALDIN, Nelma. **Tão fortes quanto a vontade: história da imigração italiana no Brasil** – os vênetsos em Santa Catarina. Florianópolis: Insular/UFSC, 1999.

BATIST, Fábio Domingos. **A casa de madeira – um saber popular.** Curitiba: Arquibrasil, 2011.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna.** Tradução Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BERNARDO, Janice. **Madeira e técnica: as edificações históricas da Colônia Murici.** Curitiba: edição do autor, 2013.

BERRIEL, Andréa. **Tectônica e poética das casas de tábuas.** Curitiba: Instituto Arquibrasil, 2011.

BEZ FONTANA, Germano. **História de minha vida: memórias, imigração e outros fatos.** Florianópolis: Agnus, 1998.

BLOCH, Marc. Advento e conquistas do moinho d'água. In: **História da técnica e da tecnologia.** GAMA, Ruy (org). São Paulo: TAQ/ Edusp, 1985, p. 59-87.

\_\_\_\_\_. **Apologia da história - ou ofício do historiador.** Trdução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BLUMENAU, Hermann Bruno Otto. **A colônia alemã Blumenau – na província de Santa Catarina no sul do Brasil.** Tradução Annemarie Fouquet Schünke. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002.

\_\_\_\_\_. **Um alemão nos trópicos: dr. Blumenau e a política colonizadora do sul do Brasil.** Blumenau: Cultura em Movimento, 1999.

BLUMENAU em Cadernos. Tomo V, fev/1962, nº2.

\_\_\_\_\_. Tomo V, fev/1962, nº4.

\_\_\_\_\_. Tomo XII, jun/1971, nº6.

\_\_\_\_\_. Tomo XIV, ago/1973, nº8.

\_\_\_\_\_. Tomo XVII, Fev/1976, nº2. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XXXIV, out/1993, n°10. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XXIV, jan/1994, n°1. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XXXVIII, jul/1997, n°7. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XXXIX, set/1998, n°9. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XLIII, jav/fev/2002, n° 1/2. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XLIV, mai/jun/2003, n° 5/6. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo XLV, jan/fev/2004, n° 1/2. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau.

\_\_\_\_\_. Tomo 56, jan/fev/2015, n° 1. Blumenau: Cultura em Movimento.

\_\_\_\_\_. Tomo 56, mai/jun/2015, n° 3. Blumenau: Cultura em Movimento.

\_\_\_\_\_. Tomo 56, jul/ago/2015, n° 4. Blumenau: Cultura em Movimento.

\_\_\_\_\_. Tomo 56, set/out/2015, n° 5. Blumenau: Cultura em Movimento.

\_\_\_\_\_. Tomo 56, nov/dez/2015, n° 6. Blumenau: Cultura em Movimento.

BLUMENAUER ZEITUNG 25/01/1902, ano 21, n° 4. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 22/02/1902, ano 21, n° 9. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 29/03/1902, ano 21, n° 13. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 12/04/1902, ano 21, n° 15. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 19/04/1902, ano 21, n° 16. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 26/04/1902, ano 21, n° 17. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 05/07/1902, ano 21, n° 27. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 16/08/1902, ano 21, n° 33. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 27/09/1902, ano 21, n° 39. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 10/01/1903, ano 22, n° 2. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 02/01/1905 (?), ano 23 (?), n° 1. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-112.

BORTOLOTTI, Zulmar H. **História de Nova Veneza**. Nova Veneza: Prefeitura Municipal, 1992.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus, 1993.

CABRAL, Oswaldo. **História de Santa Catarina**. Rio de Janeiro: Laudes, 1970, 2°ed.

CANCELLIER, Olivo, de Lorenzi. MAZURANA, Valdemar. **Rio Maior: traços culturais e transformações de um grupo de imigrantes do sul de Santa Catarina**. Orleans: Elo, 1989.

CENTENÁRIO de Blumenau 1850-1950. Edição da Comissão de Festejos.

CHIODI, Cid Filho. **Aspectos técnicos e econômicos do setor de rochas ornamentais**. Rio de Janeiro: CNPq/CETEM/MCT, 1995.

CLARK, Kenneth. **The Gothic Revival: an essay in the history of taste**. London: Constable, 1950.

\_\_\_\_\_. **Ruskin today**. Baltimore: Peguin Books, 1967, p. 123-318.

CONSTITUIÇÃO de 25/03/1824. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm)

COSTA, Antônio Gilberto. **Rochas e histórias do patrimônio cultural do Brasil e de Minas**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2009.

CROOK, J. Mordaunt. Ruskinian Gothic. In: HUNT, John Dixon; HOLLAND, Faith M. (org). **The Ruskin polygon – essays on the imagination of John Ruskin**. Manchester: Manchester University Press, p. 65-93.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização**. São Paulo: Unesp; Brasília: Flacso, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Unesp; Brasília: Flacso, 2000.

D'AGOSTINO Mário Henrique Simão; PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **A noção de pitoresco no debate cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil**. In: *Desígnio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP*, São Paulo: Annablume, n.1/março/2004.

DALL'ALBA, Pe. João Leonir. Imigrantes italianos em Santa Catarina. In: DE BONI, Luiz Alberto (org). **A presença italiana no Brasil**. Porto Alegre: EST, 1987.

\_\_\_\_\_. **Colonos e mineiros no Grande Orleans**. Florianópolis: edição do autor, 1986.

\_\_\_\_\_. **Imigração italiana em Santa Catarina**. Caxias do Sul: EDUCS, 1983.

DECRETO nº 7566 de 23/09/1909. Disponível em [http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto\\_7566\\_1909.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf)

DE LUCA, Virgínia Gomes. **Caráter da paisagem: foto-grafia do antigo caminho dos imigrantes italianos no sul de Santa Catarina**. Tese apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina/ USFC, área

Arquitetura e Urbanismo. Orientador Prof(a). Dra. Alina Gonçalves Santiago. Florianópolis, 2016. <http://tede.ufsc.br/teses/PARQ0235-T.pdf>

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, Tomo I, vol. I e II, 1940.

DUCASSÉ, Pierre. **História das técnicas**. Tradução Jorge B. Macedo. Publicações Europa-América.

DIAS, José Roberto de Souza, TEIXEIRA, Vera Iten, SANCHES, Denise Paraná. **Santa Catarina – imigrantes e indústria**. São Paulo: Rios, 1987.

DER URWALDSBOTE 15/06/1901, ano 8, n° 51. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 11/01/1902, ano 9, n° 28. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 29/03/1902, ano 9, n° 39. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 12/04/1902, ano 9, n° 41. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 19/04/1902, ano 9, n°42. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

\_\_\_\_\_. 03/05/1902, ano 9, n° 44. Caderno de tradução de Edith S. Eimer. Disponível no AHJFS em Blumenau.

ELIA, Silvío. Romantismo e Linguística. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.113-136.

ESCARAVACO, Arnaldo (editor). **Urussanga: as imagens da história – da colonização à última década do século XIX**. Tribuna Municipal. Criciúma: Tabajara, vol. I.

\_\_\_\_\_. **Urussanga: as imagens da história – da primeira a terceira década do século XX**. Tribuna Municipal. Criciúma: Tabajara, vol. II.

\_\_\_\_\_. **Urussanga: as imagens da história – da quarta a sexta década do século XX**. Tribuna Municipal. Criciúma: Tabajara, vol. III.

FABRIS, Annateresa (org). **Ecletismo na arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobre, 1987.

FERREIRA, Vieira Desembargador. **Azambuja e Urussanga**. Niterói: Oficinas Gráficas, 1939.

FRASCÁ, Maria H. B.O. Tipos de Rochas Ornamentais e Características Tecnológicas. In: **Tecnologia de rochas ornamentais: pesquisa, lavra e beneficiamento**. Rio de Janeiro: CETEM/MCTI, 2014. Disponível em: <http://www.cetem.gov.br/livros>

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura Moderna**. Tradução Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUQUET, Carlos. **O imigrante alemão e seus descendentes no Brasil: 1808/1824/1974**. Tradução Guido Pabst. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1974.

GAMA, Ruy. História da Técnica no Brasil Colonial. In: **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. VARGAS, Milton (org). São Paulo: Unesp/ CEETEPS, 1994, p. 48-68.

\_\_\_\_\_. **A tecnologia e o trabalho na história**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1986.

\_\_\_\_\_. **História da técnica e da tecnologia**. São Paulo: TAQ/Edusp, 1985.

\_\_\_\_\_. **Engenho e tecnologia**. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 17-53.

GILLE, Bertrand. O moinho d'água. In: **História da técnica e da tecnologia**. GAMA, Ruy (org). São Paulo: TAQ/ Edusp, 1985, p. 173-183.

GOETHE, Johann W. **Escritos sobre arte**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas / São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 29-50 e 237-245.

GILBERT, Vicenç; LÓPEZ, Josep. **Marcenaria**. Tradução: Pedro Lopes de Azevedo. Lisboa: Estampa, 2000.

GILBERT, Vicenç; MARTÍN, Frederic A.; LAZCANO, Rodrigo. **A carpintaria**. Tradução Fernando Dias Antunes. Lisboa: Estampa, 1998.

GROSSMANN, Ulrich G, **Fachwerk in Deutschland**. Petersberg: IMHOF – Kulturgeschichte, 2006.

GUEDES, Fernando Antônio Remor. **Rochas ornamentais de Santa Catarina**. Florianópolis: Secretaria do Estado da Ciência e Tecnologia das Minas e Energia, 1989.

HERSEY, George L. Ruskin as an optical thinker. In: HUNT, John Dixon; HOLLAND, Faith M. (org). **The Ruskin polygon – essays on the imagination of John Ruskin**. Manchester: Manchester University Press, 1982, p. 44-64.

HUNT, John Dixon. Oeuvre ad Footnote. In: HUNT, John Dixon; HOLLAND, Faith M. (org). **The Ruskin polygon – essays on the imagination of John Ruskin**. Manchester: Manchester University Press, 1982, p. 1-20.

IMAGUIRE Jr., Key; IMAGUIRE, Marialba Rocha Gaspar. **A casa de araucária**. Curitiba: Arquibrasil, 2011.

IPHAN. **O patrimônio cultural da imigração em Santa Catarina**. WEISSHEIMER, Regina; VIEIRA FILHO, Dalmo (org) Brasília: Iphan, 2011.

\_\_\_\_\_. **Roteiros nacionais de imigração: histórico, análise e mapeamento das regiões**. VIEIRA FILHO, Dalmo; WEISSHEIMER, Regina. Vol. I. 11º Superintendência Regional IPHAN/Santa Catarina.

\_\_\_\_\_. **Roteiros nacionais de imigração: síntese tombamentos federais**. VIEIRA FILHO, Dalmo; WEISSHEIMER, Regina. Vol. II. 11º Superintendência Regional IPHAN/Santa Catarina.

KATINSKY, Júlio Roberto. Glossário dos carpinteiros de moinho. In: GAMA, Ruy (org). **História da técnica e da tecnologia**. São Paulo: TAQ/ Edusp, 1985, p. 216-242.

\_\_\_\_\_. Sistemas construtivos coloniais. In: VARGAS, Milton (org). **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Unesp/ CEETEPS, 1994. P. 67-94.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a mineração no Brasil colonial. In: VARGAS, Milton (org). **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Unesp/ CEETEPS, 1994, p. 95-106.

\_\_\_\_\_. **O ofício da carpintaria no Brasil: justificação para uma investigação sistemática.** Revista de História/ USP, vol. 34, n° 70. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/126398>

KLEINE, Karl. **Vivências e narrativas de um Blumenauense.** Tradução Annemarie Fouquet Schünke. Blumenau: Cultura em Movimento, 2001.

KORMANN, Edith. **Blumenau: arte, cultura e as histórias de sua gente (1850-1985).** Florianópolis: FCC, 1994, vol. II.

LANDOW, George. **Aesthetic and critical theory of John Ruskin.** Princeton: Princeton Legacy Library, 1971, p. 3-42; 53-68; 304-320.

\_\_\_\_\_. **Ruskin.** Publicado pela Oxford University, série Past Masters, 1985. Disponível em:

<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/pm/intro.html>

LIRA, José Tavares Correia de. **Ruskin e o trabalho na arquitetura.** Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo IAU/USP, vol. 4, n°2, 2006 [http://www.iau.usp.br/revista\\_risco/Risco4-pdf/ref\\_2\\_risco4.pdf](http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/ref_2_risco4.pdf)

MACDONALD, Caruso. O estado de Santa Catarina e a colonização Italiana. In: DALL'ALBA, João Leonir. **Imigração italiana em Santa Catarina.** Florianópolis: Lunardelli, 1983, p. 161.

MARZANO, Pe. Luigi. **Colonos e missionários italianos nas florestas do Brasil.** Florianópolis: Ed. UFSC, 1985.

MENDES, V. LIMA, R. MARQUES, M. Pesquisa de Rochas Ornamentais. In: **Tecnologia de rochas ornamentais: pesquisa, lavra e beneficiamento.** Rio de Janeiro: CETEM/MCTI, 2014.

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

MATTOS, Jacintho Antonio. **Colonização do estado de Santa Catharina: dados históricos e estatísticos (1640-1916).** Florianópolis: O Dia, 1917.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PARAIN, Charles. Relações de produção e desenvolvimento das formas produtivas: o exemplo do moinho d'água. In: **História da técnica e da tecnologia**. GAMA, Ruy (org). São Paulo: TAQ/ Edusp, 1985, p. 152-172.

PIAZZA, Walter. **Italianos em Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 2001.

\_\_\_\_\_. **A colonização de Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 1988, 2ªed.

PIMENTA, Margareth de Castro Afeche (coord.). **Mestres artífices de Santa Catarina: cadernos de Memória**. Brasília: IPHAN, 2012.

PEREIRA, Carlos A. LICCARDO, Antônio. SILVA, Fabiano, G. **A arte da cantaria**. Belo Horizonte: C/arte, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Origens da arquitetura moderna e do design**. Tradução Luiz Raul Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. John Ruskin e as sete lâmpadas da arquitetura – algumas repercussões no Brasil. In: RUSKIN, John. **A Lâmpada da memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013 p. 9-48.

\_\_\_\_\_. **O pensamento de John Ruskin no debate cultural brasileiro dos anos 1920**. Desenove e Vinte, Rio de Janeiro, v.III, n.4 out/2008. Disponível em [www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp\\_ruskin.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp_ruskin.htm)

POSENATO, Júlio. **Arquitetura da imigração italiana no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST/EDUCS, vol. 4, 1983.

RAMOS, Iolanda Freitas. **O poder do pó – o pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900)**. FCG/FCT, 2002.

REIS, José Carlos. **O historicismo: a redescoberta da história**. Locus – Revista de História, vol. 8, nº1, 2002, p. 9-27. <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2437/1734>

RUGIU, Antonio S. **Nostalgia do mestre artesão**. Trad. Maria L. T. Menon. Campinas: Autores Associados, 1998.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Tradução Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. **A economia política da arte**. Tradução Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A Natureza do Gótico)**. Tradução José Tavares Correia de Lira. Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo IAU/USP, vol. 4, n°2, 2006. [http://www.iau.usp.br/revista\\_risco/Risco4-pdf/ref\\_1\\_risco4.pdf](http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/ref_1_risco4.pdf)

\_\_\_\_\_. **The seven lamps of architecture**. London: Library Edition. Works, vol VIII, 1903. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Seven%20Lamps%20of%20Architecture>

\_\_\_\_\_. **The stones of Venice**. London: Library Edition, vol I, Works, vol IX, 1903. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Stones%20of%20Venice>

\_\_\_\_\_. **The stones of Venice**. London: Library Edition, vol II, Works, vol X, 1904. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Stones%20of%20Venice>

\_\_\_\_\_. **The stones of Venice**. London: Library Edition, vol III, Works, vol XI, 1904. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Stones%20of%20Venice>

\_\_\_\_\_. **A joy forever – two lectures on the political economy of art (1857-1880)**. London: Library Edition, Parte I, Works, vol. XVI, 1905, p. 15-174. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Joy%20Forever>

\_\_\_\_\_. Inaugural address at the Cambridge school of art (1858). In: **A joy forever**. London: Library Edition, Parte II, Works, vol. XVI, 1905, p. 177-201. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Joy%20Forever>

\_\_\_\_\_. Modern manufacture and design (1959). In: **The two paths**. London: Library Edition, Lecture III, Works, vol. XVI, 1905, p. 319-345. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Joy%20Forever>

\_\_\_\_\_. The influence of imagination in architecture (1857). In: **The two paths**. London: Library Edition, Lecture IV, Works, vol. XVI, 1905, p. 346 -374. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Joy%20Forever>

\_\_\_\_\_. **Unto this last (1860)**. London: Library Edition, Works, vol. XVII, p. 5-118. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Unto%20this%20last>

SACHET, Irmãos. **Seis imigrantes, três casas de pedra, duas Famílias** – 125 anos de imigração italiana, Nova Veneza, 2016.

SASSE, Marita Deeke. **Henrique Krohberger – vida e obra**. Concurso Estadual de Biografia: personagem ilustre do meu município. 1971.

SCHALLENBERGER, Erneldo. **Associativismo cristão e desenvolvimento comunitário: imigração e produção social do espaço colonial no sul do Brasil**. Cascavel: Edunioeste, 2009.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SEYFERTH, Giralda. **A colonização alemã no vale do Itajaí-Mirim**. Porto Alegre: Movimento, 1999, 2ed.

\_\_\_\_\_. **Imigração e cultura no Brasil**. Brasília: UNB, 1990.

\_\_\_\_\_. **Nacionalismo e Identidade Étnica**. Florianópolis: FCC, 1981.

SILVA, Jose F. **A Imprensa em Blumenau**. Florianópolis: IOESC, 1977.

\_\_\_\_\_. **História de Blumenau**. Florianópolis: Edeme, ano (?).

TOWNSEND, Francis G. **Ruskin and the landscape feeling**. Urbana: University of Illinois Press, 1951, p. 49; 59-69; 70-82.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos**. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

VEIGA, Maurício Biscaia. **Arquitetura neo-ensaimel em Santa Catarina: a invenção de uma tradição estética**. Dissertação apresentada à Universidade de São Paulo / USP, área Estética e História da Arte. Orientação: prof. Dr. Edson Leite. São Paulo, 2013.

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-13022014-151829/pt-br.php>

VETTORETTI, Amádio. A colonização italiana dos Vales do Tubarão e do Urussanga e a Colônia Grão-Pará. In: PIAZZA, Walter (org). **Italianos em Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 2001, p. 149-332

VIDAL, Francisco Wilson. PINHEIRO, José Roberto. CASTRO, Núria Fernandez. CARANASSIOS, Adriano. Lavra de Rochas Ornamentais. In: **Tecnologia de rochas ornamentais: pesquisa, lavra e beneficiamento**. Rio de Janeiro: CETEM/MCTI, 2014. Disponível em: <http://www.cetem.gov.br/livros>

WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura popular da imigração alemã**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura erudita da imigração Alemã - no Rio Grande do sul**. Porto Alegre: EST, 2004.

\_\_\_\_\_. **Memórias de Imigrantes**. Porto Alegre: EST, 1988.

\_\_\_\_\_. **Theo Wiederspahn arquiteto**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2009.

\_\_\_\_\_. Madeira. In: BARRETO Demis Ian Sbroglia [et al]. **A arquitetura popular do Brasil**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2010, p.112-119.