

AS POUCO CONHECIDAS E NÃO UTILIZADAS IMAGENS DE SANTOS ESCULPIDAS EM GRANITO PARA A SÉ DE SÃO PAULO

THE LITTLE-KNOWN AND UNUSED IMAGES OF SAINTS SCULPTED IN GRANITE FOR SÉ DE SÃO PAULO

LAS IMÁGENES POCO CONOCIDAS Y NO UTILIZADAS DE SANTOS ESCULPIDAS EN GRANITO PARA LA SÉ DE SÃO PAULO

Mozart Alberto Bonazzi da Costa¹
macbonazzi@gmail.com

RESUMO

A Sé de São Paulo é um monumento de grande interesse para os estudiosos e para os interessados em arquitetura e arte. Para que fosse erguida, na primeira metade do século XX, editou-se modelos construtivos de grande tradição, alguns em desuso, como a cantaria manual em pedra, aplicada a uma construção daquele porte, por meio da qual foram produzidos os blocos para o revestimento das paredes e, para os vãos, os pilares fasciculados nervurados. Para obter-se uma ornamentação à altura daquela grande obra, contratou-se um excelente escultor-canteiro, natural e formado na Suécia, que permaneceu em São Paulo, naturalizando-se brasileiro, o escultor August Ferdinand Frick, que, além dos conjuntos de esculturas que compõem a fachada da catedral, é o autor da rica ornamentação interna, que se distribui em várias partes do templo. Dele, são as quatro peças excedentes que se analisa neste trabalho.

Palavras-chave: Imaginária Religiosa; Escultura em Granito; Mestres Canteiros; Sé de São Paulo.

ABSTRACT

The Cathedral of São Paulo is a monument of great interest to scholars and those interested in architecture and art. In order to build it in the first half of the 20th century, traditional construction models were used, some of which were no longer used, such as the manual stone masonry used in a building of that size, which was used to produce the blocks for the cladding of its walls and the ribbed pillars for the spans. In order to achieve an ornamentation worthy of such a great work, an excellent sculptor-stonemason was hired. He was born and trained in Sweden and remained in São Paulo, becoming a Brazilian citizen. He was the sculptor August Ferdinand Frick, who, in addition to the sets of sculptures that make up the façade of the cathedral, is also the author of the rich ornamentation that is distributed throughout various parts of the temple. The four remaining pieces are analyzed in this work.

Keywords: Religious Imagery; Granite Sculpture; Master Stonemasons; São Paulo Cathedral.

¹ Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), graduado em Educação Artística e Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). É docente da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Integrante do grupo de pesquisa Forma e Método de Projeto na Arquitetura Moderna e Contemporânea (FAUUSP/CNPQ). Pesquisador de processos escultóricos tradicionais e contemporâneos, vem se dedicando ao estudo e à divulgação da talha ornamental barroca e rococó no Brasil, com textos publicados em importantes veículos no Brasil e no Exterior. Desenvolve cursos e projetos educativos e curatoriais dirigidos a espaços museológicos e culturais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2098499791907824>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-3144-8826>.

RESUMEN

La Catedral de São Paulo es un monumento de gran interés para académicos y aficionados a la arquitectura y el arte. Para su construcción, en la primera mitad del siglo XX, se emplearon modelos de construcción tradicionales, algunos de los cuales ya no se utilizaban, como la mampostería manual de piedra empleada en un edificio de ese tamaño, que produjo los bloques para el revestimiento de sus muros y los pilares nervados para los vanos. Para lograr una ornamentación digna de tan gran obra, se contrató a un excelente escultor-cantero, nacido y formado en Suecia, que permaneció en São Paulo y se nacionalizó brasileño. Además de los conjuntos escultóricos que conforman la fachada de la catedral, también es autor de la rica ornamentación que se distribuye por diversas partes del templo. Las cuatro piezas sobrantes analizadas en este trabajo son suyas.

Palabras clave: Imaginería Religiosa; Escultura de Granito; Maestros Canteros; Catedral de São Paulo.

INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX teve, para São Paulo, um significado especial, por envolver a riqueza ocasionada pelo cultivo e exportação do café e o crescente processo de industrialização que modificaram a capital do estado. As demandas por objetos de luxo de produção local seriam atendidas por meio da fundação, em 1873, da Sociedade Propagadora de Instrução Popular, com o objetivo de formar artesãos, canteiros, serralheiros, marceneiros e carpinteiros, cada vez mais necessários em meio a um contexto no qual exigia-se, cada vez mais, qualidade na construção e ornamentação de luxuosos edifícios comerciais e residenciais (Gordinho, 2000).

Em 1882, a Propagadora seria ampliada, passando a chamar-se Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, com a missão de oferecer ensino gratuito em artes e ofícios àqueles que atuariam no comércio, na lavoura e na indústria. Muitas entre as significativas realizações dos formandos do Liceu ainda podem ser encontradas em edifícios da capital, hoje tombados pelo seu valor histórico e cultural (Gordinho, 2000).

Mesmo com o numeroso contingente profissional formado por aquela instituição, algumas especialidades constituiriam opções menos frequentes entre as escolhas profissionais dos jovens em treinamento. É o caso de um vasto conjunto de conhecimentos escultóricos muito mais ligado às atividades dos oficiais mecânicos durante a Idade Média (Wittkower, 1989), do que aos profissionais atuantes em um contexto industrializado, quando se acentuava a mecanização em terras paulistas.

A partir da idealização e iniciativa do Arcebispo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva e do projeto de Maximilian Emil Hehl, sucedido por Jorge Krug e depois, por Alexandre

Albuquerque e, por fim, Luís Inácio de Anhaia Melo, entre 1913 e 1954, se construiria a nova Catedral da Sé de São Paulo (Relatório n. 1). Para a execução desse projeto, constatamos terem sido produzidos elementos estruturais, blocos para a composição de paredes, componentes fasciculados de pilares nervurados para os vãos e conjuntos de imagens religiosas executados à mão em granito, em diversas oficinas prestadoras de serviços. Também se estabeleceu junto ao Convento das Carmelitas, no bairro das Perdizes, hoje sede da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), um canteiro de obras de características quase medievais (informação verbal recebida do Sr. José da Cruz Lourenço ao autor em julho de 2015).

Devido ao alto custo oferecido pelas empresas que exploravam o material em território nacional, o projeto inicial previu a aquisição das pedras, a serem utilizadas na obra, de uma firma europeia. O primeiro lote entregue foi utilizado nos alicerces da construção, mas, devido à deflagração da Primeira Grande Guerra e a perda do segundo carregamento de pedras com o naufrágio, na costa portuguesa, do vapor “Bogor” que o transportava, passou-se a utilizar material local (Relatório n. 2, 1915). Para a extração do Granito Cinza Mauá, utilizado na obra, adquiriu-se uma pedreira em Ribeirão Pires, distando quatro quilômetros da Estação Ferroviária, para onde as pedras seguiam em carroças puxadas por animais de carga. Em São Paulo, os carregamentos de pedras seguiam, da Estação da Luz até a obra, em veículos de carga especialmente constituídos para este fim (Relatório n. 4, 1918). O material seria lavrado, além de outros colaboradores, por um grupo de oficiais provenientes principalmente de Portugal e da Espanha, especializado em cantaria e na escultura em pedra (informação verbal recebida do Sr. José da Cruz Lourenço ao autor em julho de 2015).

No presente trabalho, é apresentado e analisado um conjunto excedente de esculturas em granito, realizado pelo escultor-canteiro sueco, naturalizado brasileiro, August Ferdinand Frick, para a Catedral da Sé e nunca utilizado, permanecendo até hoje em posse da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). A realização da Catedral da Sé, na primeira metade do século XX, em São Paulo, utilizando técnicas escultóricas tradicionais sobre granito, constitui um caso excepcional e de interesse para o estudo dos processos escultóricos e da produção de bens integrados à arquitetura aqui editados. Destacamos a imaginária em granito, como um raro exemplo, em terras brasileiras, de produção escultórica embasada na reinterpretação de cânones clássicos. Aqui, entretanto, apresentou configurações marcadas por um olhar mais atualizado e modernizante, executada por um oficial mecânico de alto nível, formado e treinado na Suécia e aplicada a uma construção revivalista, inaugurada em 1954, já na segunda metade do século XX, na capital do estado de São Paulo, Brasil, durante as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Portanto, mais de um século depois da

ocorrência do Revivalismo europeu, que, em derivações anacrônicas, se estenderia até os séculos XX e XXI, em diversos locais do mundo.

Também apresentamos algumas informações extraídas de documentos originais, inéditos, guardados por longo tempo e a nós gentilmente cedidos pelo filho do contratante de alguns canteiros portugueses e espanhóis que atuaram naquela histórica construção, com o objetivo de efetuar um registro que poderá, em muito, ser ampliado em novas pesquisas. São registros de nomes que atuaram na realização dos componentes em granito, esculpidos em técnica mista, utilizando a base oferecida por alguns maquinários modernos, mas com o predomínio do trabalho manual, com técnicas tradicionais, para a produção necessária à edificação, em granito, daquele templo monumental, nessa capital.

ANTECEDENTES À CONSTRUÇÃO DA NOVA SÉ DE SÃO PAULO

No final do século XVI, teria início a construção da primeira Igreja Matriz da então Vila de São Paulo, em obra que se estenderia até a inauguração, algumas décadas depois. Aquela capela, entretanto, não duraria muito e um novo templo seria construído no Largo da Sé, quando se criou o Bispado de São Paulo, em 1745. Aquele histórico templo também seria demolido em 1913, como já o tinham sido ou ainda seriam outros tantos na cidade de São Paulo, a exemplo da Igreja original do *Páteo* do Colégio, onde nasceu Piratininga. Excetuando-se o alicerce original em pedra e argamassa, que subsiste até hoje e teria a função de isolar a umidade do solo da construção original da Igreja dos Jesuítas, em taipa de pilão, a atual construção de tijolos é uma réplica, pouco fiel, inaugurada em 1979.

Nossos estudos apontam que ocorria um surto modernizador resultante de conveniências e interesses institucionais voltados à substituição de construções em taipa, material tradicionalmente utilizado em São Paulo que, no entanto, apresenta fragilidades se exposto à umidade, por edifícios construídos com materiais mais resistentes e duráveis, como os erguidos com estrutura em concreto armado, paredes de tijolos e revestimentos de pedra. Este processo também envolveu um desconhecimento ou desconsideração, por parte das elites locais, de questões como a da importância do patrimônio histórico enquanto documento básico à manutenção da memória de um grupo, fundamental à construção e constituição do pertencimento e, portanto, da cidadania.

Na verdade, como pudemos constatar nas pesquisas, toda a cidade colonial de São Paulo, construída em taipa de pilão, foi demolida, em nome de um progresso que resultou de apogeu de tal ordem, que se buscou expressar a pujança conquistada, erguendo-se novas construções em tijolo e cimento. O estilo adotado, marcado por um ecletismo europeizado, foi

considerado, por muitos, mais adequado à riqueza e “atualização” destas terras. Envolvia o que então se considerava “civilizado e desenvolvido”, desvalorizando-se tudo o que dissesse respeito aos períodos colonial e imperial brasileiros, erguido na capital paulista.

Para se ter uma ideia do contexto urbano que cercava a cidade de São Paulo, antes da maciça demolição da cidade colonial, veja-se o vídeo LABTRI FAUUSP – Largo São Francisco (1862-1887), no qual, por meio de animação, reconstitui-se um pouco do que pode ter sido o centro da cidade, com base em fotos realizadas por Militão Augusto de Azevedo, em 1862 (Borba, [20--]).

Ainda se pode encontrar templos religiosos remanescentes, na área central da capital, como as Igrejas Primeira e Terceira Franciscanas, a Ordem Terceira do Carmo, a Igreja da Boa Morte, originárias do século XVIII, entre algumas poucas outras. Dos séculos XVII e XVIII, entretanto, não restaram outras construções originais no triângulo que delimitou o centro urbano da São Paulo colonial (São Francisco, São Bento e Carmo). Mesmo assim, existem, até hoje, oito construções históricas, remanescentes do período bandeirista, que já sofreram consideráveis intervenções, não se encontrando mais em estado próximo ao que deve ter sido o original, localizadas em diferentes regiões da cidade, que integram o conjunto de Equipamentos do Departamento de Patrimônio Histórico dessa capital.

O mesmo já havia acontecido neste país, no início do século XIX, após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro. Entendemos que, nesse momento, o Neoclassicismo ou interpretações que denotavam pouco conhecimento ou aprofundamento a respeito do que poderia significar aquele estilo francês, influenciado por expectativas pré-revolucionárias, resultou em uma tentativa de atualização estética em terras brasileiras. Essa “modernização” foi marcada pela edição de uma espécie de arquitetura de fachada, em boa parte dos casos em simulacros, por meio de adaptações que chegaram a mudar a configuração externa de inúmeras construções luso-brasileiras, sem que, no entanto, houvesse alterações nos espaços internos. Deste modo, não refletiam, em planta e funcionalidade, questões representativas de reflexões mais aprofundadas e avanços reais, dirigidos às mudanças em aspectos estruturais das próprias sociedades nas quais ocorreriam.

Assim, construções que apresentavam as soluções surgidas do processo de adaptação da arquitetura lusitana à enorme diversidade natural encontrável no território brasileiro e que apresentavam eficiência e eficácia, receberam uma “maquiagem neoclássica”. No entanto, essas adaptações não corresponderam a alterações efetivas, como aquelas que, na Europa, fizeram modificar os espaços públicos e os residenciais urbanos, devido a questões de cunho higienista. Embora estas tenham sido observadas desde o Primeiro Império no Brasil, gerando orientações

dirigidas à observância de princípios sanitários, aqui só viriam a ser atendidas após a queda do Império, já no início da República.

A nossa pesquisa também mostrou que, entre o final do século XIX e o início do século XX, a alteração ou mesmo destruição de originais arquitetônicos aconteceria em muitos lugares. Não apenas em São Paulo ou em outras localidades brasileiras, também ocorreram em outras partes do Novo Mundo, onde a consciência a respeito do papel fundamental do patrimônio construído para a preservação da memória e a construção da cidadania, ainda não se encontrava suficientemente desenvolvida, conhecida ou divulgada.

A construção da nova Catedral da Sé na capital paulista, no nosso entendimento, constituiu um fenômeno tão anacrônico quanto fascinante, resultando em uma edificação monumental, que evoca as grandes catedrais medievais europeias que tanto influenciaram os estilos revivalistas no século XIX. Importa registrar que a obra, desde o início e que se estendeu principalmente por toda a primeira metade do século XX, teve importantes intervenções complementares ou obras de recuperação, realizadas até o final do mesmo século e início do seguinte.

Devemos, no entanto, deixar aqui registrado, que nada pode justificar a demolição da Sé Velha de São Paulo, ou dos outros templos inestimáveis, a exemplo da Igreja do Páteo do Colégio, a Sé (original), a Igreja de São Pedro dos Clérigos, a Igreja de Santa Ifigênia, a Igreja da Misericórdia, a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Igreja do Mosteiro de São Bento, Igreja de Pinheiros, assim como de toda a cidade colonial. Entendemos que todo esse acervo edificado foi infelizmente perdido em nome de interpretações equivocadas a respeito de um “progresso” que demonstrou o despreparo para se lidar com questões relativas à memória local, com base na preservação de documentos, escritos e construídos, comprometendo, assim, o estudo e o conhecimento dos processos que marcaram a evolução arquitetônica e artística neste Planalto de Piratininga.

No entanto, a monumentalidade da realização que resultou na Catedral Metropolitana de São Paulo leva-nos, neste artigo, a procurar concentrar a atenção nos processos que conduziram à concretização daquele ideal, por meio da concorrência de diversos grupos de profissionais especializados. Estes compuseram inúmeras frentes de trabalho, que movimentaram vultosos recursos, para se erguer um templo com estrutura armada em concreto, utilizando tijolos, revestimentos de blocos e pilares fasciculados nervurados finamente lavrados, executados em granito. O impressionante processo manual, que integrou obras escultóricas de excelente nível, merece ser estudado e conhecido por todos aqueles que se interessem pela memória e preservação do patrimônio artístico, histórico e cultural.

A ESCULTURA EM SÃO PAULO

No nosso estudo, vimos que, embora sejam inúmeras as realizações escultóricas em Portugal, no período colonial brasileiro, a arte escultórica restringir-se-ia, principalmente, à produção em madeira, de retábulos de altares e relevos parietais, com objetivos ornamentais em interiores religiosos católicos. No que diz respeito à tridimensionalidade da figura humana, limitava-se à produção de imagens de culto, nos primeiros tempos feitas em barro e, a partir do final do século XVII até o século XIX, em madeira. Embora existam, são menos frequentes, entre os séculos XVII e XVIII, os exemplares de obras escultóricas desenvolvidas em pedra e integrados a espaços internos ou mesmo externos na arquitetura religiosa brasileira.

Assim, a exploração das possibilidades de articulações formais aplicadas às três dimensões espaciais (altura, largura e profundidade), enquanto exercício criativo, envolvendo temas religiosos, mitológicos laicos ou profanos, ocorreria, no Brasil, após a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, por D. João VI, em 1816. Partindo dos pressupostos acadêmicos vigentes na França, a Missão Artística, embasaria, no Rio de Janeiro, o que viria a se tornar a Academia Imperial de Belas Artes, na qual passou-se a ensinar a escultura segundo os padrões clássicos ou acadêmicos.

Embora, no período colonial em São Paulo, não tenha sido comum a realização de esculturas em mármore, granito ou bronze, vimos que, surgiu, na cidade, na segunda metade do século XIX, demanda principalmente voltada ao atendimento de necessidades ligadas à construção e ornamentação de túmulos e mausoléus. Essa procura, graças às questões de cunho higienista, que conduziram à criação dos espaços cemiteriais, cemitérios extramuros ou cemitérios municipais, em substituição aos habituais enterramentos nos interiores dos templos católicos ou em cemitérios contíguos às igrejas, faria com que se desenvolvessem aqui os recursos necessários à edição desse verdadeiro modismo europeu, tão valorizado entre as classes burguesas, principalmente na segunda metade do século XIX. Como pudemos observar, a construção de elaborados conjuntos fúnebres, com finalidades memoriais e honoríficas, compostos por arquitetura e ornamentação relevada em pedra, com a integração de esculturas tridimensionais em pedra ou bronze, normalmente, com temáticas que evocam sentimentos ligados à dor da perda e à saudade, predominou nos espaços cemiteriais estudados.

Em 2016, sob a vigência do convênio firmado entre a PUC-SP e o Serviço Funerário Municipal, foi desenvolvido o Projeto Memória & Vida, no qual coordenei o Grupo de Estudos em Arte e Arquitetura Cemiteriais (GEAAC) (Bonazzi da Costa, 2016a, 2016b, 2016c, 2016d). Enquanto me encontrava em trabalho de campo no Cemitério Consolação em São Paulo, fui procurado por um antigo profissional ligado à cantaria, o Sr. José da Cruz Lourenço, que, muito

gentilmente, passou às minhas mãos documentos relativos às atividades da “Marmoraria e Cantaria da Consolação”, empresa pela qual foi responsável e que, anteriormente, pertenceu ao seu pai. Seu objetivo era perpetuar informações a respeito das atividades da área e de sua família. Registro aqui os agradecimentos ao referido senhor, por esta importante contribuição aos estudos que envolvem as atividades dos canteiros na cidade de São Paulo, na primeira metade do século XX. Estes documentos podem ser encontrados no Arquivo Metropolitano de São Paulo Dom Duarte Leopoldo e Silva, administrado pela Cúria Metropolitana de São Paulo, ao qual foram doados.

Com a crescente demanda de peças escultóricas para a ornamentação de túmulos e mausoléus em cemitérios brasileiros, ficou evidente que diversas marmorarias estabeleceram-se na capital paulista, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Muitas das peças então comercializadas na cidade, feitas em mármore de Carrara, provinham da Itália. Eram escolhidas e adquiridas aqui por meio de ilustrações ou de imagens fotográficas impressas em catálogos, que os interessados podiam consultar nas lojas, configurando a existência de modelos e cópias, que poderiam ser reproduzidos em série na Itália e enviadas para quaisquer partes do mundo.

Assim, a busca por exclusividade fez com que viessem, para São Paulo, profissionais gabaritados, como o escultor italiano Carlo Barbieri, contratado pela Marmoraria Carrara. Na cidade de São Paulo, na primeira metade do século XX, outros diversos escultores de excelente nível desenvolveram trabalhos em pedra (mármore ou granitos) ou em bronze, dentre eles, Francisco Leopoldo e Silva, Luigi Brizzolara, Galileo Emendabili, Nicola Rollo, Rodolfo Bernardelli, Amadeo Zani e Antelo del Dèbbio, Celso Antônio de Menezes e Victor Brecheret (Bonazzi da Costa, 2016a).

Entre fins do século XIX e primeira metade do século XX, ficou patente que a elite paulistana alinhou-se às tendências vigentes na Europa, desde o século XIX, envolvendo a construção de túmulos e mausoléus, alguns dos quais, com ornamentação profusa, tendo, inclusive, integradas aos conjuntos arquitetônicos, elaboradas esculturas em mármore, granito ou bronze.

Para atender essas demandas, diversas marmorarias dedicaram-se à produção de ornamentação e esculturas para a composição de túmulos e mausoléus, principalmente em cemitérios, como o Consolação, o São Paulo e o Araçá. Entre uma extensa lista, estavam a Nicodemo Roselli & Cia., a Carrara, a Tavolaro, a Milão, a Savóia, a Paulista, a Volpe & Filhos (Bonazzi da Costa, 2016a).

Também os documentos da firma Irmãos Lourenço & Rossi, pertencente aos irmãos portugueses, Srs. Jeronymo e Manuel Lourenço, e ao brasileiro Sr. Salvador Pedro Rossi,

apresentam informações a respeito do desenvolvimento dos trabalhos dirigidos à construção e ornamentação de túmulos e mausoléus em São Paulo, nos três primeiros quartéis do século XX. São exemplos, os documentos necessários à contratação de pessoal especializado e à documentação para a aquisição de áreas e obtenção de autorização para a construção de jazigos.

Esse conjunto documental também expõe parte da estrutura daquele sistema de produção, envolvendo desde a contratação, períodos de férias e demissão de funcionários, livros de ponto, até documentos relativos ao atendimento de solicitações de licenças para tratamentos de saúde, pelo visto frequentes, a julgar pelos atestados médicos, autorizando o afastamento dos funcionários para esse fim, e exigências legais da municipalidade, impostos sindicais ao Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Mármores e Granitos de São Paulo, concessões para a construção nos espaços cemiteriais, impostos municipais, veículos para o transporte de matérias-primas e mercadorias. Todo esse acervo demonstra parte da desenvolvida estrutura formada para o atendimento das demandas daquela área específica.

A Declaração de Empregados da firma Irmãos Lourenço & Rossi, datada de 27 de junho de [19--] (Figura 1), em particular, documento de grande importância para este estudo, apresenta os nomes e as especialidades de alguns profissionais que atuaram naquela empresa.

Figura 1 – Declaração de Empregados da firma Irmãos Lourenço & Rossi

DECLARAÇÃO DE EMPREGADOS (DE ACORDO COM O DECRETO-LÉI N.º 1.840, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1939)																		
Vila - Fazenda		N.º do registro anterior		Cidade		Atividade que exerce		Data de		Data de								
Estado - São Paulo				Capital - São Paulo		Marmoraria - 1971		Entrada		Saída								
(Firma) - Rossi & Lourenço																		
A - EMPREGADOS EXISTENTES A 25 DE ABRIL DE 1971																		
Número de ordem	NOMES	CARTERA PROFISSIONAL N.º Série	Função	Data da Admissão	Número de dias de serviço e estrangeiro	SALÁRIO	Nacionalidade	Sexo	PARA ESTRANGEIROS									
									1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	Adelino Gonçalves	137230 229 223	Canteiro	19/4/34	5	H	2.400	Portug	M	C	1934	an	mo	1912	mo	tin		
2	Euclio Schiavo	134025 22	Canteiro	22/5/35	4	H	2.300	Bras	M	C	1937							
3	Manoel de Souza	73957 2	Canteiro	27/1/37	11	H	2.300	Portug	M	C	1936	N	N	1913	mo	tin		
4	Salvador Gonçalves	229908 23	Canteiro	5/1/38	20	H	2.300	Portug	M	C	1938	S	N	1926	mo	tin		
5	Isidroto Schiavo	137121 22	Canteiro	1/1/37	17	H	2.300	Bras	M	C	1932							
6	Manoel de Souza	16/2/39	Canteiro	16/2/39	19	H	2.200	Bras	M	C	1938	N	N	1916	mo	tin		
7	João Luís Almeida	203391 23	Canteiro Ilustrador	6/3/35	6	H	2.300	Bras	M	C	1932							
8	Roque Almeida Filho	133237 24	Ilustrador	4/8/37	13	H	1.600	Bras	M	C	1931							
9	Pedroso Al. Pastana	137124 22	Ilustrador	1/1/37	18	H	1.600	Bras	M	C	1933							
10	João Pereira		Marmorista	2/1/39	7	H	1.300	Bras	M	C	1916							
11	Luiz Lemos		Marmorista	14/9/37	14	H	1.600	Bras	M	C	1930							
12	Benedicto Farauta		Canteiro	14/2/38	15	H	2.000	Bras	M	C	1937							
13	Agostinho Rossi	136731 23	Canteiro	13/1/33	8	H	2.300	Itália	M	C	1936							
14	João Queiroz Pereira		Ilustrador	1/1/30	21	H	1.600	Portug	M	C	1914	N	N	1936	mo	tin		
BENEFÍCIOS DA 25 DE ABRIL DE 1971																		
Nota - Esta relação deve ser preenchida, de preferência, à máquina e em 100 cópias, ou número de 200 páginas (página inicial e 100 páginas encadernadas, além das folhas de identificação).																		
DEPARTAMENTO ESTADUAL DO TRABALHO A deponção destas vias prova apenas o cumprimento do artigo 11º do DECRETO-LÉI n.º 1.840, de 7 de Dezembro de 1939.																		
Assinatura																		
893-70																		

Fonte: acervo da firma Irmãos Lourenço & Rossi hoje no Arquivo da Cúria.

Diversos deles participaram da confecção de componentes para a construção da Catedral Metropolitana de São Paulo, de acordo com informação verbal do Sr. José da Cruz Lourenço

ao autor, em julho de 2015, sem especificações de nomes. No entanto, ficou claro que, entre aqueles nomes, apenas alguns teriam trabalhado no canteiro próximo à PUC-SP):

Adelino Gonçalves – Canteiro (português, nascido em 1884, chegou ao Brasil em 1912, casou-se com uma brasileira e não teve filhos);

Curcio Schiesaro – Canteiro (brasileiro, nascido em 1907);

Manoel de Souza – Canteiro (português, nascido em 1886, chegou ao Brasil em 1913, não se casou e não teve filhos);

Salvador Gonçalves – Canteiro (português, nascido em 1903, chegou ao Brasil em 1926, casou-se com uma brasileira e não teve filhos);

Celestino Schiesaro – Canteiro (brasileiro, nasceu em 1918);

Manuel de Souza – Canteiro (português, nascido em 1888, chegou ao Brasil em 1916, não se casou e não teve filhos);

Vicente Peixoto Alencar – Canteiro/lustrador (brasileiro, nasceu em 1902);

Roque Alencar Filho – Lustrador (brasileiro, nasceu em 1911);

Rodrigo A. Pestana – Lustrador (brasileiro, nasceu em 1913);

José Pereira – Marmorista (brasileiro, nasceu em 1916);

Luiz Tenesi – Marmorista (brasileiro, nasceu em 1900);

Benedicto Farcetta – Canteiro (brasileiro, nasceu em 1907);

Agostinho Rosa – Canteiro (italiano, nasceu em 1906);

José Augusto Nevada – Lustrador (português, nasceu em 1914, chegou ao Brasil em 1936, não se casou e não teve filhos).

Na referida documentação, encontram-se os seguintes nomes de profissionais ligados à empresa Irmãos Lourenço & Rossi: Jeronymo Lourenço, Manuel Lourenço, Salvador Pedro Rossi (proprietários). Funcionários: Adelino Gonçalves, Agostinho de Rosa, Benedicto Farsetti, Celestino Schiezaro, Curcio Schiesaro, Domingos Carvalho da Silva, Guersino (Longo?), Januário Selite, João Schiesaro, João Serveira Sampaio, José Augusto Nevada, José Pereira, Luiz Tenesi, Manuel de Souza, Rodrigo A. Pestana, Roque Alencar Filho, Salvador Gonçalves Garmel, Vicente Peixoto Alencar. Integrantes desse grupo atuaram na produção de elementos construtivos em granito², tendo alguns trabalhado no canteiro de obra da Catedral Metropolitana de São Paulo provisoriamente instalado junto à PUC-SP.

² Em 2012, tive a oportunidade de solicitar à PUC-SP a transferência de dez componentes de pilares fasciculados nervurados em Granito Cinza Mauá, da equipe de canteiros e não utilizados por serem excedentes, do Campus Monte Alegre para o Campus Ipiranga, onde estão guardados.

Outras diversas equipes operaram na construção da Catedral, e informações a respeito dos diversos profissionais que lá atuaram poderão ser encontradas ou descobertas em documentos como os estudados aqui. Muitos desses registros ainda se encontram nos arquivos mortos das empresas remanescentes e outros tantos, pertencentes às empresas que encerraram as atividades, podem ter se perdido. A memória da construção daquele templo monumental ainda poderá ser significativamente ampliada por novas pesquisas.

O emprego de obras escultóricas integradas à arquitetura em São Paulo intensificou-se gradativamente a partir da primeira metade do século XX, principalmente após a Primeira Grande Guerra. Nessa ocasião, para cá afluíram diversos profissionais que desenvolveram relevantes trabalhos que, em grande parte, se conservam em bens tombados na cidade até os dias atuais.

Embora a produção tumular tenha tido um importante papel para as atividades dos canteiros e escultores na capital paulista, entre fins do século XIX e início do século seguinte, a demanda por esculturas em pedra, principalmente a partir da primeira metade do século XX, também envolveria a produção de componentes em relevos ou tridimensionais escultóricos a serem integrados à arquitetura pública, religiosa ou doméstica, em um rico e diversificado contexto, envolvendo atividades, como as brevemente expostas com base na documentação apresentada acima, tendo um ponto culminante na construção da nova Sé que, a seguir, veremos como um dos mais destacados exemplos.

AUGUST FERDINAND FRICK

As nossas pesquisas apontam que o escultor sueco que, no Brasil, passou a ser conhecido como Ferdinando Frick, é o autor das estátuas dos santos, evangelistas e profetas, distribuídas pelos nichos presentes na fachada da Catedral Metropolitana de São Paulo, a Catedral da Sé, e também de diversos elementos ornamentais que se encontram em outras partes do templo.

No prefácio da publicação *Obras de F. Frick na Catedral da Sé*, de Wilson Gelbcke (2014), a sua neta, Carmen Frick Reu, descreve momentos preciosos relatados por sua mãe, Vera Ingrid Frick Reu, filha única do escultor. Ela acompanhou seus familiares em incursões aos arredores da capital paulista, em busca de flores, folhas e sementes para servirem de modelo para as esculturas dos capitéis das colunas, arcos ogivais, nichos e pedestais, reconhecidamente inspirados na fauna e flora brasileiras, inclusive em atendimento às instruções recebidas do clero encomendante.

Na nova edificação, as gárgulas e quimeras medievais foram substituídas por elementos da fauna e da flora do nosso país, produzidos em granito, envolvendo a simbologia eclesiástica, como “[...] o trigo e a uva (símbolos eucarísticos), o cacau, o sapo-boi, o tatu-bola, a salamandra,

a samambaia, o milho, o caju, o café, o maracujá, e muitas outras riquezas da biodiversidade brasileira” (Machado, 2015, p. 31).

A menina que percorreu e brincou por entre andaimes e escadarias inacabadas durante as obras do grandioso templo, enquanto seu pai realizava as esculturas, guardou, além de inúmeras lembranças, inestimável documentação reunida por seu tio, Ernfrid Frick³. Esse material, composto por documentos, fotos e matérias de jornais publicadas no Brasil e na Suécia, que, contando com as traduções de textos suecos pelo amigo Carl Almém, seriam a base para a biografia escrita por Wilson Gelbcke, às mãos de quem chegaram, por meio da filha de Frick, Sra. Vera Ingrid e da neta, Dra. Carmen Frick Reu (Gelbcke, 2014).

August Ferdinand Frick, nascido em 24 de fevereiro de 1878, em Koppaberg, condado de Örebro, na Suécia, estudou escultura na Escola Técnica Profissional Mista de Estocolmo (Tekniska Skolan), entre 1898 e 1902, aprimorando-se posteriormente em escultura com cópias de modelos em gesso, sob a orientação de dois renomados escultores, o professor da Academia de Artes de Estocolmo, John Böjerson e o reconhecido artista Christian Eriksson. Em 1904, seria agraciado com uma bolsa de estudos para a Academia Colarossi, em Paris, a partir do que, participaria de exposições em Paris e em Berlim, retornando ao seu país em 1905, passando a atuar como professor, na conceituada escola Konstnärsförbundet (Gelbcke, 2014).

Ferdinand Frick, mudou-se para o Brasil em 1913 e, como primeiro trabalho em São Paulo, executou uma maquete da nova Catedral da Sé, em escala 1:40, a convite do Sr. Adolpho Augusto Pinto, secretário da Comissão Executiva das obras do novo templo. Este trabalho, como esperado, atraiu a atenção dos apoiadores e financiadores da obra, após ter sido fartamente noticiado pela imprensa local, sendo muito visitado pela população paulistana (Gelbcke, 2014; Relatório n. 3, 1916), chamando também a atenção para o seu autor, que se tornaria conhecido na cidade, onde deixaria diversas obras.

Além das atividades como escultor, desenvolvendo trabalhos para a nova Catedral de São Paulo e atendendo a numerosas encomendas particulares, Ferdinand Frick, foi professor de escultura no Instituto Profissional Masculino de Artes e Ofícios de São Paulo, desde 1914, sendo efetivado no cargo após naturalizar-se brasileiro, em 1928. Em 1931, passou para a Escola Profissional e Industrial de São Paulo, onde se aposentou, em 1937 (Gelbcke, 2014).

Frick dedicou-se aos trabalhos para a nova catedral entre 1913 e 1933. Realizou as esculturas dos profetas e dos evangelistas, além de relevos ornamentais, nas diversas sessões

³ Ernfrid Frick mudou-se para o Brasil em 1923 e trabalhou com o irmão até 1926, quando se tornou professor da Escola Profissional Mista de Franca e, em 1934, da Escola Profissional de São Carlos. É seu o projeto da Catedral de São Carlos Borromeu, naquela cidade, onde faleceu em 1959 (Gelbcke, 2014).

de capitéis que encimam as colunas, e nos frisos que arrematam os arcos ogivais e diversos pedestais presentes no templo. São suas as esculturas dos profetas Isaias, Jeremias, Ezequiel, Daniel e dos evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, que ladeiam o principal portal de entrada do templo. Executou também as imagens dos Santos Anastácio, S. Cirilo, S. Gregório Nazianzeno, S. João Crisóstomo, Sto. Ambrósio, S. Jerônimo, Sto. Agostinho e S. Gregório Magno, totalizando 18 figuras aplicadas à fachada da Catedral Metropolitana de São Paulo (Gelbcke, 2014).

A beleza plástica e a simbologia presentes na temática da fauna e flora brasileiras são apresentadas nos relevos ornamentais esculpidos no arco que encima o portal da catedral e nos diversos capitéis das colunas, distribuídos em sessões paralelas no interior do templo. Na cúpula, os capitéis apresentam efigies de figuras ilustres, como papas e arcebispos, também se destacando o Grupo do Calvário em alto-relevo aplicado sobre o pórtico monumental da nova Catedral Metropolitana (Gelbcke, 2014).

Após a produção do grupo de imagens para a Catedral de São Paulo, Frick executaria, entre 1935 e 1938, diversos trabalhos para algumas igrejas da Capital e do Interior do estado, como a Catedral de Campinas, onde se encontra o monumento ao bispo Dom João Nery, e Batatais, para onde realizou uma imagem da SS. Virgem Coroada de Rosas (Gelbcke. 2014).

Também possuem obras e relevos de Frick: a Casa Pia de São Vicente, a Igreja de Sto. Antônio do Pari, e imagens para o novo Convento do Carmo, em 1934, à Rua Martiniano de Carvalho, e para as Igrejas da Consolação, no bairro de mesmo nome, e de São José, no Ipiranga, em São Paulo. Também receberiam obras do escultor, a Matriz de Bragança Paulista, além de monumentos nos cemitérios Consolação e Araçá, também na capital paulista, e bustos de personalidades relevantes, como o de Luiz de Souza Queiroz, para a Escola Superior de Agricultura de Piracicaba, que leva o seu nome (Gelbcke, 2014).

Após a aposentadoria, Frick continuou a esculpir e, em 1938, aos sessenta anos, recebeu da Suécia, uma incumbência que lhe trouxe grande entusiasmo: fundir a obra *Emigrantes: última vista da pátria*, um grupo escultórico realizado em gesso em 1915, quando se encontrava há apenas dois anos no Brasil. Para o autor, essa encomenda representou um canto de amor à sua terra natal. Infelizmente, o grande escultor não pôde realizar este último trabalho, devido a problemas de saúde (Gelbcke, 2014).

August Ferdinand Frick faleceu em São Paulo, aos 61 anos de idade, no dia 6 de maio de 1939, após realizar inúmeras obras que guardam memórias inestimáveis, entre as mais significativas, para diversas localidades da capital e do interior paulista (Gelbcke, 2014). A sua numerosa produção impressiona pela quantidade, mas, principalmente, pela excelência e qualidade.

Ferdinand Frick foi um excelente escultor-canteiro, que recebeu sólida formação em seu país natal, a Suécia, em uma época em que os monumentos realizados com os recursos da técnica escultórica em pedra e em bronze eram muito apreciados e valorizados, por oferecer potencialidades para a perpetuação da memória de fatos históricos.

Contar com a presença de um profissional desse nível enriqueceu o universo escultórico aplicado à arquitetura em São Paulo e em todo o país. A Catedral Metropolitana de São Paulo é um grandioso monumento à cristandade, também graças à sua brilhante atuação.

O CASO DE QUATRO ESCULTURAS EXECUTADAS POR FRICK, EM GRANITO, E NÃO UTILIZADAS NA NOVA SÉ PAULIMETROPOLITANA

Aqui trataremos de processos tradicionais da escultura, segundo a acepção clássica, por exemplo, segundo as regras que determinaram o uso de modelos de ferramentas que, por séculos, possibilitaram a expressão escultórica aos mais diversos profissionais, por meio do trabalho manual. Não por coincidência, o desenvolvimento das escolas de pensamento na Grécia foi acompanhado por descobertas como as que conferiram às ligas metálicas maior resistência, resultando em ferramentas que, utilizadas na escultura em pedra, possibilitaram a obtenção de formatos antes inatingíveis. Esculpir em pedra pode exigir, além das concepções artísticas, conhecimentos teóricos e técnicos.

Como comumente ocorre no campo da expressão artística, as concepções estéticas, no caso aqui escultóricas, originam-se na mente do autor e podem ser transpostas para a matéria básica de dois modos fundamentais: o direto, quando, utilizando ferramentas, obtém-se as formas desejadas, atuando diretamente sobre o bloco básico; ou o modo que envolve um planejamento anterior, por meio da realização de desenhos, para determinar medidas, formas e os seus pontos correspondentes para a transferência de informações para o bloco definitivo a ser esculpido. Neste caso, quantifica-se o material necessário (fundamental para orçamentos...) e realiza-se previamente versões do trabalho em protótipos, em argila ou gesso, antes de transpor as informações ou registros de formas já elaborados para a escultura final no material escolhido.

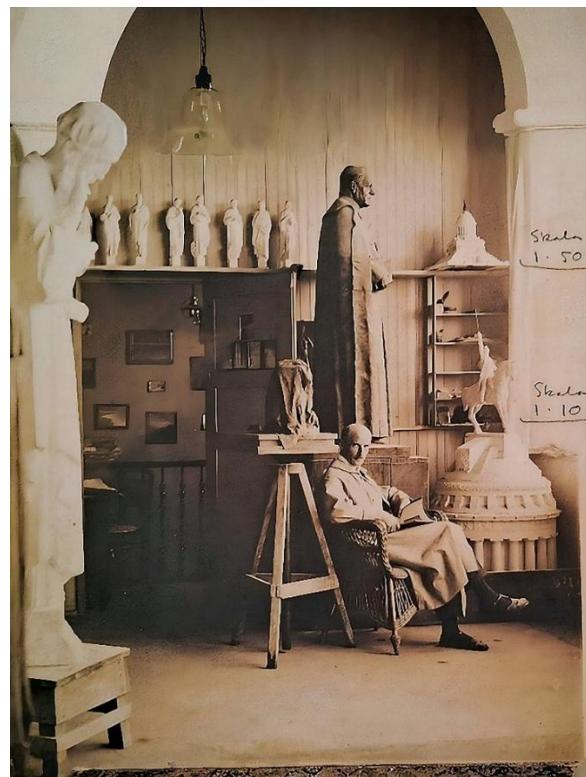
Os trabalhos aqui estudados foram executados segundo a acepção clássica, isto é, por meio da subtração de matéria do bloco básico o que, tradicionalmente, se associou à escultura. Também é mais provável que, em fases antecedentes à realização do trabalho em pedra, os protótipos ou estudos das peças planejadas para a Catedral de São Paulo, assim como os dos bustos e monumentos, foram feitos em argila ou gesso, materiais nos quais os procedimentos técnicos possibilitam tanto a subtração quanto a adição de matéria durante a feitura, caracterizando o processo de modelagem.

Assim, entendemos que as ações necessárias para se alcançar as formas desejadas podem ser diretas sobre o bloco básico. Obtém-se os formatos de acordo com um plano presente, unicamente, na mente do autor, ou, por meio de um planejamento anterior. Este pode começar por um estudo e pelo registro das diversas vistas que comporão a obra. Lembramos que a escultura é tridimensional, isto é, possui múltiplas vistas, em todas as direções espaciais, sendo básicas a frontal e a posterior; as laterais, direita e esquerda, a superior e a inferior, assim como as intermediárias entre cada uma destas.

Sabemos que o desenho sempre foi um meio para o registro de ideias e para o planejamento de esculturas. Além de possibilitar a representação gráfica das concepções do autor, permitindo que as ideias possam ser visualizadas por outras pessoas, o desenho favorece a realização de planos, inclusive minuciosos, descrevendo formas, medidas e dimensões fundamentais ao planejamento e realização das obras, costumando ser empregado desde a primeira etapa dos processos de realização das obras.

Em foto (Figura 2) tirada no interior do ateliê de Frick, podemos ver, sobre uma prateleira, pequenos protótipos em gesso, de tamanho aproximado entre 50 e 60 cm de altura, com todos os registros das formas que as obras finais teriam. Essas peças são, em miniatura, estudos precisos das esculturas que seriam esculpidas em pedra e posicionadas na fachada da Catedral da Sé de São Paulo: os profetas Isaias, Jeremias, Ezequiel e Daniel, e os evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João.

Figura 2 – Interior do ateliê de Ferdinando Frick



Fonte: Gelbcke, 2014, p. 73 (imagem recriada pela Inteligência Artificial).

Nesta foto, pode-se visualizar, sobre um cavalete, uma pequena peça coberta por um tecido, provavelmente úmido, para que o estudo pudesse ser trabalhado em diferentes momentos, já que, de outro modo, o material poderia ressecar, chegando a trincar ou mesmo deformar, dificultando ou inviabilizando a atuação do profissional, sugerindo que, antes da realização dos protótipos em gesso, o escultor modelava os esboços ou estudos iniciais em argila. Executados dentro do conjunto de proporções classicizantes normalmente presentes nas obras do escultor, os estudos serviriam para a transposição dos registros formais para peças em tamanho real, ainda em gesso, que então teriam detalhes das formas aprimorados, após o que se transporia o conjunto final de informações, como as linhas das obras, com as diferenças entre as áreas protuberantes, médias ou as de incavos mais aprofundados, por meio da transferência de pontos correspondentes ao bloco de pedra a ser esculpido, para a retirada de matéria e a composição do trabalho final. Nessa mesma foto, vemos uma escultura do profeta Jeremias, em gesso, no tamanho real, que a escultura final teria, antecedendo a realização da obra definitiva em granito.

Há também, neste rico documento visual, duas anotações posicionadas ao lado de duas peças em gesso, que também se encontravam naquele ambiente, contendo as seguintes anotações de próprio punho, dizendo respeito às escalas que serviram para a realização de cada um dos protótipos: na extremidade oposta da prateleira, sobre a qual se encontram os protótipos anteriormente citados, havia uma maquete do belo Monumento à Independência, com o qual Frick e o engenheiro-arquiteto Mário Ribeiro Pinto participaram, em 1917/18, do concurso para o monumento que seria erigido no Parque da Independência, no Ipiranga, em São Paulo, para as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, ao lado da qual podemos ler: “Skala 1.50”. Ao lado de Frick, sobre uma base posicionada no chão, em peça de maiores dimensões, um minucioso estudo da cúpula do mesmo projeto, encimada pela estátua equestre de D. Pedro I, totalizando, o protótipo, uma altura aproximada de 1,70 m, ao lado do qual lemos na foto: “Skala 1.10”. O projeto escolhido foi o dos italianos Ettore Ximenes/Manfredi, ficando o projeto de Frick e de Mário Pinto em 5º lugar (Gelbcke, 2014).

Encontrava-se ainda, naquele ambiente, a peça em gesso, em tamanho natural, que originou a estátua de monsenhor Passalacqua, realizada para o Externato Casa Pia de São Vicente de Paulo, na capital paulista.

Esta é uma foto de grande interesse, pois, nela, Ferdinand Frick, vestindo um guarda-pó ou uniforme de trabalho e sentado em uma poltrona de vime, com as pernas cruzadas, segurando um feixe entreaberto de papéis com as mãos, provavelmente esquemas de trabalhos, que repousam sobre o colo, cercado por diversos protótipos de obras em seu ateliê, dirige o olhar para o fotógrafo.

Esclarecemos que um reduzido, mas significativo, grupo de esculturas, em fino granito Itaquera, material largamente empregado em monumentos paulistas, da autoria de Ferdinand Frick, produzidas para compor o conjunto escultórico da Catedral da Sé de São Paulo, mas, não utilizadas, permanece sob a guarda da PUC-SP.

Como não há depoimentos do escultor ou documentação que ateste o(s) motivo(s) para que esse conjunto de obras não tenha sido utilizado, restam as conjecturas: provavelmente, o motivo esteja ligado a algum problema estrutural apresentado pelos veios das peças e detectado quando as esculturas já se encontravam finalizadas. Esse tipo de dano pode resultar de causas naturais, relativas à constituição física do material, ou de atrito e compressão sofridos quando da retirada do meio natural onde se encontrava, ou, ainda, do próprio processo de escultura, por meio do desferimento de golpes atingindo veios em direções indesejadas. Esse tipo de ocorrência, poderia acarretar trincas ou fissuras, mesmo que pouco visíveis ou de difícil identificação, que passassem a oferecer riscos de desprendimento de partes, o que, no caso de obras feitas em pedra, para instalação em pontos elevados de uma edificação, poderia representar sérios riscos à saúde humana. A queda de um bloco ou mesmo de um fragmento poderia ferir gravemente ou até matar uma pessoa. Também existe a possibilidade de o autor ter encontrado soluções plásticas que se tornaram preferenciais, optando por não utilizar essas peças em favor de outras.

Junto à entrada principal da histórica construção, originalmente o Convento das Carmelitas Descalças e, desde 1950, sede da PUC-SP, pode-se ver, à direita, duas esculturas: São José e São João Batista. São José (Figura 3), como tradicionalmente ocorre, está representado como um homem velho. Nesta escultura, ele carrega no colo o Menino Jesus, que toca, com a mão esquerda, o seu mais conhecido atributo, também posicionado junto ao peito, o Lírio, que simboliza a pureza da Virgem. O Lírio é sempre representado junto àqueles que a ela estão ligados.

Figura 3 – Escultura de São José



Fonte: fotografia do autor.

As vestes do São José, em manto pregueado, são simples e de caiimento elegante. Na base, o seu nome encontra-se gravado em baixo-relevo. As proporções das mãos e da cabeça em relação ao corpo, levemente alteradas e ampliadas, sugerem cálculos anamórficos dirigidos à compensação ótica de possíveis distorções resultantes do posicionamento da peça em elevada altura. Assim, vista de baixo, a obra apresentaria as proporções “corretas”, graças às ilusões possibilitadas pela alteração das formas com base nesses cálculos, gerando as compensações resultantes.

A segunda escultura representa São João Batista (Figura 4). Segundo a tradição, porta uma cruz, que segura com a mão esquerda e, na direita, sustenta um cordeiro, em referência ao *Ecce Agnus*: “Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo.” Aqui também é representado como uma figura selvagem, coberta com uma túnica peluda. No entanto, tem as suas linhas suavizadas, embora severas, transmitindo firmeza e autoridade. Também apresenta

o nome gravado em baixo-relevo na base, e a faixa bruta longitudinal no verso, para a firmeza da fixação. Do mesmo modo que a estátua de São José, apresenta leve alteração de proporções nas mãos e na cabeça, para atender às necessidades de compensação ótica, devido às deformações anamórficas resultantes da altura em que a peça seria instalada.

Essas esculturas apresentam, na parte posterior, uma faixa longitudinal, bruta, destinada a aderir melhor e mais firmemente, no processo de fixação utilizando elemento ligante, em parede ou superfície.

Figura 4 – Escultura de São João Batista



Fonte: fotografia do autor.

No Campus Ipiranga, da PUC-SP, encontram-se outras duas esculturas de Ferdinand Frick, originalmente destinadas a compor o conjunto escultórico da fachada da nova Catedral da Sé, mas que, também, não foram utilizadas. Trata-se das imagens de São Mateus e do profeta Daniel.

A escultura de São Mateus (Figura 5), apresenta como atributos o anjo, que inspiraria a escrita do Evangelho, aqui representado pelo livro aberto, sustentado pela mão esquerda, e a pena, que simboliza a escrita, elegantemente segura pela mão direita. A figura, envolta em discreto, mas refinado, manto aparenta ter as mesmas alterações de proporções, das mãos e da cabeça identificadas no São José e no São João Batista, possivelmente, caracterizando os cálculos

anamórficos para criar possibilidades de leitura, segundo as proporções corretas ou compensadas, quando se encontrando a grande altura.

Figura 5 – Escultura de São Mateus



Fonte: fotografia do autor.

A escultura representativa de Daniel (Figura 6), apresenta um jovem belo, segurando um pergaminho enrolado com a mão esquerda. Este atributo pode dizer respeito ao seu livro, que contém visões e profecias, assim como, além de destacar a sua beleza, a representação evoca a sua inteligência. Como a escultura anterior, a altura apresenta alterações proporcionais, em provável atendimento à necessidade de cálculos anamórficos para a compensação ótica das deformações resultantes da altura na qual a estátua seria posicionada. Estas duas esculturas também possuem no verso a tira bruta longitudinal, destinada à firme fixação da peça em nicho, sobre uma superfície parietal.

Figura 6 – Escultura de Daniel



Fonte: fotografia do autor.

As proporções clássicas, tidas como ideais, e as formas fluidas que marcam a atuação do escultor sobre o duro granito Itaquera, demonstram a sua familiaridade com a talha em pedra, por meio de absoluto domínio técnico, em atendimento a um refinado gosto estético. As configurações, sejam protuberantes ou fundas, côncavas ou convexas, apresentam-se bem acabadas e sem a presença de marcas de ferramentas utilizadas nas fases iniciais ou anteriores, como a pua para a conferência de pontos relativos ao aprofundamento dos cortes e os buris dentados para um desbaste mais rápido e preciso após a obtenção das linhas gerais com o uso dos ponteiros. Essa ocorrência demonstra a perícia do autor, em eliminar registros desnecessários e obter formas bem definidas, com aparentes leveza e movimento, assim como com marcadas expressões fisionômicas, por meio de cortes precisos o suficiente, para eliminar falhas, evitar trincas e perdas, reduzindo, assim, os elementos indesejáveis a serem eliminados na fase de raspagem durante o acabamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da Catedral Metropolitana de São Paulo, na primeira metade do século XX, constitui uma obra monumental, para a qual concorreram os mais diversos tipos de conhecimentos, cultivados no seio das inúmeras equipes de profissionais, que para ela acorreram. A grandiosa obra requereu condições econômicas e técnicas que, nos dias atuais, seriam difíceis de reunir. Para tanto, envolveu todas as camadas da sociedade paulistana, que

não mediram esforços para que se pudesse erigir aquele templo, de tantos significados para os fiéis católicos que vivem nessa capital.

A obra encontra-se entre dois tempos; entre dois mundos. Um, marcado por tradições ligadas ao trabalho eminentemente artesanal, predominante em boa parte da história e que fez erigir obras memoráveis. Quando foi feita, ainda se encontrava aqui um considerável número de profissionais treinados nos antigos ofícios mecânicos, principalmente por contar a cidade, com as especialidades ministradas nos primeiros tempos do famoso Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Também afluíram para esta capital verdadeiros contingentes de escultores, canteiros e lustradores, treinados na Europa, entre outros profissionais das mais diversas especialidades, em atendimento às demandas que tornavam a cidade conhecida e famosa, inclusive em outras partes do mundo, como a “cidade que não pode parar”.

O outro tempo é o do predomínio da mecanização por que passava a cidade, o que só vem crescendo e se atualizando até os dias atuais. Nesse contexto, as esculturas feitas à mão, em pedra, para compor o conjunto parietal e o escultórico da nova Catedral Metropolitana de São Paulo, parecem emergir diretamente de um passado remoto, como se trazidas de outra época e integradas a um tipo de construção que, se no tempo da obra já poderia ser considerada anacrônica, nos dias de hoje talvez fosse inviável, devido, entre outros diversos fatores, ao elevado custo da extração e do transporte do material, além da determinante dificuldade para se conseguir mão de obra qualificada para o trabalho escultórico manual sobre granito.

A integração de esculturas à parte arquitetônica exigiria a mais alta qualidade no planejamento e fatura, o que foi plenamente atendido com a contratação de August Ferdinand Frick. Nascido e treinado na Suécia e naturalizado brasileiro, este excelente escultor-canteiro realizou, em São Paulo, uma obra excepcional, em tempos em que a arte escultórica e a arte em geral, passavam por profundas transformações. Estas culminariam na desmaterialização dos suportes e no predomínio das concepções e valorização dos processos construtivos em detrimento do resultado final das obras. Tal característica conferiu aos conjuntos lavrados manualmente, segundo as técnicas antigas ou tradicionais, naquele momento, maior grau de excepcionalidade e raridade. Um tipo de “canto do cisne” editado na metrópole paulistana na primeira metade do século XX!

O conjunto de esculturas instalado naquela histórica construção representa o que de melhor se poderia obter para enriquecer aquele monumento. Essas obras, alinhadas aos propósitos que moveram o clero e a sociedade paulistana e paulista, por quase meio século, tinham o objetivo de erguer a melhor expressão do que poderia representar as aspirações de tantos fiéis imbuídos dos mais nobres ideais. Isto é, um templo a altura do que se considerava,

então, representativo do apogeu que esta capital atingia e dirigido tanto ao presente quanto ao futuro, como apenas as construções erguidas com as técnicas e os materiais mais duráveis podem almejar.

O pequeno, mas significativo conjunto de esculturas aqui brevemente analisado, que compõe o acervo da PUC-SP, constitui um bem de grande valor histórico e artístico, documentando o que se pode atingir, quando se integra arte e arquitetura, com base em conhecimentos sólidos e profundos. Também são testemunho da atividade de um grande escultor em terras paulistas, responsável por significativa parte da beleza e pela excelência estética e técnica que o conjunto de obras escultóricas pelo qual foi responsável, confere àquela edificação. Por todos esses méritos, esse escultor e aquele templo monumental merecem, por meio da realização de novos estudos, ser conhecidos em detalhes cada vez mais ampliados e aprofundados⁴.

REFERÊNCIAS

- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. Aspectos de conservação de arte e arquitetura tumulares no Cemitério Consolação em São Paulo. In: PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Projeto de pesquisa e extensão Memória & Vida*. Cemitério Consolação. São Paulo: SFMSP / FUNDASP, 2016a. (Disponível em: <https://www4.pucsp.br/neats/dowload/projeto-memoria-vida.pdf>). Acesso em: 17 maio 2024.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *Conservação de bens tumulares*: caderno dirigido aos concessionários. São Paulo: Limiar, 2016b.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. Potencialidades turísticas, museais e curatoriais em espaços cemiteriais – o caso do Cemitério Consolação em São Paulo. *Arte 21*, São Paulo, v. 7, n. 4, p. 86-102, 2016d. DOI: <https://doi.org/10.62507/a21.v7i2.102>. Disponível em: <https://revistas.belasartes.br/arte21/article/view/102>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *Práticas de conservação de bens tumulares*: publicação dirigida aos profissionais. São Paulo: Limiar, 2016c.
- BORBA, Ibrahim. LABTRI FAUUSP – Largo São Francisco (1862-1887). [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hLocFleh2tU>. Acesso em: 23 set. 2024.
- GELCKE, Wilson. *Obras do escultor F. Frick na Catedral da Sé*. Joinville, SC: EdUniville, 2014.
- GORDINHO, Margarida Cintra (org.). *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*: missão excelência. São Paulo: Marca D'Água, 2000.
- MACHADO, Diego Ferreira Ramos. *Análise das rochas da Catedral Metropolitana de São Paulo por métodos não destrutivos e o seu potencial para a geologia eclesiástica*. 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências - Geociências) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: 10.11606/D.44.2015.tde-27052015-090139. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnibpcapcglclefindmkaj/https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/44/44144/tde-27052015-090139/publico/Machado2015_corrigida.pdf. Acesso em: 23 ago. 2024.

⁴ Registro aqui os agradecimentos a Evandro Luiz Nazar; a Jair Mongelli Jr. e a Raphael Mendonça Fortin, pela colaboração.

RELATÓRIO N° 1 da Comissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1913. São Paulo: Typ. Cardozo Filho & Comp., 1914.

RELATÓRIO N° 2 da Comissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1914. São Paulo: Typ. Cardozo Filho & Comp., 1915.

RELATÓRIO N° 3 da Comissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1915. São Paulo: Typ. Cardozo Filho & Comp., 1916.

RELATÓRIO N° 4 da Comissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1917. São Paulo: POCAI & Comp., 1918.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.