

CASA

CASA ENRADO S. PAULO

CASA ENRADO S. PAULO

CASA ENRADO

S. PAULO

ENRADO

M489c

28729/BC

3
out/96

9619196

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

^{mt}
**CASA CONRADO:
CEM ANOS DO VITRAL BRASILEIRO**

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof.Dr. José Roberto Teixeira Leite do D.A.do I.A..

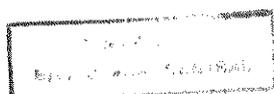
Este exemplar é a redação final da tese defendida por

Regina Lara Silveira Mello

e aprovada pela Comissão Julgadora em

12/09/96
José Roberto Teixeira Leite

CAMPINAS - 1996



UNIDADE	BC		
N.º CHAMADA:	7/UNICAMP		
	M489c		
V.	E.		
TOMBO BC/	28729		
PRCC.	667/96		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00		
DATA	02/10/96		
N.º CPD			

CM.00092756-0

M489c Mello, Regina Lara Silveira
Casa Conrado : cem anos do vitral brasileiro / Regina
Lara Silveira Mello. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: José Roberto Teixeira Leite.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Vitrais. 2. Arte em vidro. 3. Ateliês de artistas.
4. Artes e ofícios. 5. Arquitetura brasileira. 6. Pintura
brasileira. I. Leite, José Roberto Teixeira. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

COMISSÃO JULGADORA

2006/2007

1000

Alhinho

à toda família meu afeto
neste pedacinho da nossa história.

Ao querido amigo Sérgio Magalhães
que me acompanha na caminhada.

"Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis"

"As luzes materiais, tanto aquelas dispostas pela natureza no espaço dos céus quanto as produzidas na terra pelo engenho humano, são imagens das luzes inteligíveis e, sobretudo, da Verdadeira Luz."

Suger, Abade de S.Denis
de 1122 a 1151, França.

Agradecimentos

Ao Prof.Dr. José Roberto Teixeira Leite pela orientação dedicada, pelo apoio e incentivo em todos os momentos vividos juntos neste trabalho.

Aos ex-funcionários da Vitrais Conrado Sorgenicht S.A., especialmente o sr. José Issa e a sra. Abigail Belloni, pela paciência e disponibilidade em contribuir à pesquisa.

A Prof.Dra. Maria Cecília França Lourenço pela valiosa contribuição ao trabalho.

Ao Prof.Dr. Jorge Coli e aos amigos da A.A.H.A. (Associação dos Amigos da História da Arte) pelo aprendizado no convívio estimulante e enriquecedor.

Ao Prof.Dr. Nestor Goulart Reis Filho, e Prof.Dr. Carlos Lemos pela atenção dispensada à pesquisa.

Ao Prof. Marco do Valle e Profa.Dra. Haydeé Dourado pela sensibilidade e acuidade das sugestões.

Ao Hillo Frassa Bonato, que iluminou com sua clareza e seu afeto este percurso.

Às amigas Malu Neves e Lilian Magalhães pelo carinho e incentivo.

À FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (bolsa de mestrado- 30 meses) e ao FAEP - Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa (auxílio- ponte para início de programa de PG) pelo apoio financeiro ao trabalho.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	pg.6
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.....	pg.8
LISTA DAS ENTREVISTAS REALIZADAS.....	pg.11
Resumo- CASA CONRADO: CEM ANOS DO VITRAL BRASILEIRO...	pg.12
Summary- CASA CONRADO: THE HUNDRED YEARS OF BRASILIAN STAINED GLASS.....	pg.14
Résumé- CASA CONRADO: UN SIÈCLE DES VITRAUX AU BRÉSIL..	pg.16
INTRODUÇÃO.....	pg.18
A CASA CONRADO.....	pg.22
A MANEIRA DE CONCLUSÃO.....	pg.142
APÊNDICE I - A PRÁTICA E UM ATELIÊ DE VITRAIS.....	pg.144
APÊNDICE II - RELAÇÃO DAS OBRAS DA CASA CONRADO.....	pg.163

APÊNDICE III - FICHA COMPLETA DE TRÊS CONJUNTOS DE VITRAIS:**FACULDADE DE DIREITO DA USP.....pg.178****BENEFICÊNCIA PORTUGUESA DE SÃO PAULO.....pg.185****FAAP.....pg.196****DESTAQUES BIBLIOGRÁFICOS.....pg.201**

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- Fotos: Conrado II e Olga (1895), e Conrado III (1909); anúncio do ateliê de Conrado (1885).....pg.24
- O vidro *plaquê*.....pg.31
- Diploma de Conrado II.....pg.35
- Planta do Barracão - Rua do Triumpho, nº10.....pg.37
- "A eletricidade veio antes... ".....pg.38
- Folheto de propaganda da Casa Conrado (1910-20).....pg.43
- Nota fiscal - Conrado Sorgenicht & Cia (1902).....pg.45
- Projeto para o vitral da Bolsa do Café - Santos.....pg.55
- Foto do vitral da Sabesp - Santos.....pg.59
- A figura do bandeirante , num quadro de Benedito Calixto e no vitral da Sabesp.....pg.63
- Fotos do vitral do Mercado Municipal de São Paulo.....pg.74
- Fotos do ateliê - rua Brigadeiro Galvão, nº195.....pg.82

- Folheto de propaganda da Casa Conrado (1930-40).....pg.83
- Foto do vitral do Parque Fernando Costa - cartão de Gomide.....pg.84
- Vitrais para residências - cartão de John Graz e da
FAAP- cartão de Lasar Segall.....pg.88
- Conrado II e Olga visitam a *Exposition des Arts Décoratifs*
(Paris-1925).....pg.91
- Carta de Bardi a Conrado III (1).....pg.106
- Carta de Bardi a Conrado III (2).....pg.107
- Fotos de vitrais da FAAP - cartões de John e Regina Graz.....pg.110
- Foto da obra "A Veneração de São Vicente" de Nuno Gonçalves
e do vitral da Beneficência Portuguesa (detalhe).....pg.114
- Transparência: foto de "A Veneração de São Vicente", a pintura...pg.115
- Foto de "A Veneração de São Vicente", o vitral..... ..pg.116
- Foto do ateliê - rua Clodomiro Amazonas,nº1132.....pg.120
- "Pedido de Projeto".....pg.122
- Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Matriz de Serra Negra.....pg.127

- Assinaturas em vitrais (1).....pg.129
- Assinaturas em vitrais (2).....pg.130
- Nomes e endereços a partir de 1943.....pg.133
- Foto de Conrado III (1992).....pg.141
- Fabricação do vidro.....pg.153
- Seleção dos vidros de cores e recorte deles com diamante,
conforme os moldes.....pg.155
- Montagem do vitral e ligações das peças de vidro por meio
de baguetes de chumbo.....pg.158
- Os chumbos são soldados e estanhados.....pg.159
- As peças do vitral são emassadas e calafetadas.....pg.160

LISTA DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

- ENTREVISTAS GRAVADAS E POSTERIORMENTE EDITADAS

- Conrado Sorgenicht III - novembro de 1993, janeiro, março, abril e maio de 1994.
- José Issa, ex-funcionário da Vitrais Conrado Ltda. - janeiro, março e outubro de 1995, fevereiro de 1996.
- Prof.Dr. Nestor Goulart Reis Jr. , FAU-USP - setembro de 1995.
- Abigail Belloni, ex-funcionária da Vitrais Conrado Ltda - maio de 1996.
- Osiris Peres da Cunha, tradicional fornecedor de vidro plano - maio de 1996.
- Lúcia Lara Oliveira Bueno, ex- nora de Conrado Sorgenicht II - junho de 1996.

Resumo

CASA CONRADO: CEM ANOS DO VITRAL BRASILEIRO

O trabalho conta a história do ateliê pioneiro na fabricação do vitral no Brasil, a Casa Conrado, e registra esta atividade essencialmente artesanal, que se encontra em processo de extinção.

Em 1874 chega a São Paulo o artesão Conrado Sorgenicht, vindo da Renânia católica, Alemanha. Abre uma pequena oficina onde oferece serviços de pintura de ornamentos, tapeçaria e colocação de vidros para vidraças. São Paulo cresce, a clientela aumenta e o ateliê começa a criar também vitrais.

Em 1889, é fundada a Casa Conrado, que desenvolveu a atividade do vitral, criando mais de 600 obras espalhadas por todo o Brasil, 144 registradas neste trabalho. Em cem anos de atividade, o ateliê viveu dois períodos áureos, aproximadamente de 1920 a 35, e de 1950 a 65, quando foram feitos os vitrais mais interessantes. Foi selecionado um grupo representativo de obras, ressaltando aspectos relevantes em cada vitral, como sua implantação no conjunto arquitetônico e aproximações com a pintura, apontando as principais parcerias dos vitralistas com arquitetos e artistas em cada época. A análise destas informações permite o entendimento da artesanaria do vitral no sentido mais amplo, de como

ela se deu no Brasil, e mais especificamente, como foi feita no ateliê Casa Conrado.

Ao final explico de forma clara e simples, como se faz um vitral em todas as etapas de sua criação. Apresento uma lista de obras, com alguns dados levantados e confirmados sobre cada uma, e três conjuntos de vitrais com o fichamento completo, o embrião de um Catálogo Geral da Casa Conrado. Este trabalho também deverá apoiar solicitações de tombamento das principais realizações ao Patrimônio Histórico e Artístico, e contribuir para que este cuidado também seja estendido aos conjuntos arquitetônicos onde o vitral está implantado.

Summary

CASA CONRADO: THE HUNDRED YEARS OF BRASILIAN STAINED GLASS

This work tells the story of pioneer studio of stained glass windows in Brazil, Casa Conrado, and registers this essentially manual activity, which is coming to an end.

In 1874, the artisan Conrado Sorgenicht, from the Catholic RhineValley, Germany, arrives in São Paulo. He opens a small studio, where he offers his services in ornamental painting, tapestry and window glass placement. As São Paulo grows, the number of his customers also grows, and he begins to create stained glass windows.

In 1889, Casa Conrado is founded, and it developed stained glass production in about 600 works all over Brazil, 144 of which I've catalogated for this work. In one hundred years the studio has had two golden periods, approximately from 1920 to 1935, and from 1950 to 1965, when the most interesting stained glass windows were made. Here a representative number of such works has been selected. The relevant aspects in each work, as well as its place in architetonic complex and painting, and the partnership between stained glass artisans, architects and painters in the different periods have been pointed out. The analysis of all this information

leads to an understanding of stained glass window craft in a broader sense, as it took place in Brazil, and, more specifically, in Casa Conrado.

At the end, a clear and simple explanation of the different phases of the creation of a stained glass window is given. A list of works with some confirmed data about each of them and three groups of stained glass windows with their complete catalogue, the first items of a General Catalogue of Casa Conrado are also included. This research will also support the request for registering and safeguarding the principal works to the Historical and Artistic Patrimony and contribute that the same care should be given to the present architectural complexes that present stained glass windows.

Résumé

CASA CONRADO : UN SIÈCLE DES VITRAUX AU BRÉSIL

L'étude présente l'histoire de la "Casa Conrado", l'atelier pionnier de la fabrication du vitrail au Brésil et enregistre cette activité essentiellement artisanale qui est en voie d'extinction.

De la Rhénanie catholique, Allemagne, arrive à São Paulo, en 1874, l'artisan Conrado Sorgenicht. Il inaugure un tout petit atelier où il se met à même de travailler soit en peinture d'ornaments, soit en tapisserie et placement de verres en vitrages. São Paulo grandit, la clientèle augmente et, simultanément, l'atelier se lance dans la création des vitraux.

La Casa Conrado fondée en 1889 développe l'activité du vitrail et donne lieu plus de 600 oeuvres répandues par tout le Brésil, de quelles 144 son catalogues dans cette dissertation. L'atelier a en deux périodes d'apogée en ses cent ans d'activité, environ de 1920 à 1935 et de 1950 à 1965, époque que on surgissent les vitraux les plus intéressants.

Nous avons choisi une collection représentative de travaux qui rehausse les aspects notoires de chaque vitrail, tels que son implantation dans l'ensemble architectonique et sa proximité d'avec la peinture, désignant ainsi les principales associations des artisans au vitrail avec les architectes et les artistes de chaque époque. L'analyse des ces

informations permet la compréhension de l'artisanat du vitrail dans sa plus large acception, tout comme le procédé de son déroulement au Brésil, notamment à l'atelier de la "Casa Conrado".

Pour terminer, j'explique, claire et simplement, la facture d'un vitrail et toutes les étapes de sa création. Je propose une liste d'ouvrages où se trouvent certaines données prises et confirmées sur chacune d'elles trois ensembles de vitraux et leur fichier complet, en réalité l'embryon d'un Catalogue Général de la "Casa Conrado". Cette étude devra appuyer sans doute, aussi, les demandes d'inventaire des principales réalisations au Patrimoine Historique et Artistique et contribuer, de la sorte, à que les ensembles architectoniques où le vitrail est implanté jouissent de même.

INTRODUÇÃO

Escolhi o vitral como tema para minha pesquisa movida pelo desejo de registrar uma atividade essencialmente artesanal, que se encontra em processo de extinção. É uma paixão muito antiga, fundamentada na convivência que tive com o vidro desde a infância, quando, bem pequena, freqüentava o ateliê de vitrais e cerâmica de meu avô, Conrado Sorgenicht, brincando de pintar com os artesãos que ali trabalhavam. Falência, rompimento familiar, distância. Longo espaço de tempo depois, quase 15 anos, a vontade de recuperar estes laços me levou bater à porta do ateliê e oferecer meus préstimos como fotografa. Então comecei a fotografar os vitrais, conforme às indicações de meu avô, que utilizava as fotos para registrar seu trabalho e mostrá-lo aos novos clientes. Fui fotografando também vitrais inacabados, sendo fabricados, colocados, e através destas imagens reconstruí o ateliê. Longo percurso de resgate até chegar o tempo de escrever.

Meu primeiro passo, ao contrário do que convém a uma dissertação de mestrado, foi um esforço de distanciamento do objeto a ser estudado. Um levantamento inicial me permitiu estimar um total aproximado de 600 obras; e ao longo da pesquisa confirmei 142 espalhadas pelo Brasil, sendo 56 na cidade de São Paulo. No arquivo pessoal de Conrado

Sorgenicht encontrei uns poucos "cartões" para vitrais, recortes de jornais e revistas, cartas, anotações de textos para palestras e muitas fotos. As informações sobre as obras eram as mais díspares, com anotações desencontradas e fotos sem quaisquer anotação de data ou local. Inútil pesquisar em livros, pois os registros de nossa arte e arquitetura raramente citam especificamente os vitrais. Escolhi então um grupo representativo de 12 obras, e passei a visitá-las constantemente. Na medida em que eu as ia observando, ia levantando hipóteses que pudessem estabelecer relações entre os próprios vitrais, suas aproximações com a pintura e sua implantação no conjunto arquitetônico. Aí sim, a partir de leituras orientadas, de estudos de métodos utilizados em outras pesquisas na mesma área, fui revendo cada vitral. Tive também o privilégio de fazer longas entrevistas (todas gravadas) com o próprio Conrado Sorgenicht III no início do meu trabalho, pouco antes de seu falecimento em 1994. Entrevistei ex-funcionários que muito contribuíram na confirmação de dados e esclarecimentos técnicos.

O trabalho que aqui apresento está disposto em ordem cronológica, se bem que muitas vezes seja preciso ampliar a visão cinematograficamente, para entender que muitas obras estavam sendo feitas ao mesmo tempo.

Conto a história das três gerações que fizeram este ateliê de vitrais, desde a chegada ao Brasil do primeiro artesão e seu filho, vindos da Alemanha, como de seu neto, nascido aqui. São três pessoas com o mesmo nome, e por isso enumerei: Conrado Sorgenicht I é o pai, Conrado Sorgenicht II seu filho, e Conrado Sorgenicht III seu neto. Procurei mencionar apenas as pessoas que tiveram uma relação muito próxima com o trabalho do ateliê e pudessem explicar esta trajetória também a partir de fatos transformadores da vida familiar.

As obras foram escolhidas de maneira a que se possa observar um vitral de todos os seus lados. Muitas das características apontadas são comuns a diferentes vitrais, mas em cada um procurei ressaltar o aspecto mais relevante. O resultado deve ser baseado no cruzamento de todas estas informações, e chegar ao entendimento da artesanaria do vitral no sentido mais amplo, de como ela se deu no Brasil e, mais especificamente, como foi feita no ateliê Casa Conrado. Nos cem anos de atividade, o ateliê teve dois períodos áureos, aproximadamente de 1920 a 35, e de 1950 a 65, quando foram realizadas as obras mais interessantes. Tento situá-las no que diz respeito a suas relações com a arquitetura brasileira e influências da pintura, apontando as principais parcerias dos vitralistas com arquitetos e artistas em cada época.

Ao final, suplemento o texto três com importantes referências, que podem ser consultadas a qualquer momento durante a leitura do texto, para facilitar o entendimento. Na primeira explico de forma clara e simples, como se faz um vitral em todas as suas etapas. Na segunda apresento uma lista de vitrais, com endereços confirmados, e alguns dados levantados sobre cada um. Na terceira há três obras com uma ficha completa, nos moldes em que eu desejaria preencher para todas as obras. É na verdade o embrião de um catálogo completo dos vitrais da Casa Conrado, que espero ainda realizar.

Só depois de concluído, percebi que o texto inicia comentando um vitral de igreja, e termina da mesma forma, o que remete à origem do caminho, percorrido nos tempos medievais, ao espaço criado para o vitral pela arquitetura cisterciense, marco fundamental para a cidade européia, e que continua a refletir em nossos conceitos sobre a luz. O raio cósmico divino, iluminando o sagrado, ainda alimenta nosso espírito, e certamente inspirou tantos anos de trabalho da Casa Conrado.

A CASA CONRADO

Nas últimas décadas do século XIX, o Novo Continente seduzia muitos imigrantes europeus com a esperança de conquistar um espaço de trabalho e uma vida melhor. No Brasil, a Abolição fez surgir a necessidade de substituir a mão-de-obra escrava na lavoura e na indústria, e incentivou-se a imigração européia com promessas de terras e reembolso para as despesas de viagem. Em 1878, o Sr. Antônio de Queiroz, o Visconde de Parnaíba, foi pessoalmente à Europa arregimentar novos imigrantes, principalmente italianos, para o Brasil. Eles chegavam aqui, trabalhavam nas lavouras e freqüentemente se decepcionavam com a vida no campo, com os baixos salários, com doenças como a febre amarela, e fugiam para as cidades. São Paulo, que naquela época era ainda um vilarejo, recebeu imigrantes e fazendeiros com suas famílias e começou a acelerar seu desenvolvimento.

Em 1874 chega ao Brasil o artesão Conrado Sorgenicht , natural de Cleve (1836), norte da Alemanha, atraído pelas novas oportunidades de trabalho e obedecendo a recomendações médicas de acomodar-se numa terra quente, para livrar-se de um forte reumatismo adquirido em luta na

guerra franco-prussiana. Conrado¹, sua esposa Josefina Burmann, os filhos Ema, Maria, Conrado (com 5 anos de idade), e Josefina, acomodaram-se inicialmente na cidade litorânea de Iguape, em São Paulo. Em 1875, Conrado I já restabelecera sua saúde e muda-se para a cidade de São Paulo com a família, onde nasceram mais dois filhos: Ricardo, e Júlia.

No interior do Estado os fazendeiros do café progrediam, dominando completamente o processo de aquisição de novas terras para o plantio, colheita, transporte e comercialização da safra. Muitos se tornaram também proprietários de casas bancárias, para facilitar o acesso ao crédito e criar estradas de ferro para o transporte do café. São Paulo ia se caracterizando como centro econômico do país, assumindo uma posição que até o momento era principalmente da região nordeste.

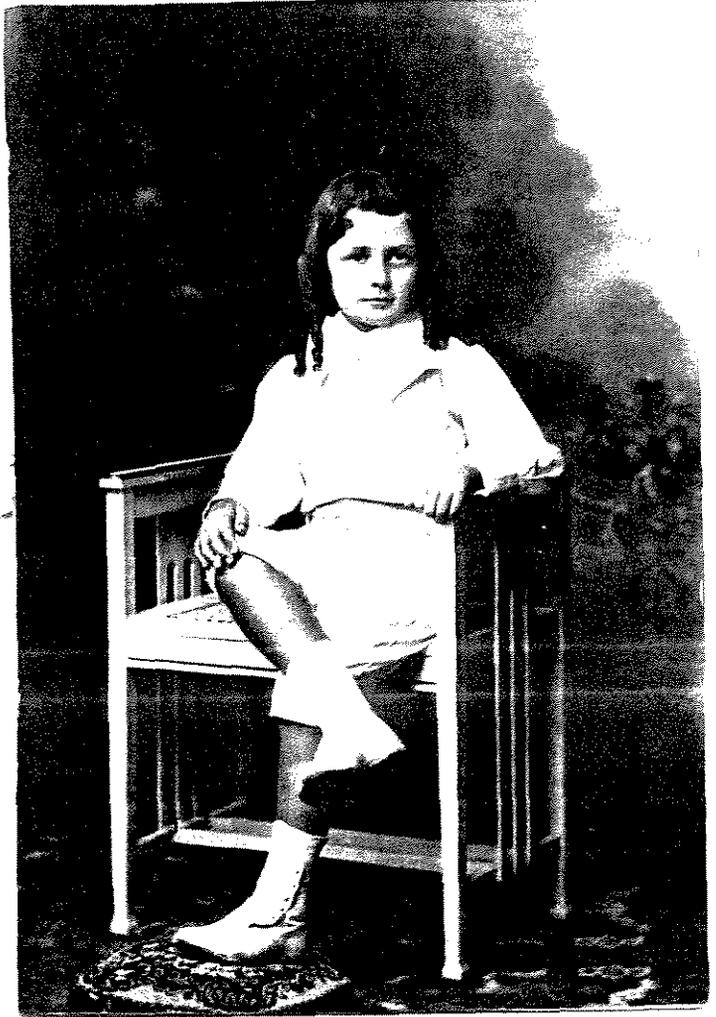
Conrado Sorgenicht I instala-se numa casa na rua Brigadeiro Rafael Tobias, nº 5, localizada entre os bairros da Luz e da Barra Funda, onde abre uma pequena oficina. Num almanaque da época, foi possível encontrar o anúncio: "CONRADO SORGENICHT - pintor de casas e de letras, vidraceiro e tapezeiro, fingimentos de mármore e madeiras - decorações. Rua Brig. Raphael Tobias, 5 - São Paulo"²(vide ilustração- pg. 24). Em seu

¹ Enumerei as três gerações que fizeram a Casa Conrado: Conrado Sorgenicht I - 1835-1901, Conrado Sorgenicht Filho II - 1869-1935, e Conrado Adalberto Sorgenicht III - 1902-1994, para facilitar o entendimento.

² Uma cópia xerox deste anúncio foi encontrada no arquivo pessoal de Conrado Sorgenicht III com anotações no verso: "almanaque - 1885".



Conrado II e Olga (1895)



Conrado III (1909)

anúncio
do
ateliê
de
Conrado I
(1885)

CONRADO SORGENICHT
PINTOR DE CASAS E DE LETRAS

VIDRACEIRO E TAPEZEIRO

FINCIMENTOS DE MARMORES E MADEIRAS
DECORAÇÕES

5 RUA BRIG. RAPHAEL TOBIAS 5
S. PAULO

ateliê Conrado I trabalhava com diversas artes aplicadas à arquitetura, principalmente aquelas nas quais pudesse usar suas habilidades de pintor, como nos "fingimentos". Trata-se de imitações da textura estriada de uma superfície de mármore ou madeira, ou desenhos de frisas, ornatos e outros detalhes arquitetônicos, aplicadas sobre paredes de terra socada. Diz-se que dominava a técnica do *schablone*³, que utiliza máscaras para repetir determinado padrão, formando uma faixa com temas florais ou geométricos sequenciados, aplicada na parte superior das paredes internas da casa. Estas faixas podiam ser posteriormente pintadas, ou ainda incrementadas com afrescos de paisagens.⁴ Também pintava letreiros, e fazia gravação de vidros a ácido⁵ em placas de avisos comerciais, ou para aplicar em vidraças, compondo com os vidros lisos. Nesta época começou a fazer alguns trabalhos com vidro colorido, adaptando sua experiência européia às condições locais. O vidro incolor já era fabricado por aqui, assim como alguns vidros verdes e âmbar,

³ A palavra *schablone* quer dizer *padrão, modelo*, em alemão. Esta maestria na utilização da máscara certamente pesou na criação dos primeiros vitrais, conforme veremos

⁴ A respeito dessas pinturas, também usadas fartamente nos casarões das fazendas coloniais:..."Em certos exemplos o fingimento atingia o absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos - pilastras, arquivoltas, colunatas, frisos etc. - com perfeição de perspectiva e sombreado, sugerindo uma ambientação neo-clássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas nas paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real. das senzalas, escravos e terreiros de serviço."REIS FILHO, N.G. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1995, pg. 134.

⁵ Para compreender a técnica de gravação do vidro a ácido, consulte nota de rodapé nº14, pg 6 desta pesquisa, onde explico a técnica do *plaque*.

mas o colorido de boa qualidade, exigia a importação de lâminas de vidro da Europa⁶.

No início de suas atividades no Brasil, Conrado trabalhava sozinho, realizando todas as etapas do processo artesanal de fabricação do vitral. Seu filho primogênito, Conrado Sorgenicht II, cedo demonstrou bastante interesse em seguir o ofício do pai. Era muito habilidoso no fazer artesanal e criativo no desenho e na pintura; ainda adolescente realizava pequenos trabalhos no ateliê (aproximadamente 1884-89). Suas irmãs Maria, Ema e Josefina lecionavam no Kindergarten, o jardim da infância da Escola Alemã de São Paulo⁷.

Aos poucos, Conrado Sorgenicht I foi se afirmando e sendo reconhecido como um bom artesão. A cidade de São Paulo crescia com a chegada das famílias dos ricos fazendeiros de café, que se deslocavam para a capital buscando um *modus vivendi* mais condizente com seu novo status social. A elite nascente desejava reafirmar seu caráter aristocrático diante da população pelo

"culto às atividades materiais e espirituais das metrópoles europeias. Importavam tais valores por meio de livros, objetos

⁶ "Nas raras fábricas de vidro da época, a produção prosseguia na base do sopro, processo milenar que inovações técnicas pouco mudaram e as peças eram fabricadas uma a uma, método em que só a aplicação do operário ao trabalho garantia a qualidade do produto. Entre as fabricas de então destacavam-se a Esberard, fundada em 1882 no Rio de Janeiro, e ativa até 1940 e a Santa Marina, em São Paulo, fundada em 1895 e hoje um dos grandes grupos industriais do país."- Sandroni, C., *O vidro no Brasil*, Metavídeo produções, S.P., 1989)

⁷ KOSERITZ, C.V., *Imagens do Brasil*.

*de luxo, moda, hábitos culinários e gêneros alimentícios....Paris era a capital do espírito e a Inglaterra apresentava o que havia de mais avançado na tecnologia*⁸.

A demanda de serviços decorativos crescia rapidamente, o que levou à ampliação do ateliê. A oferta de mão-de-obra aumenta bastante com a Abolição da escravatura e também com as novas levas de imigrantes europeus, que vinham atraídos pelo florescimento da cultura do café, pelos estímulos do governo e também pelo clima ameno. Conrado I contrata então empregados, sempre ensinando e treinando seus assistentes⁹. O ateliê cresce e necessita um espaço maior. A família Sorgenicht permanece morando na rua Brigadeiro Raphael Tobias, mas o ateliê se instala num grande barracão localizado à rua do Triumpho, nº10, no Belénzinho. Esta mudança representou o marco inicial da Casa Conrado, pois Conrado Sorgenicht I irá sempre apresentá-la, em folhetos publicitários e anotações pessoais: Casa Conrado - fundada em 1889.

⁸ PRADO, M.C.H., "Uma Família Paulista" in *EXPOSIÇÃO VILA PENTEADO*, USP, São Paulo, 1976.

⁹ Nesta época já existia a "Sociedade Propagadora da Instrução Popular", instalada em 1873, que visava criar uma escola profissionalizante para atender às necessidades de mão-de-obra especializada do crescente centro industrial paulistano. Em 1882, introduz no currículo os cursos profissionalizantes e muda seu nome para Liceu de Artes e Ofícios, que mantém até hoje. As relações da Casa Conrado com o L.A.O. serão de proximidade ou distanciamento conforme a ocasião, mas Conrado Sorgenicht III afirmou, em depoimento à autora, que sempre precisou, assim como seu pai e seu avô, ensinar o ofício a seus empregados, pois o vitral exige uma artefaria muito especializada.

A Casa Conrado sempre ofereceu diversos serviços de decoração, e chegou a lançar algumas séries de objetos utilitários, conforme veremos. Mas o que a tornou conhecida foi a excelência de seus vitrais. A que razões isto se deve? São muitas, algumas de ordem prática e econômicas, outras estéticas e até espirituais.

A família Sorgenicht viveu na região da Renânia do Norte, uma região católica, com muitas catedrais do período alto-gótico. Conrado Sorgenicht I freqüentou estas catedrais até os 39 anos, quando veio ao Brasil. Ele já trabalhava com pinturas de afrescos e vitrais, não exclusivamente para igrejas, mas sua formação religiosa se deu nestes templos, onde o ambiente era propício à introspeção, onde da luz diurna era filtrada por grandes vitrais. As idéias de representação de Deus na materialização da luz colorida do vitral no interior das igrejas estavam impregnadas na memória cultural deste artesão.

Um europeu recém-chegado, certamente comunicava-se melhor com sua própria comunidade. E foi num reduto tradicional da comunidade alemã estabelecida em São Paulo no fim do século passado, que localizei o vitral mais antigo feito pela Casa Conrado: o da Primeira Igreja Luterana, na av. Rio Branco, nº33, centro de São Paulo. Considero o mais antigo que encontrei nesta pesquisa, feito muito provavelmente em 1889 e em boas condições de conservação, mas não pretendo afirmar que este seja o

primeiro vitral realizado pela Casa Conrado. Trata-se de uma rosácea de aproximadamente 3,5m de diâmetro, com seu rendilhado (de alvenaria) formando uma flor, um círculo no centro e oito pétalas ao seu redor. Esta rosácea está localizada a 4,5m de altura do chão, na parede lateral direita da igreja, "protegida" de certa forma, por um prédio enorme construído ao lado, mantendo apenas um estreito corredor (4m), o que no entanto não o priva da luz diurna. Esta localização certamente contribuiu para sua conservação até os dias de hoje. Há uma placa de bronze datando a construção e consagração da igreja em 1889¹⁰. Em consulta a freqüentadores da igreja, afirma-se que esta rosácea e alguns rendilhados quadrilóbulos menores na fachada frontal, são da época de sua construção. Em um antigo folheto de propaganda da Casa Conrado, provavelmente feito entre 1910 e 15¹¹, aparece entre os exemplos de vitrais realizados uma "Egreja protestante allemã". Na mesma igreja existem outros vitrais mais recentes, assinados Casa Conrado, e datados de 1951¹²; são duas grandes janelas ogivais, encimadas por duas rosáceas menores, e seis pequenas janelas ogivais, que ficam embaixo da grande e antiga rosácea que estamos analisando. Nesta igreja, entre os vitrais

¹⁰ A data de consagração da igreja, não determina necessariamente a data dos vitrais, que muitas vezes foram colocados depois da igreja pronta e inaugurada. Mas neste caso, existem outros indícios que podem legitimar a antiguidade destes vitrais, conforme veremos.

¹¹ A data provável do folheto foi deduzida pelos outros vitrais que aparecem citados no mesmo.

¹² Nestes vitrais encontram-se as inscrições "Gestiftet von Nicoline Wessel - 1951": Doado por Nicoline Wessel - 1951.

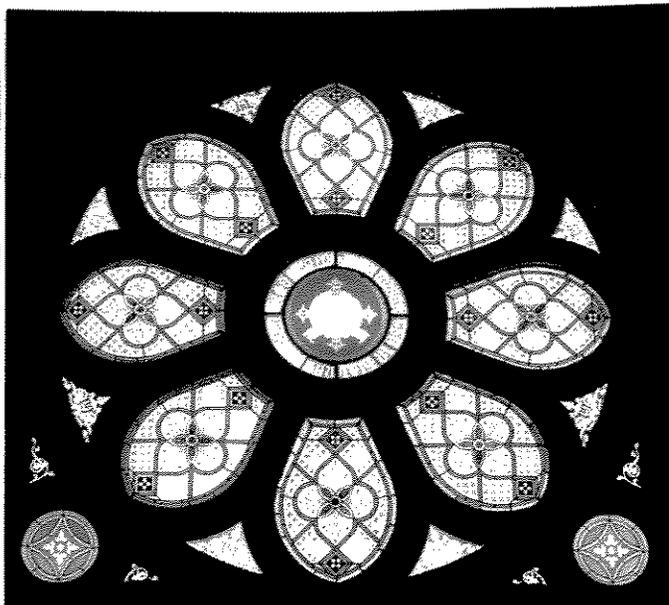
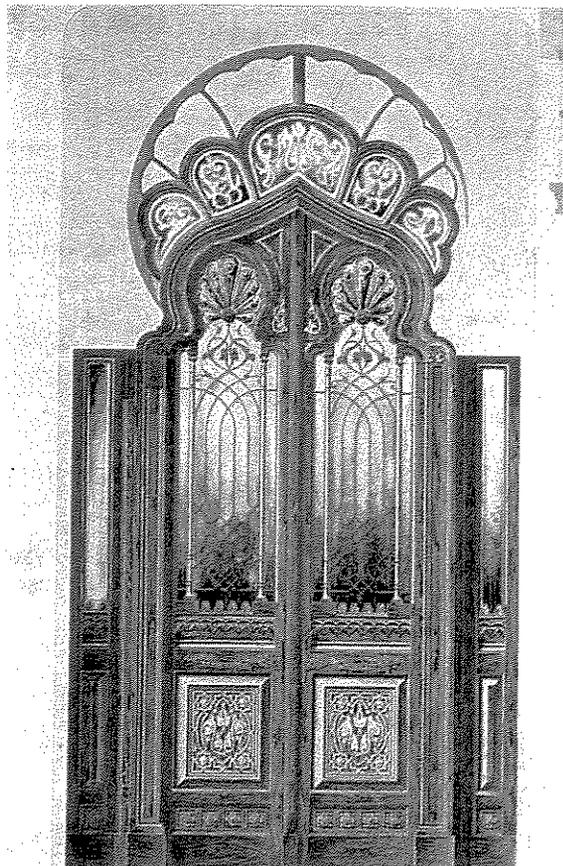
antigos e os mais recentes existe uma marcante diferença temática. Na rosácea mais antiga, os vidros mostram um padrão geométrico nas cores e desenhos, e apenas no centro existe um símbolo religioso, uma cruz com quatro lados iguais. Contudo, esta neutralidade perfeitamente cabível numa igreja luterana, a quase ausência de referências iconografias religiosas contrasta com a temática das outras janelas. Numa delas vemos uma cena representando o "Pentecostes", e noutra uma curiosa alegoria da "Santa Ceia"¹³.

Mas o principal motivo que evidencia a antigüidade e autoria desta rosácea é a qualidade de seus vidros. Trata-se de um plaqué , uma técnica de trabalhar o vidro muito usada por Conrado I na virada do século¹⁴ (vide ilustração-pg.31).Esta técnica permitia ampliar a gama de tonalidades na criação dos vitrais, pois havia grande dificuldade de aquisição do vidro colorido, que precisava ser importado da França, da Bélgica e principalmente da Alemanha. Além disso, criar padrões com

¹³ Nesta "santa ceia", Jesus Cristo está sentado à mesa com um frade, aparentemente franciscano, e um bandeirante. O frade está sobre um banco onde se vê a assinatura do artista alemão A.Dürer, e o bandeirante sobre um banco com a assinatura *Vitrais Conrado Sorgenicht S.A. São Paulo*. Conrado (III) afirmou, em depoimento à autora: "o bandeirante representava o povo paulista, A.Dürer a arte alemã, comungando juntos com Jesus Cristo"

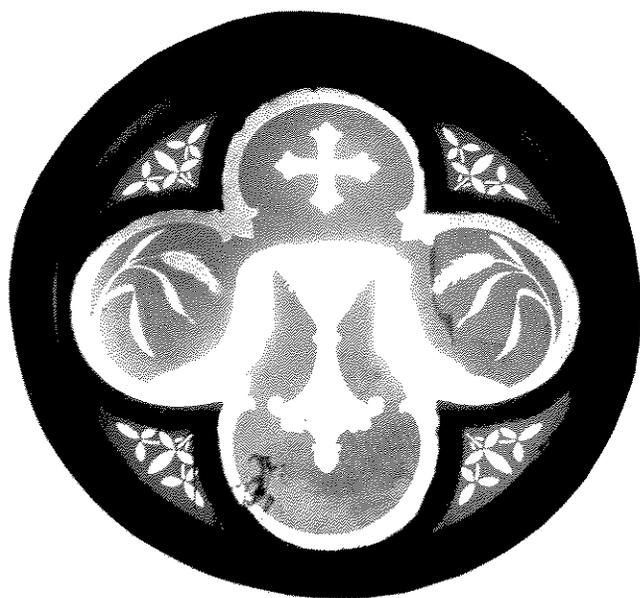
¹⁴ A técnica do *plaqué* (também conhecida como *doublé*) consiste na sobreposição de duas ou mais placas de vidro bem finas, e outra transparente mais grossa, unidas a fogo (colocando-as em uma mufla). Depois de resfriado o vidro, aplica-se uma máscara de material aderente (à semelhança da gravura em metal) em toda a placa. No lado do vidro colorido fazem-se desenhos removendo partes da máscara. Mergulha-se em ácido, que corroe o vidro através das partes vazadas da máscara. Remove-se a máscara e revela-se o desenho em uma cor sobre o fundo incolor. Este processo podia ser repetido várias vezes, muitos banhos de ácido, fazendo um tom-sobre-tom. A camada de vidro incolor era sempre a mais espessa, e ficava opaca, translúcida mas não completamente transparente .

1ª Igreja Luterana →



↑ Casa do dr. Aguiar
de Barros

vidro plaqué



Igreja N.Sra. do Rosário ↓

↓ Igreja de Sta. Cecília



máscaras era a especialidade de Conrado Sorgenicht I, e na grande rosácea da Igreja Luterana, os vidros são desenhados como numa estampa em tom-sobre-tom, nas cores azul, vermelho e um pequeno detalhe com inscrições no centro, em verde. Parece um tecido muito leve, uma renda transparente, com um padrão xadrez nas pétalas, e detalhes curvilíneos, próximos ao estilo Art Nouveau, em pequenas janelas cegas que completam a rosácea. Em alguns lugares aparece um vidro amarelo, fazendo contornos, no mesmo tom existente nas janelas situadas logo abaixo da rosácea, que são do conjunto mais recente(1951). Isto pode indicar que foi feita uma restauração no vitral da rosácea, provavelmente na mesma ocasião em que foi criado este novo conjunto de vitrais¹⁵. Mas os plaquês certamente são originais, pois nesta época (1951) já não se usava mais este vidro (desde a década de 30 aproximadamente), a não ser pedaços pequenos, obtidos com muita dificuldade, para atender as exigências de alguma restauração.

O plaqué foi muito utilizado não somente em vitrais, mas também em placas e letreiros para o comércio e gravações a ácido sobre vidro incolor, apenas deixando-o mais fosco, conforme se desejasse. Anúncios comerciais, espelhos gravados, placas para a porta de consultórios

¹⁵ Tomou-se uma prática comum nas igrejas fazer uma parte dos vitrais, os da sacristia, por exemplo, e anos mais tarde fazer o da porta, etc, completando aos poucos todas as janelas. E sempre que Conrado III retornava a uma igreja para fazer novos vitrais, restaurava os que ali se encontravam.

médicos, escritórios e até epitáfios foram feitos com grossos plaquês , sob encomenda, obedecendo ao padrão de medidas e cores oferecidos pela Casa Conrado. É provável que o plaqué tenha sido utilizado em residências, mas estes vitrais são muito difíceis de serem localizados, pois o desenvolvimento urbano movimenta as casas com demolições e construções. Quando o vitral é retirado cuidadosamente e "sobrevive", pode ser levado para outra casa, ou ir parar nas mãos de um antiquário (nesta pesquisa encontrei eventualmente alguns vitrais pequenos, atribuídos à Casa Conrado, mas preferi analisar os que estão implantados em um conjunto arquitetônico). A implantação do vitral numa residência, também pode ocultá-lo do público se estiver num espaço reservado da casa como caixas de escada, clarabóias, entre outros.¹⁶

Os vitrais mais antigos localizados nesta pesquisa (além da rosácea da Primeira Igreja Luterana), da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (1908), localizada no Largo do Paissandú, e da Igreja de Santa Cecília (1907 -1921)¹⁷, no Largo de Santa Cecília, também utilizam vidros plaqué, porém, de uma maneira um pouco diferente, na qual entra

¹⁶ No arquivo do engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo, o desenho de algumas casas sugere a utilização de vidros *plaqué* em suas janelas e portas, como o desenho da "Casa do Dr. Aguiar de Barros", mas não posso afirmar que este vitral tenha sido confeccionado LEMOS, Carlos A. C. Ramos de Azevedo e seu escritório. São Paulo: Pini, 1993.

¹⁷ Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos inaugurada em 1906 e Igreja de Santa Cecília, em 1895.

o figurativo e a pintura grisailhe¹⁸.

O ateliê prosperava e a estabilidade econômica alcançada permitiu que Conrado Sorgenicht II, agora com 20 anos, fosse estudar artes na Europa. Deu preferência à Itália, considerada "berço das artes" naquele fim de século. Na verdade, a idéia de voltar à Alemanha não agradava nem um pouco ao pai, Conrado Sorgenicht I, veterano da guerra franco-prussiana de 1871, que tinha adquirido verdadeiro horror ao que ele chamava de "espírito bélico", e temia que seu filho não voltasse ao Brasil, caso fosse estudar na Alemanha. Conrado II estudou *"Pittura Decorativa Ornamentale - Anno 1."* e *"Disegno di Ornato - Anno 2."* conforme diz o diploma da *"Scuola Professionale per le Arti Decorative - Bologna, Anno Scolastico 1890-1891"* (vide ilustração- pg.35). Quando terminou seus estudos, esteve rapidamente na França e na Alemanha e certamente observou o debate que a revolução industrial estava trazendo à Europa naquele momento.

Retornando ao Brasil, em 1895 casa-se com Olga Augusta Schloënbach, brasileira, filha do também imigrante alemão Otto Schloënbach, que tinha uma famosa loja, a Casa dos Presentes no ateliê, assumindo sua coordenação quando o pai faleceu, em 1901. O

¹⁸ A pintura *grisaille* é aplicada sobre o vidro com pincel, e fixada a fogo, em forno ou mufla. Sua composição inclui óxido de ferro, limas de cobre e outros minerais, fundindo em tom sépia, usado nos traços e sombreados das figuras.

SCUOLA PROFESSIONALE
PER LE ARTI DECORATIVE
BOLOGNA

Anno Scolastico 1890-1891.

La Commissione incaricata del giudizio
dei Saggi scolastici annuali trovò meritevole il
Signor **Corrado Sorgerich**
del Premio di 1° grado
nel corso di Pittura Decorativa Ornamentale (An. 1°)
per cui gli viene rilasciato il presente attestato.

Il 30 Giugno 1891.

Il Direttore

Ing. **R. Faccioli**

Il Segretario

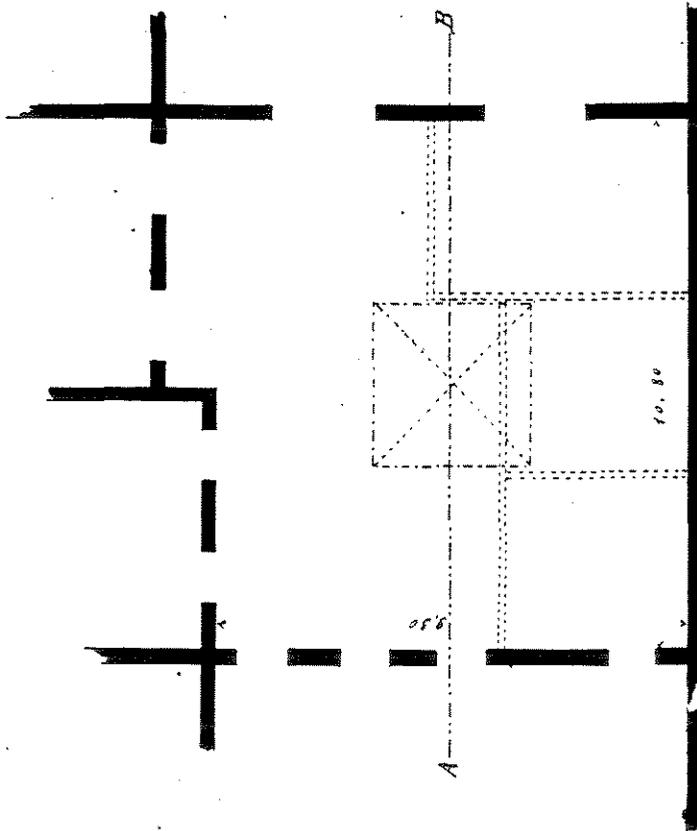
Guido P. et al.



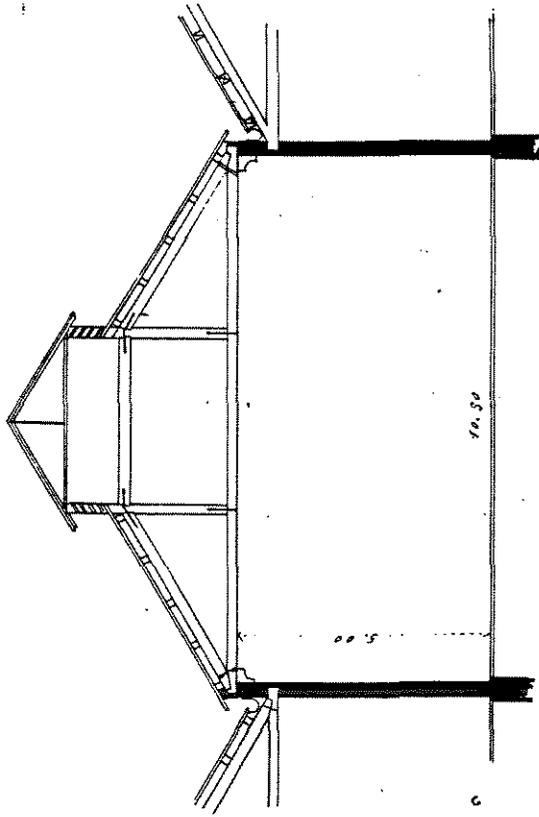
Schloënbach, no Largo de S.Francisco. Começou a trabalhar intensamente e o casal teve três filhos: Carlota, Conrado Adalberto (1902), e Otto Desidério. Conrado Sorgenicht II estabeleceu relações profissionais com diversos arquitetos, engenheiros e companhias construtoras que pudessem lhe oferecer serviço e lhe possibilitassem ampliar a clientela. As relações internas no ateliê também iam se modificando aos poucos, e os empregados que ingressavam assumiam funções específicas no processo de fabricação dos vitrais, havia um encarregado de cortar o vidro, outro de ampliar desenhos e assim por diante. Quando Conrado II precisou ampliar seu ateliê no Belénzinho, convocou o escritório do engenheiro Samuel das Neves para fazer a reforma do barracão (vide cópia da planta da reforma do barracão, obtida nos arquivos da FAU - USP - pg.37). Este novo barracão possuía um motor elétrico de 10 HP instalados pela The São Paulo Tramway, Light and Power Company, Limited, conforme reportagem do jornal "Fôlha da manhã", de 25 de março de 1958, que dizia: *"... em 1902, a própria Light se encarregava de instalar motores elétricos nas indústrias."*, e mostrava uma lista publicada em jornal da época, na qual aparecia o nome Conrado Sorgenicht, Belénzinho (vide ilustração- pg.38). Esta inovação, além dos seus efeitos práticos evidentes, ajuda-nos a entender a imagem de empreendedor moderno, que deu corpo à Casa Conrado. São Paulo contava aproximadamente duzentos mil habitantes

Projecto
 de reforma da fabrica de vidros á
 Rua do Triunpho 10.
 Propriedade do Sr. Conrado Sorgenicht.

Planta



Corte A.B.



(Escala: 1:100.)

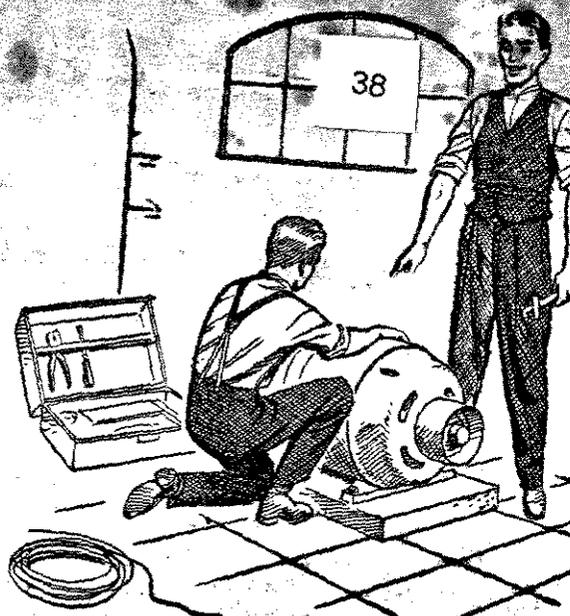
SAMUEL DAS NEVES
 ENGENHEIRO
 CHRISTIANO DAS NEVES
 ARCHITECTO
 Rua S. Bento, 61 - S. Paulo

Christian das Neves



H100

A eletricidade veio antes...



FORÇA

The São Paulo Tramway, Light & Power Company, Limited

Mais uma vez chama a atenção do publico para as grandes vantagens que ha no emprego de motores electricos, pelo pouco espaço que occupam, facilidade de manejo e economia.

Qualquer pretendente querendo informações pôde, por obsequio, dirigir-se aos seguintes consumidores, onde poderá vêr a instalação e o funcionamento dos mesmos.

MOTORES INSTALLADOS

POR

THE SÃO PAULO TRAMWAY, LIGHT & POWER COMPANY, LIMITED

CONSUMIDORES

	300 cav.	600 cav.		
1			F. Matarazzo & Comp.	Rua Housenbor Andrade
1	30	150	Companhia Industrial	Rua Florenzio de Abreu
1	30			
1	50			
1	20	100	Lery, Gimeno & Comp.	Avenida Estavria
1	50			
1	35	60	Cortume de Agua Branca	Agua Branca
1	30			
1	10			
1	15	55	Cogipanhia Mechanica	Rua Housenbor Andrade
1	30			Rua do Triumpbo
1	15			
1	10	25	Vidrarria Santa Marina	Agua Branca
1	20	20	Escola Polytechnica	Avenida Tiradentes
1	10	10	Craig & Martins	Rua Housenbor Andrade
1	20	20	Teixeira Fonseca & Comp	Rua Florenzio de Abreu, 53
1	15	15	H. Ed. Kuniger & Comp	Becco do Lacos
1	15	15	João Wilhock	Alameda dos Andradas
1	15	15	Francisco Amara	Rua Corrêa de Andrada
1	15	15	Conrado Sorgenicht	Belémstício
1	10	10	Alex. Mendonça & Comp	Rua João Alfredo, 10
1	10	10	Lycceu de Artes e Officinas	Rua José Paulino
1	5	10	M. L. Bühnwalds & Comp.	Rua Libero Badaró
1	5	5	Bernardo Micheli	Rua Henrique Dias, 24
1	5	5	Pauperio & Comp.	Rua da Quilanda, 6
1	5	5	Alfonso Silva & Comp.	Rua Imigratoria, 10
1	5	5	Guilherme P. da Silva	Rua Direita, 52-B
1	5	5	Estado de S. Paulo	Rua Quinze de Novembro
1	5	5	O Commercio de São Paulo	Rua São Bento
1	5	5	Carlos Meissner	Rua Barão de Itapetininga, 50
1	5	5	Ant. C. Melcher	Praça João Mendes, 27-A
1	5	5	Carlos Cardinale	Rua Brigadeiro Tobias
1	5	5	João M. Llavarias	Rua São João, 183
1	5	5	José Tabacov & Comp.	Rua Seminario, 15
1	5	5	Pedro Vaz Ferreira	Rua do Quartel, 17-A
1	5	5	Correio Paulistano	Rua Quinze de Novembro
1	5	5	Brinato Fincato & Comp.	Rua Paulo Sousa, 21
1	5	5	Antonio C. Melcher	Avenida Rangel Pestana
1	5	5	Vicente Russo	Rua Carneiro Leão, 25
1	5	5	Adolpho Ublie	Rua Brigadeiro Tobias, 50
1	5	5	João B. Endrizzi	Travessa Porto Geral, 27
1	5	5	Leoa Filhos	Rua Ypiranga, 51
1	5	5	Dom. da Costa Ferreira	Rua São Bento, 63
1	5	5	Cynha Cabral & Comp.	Rua São Bento, 51
1	5	5	Miguel Russo	Rua Ozae de Junho
1	5	5	Domingos Ferre	Rua Victoria, 79
1	5	5	Martins Costa & Comp	Rua Commercio, 30
1	1/2	1/2	D. Saitamochis	Rua São João, 32
1	1/2	1/2	Passos Silva & Comp	Rua Quinze de Novembro
1	1/2	1/2	J. J. Coachina	Rua Direita, 6
1	1/2	1/2	F. Neumann	Rua Quinze de Novembro
1	1/2	1/2	Soler & Saisera	Rua do Theatro, 18
1	1/2	1/2	P. Duches	Rua São Bento, 72
1	1/30	1/30	F. J. Freyreman	Rua Direita, 8
50		1.282 1/30		

em 1902

a própria Light se encarregava de instalar motores elétricos nas indústrias

Em anúncios da época, a Light chamava a atenção do público para as grandes vantagens do emprêgo de motores elétricos pelo pequeno espaço que occupavam, pela facilidade de manejo e por sua economia ao mesmo tempo em que se dispunha a instalar, ela própria, motores elétricos nas indústrias. Em apoio de sua iniciativa a Companhia Concessionária enumerava, a seguir, uma longa lista de fábricas e oficinas que já se haviam beneficiado desse seu serviço. Este e outros fatos mostram, de maneira irretorquível, o esforço pioneiro da Companhia no sentido de criar condições de progresso - condições que o dinamismo paulista aproveitou ao máximo, até transformar São Paulo no maior centro industrial da América Latin Isto porque a eletricidade veio antes...

em 1900, e a concessão para a instalação de bondes e motores elétricos era de 1889, restrita ainda a uma pequena lista de empresas, que vemos citada no anúncio. São Paulo começa a receber também os filhos da elite cafeeira, que foram à Europa estudar e voltavam procurando trabalho. Entre eles está o engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo, que estudou em Gand na Bélgica, formando-se em 1878. Retornando ao Brasil, permaneceu trabalhando durante oito anos em Campinas, até ser convidado pelo Visconde de Parnaíba, então governador da Província de São Paulo, para iniciar o Edifício do Tesouro Nacional¹⁹, quando instala-se definitivamente com a família em São Paulo (1886). Por dez anos chefia a carteira imobiliária do Banco União, e quando este abre falência, em 1886, instala o seu "Escritório Técnico Ramos de Azevedo". Sua atuação influenciou decisivamente na arquitetura paulistana da virada do século, na formação da chamada arquitetura eclética. O ecletismo²⁰ era originário de um movimento filosófico, político-social e estético criado na França em meados do século XIX, que teve um papel conciliador de diversas correntes num momento de crise do pensamento. No Brasil também exerceu este papel conciliador, aprofundando a influência do

¹⁹ LEMOS, C. (op.cit.)

²⁰ "O ecletismo propunha a todos os sistemas um "tratado de paz". Ele deveria conciliá-los, guardando deles aquilo que possuíssem de precioso, do mesmo modo que o governo representativo deveria ser um governo misto, que satisfizesse a todos os elementos da sociedade. Depois de 1830, foi a doutrina oficial de da Universidade de Paris, no reinado de Luiz Felipe." REIS FILHO, N.G. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1995.

"positivismo, que procurava estimular o desenvolvimento e o amadurecimento tecnológico do País, criando condições de receptividade para todos os aspectos da tecnologia da era industrial (...) propondo a conciliação que facilitava essa transformação, assimilando inovações e padrões anteriores."²¹

Como resultado, na arquitetura brasileira o ecletismo serviu muito bem como licença estética para permitir a incorporação dos mais variados padrões arquitetônicos. É a Casa Conrado foi favorecida por esta situação, além disso, ao que parece, Ramos de Azevedo, apreciava especialmente o vitral²². No arquivo de seu escritório é possível encontrar diversos desenhos e aquarelas onde aparecem vitrais, encaixados em janelas projetadas ou ampliadas isoladamente. Surgiu então uma parceria entre Conrado Sorgenicht II e Ramos de Azevedo, que encomendou muitos vitrais para obras realizadas por seu escritório. Em um folheto de propaganda impresso em 1935, Conrado II usa elogiosas cartas de recomendação, destacando a de Ramos de Azevedo:

²¹ REIS FILHO, N.G. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1995.

²² Conrado Sorgenicht III dizia "o Ramos de Azevedo estudou na Bélgica, por isso ele sabia apreciar um vitral". De fato, lá a indústria do vidro já nesta época, era bastante desenvolvida.

"Certifico que o Snr. Conrado Sorgenicht, estabelecido nesta Capital se tem incumbido da execução em habitações por mim construídas das combinações de vitraux, desempenhando-se com intelligencia e arte das tarefas que lhe foram confiadas. São Paulo, 24 de Setembro de 1907".

No final do século, em 1895, Ramos de Azevedo era também diretor-geral do Liceu de Artes e Ofícios, responsável pela formação de mão-de-obra local (marceneiros, fundidores de bronze, artesãos especializados em ornatos), que contratava para obras realizadas através seu escritório. A Casa Conrado também aproveitou estes artesãos, principalmente os serralheiros, pois até então, os caixilhos para as janelas ainda eram encomendados, na sua maioria, na Inglaterra. Os móveis e ornamentos feitos pelo L.A.O. tornaram-se sinônimo de "coisas bem feitas", e uma alternativa aos importados, que estavam em moda, mas encareceram muito, principalmente a partir da Primeira Grande Guerra. Mas o Liceu nunca produziu seus próprios vitrais, nem se interessou por trabalhar o vidro: Ramos de Azevedo preferiu importá-los diretamente ou contratar a Casa Conrado para fazê-lo.

Entre as obras realizadas pelo Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo que possuem vitrais da Casa Conrado estão , o Pavilhão Paulista

na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908- vide ilustração pg.43)²³, o Teatro Municipal de São Paulo (1911)²⁴, o Palácio das Industrias (1924), o Mercado Municipal de São Paulo (1933), a Casa de Ernesto de Castro (Casa das Rosas -1934, que possui um grande vitral desenhado pelo pintor Carlos Oswald o qual ainda analisaremos nesta pesquisa) e a catedral de Campinas, inaugurada em 1883 (tem vitrais datados entre 1920-30 aproximadamente). A residência do próprio arquiteto, construída em 1891 à rua Pirapitingui, também possui vitrais, mas pelo seu estilo e também pela temática, não parecem ter sido colocados à época de sua construção e sim por volta de 1910-15²⁵.

Conrado II tenta acompanhar as tendências da época, de se repensar o modo de produção industrial, e começa a distribuir funções entre os empregados do ateliê, ampliando a capacidade de fabricação de seus produtos. Não se pode calcular ao certo quantas e quais eram as seções que dividiam o modo de produção na época, pois o ateliê fabricava muitos produtos além de vitrais. Mas é certo que houve uma primeira

²³ Nos arquivos de Conrado Sorgenicht há referências a premiações da Casa Conrado em duas outras exposições, uma em Turim e outra em Milão na Itália, ambas em 1911. Aparecem citadas em panfletos de propaganda, mas não encontrei nenhum certificado, ou alusão ao material que teria sido exposto.

²⁴ O Teatro Municipal de São Paulo merece uma ressalva quanto à autoria dos vitrais, pois há a assinatura de uma firma alemã em uma janela, o que contesta a autoria exclusiva da Casa Conrado. Quando consultado a este respeito, Conrado Sorgenicht III explicou que uma parte dos vitrais foi importada, num acordo feito com o cenógrafo Claudio Rossi, que desejava "trazer tudo pronto da Europa". Não há como saber que partes foram feitas no Brasil. Em 1983, a Vitrais Conrado Sorgenicht Ltda. fez a restauração de todos os vitrais do teatro.

²⁵ Além do estilo arredondado no corte do vidro, bem característico deste período, em um dos vitrais existe uma figura feminina que representa a arte, segurando uma folha de papel onde tem esboçada a fachada do Teatro Municipal de São Paulo, que foi inaugurado em 1911.

VITRAUX

FABRICA NACIONAL
BRAZILEIRA

43

ARTISTICOS



449

PARA
IGREJAS E
EDIFICIOS
PROFANOS

Grande Premio na Exposição
Nacional de 1908
e Medalhas de Ouro e Prata nas
Exposições de Roma e Turim ::

Casa Conrado

FUNDADA EM 1889

CONRADO SORGENICHT

RUA DO TRIUMPHO, 10 S. PAULO CAIXA DO CORREIO, 811

Representante no
RIO DE JANEIRO

Max de Carvalho Schlobach

RUA GENERAL CAMARA, 121

tentativa de reorganizar o ateliê como uma fábrica, que produzisse desde a matéria-prima para consumo interno, até os produtos prontos e acabados. Nesta ocasião, a Casa Conrado se subdividiu em *Crystalleria Germania* - fábrica de vidros e cristaes, Casa Conrado - fábrica de espelhos e lapidação, vidros gravados e vitraux para igrejas, que ficaram no barracão do Belenzinho; e a *Conrado Sorgenicht & Cia.* - uma loja instalada no centro de São Paulo, na rua Direita, nº44, que importava e comercializava vidros de vidraça, pincéis, tintas, papéis pintados e vernizes (a loja forneceu materiais para construtores conforme atesta a nota fiscal de 31 de maio de 1902, em nome de F.P. Ramos de Azevedo (vide ilustração - pg.45). Em 1903, Ramos de Azevedo associa-se a seu genro Ernesto Dias de Castro e monta uma loja com a finalidade de importar materiais de construção, como ferro, cimento, telhas cerâmicas, madeirame de pinho "de Riga", maçanetas, aparelhos sanitários, entre outros produtos, o que certamente representou uma grande concorrência à loja da família Sorgenicht, bem mais modesta.

Quando estoura a Primeira Guerra Mundial, torna-se quase impossível a importação de muitos artigos, inclusive o vidro para revenda, e a loja da rua Direita fecha. A fábrica de vidros pretendia fundir vidro plano para vidraças (conhecido como musselinas) e colorido para uso em vitrais, além de também objetos de uso doméstico, mas teve curta

11
c/ fls.

CASA CONRADO

FABRICA D'ESPELHOS E LAPIDAÇÃO
FABRICA DE VIDROS GRAVADOS E
VITRAUX PARA IGREJAS

CRYSTALLERIA GERMANIA
FABRICA DE VIDROS E CRYSTAES
***** BELEMZINHO *****

IMPORTADORES DE VIDROS DE VIDRACA
PINCEIS, TINTAS, PAPEIS PINTADOS E
VERNIZES

O Ilm. Sr. Dr. Francisco P. Ramos Azevedo Dom

A CONRADO SORGENICHT & CIA.

213

pagavel nesta cidade em moeda corrente ao prazo de e na falta mais o juro de 1% ao mez pelo tempo que se lhe conceder.

CAIXA POSTAL, 482

Escritorio Central: RUA DIREITA, 44

TELEPHONE, 187

S. PAULO, 31 de Maio de 1902

TYP. A VAPOR, CARLOS JEEP & C. S. PAULO.

		na rua Araujo nº 57			
Maio	16	18	pecao papel	63 000	
		14	"	28 000	
		13	"	13 000	
		1 1/2	" guaruicão	9 800	
		1	"	6 000	
		1	"	5 000	124 800
	16	14	" papel	14 000	
		1	" guaruicão	3 500	17 500
	17	2	vidros lisos 22 x 16		280
				✓	R\$ 145 100

De acordo

RECIBO



18 de Maio de 1902
Jorge de Souza
Socios da Cia

duração, pois foi impedida por dificuldades técnicas e econômicas. Conta-se que seria necessário investir em pesquisa, para tentar fazer um bom vidro, e Conrado II não resistiu: era mais barato importar o vidro da Europa. Nesta ocasião, durante a Primeira Guerra, o ateliê sofreu uma queda em sua produção, trabalhando praticamente sem renovar o estoque de vidros. Foi uma fase difícil, que explica a ausência da Casa Conrado em obras importantes como a Basílica de S. Bento, que teve seus vitrais importados da Alemanha nesta época (posteriormente eles foram restaurados por Conrado Sorgenicht III, em 1970).

A fabricação do vidro trouxe muitas experiências a Conrado II. Além da instável situação econômica em que se encontrava o ateliê, havia também uma dificuldade extra na aceitação de seus vidros pela nova clientela que não conhecia bem o produto. O primeiro vidro que se tentou fabricar é o *antique*²⁶, tradicionalmente usado nas catedrais européias, conhecido desde a Idade Média, que é sendo produzido da mesma forma até hoje. Este vidro já era importado pela Casa Conrado, mas a custos

²⁶ "Tradicionalmente, haviam dois métodos para a fabricação do vidro destinado a vitrais. O primeiro desses métodos produz o vidro dito "fundo de garrafa" ou "olho de boi": o artesão acumula uma pequena quantidade de vidro fundido na extremidade de um tubo metálico e faz o tubo girar rapidamente, apoiando o vidro sobre uma superfície plana. A força centrífuga faz com que o vidro adquira um formato plano, semelhante a um disco ou prato, ligeiramente mais espesso no centro do que na borda. O outro método comumente usado produzia o tipo de vidro conhecido como *antique*. Neste processo, o soprador fazia uma longa bolha de vidro de forma cilíndrica e cortava as duas extremidades; assim a bolha se convertia num cilindro oco, que deveria ser cortado longitudinalmente enquanto ainda quente, aberto e achatado para formar uma placa.-Shaver-Crandell A., "A Idade Média" in *História da Arte na Universidade de Cambridge*, Círculo do Livro, SPaulo, 1988.

muito altos e em poucas cores. Além disso, uma característica especial deste tipo de vidro encontrou resistência entre os novos clientes do ateliê: as minúsculas bolhinhas de ar que "flutuam" no seu interior. Dizia-se que elas tornavam o vidro mais frágil, que poderia dar a impressão de um vidro com defeitos, e possivelmente mais barato. No entanto para o vitralista, o vidro antique sempre foi considerado o mais nobre dos vidros, que tornava os vitrais "leves e macios", por onde a luz passava sem dificuldades, revelando suas belíssimas cores²⁷. Estes fatos fizeram Conrado procurar outros vidros que pudessem satisfazer à clientela e facilitar suas criações. Então começou a importar o cathedral, vindo da Alemanha, com características um pouco diferentes. Era um vidro liso bastante homogêneo ("sem bolhinhas"), que vinha em placas um pouco mais grossas, mas que era extremamente duro, o que dificultava o corte delicado e sinuoso, que os desenhos para vitrais impõe.

Conrado II sempre manteve o desejo de trabalhar a química o vidro, característica já presente nas obras de seu pai (vide o plaqué), e provavelmente alimentada pelas experiências com a cristaleria. Preocupou-se em dar aos vidros de seus vitrais um aspecto diferenciado e estudou processos químicos que pudessem dar a cor, a espessura, a

²⁷ Visitando a cidade de Veneza, na Itália, na ilha de Murano tive contato com um fabricante de vidro soprado, do tipo "olho de boi", o mais utilizado para vitrais naquela região, que apressou-se em mostrar as minúsculas bolhinhas de ar no interior das peças, que "valorizam" o vidro.

transparência e a refratariedade desejadas. Num texto para um folheto de propaganda encontrado nos arquivos da Casa Conrado, ele comenta alguns processos e seus efeitos, comparando seus vidros aos feitos para a restauração da catedral de Reims, na França:

"(...) Chamo a especial atenção dos meus freguezes para o vidro antigo, pois foi uma das questões mais debatidas durante a reconstrução da Cathedral de Reims e a restauração de seus lindos vitraes.

Esta, durante muito tempo, foi julgada impossível, pois o processo de fabricação dos vidros que compunham os antigos vitraes já mantido em segredo na época de sua confecção, fôra esquecido e perdera-se com o correr dos séculos.

Porém, o vidreiro Ricardo Burgstal, conseguindo aplicar os processos chimicos Chevrenil e Regnault, este da fábrica de Sévres, encontrou novamente há poucos annos a composição desses vidros antigos e o segredo da sua extraordinária luminosidade. Explica-se pelo não parallelismo das duas faces do vidro, das quaes uma é concava e outra convexa, recebendo a luz por angulos prismaticos e decompondo-a nas cores do arco-iris.

Este efeito é impossível de realizar com os vidros usuas, que se procura para substituição dos vitraux por processos de pintura. São esses vidros antigos que emprego em meus vitraes."

Em entrevistas com ex-funcionários da Casa Conrado, experientes na utilização de vidros em vitrais, percebemos que a hipótese de haver um vidro côncavo e convexo para vitrais parece inviável, entre outras razões, porque os pedaços de vidro eram recortados de placas grandes, cada um de um tamanho. Como unir vidros curvos, conciliando as curvaturas de cada parte...?! (cabe observar que os vitrais mais antigos selecionados para esta pesquisa possuem vidros irregulares em sua espessura e paralelismo das faces; mas não parecem intencionalmente côncavos ou convexos).

Por outro lado, Conrado II aponta uma diferença fundamental na coloração do vidro, que norteou seu trabalho como vitralista. O vidro pode ser colorido diretamente na fundição, pelo acréscimo de óxidos, de ferro, cobre, cobalto e até ouro (para se conseguir o vermelho mais profundo); ou através da pintura uma placa de vidro incolor, fixando a tinta a quente, num processo quase sempre mais econômico, mas que certamente perde a qualidade estética. O vidro pintado não mantém suas cores quando exposto ao sol, pois a média distância por exemplo (1m a 1,5m), parece

totalmente incolor; só ao nos aproximarmos bastante, ou distanciando-nos, a cor volta a aparecer. Esta característica limita a utilização do vidro pintado, e reflete uma opção pela qualidade estética, que até hoje causa polêmica entre os vitralistas, sendo muitas vezes relegada a segundo plano (quando se opta por baratear um vitral). Esta exigência se manteve e caracterizou o trabalho da Casa Conrado, que sempre se esmerou na procura de vidros coloridos na fundição para seus vitrais. Possivelmente esta propaganda reflita o desejo de diferenciar seus produtos, valorizando seu trabalho.

A escolha particular de um tipo de vidro, suas cores, a busca de uma luminosidade especial, denota que a pesquisa não é somente técnica, mas também uma opção estética, que irá permear o trabalho do vitralista. Em escritos e entrevistas mais recentes, vamos encontrar as mesmas preocupações, agora expressas por seu filho Conrado Sorgenicht III:

"cabe analisar o material, o vidro de que se serviu o vitralista para a composição de seu painel vítreo. É importante verificar se ele apresenta o tradicional refulgir de pedrarias; se as suas cores são intensas e profundas; se sua matização é rica; se seu índice de refração é suficiente para que a luz se emita profusa e difusamente, sem contudo engendrar feixes luminosos que

*projetem nas paredes ou no solo traçado conteudista do vitral, mas somente suas cores*²⁸.

No caso do vitral, as questões técnicas caminham lado a lado com as possibilidades que resultam numa opção estética. O vitralista sempre submetia as cores do vidro à aprovação do cliente, que era quem, afinal, encomendava e pagava pelo trabalho.

Algumas obras encomendadas à Casa Conrado, eram desenhadas pelo próprio Conrado II e seus assistentes. Outras vezes, um pintor procurava a Casa Conrado para confecção de um vitral baseado em esboço de sua autoria. Este foi o caso do vitral da Bolsa do Café, na cidade de Santos, litoral paulista, criado pelo pintor paulista Benedito Calixto²⁹. Neste caso, o pintor representou o cliente exigindo as cores de que necessitava, e o vitralista forneceu as cores possíveis, sugerindo substituições, interferindo no efeito pictórico. O resultado deste trabalho conjunto acabou refletindo o ambiente em que viveram os dois artistas, e o momento por que passava

²⁸ SORGENICHT, Fº. C. **Aplicação da arte na indústria do vitral**- palestra pronunciada no Rotary Club de São Paulo. Fôlha da Tarde, São Paulo, 26 jul. 1953, p. 9.

²⁹ Benedito Calixto de Jesus nasceu em Itanhaém, SP, em 1853. Apresentou seus trabalhos em São Paulo e Santos, onde executou a decoração do Teatro Guarani. Estudou em Paris, na Academia Julien, entre 1883 e 85, com Gustave Boulanger, Robert Fleury e Jules Lefebvre. Voltando ao Brasil estabeleceu-se na cidade paulista de São Vicente, paisagem que fixou em suas obras, as tão apreciadas marinhas. Também pintou muitas obras de caráter sacro e temas da história do Brasil. Em 1924 Conrado Sorgenicht (III, com 22 anos), conheceu o pintor (71 anos) pouco antes de sua morte em 1927, e fez anotações e comentários sobre seus trabalhos realizados junto à Casa Conrado. Estas anotações estavam nos arquivos pessoais de Conrado Sorgenicht III.

a arte brasileira em 1920. Era consenso o desejo de fazer o "primeiro vitral tipicamente brasileiro", com as cores e a luminosidade do Brasil, aquela claridade exuberante que só a luz dos trópicos poderia imprimir ao vitral. Foram escolhidas cores vivas: amarelos quase dourados, vermelhos-rubi, laranjas, azul cobalto, e verdes e âmbar para as matas. Este vitral é uma clarabóia estrategicamente colocada no teto do Salão Principal da Bolsa do Café, para iluminar e refletir suas cores brilhantes no chão, bem ao centro. Quando perguntavam a Conrado Sorgenicht (III), qual o seu primeiro vitral, sempre citava a Bolsa do Café, que para ele ficou marcado como referência por suas características especiais: um pintor brasileiro, um tema brasileiro e principalmente uma luminosidade bem brasileira. Este sentimento nacionalista, estava perfeitamente encaixado no contexto da pintura brasileira da época.

Além da luminosidade especial alcançada pelas cores do vitral da Bolsa do Café de Santos, o desenvolvimento de sua temática e sua implantação no centro de um edifício tão importante e significativo àquele momento, merecem destaque. Em São Paulo, a lavoura de café crescia, estimulada pelo alto preço alcançado na exportação, e as estradas de ferro permitiam o escoamento da safra para o porto de Santos. Um edifício destinado às negociações com o café deveria refletir a importância e o fausto desta cultura naqueles tempos. A Cia. Construtora de Santos, sob a

responsabilidade de Roberto Simonsen e Mário Freire, contratou o engenheiro-arquiteto belga Jules Mosbi, para o projeto arquitetônico do edifício. Foi criado um gigantesco salão usado para a prova do café, com mesas altas de tampo pequenos, fixadas no chão e dispostas numa grande oval, e bancos estofados para acompanhá-las. Na parede do fundo estão dois painéis pintados, e sobre o centro da oval há no teto a grande clarabóia de aproximadamente 5m X 20m, onde está o vitral. As três obras formam um conjunto, contando a história do Estado de São Paulo desde as expedições bandeirantes até o apogeu do comércio do café, iniciando pelo vitral chamado "A Visão do Anhanguera", e seguida pelos dois painéis pintados na parede: "A Lavoura e a Abundância" e "A Indústria e o Comércio".

Num folheto encontrado nos arquivos de Conrado Sorgenicht III, aparentemente escrito para apresentação do vitral na época de sua inauguração, o próprio pintor explica suas concepções ao pensar o vitral:

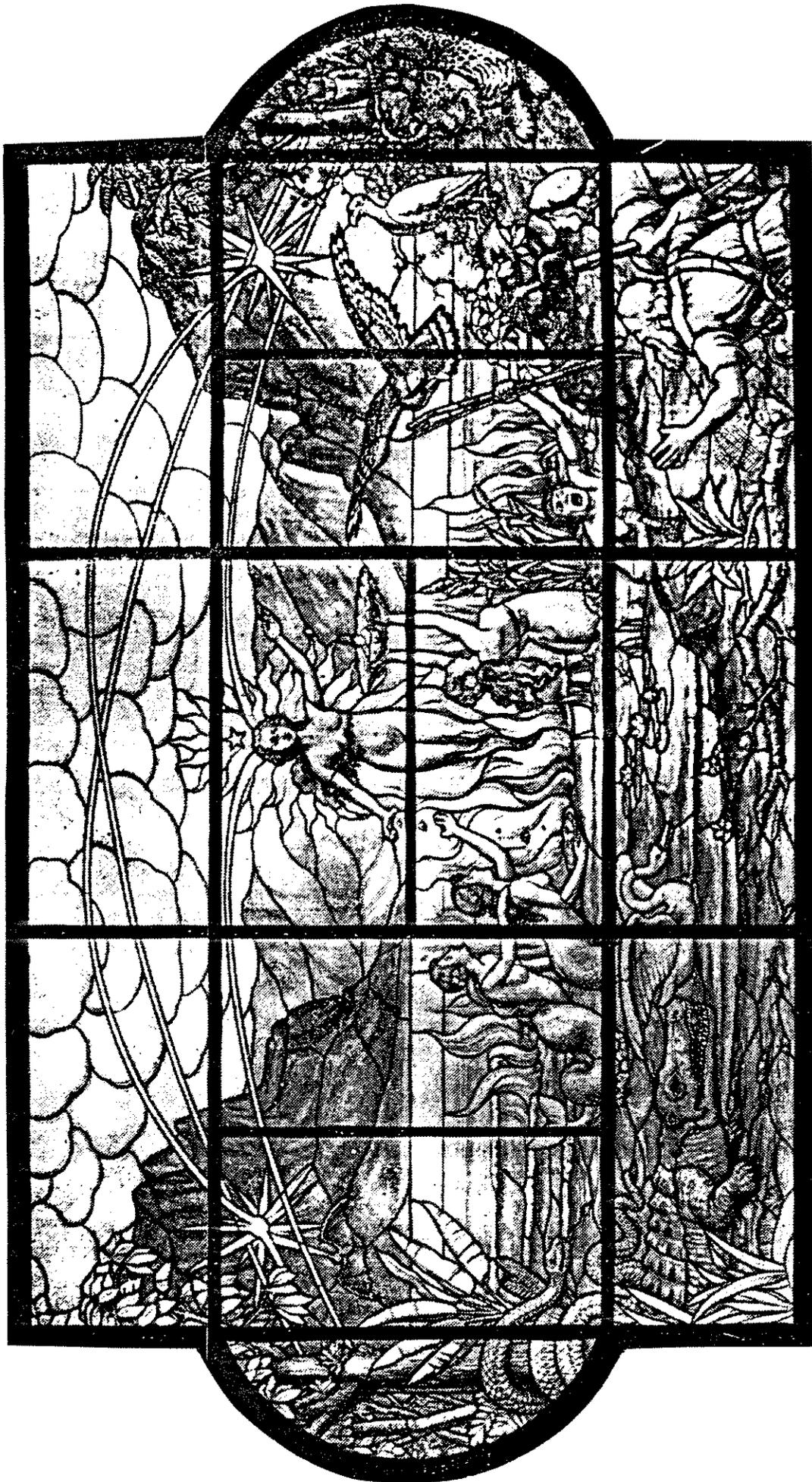
"Este primeiro quadro representa o Cyclo do ouro e das esmeraldas, no periodo que vae de 1560 a 1728. Foi o tempo dos bandeirantes de coragem inaudita, que se embrenhavam pelo sertão a procura dos thesousos fabulosos de que contavam as lendas... dois personagens aparecem a direita do quadro. São

*elles Bartholomeu Bueno da Silva, appellidado Anhanguera, e seu filho de mesmo nome e nesse tempo ainda mancebo.*³⁰

E continua descrevendo a vida de Anhanguera até o episódio narrado no vitral, quando o bandeirante ateou fogo em uma vasilha com aguardente para impressionar os índios, ameaçando queimar as águas dos rios. O vitral mostra ao centro uma mulher que emerge das águas em chamas, a Mãe do Ouro, ninfa dourada que distribui suas riquezas às náyades e limoníades, conhecidas por Mães d'Água (são mulheres-peixe como as sereias), que estão ao seu redor. Em primeiro plano aparecem diversos animais da fauna brasileira, sempre relacionados à mitologia nativa, como o ururá e um enorme jacaré de papo amarelo. Ao fundo o céu e raios de luz que parecem fogos-de-artifício cruzando o espaço, representando o ouro que é jorrado das montanhas que explodem e se comunicam entre si, conforme reza a lenda indígena (vide ilustração-pg.55).

Algumas reflexões sobre este vitral podem ilustrar a parceria que a Casa Conrado estabeleceu com os artistas com quem trabalhou. A intervenção do vitralista na obra do pintor poderia ser mais profunda conforme o entrosamento e os laços de amizade. Benedito Calixto e

³⁰ Este folheto foi encontrado, ainda como prova de aprovação para gráfica, nos arquivos de Conrado Sorgenicht III.



Bolsa do Café - Santos
cartão de Benedito Calixto

Conrado Sorgenicht II já haviam trabalhado juntos em outras ocasiões, em vitrais de carácter sacro. Neste trabalho, Calixto, já era um pintor muito conhecido e apreciado em Santos e região, e chamou a Casa Conrado para executar seu trabalho assim que foi convidado para decorar o grande Salão da Bolsa do Café. A resolução de questões técnicas, como o recorte do vidro bem arredondado³¹ e a definição de sua qualidade, quando analisamos o conjunto das obras da Casa Conrado revelaram-se características particulares de Conrado II. Mas há aproximações também no tratamento dado ao tema escolhido. Conrado II: afirmava que *"Calixto não pintava a esmo, não abusava da liberdade artística: sua pintura tinha o cunho da veracidade, da autenticidade."* Esta veracidade parecia traduzir um sentimento nacionalista, um desejo de contar lendas da terra, de descrever o nosso próprio universo mitológico, mesmo que, para isso, o pintor tivesse que se apropriar de esquemas compositivos conhecidos do renascimento italiano, como neste vitral, que curiosamente nos lembra bastante a obra "O Nascimento de Vênus" de Sandro Botticelli (1444-1510). Neste quadro, considerado a primeira obra renascentista com tema exclusivamente leigo e mitológico, a deusa emerge das águas bem no centro da composição, com ninfas ao seu redor; as montanhas, o céu, as

³¹ Particularmente o vidro que aparece no céu desta composição, é recortado de forma bem semelhante ao vitral do Mercado Municipal de São Paulo, que também será analisado nesta pesquisa.

alegorias a flora, também se assemelham. Não podemos afirmar que Benedito Calixto tenha visto pessoalmente esta obra de Botticelli, que se encontra na Galleria degli Uffizi em Florença, mas o pintor possuía uma boa biblioteca que consultava ao criar seus trabalhos. Conrado II, que havia estudado na Itália, certamente colaborou nestas pesquisas. O ato de reproduzir uma composição do renascimento europeu e transformá-la numa temática indígena, bem brasileira, não era novidade, nem tão pouco exclusividade de Calixto; ao contrário, refletia uma tendência entre os pintores do período. A busca por uma identidade nacional é um assunto que muitas vezes visitou o ideário artístico brasileiro.

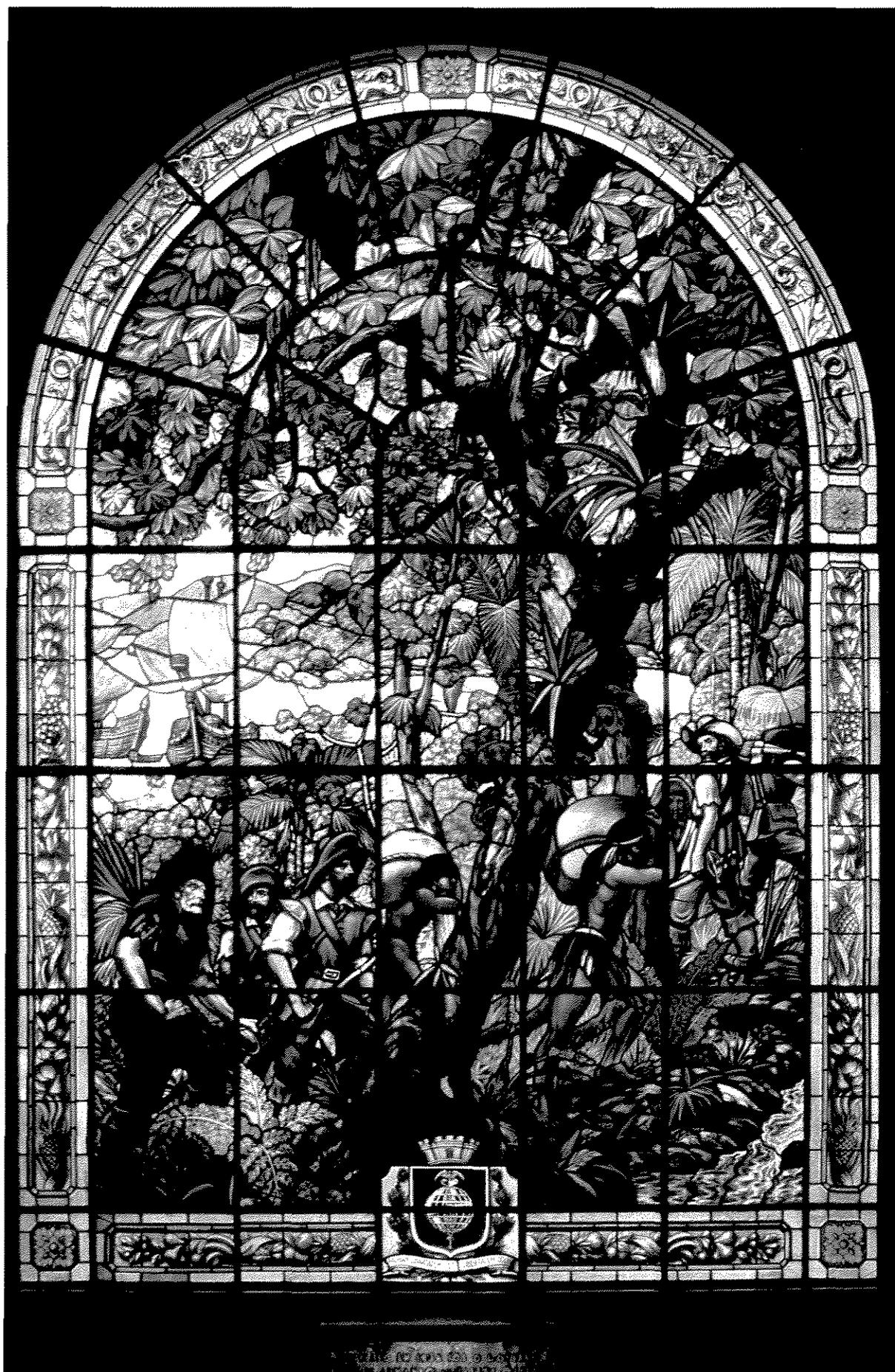
A idéia de busca da verdade na pintura, sentida como honestidade, autenticidade cronológica, permeia também outros trabalhos que Benedito Calixto realizou com a Casa Conrado, como os vitrais da Igreja de Santa Cecília, da Igreja N. S^a. da Consolação, a Catedral de Ribeirão Preto, A igreja de São João de Bocaina, a Igreja Matriz de Caraguatatuba e o Convento da Penha, em Vitória, no Espírito Santo.

A decoração de uma igreja normalmente era feita de modo a integrar a pintura das paredes com os vitrais. O tema poderia ser a vida de um santo, contada através de seus milagres, as passagens bíblicas mais significantes, uma alegoria dos seus atributos, ou simplesmente o santo da devoção do doador do vitral àquela igreja. Como todos são vitrais de

caracter sacro, a verdade, neste caso, se traduz na tentativa de encaixar os personagens dentro de seu "cenário natural", seu habitat, caracterizado-os da melhor forma possível. Calixto fazia uma extensa pesquisa iconográfica, desenhava móveis, carroças, bigas, e até confeccionava roupas e capacetes de época, que vestia em seus modelos vivos (muitas vezes membros de sua própria família!). Contam-se histórias curiosas que revelam seu extremo perfeccionismo nesta busca do real, da representação verdadeira, como mandar instalar velas de navio num terreno vizinho a sua casa para poder copiá-las ao se inflarem com o vento.

As obras citadas têm em comum a época histórica dos temas trabalhados, os primórdios do Cristianismo: nos quadros contando a vida de Santa Cecília aparece Roma do primeiro século, seus palácios, suas catacumbas; na Catedral de Ribeirão Preto, vemos o drama de São Sebastião, também em Roma, num momento posterior, e o martírio de São João Batista é mostrado na Terra Santa.

A obra de Benedito Calixto será ainda referência para outro vitral da Casa Conrado (criado 9 anos após a sua morte em 1927), para o prédio da Sabesp de Santos (1936 - vide ilustração - pg.59). O tema aborda o bandeirantismo, a posse do território paulista, o desafio de vencer a Mata Atlântica. Podemos apontar semelhanças e diferenças entre este vitral e o



Sabesp de Santos - Cartão de Franck Urban

da Bolsa do Café (nos pontos mais relevantes, como temática e luminosidade) que podem ser bastante esclarecedoras.

É interessante lembrar que a Casa Conrado sempre procurou artistas europeus para trabalhar em seu ateliê. Em freqüentes viagens para procurar fornecedores de vidro, pesquisar novas técnicas de espelhamento e confecção de mosaicos, Conrado aproveitava para convidar artesãos para que imigrassem para o Brasil, oferecendo emprego na Casa Conrado. Durante a Primeira Guerra, abrigou artistas refugiados, com quem faziam contato a partir dos que já tinham vindo, ou amigos e familiares que moravam no Brasil.

Em 1925, Conrado Sorgenicht (II) viajou à Europa para visitar a Exposition des Arts Decoratifs de Paris, e percorreu a Alemanha, a Itália, a França e a Bélgica.³² Foi de lá que veio monsieur Franck Urban, que trabalhou durante muitos anos na Casa Conrado e criou o vitral da Sabesp de Santos.

O Palácio "Saturnino de Brito" foi construído em 1936 para abrigar a antiga Repartição de Saneamento, e hoje é ocupado pela Sabesp - Cia. de Saneamento Básico do Estado de São Paulo. O autor do projeto foi

³² Não tenho um registro preciso de quando nem de quantas viagens ocorreram, mas em depoimento à autora, Abigail Belloni, ex-funcionária da Vitrais Conrado Sorgenicht Ltda., cita uma viagem que Conrado (III) fez a Veneza, procurando quem soubesse fazer mosaicos.

engenheiro Paulo César Gomes Martins³³, que assim comenta sua obra, e especificamente o vitral:

...“Rasgando a fachada do pavimento nobre do ático, em prolongamento da porta principal, foi aberto o vitral de crystalique³⁴ que constitui o motivo predominante da fachada....Fronteiro à porta, dominando todo o conjunto do hall, um grande vitral de 6 metros de altura, é consagrado a lembrar a escalada da Serra do Mar, pelas nossas origens lusas, auxiliadas por elementos da hospitaleira raça aborígene, mostrando que, desde a sua origem, a nossa nacionalidade formou-se do consórcio social fetichista autóctone com o colonizador católico no grande templo da floresta tropical. Resume esse quadro a penetração da ocidentalidade na terra virgem e acolhedora do Cruzeiro do Sul”

Embora semelhante ao vitral da Bolsa do Café de Santos, a primeira diferença aparece no desenvolvimento da temática: a composição mostra

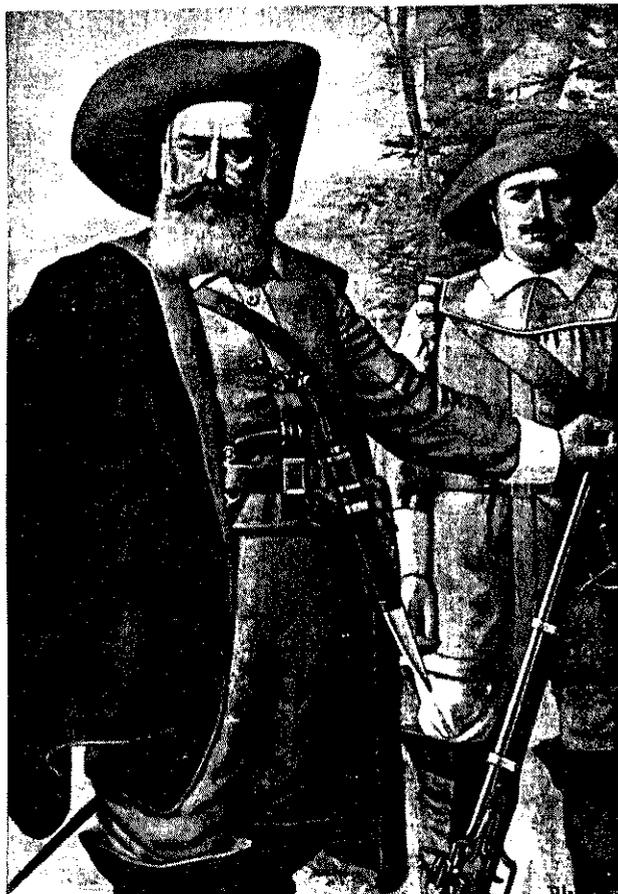
³³ Os dados e o texto que se seguem estão no Relatório do Exercício de 1937, feito pelo autor do projeto e chefe da seção técnica e assinado também pelo engº Egydio Martins, chefe da Repartição de Saneamento de Santos. O relatório foi enviado ao Secretário dos Negócios da Viação e Obras públicas, e hoje encontra-se na biblioteca do local.

³⁴ Confundiu-se o engenheiro, pois "crystalique" era uma técnica especial de trabalhar o vidro com ácidos, jatos de areia e esmeril, que não aparecem neste vitral da Sabesp.

em primeiro plano uma árvore gigantesca ao centro, um grupo de bandeirantes armados e índios carregando pesados fardos; ao fundo, à esquerda, bem ao longe, um pedaço de mar, com caravelas atracadas à beira da mata. As roupas dos bandeirantes (vide ilustração- pg.63) certamente são citações diretas a obra de Benedito Calixto: a figura de Domingos Jorge Velho é reconhecível, com seu enorme chapéu de aba levantada na frente, seu gibão acolchoado, botas altas, espada e bacamarte; as caravelas com suas velas murchas, bem naturais, e a plumagem dos índios também se assemelham a sua obra. Mas há um tom de realismo diferente, que não busca mais a representação da lenda, o exótico na mitologia indígena. Ali, a mata cerrada, a vegetação, os pequenos animais, são na realidade os verdadeiros inimigos dos bandeirantes desbravadores, e também mesmo seu objeto de fascínio. Destacam-se, em primeiro plano, grandes samambaias, palmeirinhas, chapéus-de-sol, bromélias e muitas outras plantas típicas da região. A moldura do vitral o situa em um conjunto de obras realizado entre 1930 e 40, quando são pintadas em grisaille sobre vidro na cor âmbar. Elas parecem voltar aos antigos fingimentos, que imitavam ornatos de gesso, onde aparecem frutas variadas como abacaxis, bananas e uvas.

A luminosidade do vitral também denota uma intenção de aproximar-se da clarabóia da Bolsa do Café; e os tons verdes e âmbar da mata

**Domingos Jorge Velho
e seu locotenente
A.F.de Abreu
(Museu Paulista)**



**a figura
do
bandeirante**

**vitral da Sabesp-Santos
cartão de Franck Urban**



prevalecem, garantindo o brilho da paisagem tropical. Mas alguns tons de roxo e violeta mesclados entre os marrons nos levam sutilmente de volta aos vitrais europeus.

A obra está colocada no saguão de entrada, iluminando o primeiro patamar de duas escadas que se cruzam e dão acesso ao andar superior. Quem entra no edifício imediatamente a vê e é transportado no tempo, como se estivesse vendo bandeirantes e índios andando pela mata. O edifício é implantado de tal forma, bem ao pé da serra, que coincidentemente atrás da janela do vitral, está efetivamente a mata atlântica. Certamente este fato dá uma vivacidade ao vitral, pois imaginamos os bandeirantes caminhando por ali e nos lembramos deste período de nossa história. No plafond, sobre o saguão e a caixa de escada há uma clarabóia redonda, com o brasão de São Paulo ao centro.

A Casa Conrado normalmente atendia muitos clientes simultaneamente, fazendo diversos vitrais ao mesmo tempo, num modus operandi semelhante ao de um escritório de engenharia ou arquitetura. Um vitral grande, um conjunto com várias janelas, poderia demorar anos sendo feito, enquanto eram atendidas pequenas encomendas para residências. As obras públicas, com vitrais de caráter histórico feitos por solicitação de arquitetos para edifícios que hoje são parte de nosso mais

precioso patrimônio histórico, passavam muitas vezes por longos processos de discussão, análise do tema e suas formas de representação.

Além dos vitrais em edifícios públicos e dos residenciais, a produção de vitrais para igrejas foi a área mais estável do ateliê, que atravessou as turbulências econômicas e resistiu por longo tempo. Nestes vitrais religiosos o tema está apoiado em ampla tradição iconográfica, o que de certa forma acabou desenvolvendo algumas fórmulas, alguns "roteiros" a serem seguidos na decoração de igrejas, conforme poderemos analisar. Os vitrais para residências por sua vez, tinham normalmente um aspecto mais decorativo, e podiam acompanhar as tendências da moda refletindo movimentos como o art-nouveau e o art-déco, mas a sua relação com a casa, o local de sua implantação, não era tão clara, tão explícita, quanto em um edifício público; o tema ficava mais solto, menos comprometido com a representação. Nos vitrais históricos e sacros a obra reafirma a função do edifício quando a representa, cria alegorias, ou por vezes a descreve. Isto acontece das mais variadas formas, como pudemos observar no vitral da Bolsa do Café de Santos, na Sabesp e outros que ainda analisaremos. É no diálogo do vitral com o conjunto arquitetônico ao qual ele está aplicado que reside a maestria do vitralista, contemplando solicitações temáticas, e ao mesmo tempo apontando soluções técnicas para os mesmos.

Olhando para os vitrais residenciais feitos pela Casa Conrado, observamos um caminho paralelo ao dos vitrais de caráter histórico, acompanhando as tendências de cada época, ao mesmo tempo que obedecendo aos desejos do cliente. Neste caso, o cliente é uma família ou uma pessoa, e não uma entidade como o Estado ou a Igreja, o que de uma certa forma direciona o tema no sentido de atender ao gosto pessoal do dono da casa. Também se evidencia um perfil mais utilitário, como a necessidade de iluminar uma caixa de escada e ao mesmo tempo esconder um pátio interno ou quintal, explorando este interessante jogo de esconder e mostrar o que "pode" ser visto. Quando passamos por uma casa onde o vitral está implantado na fachada, durante o dia não o vemos com nitidez, o que aparece geralmente é apenas uma mancha multicolorida escura; durante a noite só enxergamos quando a luz de dentro da casa está acesa, e assim mesmo, o vemos invertido, do lado contrário, pois a visão privilegiada é a interna. Quer dizer, só quem entrar na casa poderá apreciar o vitral, um prazer reservado àquela família e seus convidados, embora qualquer um que passe pela frente da casa perceba sua existência.

Dentre as casas que têm implantados vitrais feitos pela Casa Conrado, a Casa das Rosas, residência da família Ernesto de Castro possui em seu hall de escada um grande vitral, cujo projeto pode ser

atribuído ao pintor Carlos Oswald³⁵. A casa tem entrada pela lateral direita, o que lhe garante alguma privacidade no acesso ao seu interior. Ao entrarmos na casa, avistamos bem à nossa frente o vitral, uma janela fixa de 2,80m de altura X 1,50m de largura iluminando a escada de acesso ao andar superior. A composição mostra em primeiro plano uma fonte jorrando água, passarinhos ali pousados bebericando, uma varanda desenhada em perspectiva simulando um prolongamento da própria casa, algumas árvores na parte superior em primeiro plano, e ciprestes ao fundo. O vitral é todo emoldurado com ornatos pintados em *grisaille*, que encontra semelhanças em outras obras feitas na mesma época, principalmente com os vitrais da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.³⁶

Este vitral está implantado no hall de escada que dá acesso ao andar superior, onde estão as partes mais íntimas da casa, como os quartos de dormir, saletas de uso restrito aos familiares e banheiros. Neste sentido, ele reforça a linha divisória entre o espaço público e o privado na casa. A

³⁵ No vitral consta apenas a assinatura da Casa Conrado, não havendo menção ao autor do desenho; mas Conrado III confirmou esta autoria, tendo inclusive sugerido à Secretaria de Estado de Cultura que fizesse uma exposição de "cartões" para vitrais de Carlos Oswald, executados pela Casa Conrado. De 17dez 91 a 26 jan 92 foram expostos os projetos dos vitrais das Igrejas Santa Margarida Maria e Santuário do Sagrado Coração de Jesus no Rio de Janeiro e de uma igreja em Juiz de Fora (MG) na Casa das Rosas, agora transformada em Galeria Estadual de Cultura, por ocasião da comemoração dos cem anos da avenida Paulista. Infelizmente o desenho do próprio vitral da Casa das Rosas, não existia mais.

³⁶ Nos vitrais da Faculdade de direito do Largo São Francisco, os ornatos desenhados em *grisaille* são reproduções dos ornatos feitos em gesso no próprio edifício, como se fossem uma continuação do edifício.

sua temática, "imitando" uma janela, sugere a existência de um tranquilo pátio anexo, para onde estariam voltadas as janelas dos quartos. Destas janelas se avistaria uma fonte e ao fundo uma paisagem com ciprestes milenares, como se estivéssemos num canto qualquer da Itália e não na avenida Paulista. Como já vimos, ao chegar ao Brasil, Conrado Sorgenicht I também pintava afrescos, como já se fazia por aqui em casas de fazenda pelo interior do país, muitas vezes imitando "janelas com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço."³⁷ Na Casa das Rosas, Conrado Sorgenicht III parece repetir o gesto, agora num vitral, aparentemente transparente, mas que deixa transparecer a luz, e não a paisagem real. Temos a sensação de que poderíamos ver o quintal ou o jardim da casa, mas estamos vendo a paisagem imaginada pela família para aquele local. O vitral da Casa das Rosas, mesmo tendo sido desenhado pelo pintor Carlos Oswald não possui, no meu entendimento, uma evidente correspondência com a sua pintura.

Carlos Oswald manteve uma relação de proximidade com a Casa Conrado durante muitos anos, o que ilustra bem o relacionamento dos Sorgenicht com diferentes pintores em cada época. Conrado II fez muitos

³⁷ REIS FILHO, N.G. (Op.cit.) -pg 134.

trabalhos de sua própria lavra, desenhava, pintava, trabalhava na fatura do vitral. Mesmo tendo feito uma quantidade enorme, sempre manteve muito bem o controle, definindo seu estilo, uma opinião plástica que transparece nos recortes e nas cores do vidro. Fez também trabalhos em parceria, como no caso do vitral da Bolsa do Café de Santos, com Benedito Calixto, como já vimos. Conrado III por sua vez, não desenhava, não pintava (nem profissionalmente, nem como hobby), mas conhecia bem as técnicas de se trabalhar o vidro, as possibilidades plásticas do material, e ensinava seus auxiliares que se tornavam práticos, especializados em alguma etapa do trabalho. Com o tempo, a própria manutenção do ateliê formava mestres, um empregado antigo ensinava o mais recente, e Conrado III acabou se distanciando da fatura em si, mas permanecendo sempre no controle da qualidade. Sua especialidade era entender bem os anseios do cliente, criar os "roteiros" dos conjuntos de vitrais, escolher o artista que pudesse desenhar no estilo que o cliente desejava e coordenar o trabalho da equipe para fazer o vitral. No último capítulo desta dissertação, "A prática de um ateliê de vitrais", estas etapas aparecem melhor explicadas.

Em 1928, Conrado Sorgenicht III casa-se com Laura Lara Pereira Pinto, pintora, filha de tradicional família paulistana, cuja raiz genealógica remonta a mais de 400 anos, ao início da colonização brasileira. Conrado II

começa a passar a coordenação do ateliê a seu filho Conrado III, num processo que durou até 1934, quando sofreu um derrame cerebral, vindo a falecer em 1935. Em 1929 nasce a única filha de Conrado III, Iolanda Lara Sorgenicht. Analisando o conjunto das obras realizadas, observamos que conforme Conrado III vai assumindo o controle do ateliê, ampliam-se as relações com artistas das mais variadas correntes, abrindo-se o leque na medida em que a própria arte brasileira crescia e se diversificava. Ao mesmo tempo Conrado III trabalhou com artistas de produção pictórica bem diferentes, como Carlos Oswald, Gomide, John Graz, Yolanda Mohalyi, entre outros que estudaremos.

A parceria entre o pintor Carlos Oswald e a Casa Conrado iniciou-se em 1915, quando o artista fez seu primeiro vitral para o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em seu livro "Como me tornei pintor"³⁸, escrito aos 75 anos, ele faz uma listagem de sua obra (que ao final admite ser uma lista incompleta), e cita dez conjuntos de vitrais e dois mosaicos executados pela Casa Conrado, um executado pelo vitralista Gastão Formenti (1939)³⁹ e outro pela Casa Guanabara (1950), ambos do Rio de Janeiro. As demais obras citadas no livro são todas de um período posterior, quando a Casa Conrado era coordenada por Conrado

³⁸ Oswald, Carlos. Como me tornei um pintor. Vozes- Petrópolis, 1957.

³⁹ Gastão Formenti foi representante da Casa Conrado no Rio de Janeiro, demitiu-se e montou seu próprio ateliê.

Sorgenicht III, com quem o pintor manteve também uma relação de amizade. Entre as obras feitas com a Casa Conrado estão os vitrais da Capela do Panteão dos Imperadores, na Catedral de Petrópolis (1936), da Capela Mortuária da Igreja Nossa Senhora da Glória (1938), mosaico para o altar-mor da matriz de Santa Terezinha do Túnel (1939), vitrais da Igreja de Sant'Ana (1941), ambos no Rio de Janeiro. Mosaico para o altar da Catedral de Guaxupé (MG-1941), vitrais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Campos (1946), Igreja de S. Pedro Apóstolo no Encantado, Rio (1949), Igreja Matriz de Santa Teresa (1950), Capela das Irmãs Sacramentistas de Juiz de Fora, Igreja Matriz de Santa Margarida Maria(1955), Igreja Matriz de São Sebastião no Rio de Janeiro (1956). Neste mesmo livro, o pintor faz algumas reflexões sobre o seu trabalho, revelando sua religiosidade, sua dedicação à arte sacra, paixão que o aproximava de Conrado III. O pintor comenta especificamente sobre vitrais:

"Foi por volta de 1930 que comecei a me ocupar seriamente dos "vitreaux" e ininterruptamente até hoje (1957) tenho trabalhado em vitrais. É uma arte que entusiasma devido às suas possibilidades, à riqueza dos matizes, à violência do claro-escuro que torna a sua técnica parecida com a da água

forte, e eu, sendo agua-fortista, não podia deixar de ser seduzido pelas maravilhosa produções medievais das catedrais góticas...".

Segundo Conrado Sorgenicht III, Carlos Oswald fez diversos desenhos para vitrais residenciais, mas aos quais não dava a mesma importância, o mesmo valor que dava aos vitrais de carácter religioso. A obra de Carlos Oswald destacou-se também pelo seu trabalho como gravurista e professor de gravura. Foi assim que em agosto de 1957, aos 75 anos, Carlos Oswald fez a exposição "40 ANOS DE GRAVURA ARTÍSTICA NO BRASIL" na Casa Conrado, ao lado de onze alunos seus, iniciados no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, num total de 150 obras. Nesta época a Casa Conrado chamava-se Vitrais Conrado Sorgenicht S.A., e estava em plena saúde financeira, possuindo um escritório na rua Bela Cintra, nº67, e a fábrica na rua Clodomiro Amazonas, nº1132. No escritório, uma casa grande que já servira como ateliê (antes da Clodomiro), estavam sempre expostas fotos de vitrais prontos e objetos utilitários feitos pela Casa Conrado como espelhos-aquecedores e móveis, entre outros. Ali se recebiam os clientes e se coordenava o trabalho das filiais, como a da rua Uruguaiana no Rio de Janeiro, e representantes em Belo Horizonte, Campinas, e Ribeirão Preto. Conrado III costumava comentar e

recomendar exposições em jornais e revistas ligados ao Rotary Club de São Paulo. Ao fazer esta exposição, pretendia ampliar esta atividade de galerista; mas ao que parece, esta foi a única exposição importante, com alguma repercussão na imprensa. No entanto, manteve-se o hábito de expor os projetos para vitrais, que podemos chamar de "cartões", principalmente de artistas já reconhecidos, que muitas vezes faziam aquarelas ou pastéis para servirem de modelo a um vitral.

Quando pensamos no trabalho da Casa Conrado no espaço de um século, percebemos que há dois períodos particularmente fecundos, nos quais foram feitos os conjuntos de vitrais mais significativos. São estes, o primeiro período de 1920 a 1935, quando o ateliê era coordenado por Conrado Sorgenicht II e o segundo de 1950 a 1965, época áurea de Conrado Sorgenicht III. Observando este primeiro período, várias linhas de trabalho da Casa Conrado, aconteciam simultaneamente, ou por acompanhar o gosto da clientela, ou as tendências da moda, ou novidades técnicas que surgiam.

Para entendê-las, voltamos um pouco no tempo. Depois de haver entregue o vitral da Bolsa do Café de Santos, Conrado II começa a trabalhar nos vitrais que faria para o Mercado Municipal de São Paulo (vide ilustração- pg.74). A idéia começou a ser desenvolvida em 1926, executada entre 28 e 32, mas a revolução constitucionalista de 32 adiou



Mercado Municipal de São Paulo

sua inauguração para 1933. Na placa afixada consta: *"INAUGURAÇÃO EM 25/1/33 SENDO INTERVENTOR FEDERAL EM SÃO PAULO GENERAL WALDOMIRO CASTILHO DE LIMA E PREFEITO O DR. THEODORO A. RAMOS"*. O edifício foi construído na várzea do Carmo, às margens do rio Tamanduateí, prevendo a utilização de seu leito para o contato com hortas e pomares ribeirinhos, naquela época importantes fornecedores, responsáveis por boa parte do abastecimento da cidade de São Paulo. Também se pensou na proximidade das vias férreas, facilitando o escoamento da produção. Conforme relata o comerciante de fumos Rizzieri João Bruno⁴⁰, no início de seu funcionamento o mercado era considerado pela população um lugar um pouco afastado, onde a primeira linha de bonde só chegou em 1939. Houve incentivos, descontos de até 50% no valor dos boxes para atrair comerciantes, que também enfrentaram muitas vezes as enchentes do rio Tamanduateí, problema que só foi corrigido com a retificação do leito, em 1966.

No projeto do edifício trabalhou o arquiteto Felisberto Ranzini, sobre uma planta modulada que fora elaborada na Alemanha,⁴¹ e executado pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Os vitrais formam um conjunto de nove painéis figurativos e mais 32 grupos menores com desenhos

⁴⁰ Depoimento do comerciante a Conrado Sorgenicht III que relatou à autora.

⁴¹ Segundo as autoras em "Architettura Italiana a San Paolo", de Anita Salmoni e Emma Debenedetti, São Paulo, Instituto Cultural Italo Brasileiro, 1953.

geométricos. Todos são "emoldurados" por uma faixa estreita do mesmo padrão, acentuando o formato dos vitrais, arredondados na parte superior. São de grandes proporções, aproximadamente de 3 a 4m de altura por 5m de largura cada janela, e estão localizados bem no alto das paredes, como se estivessem iluminando um segundo andar. Esta implantação lhes confere um lugar de grande visibilidade até hoje, mesmo quando o mercado está bastante ocupado, com altas pilhas de caixas de legumes e frutas, que poderiam obscurecê-lo.

A beleza das cores, a escolha dos vidros, tudo foi muito bem resolvido. Merece destaque especial a temática dos vitrais. A encomenda foi feita no sentido de procurar um tema que tivesse uma íntima relação com a utilização do edifício; mas o desenvolvimento do mesmo reflete um novo momento na arte brasileira. Não é por acaso que no mesmo ano em que o vitral foi inaugurado(1933), Tarsila pinta *Operários e Segunda Classe*, e Portinari, pouco tempo depois, pinta *Café*, obra com a qual recebe segunda menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh,USA⁴². Mesmo não tendo contato direto com estas obras, ou exposições⁴³, o vitral espelha um novo momento. Até aqui, o trabalho fora representado por alegorias, como no vitral feito para o Palácio das

⁴² Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva - Edusp, 1990.

⁴³ Quando questionado pela autora sobre a Semana de 22, Conrado III afirmou que na época, parecia um movimento distante, de elite, ele nem ficara sabendo ao certo. Só com a convivência com Gomide e Graz, conheceu melhor estas idéias (em 22 Conrado III tinha 20 anos).

Indústrias (1924 - Escritório Técnico Ramos de Azevedo), onde aparece a indústria na figura de uma mulher segurando uma engrenagem, ou mesmo o comércio representado nos painéis pintados no Salão da Bolsa do Café de Santos (1922) na figura de um homem, conforme o próprio pintor Benedito Calixto o descreve:

... "O quadro representa um posição monumental (a Bolsa de Café), em o qual se ostenta um gênio symbolizando a Industria e o Commercio, com a tunica e o manto da realeza, empunhando um septro corôado pelo caduceu de Mercúrio. Tem na dextra um título bancário, que offerrece a outro genio de mulher que symbolisa a Patria. ⁴⁴

Também seria possível ao Mercado, uma representação de frutas e flores, no estilo art-nouveau, como foi feito em muitas residências da época. No entanto, os vitrais do Mercado Municipal apresentam um tom quase jornalístico, revelando uma nova postura. Este novo momento certamente é autorizado pela importância que o tema do trabalhador, principalmente na figura do lavrador, começa a assumir na pintura brasileira. Ali aparece o homem flagrado no momento de seu trabalho:

⁴⁴ Benedito Calixto (op.cit), folheto foi encontrado, ainda como prova de aprovação para gráfica, nos arquivos de Conrado Sorgenicht (III).

alimentando animais de criação, colhendo café, transportando bananas, tocando o gado. Cenas da agricultura, avicultura, pecuária, mostrando agricultores trabalhando de forma bem rudimentar, numa época anterior à mecanização. Tudo retratado dentro de um realismo "fotográfico" no que diz respeito à paisagem, à proporção e à profundidade dos elementos representados, buscando a autenticidade das informações.

Diz-se que Conrado Sorgenicht II andou pelas fazendas do interior do Estado de São Paulo, acompanhado de seu filho Conrado III, que nesta época já trabalhava no ateliê (desde 1922)⁴⁵, fotografando lavouras para registrar (com uma preocupação quase didática) as ferramentas utilizadas, os meios de transporte, os animais de pequeno porte sendo criados soltos. De fato, esta "reportagem" trouxe referências para a criação dos vitrais, mas a composição de cada quadro foi independente de uma ou de outra foto. Conrado II estudou as fotos para compor o tema dos vitrais. Há uma interferência nesta realidade, expressando uma visão do vitralista, pois aparecem nos vitrais apenas agricultores com o tipo físico de europeus,⁴⁶ bem trajados, concentrados no trabalho, produzindo e mostrando a produção. O homem e a sua produção, resultado de seu

⁴⁵ Conrado III marcava o início de seu trabalho no ateliê em 1922, quando acompanhou a participação da Casa Conrado na Exposição Comemorativa dos Cem Anos da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro

⁴⁶ Em entrevistas feitas pela imprensa na época da restauração destes vitrais, Conrado sempre foi questionado quanto à ausência do imigrante japonês nos vitrais, e dizia: "meu pai quis se colocar nos vitrais, ele era um europeu, queria mostrar que os europeus é que estavam construindo a nova terra, o japonês não era lembrado..."

trabalho, aparecem sempre em primeiro plano, a paisagem, a moradia, o transporte, enfim a infra-estrutura, atrás; e acima o grande céu, ocupando aproximadamente a metade de cada quadro. O tratamento das cores é bem naturalista, detalhado, mostrando nuances sutis de algumas colocadas lado a lado. Apenas o céu extrapola o tom naturalista para assumir um aspecto mais poético, acentuado pelo recorte livre dos vidros. Não é o nosso sol do meio-dia, escancarado e tropical; é o céu lilás, onde azuis, rosas e roxos se mesclam, meio nuvens, meio nergas de espaços vazios.

Neste conjunto de vitrais, não encontramos a assinatura de um desenhista independente, como nos casos onde é possível determinar de forma precisa a autoria de um projeto ou de um "cartão". Ele foi encomendado diretamente à Casa Conrado, criado pelo próprio Conrado II, que fez a pesquisa iconografica, os esboços do projeto, escolha dos vidros, determinação das cores, mas é provável que os desenhos tenham sido ampliados ao tamanho desejado, recortados, soldados e colocados, por funcionários do ateliê. Nesta época, suas noras Laura e Lúcia, ambas pintoras, faziam freqüentemente desenhos para os vitrais, ampliando rascunhos a partir de idéias de Conrado II⁴⁷. Mas uma característica

⁴⁷ Lúcia e Laura Lara Campos casaram-se no mesmo dia com os irmãos Conrado e Otto Sorgenicht, que já trabalhavam na Casa Conrado. Em depoimento à autora, Lúcia contou que desenhou o vitral da "Lavoura do Café", que depois teria sido inclusive reproduzido na fazenda da família. Lúcia ficou casada apenas por 5 anos, quando divorciou-se de Otto, que teve morte prematura em acidente de automóvel. Conrado III foi o único filho a assumir realmente o ateliê.

marcante do trabalho de Conrado Sorgenicht II é o corte arredondado dos vidros no céu das paisagens. Este detalhe é tão forte e constante na produção de 1920 a 1935, que encontramos o mesmo recorte no céu em algumas igrejas do mesmo período⁴⁸, como na Igreja Matriz de Amparo (1933), no Estado de São Paulo, ou no prédio da Alfândega de Santos (1934). Mais ou menos deste período em diante, o recorte do céu começaria a mudar, como notamos no vitral da Casa das Rosas, ainda um pouco arredondado, mas bem definido nas zonas de cores, sem a mescla de lilases do Mercado Municipal. Este estilo caracterizou mais o trabalho de Conrado Sorgenicht II, e foi se extinguindo com seu afastamento do ateliê (1934) e falecimento (1935).

Estes vitrais foram restaurados três vezes por Conrado Sorgenicht III; uma antes mesmo da inauguração, pois os soldados da Revolução Constitucionalista de 1932 se abrigaram no prédio do mercado, que já estava praticamente pronto, e "distráiam-se" atirando nas cabeças dos trabalhadores retratados nos vitrais, já colocados. Uma segunda reforma foi feita em 1979, pela Secretaria de Serviços e Obras, na gestão do prefeito Reynaldo de Barros, incluindo pintura externa, substituição de telhas, impermeabilização de lajes e restauração dos vitrais. Esta

⁴⁸ Estes vitrais com céu arredondado, normalmente eram da Casa Conrado, sem a assinatura de um artista específico, e atendiam portanto às determinações do vitralista, na época Conrado Sorgenicht II.

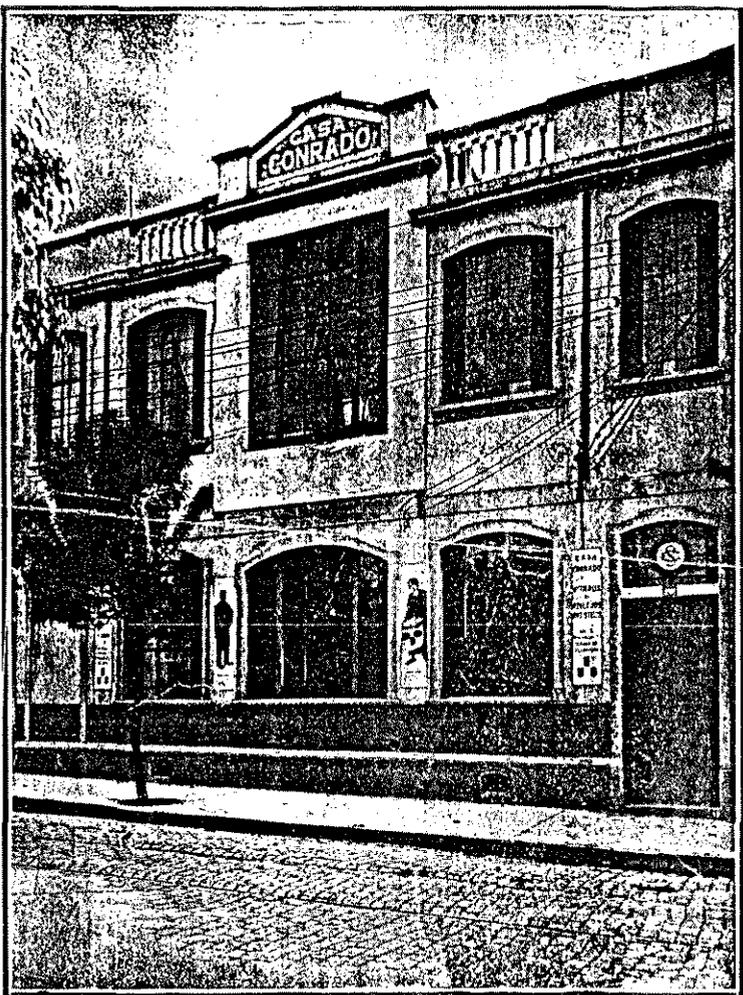
restauração foi feita por Conrado Sorgenicht III, que também instalou telas protetoras na parte externa do vitral, invisíveis pelo lado de dentro. Em 1988 nova restauração, coordenada pela Secretaria de Abastecimento e Obras, na gestão do prefeito Jânio Quadros.

Em 1932, Conrado Sorgenicht III alista-se para lutar na Revolução Constitucionalista, no Batalhão Fernão Dias Paes Leme, o que seria para ele motivo de orgulho e honra até o fim de sua vida. Sempre cultivou laços de amizade gerados nesta ocasião, participando ativamente das paradas comemorativas de 9 de julho e da Sociedade Veteranos de 32 - MMDC. Contribuiu com gravações em mármore no interior do Mausoléu do Soldado Constitucionalista, onde viria a ser sepultado em 1995.⁴⁹

Na mesma época (vide ilustrações-pgs.82 e 83) em que a Casa Conrado trabalhava no vitral do Mercado Municipal, consolida-se a amizade de Conrado III com o artista Antônio Gomide⁵⁰, que se estabelece definitivamente no Brasil em 1929 e começa a desenhar vitrais, para igrejas e residências em São Paulo. Esta atividade durou 25 anos, mas teve seu período mais intenso na década de 30, quando o artista realizou

⁴⁹ Conrado Sorgenicht III faleceu em setembro de 1994, foi cremado, e suas cinzas depositadas no Mausoléu em cerimônia no dia 9 de julho de 1995.

⁵⁰ Antônio Gomide (Itapetininga, 1895-São Paulo, 1967). Aos 18 anos mudou-se com a família para Genebra, onde frequentou a Escola de Comércio, onde tornou-se amigo de Sérgio Milliet, e a de Belas Artes, onde conhece seu amigo John Graz. Foi aluno de Ferdinand Hodler. Morou em Paris e em Toulouse onde aprendeu a técnica do afresco com Marcel Lenoir. Em 1929 retorna ao Brasil e trabalha também com decoração de interiores. Em 34-40 faz parte do grupo 7, juntamente com Brecheret, Elizabeth Nobling, Yolanda Mohalyi, Rino Levi, John e Regina Graz. De 29 a 54 desenhou para vitrais, painéis esculpidos em baixo-relevo e espelhos gravados, para a Casa Conrado.



Edifício das oficinas e ateliers á Rua Brigadeiro Galvão, 195
Barra Funda — SÃO PAULO

- década de 30



- 1995

Ateliê - rua Brigadeiro Galvão, nº195

CASA CONRADO

FUNDADA EM 1889

CONRADO SORGENICHT

TEL. 5-5089 — RUA BRIGADEIRO GALVÃO, 195 — CAIXA POSTAL 811
SÃO PAULO

VITRAES DE ARTE

ALGUNS ATTESTADOS DE VITRAES EXECUTADOS

São Paulo, - Setembro de 1907

O Sr. Conrado Sorgenicht executou diversos vitraux para a igreja Matriz de S. Cecilia, os quaes muito se recommendam pela perfeição do trabalho e modicidade dos preços.

Os vitraux existentes na referida Matriz, conservam-se ainda em perfeito estado de conservação, parecendo inteiramente inalteraveis.

(a). *D. Duarte Bispo de S. Paulo.*

Ribeirão Preto, 14 de Maio de 1927

Declaro que o Sr. Conrado Sorgenicht, da Casa Conrado de S. Paulo, forneceu os vitraux para a Cathedral d'este Bispado, e o fez a meu contento, e tem merecido francos elogios de todos quanto visitam a mesma.

(a). *D. Alberto, Bispo de Ribeirão Preto.*

CERTIFICADO

CERTIFICO que o Snr. CONRADO SORGENICHT, estabelecido em S. Paulo, forneceu diversos vitraes para a Igreja de Sto. Affonso, cuja execução muito me agradou, quer pela sua perfeição nas pinturas como também pela combinação dos coloridos, rivalizando, com vantagem, aos vitraes fabricados na Europa. Rio de Janeiro, 1 de Julho de 1922.

(a) *Padre Gualter Perriens*
Sup. O. Prov. — C. S. S. R.

Olympia, 26-9-1921

Illmo. Snr. Conrado

Saudações

Estão já collocados os vitraes da minha igreja. As imagens agradaram-me muito e são dignas de apreciação. Honram as officinas de sua condeituada casa e a probidade de V. S. na execução de seus contractos.

Felicitando-me pela melhor obra de arte de minha igreja, felicito também V. S. Creia sempre na muita estima de quem se confessa.

de V. S.

Amigo muito grato

(a). *Padre José de Noronha*

São Carlos, 25-12-1925

Illmo. Snr.

Saudações attentiosas.

De posse dos lindos vitraes, resta-me agradecer-vos o bem acabado trabalho que causa admiração a todos, pelo delicado colorido e gosto artistico da casa que o executou.

Com toda a estima e consideração, subscrevo-me

(a). *Irmã Ste. Bernard - Superiora.*

Casa Conrado.



Parque Fernando Costa - cartão de Gomide

inclusive um dos mais interessantes trabalhos nesta parceria com a Casa Conrado, que foi o vitral para o Parque Fernando Costa, na Água Branca, em São Paulo(vide ilustração- pg.84). O vitral é dividido em retângulos verticais iguais, montados como se fossem faces de um grande cubo, com uma iluminação artificial interna. Esta montagem especial do vitral, me parece que acentua as qualidades volumétricas do desenho e o faz caminhar em direção à escultura, como um grande abajur iluminando o leito da rua. Colocado no portão do parque, é visível aos que passam pela avenida Francisco Matarazzo, como um painel colorido e luminoso, de certa forma precursor deste tipo de comunicação visual urbana na cidade de São Paulo. Os vitrais têm como tema cenas de boiada correndo, animais sendo tratados, que anunciam as funções a que o parque se destina. Ao fundo, a paisagem aparenta uma mata densa, de colorido intenso, que compõe um jogo de recortes do vidro explorando lindamente curvas e planos coloridos.

"As formas geométricas das paisagens sugerem as figuras estilizadas dos raios de sol, que constituiu característica importante da segunda fase do Art-Déco nos anos 20 e 30. São

formas/cores que às vezes se interrompem para dar lugar a novas cores/formas".⁵¹

Além de vitrais, Gomide também fez muitos desenhos para gravações em mármore, e moldes para jateamentos com areia em vidro. A Casa Conrado sempre ofereceu uma linha de produtos padronizados, prontos para serem aplicados a uma decoração, e não somente os feitos sob encomenda. No início eram placas de avisos comerciais, epitáfios, pedaços de vidro plano incolor jateados, espelhos com molduras gravadas, entre outros produtos. Com o tempo, alguns temas foram sendo desenvolvidos, e produzidos em série, como a "Santa Ceia", desenhada por Gomide, que foi um sucesso comercial para ambos. Gomide também trabalhou nos murais feitos em mármore e gravados com jatos de areia, para o Mosteiro de São Bento, com o tema "Entradas e Bandeiras" (1954) e executados na Casa Conrado.

Foi também a amizade com Gomide que aproximou Conrado III de John Graz⁵² e Regina Gomide Graz. Na década de 30, John Graz

⁵¹ Vernaschi, Elvira. *Gomide*. São Paulo : MWM Motores Diesel : Indústria de Freios Knorr : Edusp, 1989.

⁵² John Louis Graz (Genebra,1891 - São Paulo,1980) cursou a escola de Belas Artes, onde foi aluno de Ferdinand Hodler e tornou-se amigo dos irmãos Antonio e Regina Gomide. Estudou também em Munique, onde aprende com Moos, desenho publicitário e litografia. Viaja à Espanha, onde pinta duas paisagens que irá expor no Teatro Municipal de São Paulo. Em 1920 chega ao Brasil, casa-se com Regina Gomide, e em 1922 expõe sete quadros na Semana de Arte Moderna. Trabalha de 23 a 69 fazendo principalmente decorações de interiores para residências, retomando seu trabalho pictórico na década de 70.

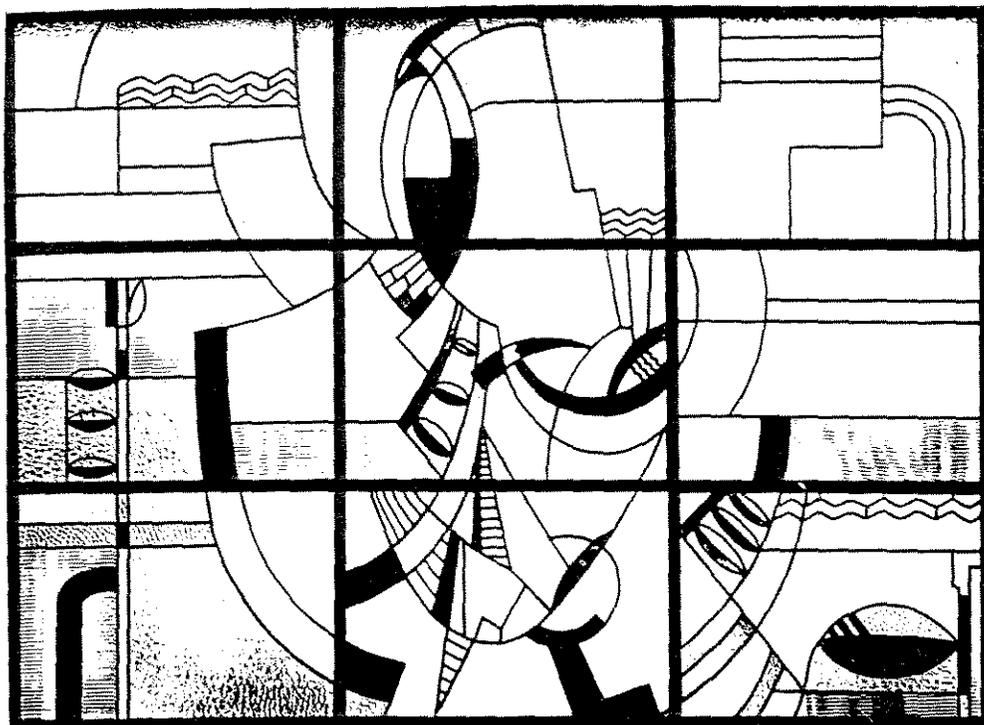
trabalhava intensamente na decoração de elegantes residências; já era reconhecido pelo design de seus móveis exclusivos e pela harmonia do conjunto decorado bem ao estilo Art-Déco (como ele mesmo dizia, o *dernier cri* da moda européia). Nesta época foram feitas muitas residências onde portas e janelas possuíam vitrais estilo Art-Déco que utilizavam diversos tipos de vidro, com diferentes texturas, em um só vitral. A cor não era valorizada quanto à sua intensidade mas pela sutil luminosidade diferenciada em cada tipo de vidro; os tons eram próximos, exceto em alguns pontos onde o vidro de cor escura é usado para acentuar o desenho do chumbo. Em qualquer vitral, o recorte do vidro, que é o limite onde duas cores ou dois tons diferentes da mesma cor se encontram, é sempre ligado por uma liga de chumbo e estanho perfilado⁵³. Neste caso, o chumbo era explorado graficamente, e poderia unir dois vidros iguais, da mesma cor, o que lhe dava uma existência autônoma enquanto traço (vide ilustração- pg.88). Como exemplo, que se veja o vitral da residência Celso Figueiredo (1928). O próximo passo foi trabalhar a caixilharia, formando desenhos geométricos que aparecem como um traço mais espesso, como no vitral da residência de Mario Cunha Bueno (1930).

⁵³ Para compreender melhor este processo, vide o capítulo "A prática de um ateliê de vitrais" nesta pesquisa.

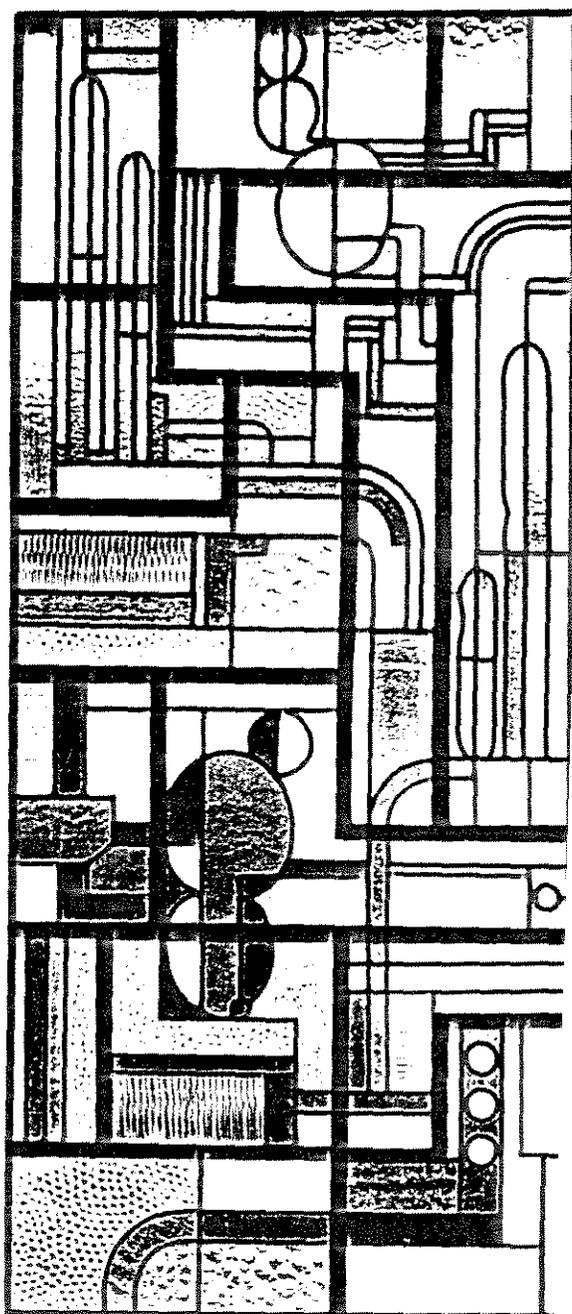
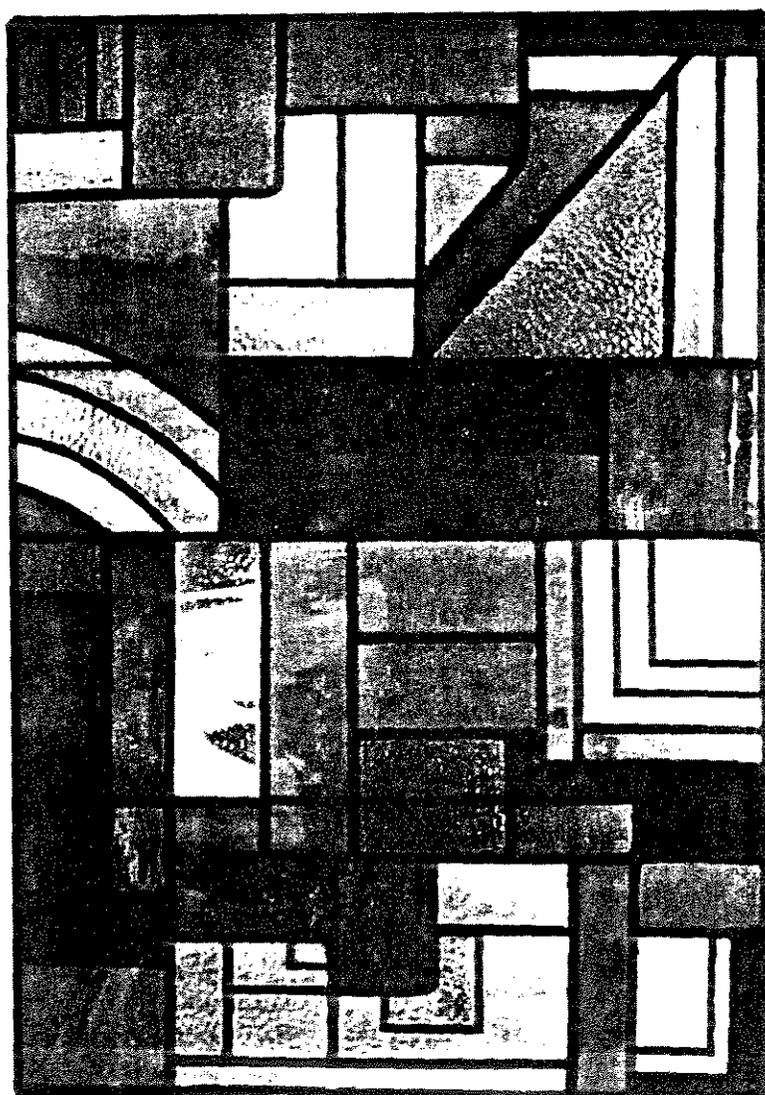
**vitrais
com cartão
de
John Graz**

← residência de
Celso Figueiredo
- São Paulo, 1929.

↓ residência de
Mário da Cunha Bueno
- São Paulo, 1930.



↓ vitral da FAAP
cartão de Lasar Segall



Nesta época a Casa Conrado fez diversos vitrais neste estilo, que merecem por si só uma ampla pesquisa e análise detalhada. Apenas para registro, outro belo conjunto de vitrais foi feito para o Edifício Saldanha Marinho (década de 30), na rua Líbero Badaró, nº 39, um dos mais expressivos exemplos de estilo Art-Déco na cidade de São Paulo. O tema dos dois pequeninos vitrais refere-se aos transportes ferroviários, e acompanha perfeitamente bem as linhas do edifício.

A convivência de Conrado III com artistas, por razões de afeto pessoal ou de interesse comercial, foi intensa e estimulante; o fato é que os rumos do ateliê sempre se basearam em fortes parcerias. Houve um momento em que Conrado III, John Graz, Regina Gomide Graz e Gomide tentaram uma sociedade, uma casa comercial que pudesse criar a decoração completa de um ambiente. Conrado executaria os vitrais desenhados por Gomide e as partes de vidro e espelho que compunham os móveis de John, e Regina faria os estofados e tapeçarias. Queriam dar unidade e coerência à decoração sugerindo aos clientes a possibilidade de aquisição de um conjunto completo, o que forneceria trabalho ao grupo todo. Na prática, a casa comercial não chegou a existir, o que houve foi uma troca de clientes e indicações para serviços. Mas foi um aprendizado muito interessante para Conrado III, que começou a tatear a atividade de designer não mais tentando criar objetos de vidro fundido, como fizera

seu pai, mas misturando outros materiais como madeira e metal. Sua sensibilidade intuía as contradições de sua própria atividade frente à indústria nascente que, conforme avançava, ia transformando um vitral exclusivo para a janela de uma residência em um luxo permitido somente às classes abastadas, o que restringia o mercado atendido pelo ateliê às grandes instituições, públicas e privadas (bancos, lojas, etc.) e às igrejas, sempre constantes. Parecia necessário, então, criar objetos utilitários que pudessem ser feitos em série, que tivessem uma preocupação com o artístico e que pudessem vender bem (obras de arte a preços módicos para todas as classes).

Estas idéias, "estavam no ar", e além disso, seu pai, Conrado II, acabara de voltar de Paris, onde esteve para visitar a *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925, trazendo novidades na utilização do vidro aplicado em móveis, espelhos, oxidações e jateamentos (vide ilustração- pg.91). Em 1928 Conrado Sorgenicht III havia se casado e viajara em lua de mel para a Europa, onde também aproveitou para fazer pesquisas na área.

Inspirados nestas viagens, os Sorgenicht, pai e filho, criaram e registraram a patente do nome *Crystallique*, uma fusão das palavras cristal e *Lalique*, com a qual pretendiam associar seus produtos ao bom nome do grande vidreiro francês René Lalique. Estes produtos utilizavam sempre vidros espessos, de 6mm a 25mm, gravados em diversos níveis

**Conrado II e Olga
visitam a
Exposition
des
Arts Décoratifs**



Exposition des Arts Décoratifs
LA FONTAINE RI LAIQUE VUE DE LA COUR DES MÉTIERS



de profundidade, criando figuras, ou desenhos de plantas, etc.. Quando transparentes, eram montados de forma a receber uma iluminação elétrica lateral, o que dava profundidade ao desenho, ou podiam ser espelhados com variadas oxidações, douradas, prateadas, rosa, champanhe, preto permitindo, enfim, a aplicação em móveis, painéis, lustres e luminárias.

Mesmo contando com outros produtos, a criação de vitrais, sempre foi a principal atividade da Casa Conrado, refletindo sua versatilidade ao atender clientes tão diferenciados. Simultaneamente eram feitas obras distintas, como aconteceu nos vitrais em estilo Art-Déco do Edifício Saldanha Marinho, e os da Faculdade de Direito -USP, ambos localizados de frente para o Largo São Francisco. Próximos no espaço e no tempo (1934), estas obras são, porém, .distantes nas interpretações completamente diferentes dos vitrais (que mantêm em comum, o fato de comentarem ou reafirmarem as funções a que os edifícios se destinam).

O segundo destes projetos foi feito pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo (nesta época coordenado por Arnaldo Dumont Villares e Ricardo Severo, pois Ramos de Azevedo já falecera). No lugar do edifício que abriga hoje a faculdade de direito havia o antigo Convento de São Francisco construído em 1644. Em 1827 foram criados os cursos jurídicos

no Brasil, e no ano seguinte, em 1º de março de 1828, foi inaugurada a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.

Durante a revolução constitucionalista de 1932, o prédio serviu de trincheira e abrigou combatentes, sendo bastante danificado. Pouco depois iniciou-se a reforma, inaugurada em 1934. O que restava de suas paredes de taipa de pilão foi inteiramente demolido e em seu lugar surgiu um edifício bem ao gosto *eclético*, com diversas citações ao seu próprio passado, como a reprodução das arcadas no pátio interno, que se tornaram famosas e passaram a designar a própria faculdade. Encimando as três majestosas portas da entrada principal, foram recolocadas as três velhas lápides de mármore, cada uma com o nome de um grande poeta da língua portuguesa: Álvares de Azevedo, Castro Alves e Fagundes Varela, todos mortos antes de bacharelarem-se. Nesta reforma, foram colocados os vitrais, e as luminárias do mencionado *crystallique*. O conjunto forma um imenso painel de vitrais cortado por quatro patamares colocados em posição central, ligados por duas escadas nas laterais e uma frontal. Implantado num ponto de intensa circulação de pessoas entre os andares do edifício, pelo seu tamanho e localização, o conjunto pode ser observado por partes, que funcionam como capítulos de uma narrativa. Todos os vitrais obedecem o mesmo esquema compositivo, onde um motivo central é emoldurado com ornamentos pintados em

trompe-l'oeil sobre o vidro, que acompanham o estilo de arquitetura interna do edifício. São ornatos ondulados, frisos, cantoneiras que imitam perfeitamente o formato das janelas, e parecem ter a curiosa intenção de tornar imperceptível a linha divisória, onde termina a parede e começa o vitral. Nas luminárias de *crystallique*, grandes vidros planos repetem os mesmos ornamentos, gravados a jato de areia e ácido.

O tema dos vitrais reverencia momentos históricos importantes na formação da pátria brasileira. Ao entrarmos no edifício, e subindo ao primeiro patamar, vemos reproduzida uma foto do Largo de São Francisco em meados do séc.XIX, onde aparece a fachada do antigo edifício, a rua e alguns transeuntes.⁵⁴ Predomina o tom sépia como nas fotos antigas, com exceção dos trajes das pessoas, em cores bem vivas. Subindo ao primeiro andar pelo lado direito, vê-se uma alegoria da justiça na figura de uma mulher sentada sobre um muro de pedra, tendo em suas mãos uma balança. No total são quatro deusas que aparecem nos quatro "cantos" do conjuntos, uma em cada vitral, sempre voltadas para o centro, como que olhando o motivo principal. As cores são muito próximas, azul ou vermelho nas roupas sobre um fundo sépia, e parecem inspiradas na pintura italiana do renascimento. Na mesma direção, do lado esquerdo, vê-se o que parece uma continuação do mesmo muro de pedra, onde

⁵⁴ Esta foto encontra-se na biblioteca da Faculdade de Direito, datada atrás a lápis: "+ou - 1850"

uma outra figura de uma mulher está sentada com um livro nas mãos, onde se lê *"MORALIS"*; ao fundo, uma placa de cada lado, como se fossem esculpidas em pedra, apresentam as inscrições *"CAUSARUM"* e *"COGNITIUM"*. No segundo patamar, em posição central, "Fundação de São Paulo, 1554", quadro de Oscar Pereira da Silva, pintado em 1909. À sua direita, acompanhando a escada, mais um vitral de carácter histórico, no qual aparece escrito: "Reprodução de uma pintura por Almeida Jr.". Na lateral esquerda, novamente a reprodução de uma fotografia com a fachada do prédio da Faculdade, bem semelhante ao vitral do andar térreo. No andar superior, o quadro do pintor Pedro Américo, "Independência ou Morte", de 1888. À sua direita, uma figura de mulher vestida de azul que parece uma deusa grega, com a cabeça coberta por um véu, no mesmo estilo inspirado no renascimento italiano. À esquerda, outra deusa, que pode ser identificada como Diana, a caçadora. Completando o conjunto, há um vitral colocado na posição mais elevada, como se estivesse "coroando" tudo, os símbolos do direito: a espada como fiel da balança da justiça, um livro aberto com números escritos em algarismos romanos de I a XII, o "Torah", tudo dentro de uma coroa de louros misturada com grãos de café. Este conjunto de vitrais foi restaurado por Conrado Sorgenicht III em 1970.

Depois de realizar grandes obras que solicitavam o trabalho de muitos artesãos e provocaram um crescimento no ateliê, começa a se instalar uma fase de declínio e encolhimento. A arquitetura brasileira evoluía, e o chamado ecletismo, tão significativo nas primeiras décadas, encontrava oposição na nova conjuntura social, principalmente na figura dos arquitetos que despontavam com ideais voltados ao novo nacionalismo. Uma das questões que se levantou contra o ecletismo estava baseada numa resignação aos modelos europeus, e agora desejavam-se referências mais próximas à nossa própria cultura. Nosso passado, ainda tão jovem, nos remetia ao período colonial, e naquela arquitetura não há vitrais, não ser nas bandeiras sobre as portas (muito vistas nas casas de fazenda), ou alguns paraventos em igrejas (onde pedaços de vidro colorido normalmente recortados geometricamente em retângulos horizontais, eram fixados utilizando esquadrias de madeira)⁵⁵.

Na Europa, a mesma confluência de idéias que gerou o ecletismo, há muito se desmanchara e buscava novos caminhos mais coerentes com o mundo recém industrializado. Neste momento, visita o Brasil o arquiteto Le Corbusier, com suas idéias de urbanismo, de funcionalismo e de aproximação com a natureza: o sol, a vegetação e o espaço, eram os novos dogmas, que encontraram ressonância por aqui na discussão com

⁵⁵ Não encontrei *in loco*, nem tão pouco em livros referências escritas a vitrais de chumbo estanhado em nosso Período Colonial.

arquitetos como Flávio de Carvalho⁵⁶, G. Warchavchik , que já se estabelecera por aqui e fizera a casa da rua Santa Cruz (1927); e Lúcio Costa, que se reúne com o arquiteto para planejar a construção do Palácio do Ministério da Educação Nacional e da Saúde Pública, no Rio de Janeiro (1936). Por esta época Oscar Niemeyer, ligado ao mesmo grupo, começando sua imensa obra, que irá destacar o Brasil na arquitetura internacional. Observando a arquitetura de Niemeyer, somos levados a pensar no pequeno espaço reservado ao vitral, que ficou restrito a poucas obras sacras e recentes (a partir de 1983 ⁵⁷). De qualquer forma, os tempos estavam mudando, as grandes janelas de vidro plano incolor temperado aumentando e o espaço para a janela com vitrais, diminuindo.

Mesmo sofrendo um encolhimento, o ateliê estabilizou-se em novo patamar, e mantinha-se aproveitando principalmente dos reflexos da moda Art-Déco, que favorecia as diversas aplicações do vidro, como vimos. Além disto, as encomendas para igrejas mantinham-se constantes e nunca deixaram que o ateliê fechasse. Muitos artesãos que haviam aprendido o seu ofício na Casa Conrado, agora saíam e montavam seus próprios negócios, cuja clientela era principalmente formada de igrejas e

⁵⁶ Depois de trabalhar por três anos com Ramos de Azevedo, Flávio de Carvalho saiu e montou seu próprio escritório. Mesmo tendo trabalhado diretamente no projeto do Palácio da Justiça, que possui vitrais e espelhos da Casa Conado, não se tem notícia de que tenha feito outras obras com vitrais.

⁵⁷ Estas obras são a Catedral Metropolitana, a Catedral Ortodoxa, ambas de Brasília, e os mausoléus Memorial J.K. e Memorial da Cabanagem, no Pará. Todas as obras têm vitrais de autoria de Marianne Peretti.

residências. O ateliê também trabalha com mosaicos que aproveita principalmente para fazer composições com os vitrais das igrejas fazendo, por exemplo, uma abóbada, uma "palla" de altar ou teto, em mosaico. Como cita o pintor Carlos Oswald em seu livro⁵⁸:

"1938 -desenho colorido, 1,00 X 0,80 m - Modelo para o grande mosaico representando Santa Terezinha no céu, para o altar-mor da matriz de Santa Terezinha do Túnel, Rio de Janeiro. Trabalho exposto na sacristia da igreja. O mosaico foi feito pela Casa Conrado em técnica moderna; tem 8 m de largura, em forma parabólica".

Na coordenação do ateliê atuavam Conrado Sorgenicht III e sua esposa Laura. Em 1938, Conrado associa-se ao sogro, o fazendeiro de café Antenor Lara Campos, que compra duas cotas na sociedade, uma para si mesmo e outra para seu filho Alcides, que vai trabalhar no ateliê junto a irmã e o cunhado. A injeção de capital dá um novo fôlego ao ateliê, que prossegue trabalhando apesar das dificuldades que a situação do pré-guerra começa a anunciar. Neste mesmo ano, 1938, falece Laura Lara Sorgenicht. Conrado III e Alcides trabalham com dificuldades. Em 1941

⁵⁸ OSWALD, C. (op. cit.)

Conrado Sorgenicht casa-se com Carolina Revoredo, com quem viverá até o fim da vida e não terá filhos. Neste momento, Sebastião Paes de Camargo fundava a CVB - Companhia Comercial de Vidros do Brasil (1940) e, com o intuito de dominar o trust do vidro no Brasil, começou a comprar todas as empresas menores que trabalhassem com este material. Antenor e Alcides, que tinham maioria na sociedade, decidem vender a Casa Conrado, que foi então incorporada a CVB (1942). Conrado III não irá trabalhar na CVB.

Em 1943, em sociedade com amigos, Conrado III aluga uma casa na rua Bela Cintra, nº67 e abre a Vitrais Conrado Sorgenicht S.A. Sua esposa Carolina irá sempre acompanhá-lo no trabalho do ateliê, como orçamentista, vendedora, assumindo funções administrativas, e principalmente como relações públicas, contribuindo para estreitamento de antigos laços de amizade. Carolina torna-se muito amiga de Regina Gomide Graz, com quem conviverá até a morte desta. Vitor Brecheret e Pietro Maria Bardi também faziam parte deste círculo.

Em 1945, sua filha Iolanda Lara Sorgenicht casa-se com Jorge Silveira Mello Filho. Deste casamento nasceram os filhos Jorge, Renato, Beatriz, Regina e Marta.

O ateliê começa a se reerguer; Conrado III era um nome muito conhecido, e associado ao vitral como sinônimo de qualidade. O ateliê

trabalha principalmente com vitrais, mas começa novamente a desenvolver móveis, objetos de decoração, painéis de mármore, espelhos oxidados, e retoma também uma pequena produção com azulejos. Conrado III já trabalha também na restauração de vitrais feitos, na maioria das vezes, pela própria Casa Conrado. O mercado estava também um pouco mais dividido, haviam outras pessoas atuando na área, como ex-funcionários da Casa Conrado que abriram seus negócios ou mesmo imigrantes europeus independentes que já conheciam o ofício e desembarcavam em outras capitais.

Mesmo se fazendo vitrais no Brasil há mais de meio século, ele ainda era lembrado como produto importado. As dificuldades de importação do vidro, a taxaço de impostos constantemente modificadas, criavam situações até esdrúxulas. A construção da Catedral de São Paulo é um exemplo da concorrência das mais variadas tendências tentando se colocar no espaço da Sé. A construção foi responsabilidade do arquiteto Luiz de Anhaia Mello, que já conhecia os vitrais de Conrado III e o trabalho do artista José Wash Rodrigues, que fez uma pesquisa sobre os santos paulistas mais antigos para desenhar os vitrais. Uma comissão dos "grandes paulistas" definia o que fazer, eram feitos os desenhos, e subitamente mudava-se a comissão, anulavam-se os projetos anteriores, tudo caminhava lentamente. Uma discussão para ocupar o ponto zero de

São Paulo é de certo modo uma metáfora da ocupação da própria cidade, eclética, diversificada, misturada, paulista! A *Vitrais Conrado Sorgenicht S.A.*, acabou realizando parte dos vitrais que ali se encontram. A grande rosácea com o Brasão de São Paulo no centro, implantada na parte superior da fachada, e um vitral na Capela do Santíssimo foram executados por Conrado III. Nesta ocasião, no calor das discussões, o professor Bardi escreve uma carta ao amigo Conrado III se posicionando diante destes fatos. Esta carta foi para Conrado III também um atestado de habilidade reconhecida, e dá uma boa idéia da situação na época. Foi escrita em 1952, comentando os vitrais da Catedral de São Paulo, e aqui reproduzo (vide ilustração- pgs.106 e 107):

"Acho que mandar fazer os vitrais da Catedral de São Paulo na Itália é um contrasenso, e que isto servirá para tornar ainda mais impopular aquele monumento nascido, artisticamente falando, mal; mas o que é mais grave, crescido ainda pior.

A catedral, do ponto de vista da arquitetura, não tem nenhum significado, o seu estilo tem a ver com o gótico, assim como eu tenho a ver com Napoleão: ridícula cópia de elementos góticos do triste gótico vitoriano, produto de uma mente privada de gosto e bom senso.

Mas voltando aos vitrais. Eu penso que deveriam ser executados aqui, para que artistas locais remediassem, na parte decorativa o interior, e dessem um pouco de espírito brasileiro a esta catedral germanizaste às orelhas.

O senhor acha que os artistas brasileiros estão à altura de criar os desenhos ("i cartoni") para os vitrais?

-Certamente. Não sei quais seriam os pintores selecionados para este trabalho em Roma; mas imagino que sejam aqueles que geralmente trabalham no Vaticano e relativa "entourage". Neste caso seria melhor a farinha do nosso saco, pois o senhor sabe que a arte sacra oficial está fora de nossa consideração. Depois da Contra-reforma a Igreja se divorciou da arte: se não fosse assim, Rouault seria o Michelangelo de Pio XII.

-Crê que isso dependa do Papa?

-Não. Pio XII não é somente um papa, é um humanista de ampla e profunda visão, que sabe naturalmente ver e entrever no tempo. Quem teve ocasião de escutá-lo, ou quem leu as palavras que ele pronunciou inaugurando a Academia Pontifícia compreende que o "conservadorismo artístico", não é seu desejo; depende do ambiente do Vaticano.

Mas gostaria de falar dos vitrais. O papa não tem nada a ver com isso. Quem tem a ver com isso é o ministro Lafer, que deu uma licença prévia para esta importação.⁵⁹ É um patente descrédito da arte brasileira. Justamente nos dias em que Portinari é chamado à O.N.U. para executar um trabalho⁶⁰, a autoridade governamental manda executar os vitrais no exterior Não sou um nacionalista nem xenófilo.; mas já que dirijo um instituto de arte brasileiro, sem adular ninguém, afirmo que aqui podemos fazer vitrais como na Itália.

-E do ponto de vista industrial ou artesanal o que se poderia dizer?

-Perfeitamente, como na Itália; e pelo conhecimento que tenho da indústria italiana, conhecimento de primeira mão, posso dizer-lhe: melhor que na Itália. A Itália tinha apenas um grande mestre neste campo, Pietro Chiesa, depois do florescimento do Beltrami. Mas o Chiesa está morto. Antes da guerra Chiesa e eu lutamos para que os vidros coloridos do vitral fossem fabricados na Itália. A Itália até então importava aqueles vidros fabricados na Alemanha e na França.

⁵⁹ Em folhetos publicitários da Casa Conrado, na década de 30, há uma observação, indicativa da importância que esta discussão adquiriu naquele momento: "Unico estabelecimento no Brasil considerado em condições de fornecer produtos similares aos estrangeiros, pela circular N. 35 do Ministério da Fazenda de 24-5-1930"

⁶⁰ Em 1952, ano em que o prof. Bardi escreveu esta carta, Portinari começa a pintar Guerra e Paz, por encomenda do governo brasileiro que decidira doar dois painéis para a sede da O.N.U. -FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social, São Paulo, Perspectiva-Edusp. 1990, p.21.

Mas a questão não é a matéria-prima, que é um elemento insignificante: tudo está na mão-de-obra. E em São Paulo se fazem vitrais perfeitos, sob o ponto de vista técnico, há muitos anos.

-O senhor crê portanto que os vitrais podem ser executados aqui?

-Certamente.

-E os altares?

-Por que não se podem executar aqui os altares? Então mandemos executar no exterior a casa, e cultivar o café. Uma catedral ou é produto da arte de um país, ou de uma cidade, ou é uma coisa despatriada e imprópria. O valor da igreja brasileira antiga é dado pelo "tutto locale", mesmo se naquela arquitetura há mãos de artistas portugueses. Uma catedral pode ser construída por artistas de outro país, a história está cheia de casos assim, mas os artistas deveriam ser semelhantes, a partir naturalmente do arquiteto.

-Quais são os pintores brasileiros que o senhor indicaria para os vitrais da Catedral de São Paulo?

-Eu sugeriria que se organizar um concurso em que os prêmios não fossem concedidos antecipadamente.

-E no caso de um artista estrangeiro?

-Rouault, com a proposta de colocar seus vitrais em uma nova catedral, a ser construída em estilo contemporâneo, e não em estilo gótico-chewing-gum."

BARDI

(tradução de Luis Antonio Del Nero)

Nesta mesma época, já se iniciara a formação do acervo do Masp - Museu de Arte de São Paulo (1946). Em um local improvisado, no edifício dos "Diários Associados" na rua Sete de abril, iam se reunindo as obras de arte, na sua maioria adquiridas pelo prof. Pietro Maria Bardi em suas inúmeras viagens ao exterior, com dinheiro arrecadado por Assis Chateaubriand em doações. Ao mesmo tempo, em 1947, falece o conde Armando Álvares Penteado deixando um legado, considerado fabuloso, para a construção de uma escola de artes, com pinacoteca anexa. É construída a Fundação Armando Álvares Penteado, e o professor Bardi convidado a dirigir o Instituto de Arte Contemporânea, anexo à fundação. Foi com uma intenção pedagógica que o prof. Bardi pensou o painel de vitrais implantado no salão de entrada do edifício da Fundação. O grande tema que transparece neste conjunto, é o desejo de fazer uma mostra permanente de arte brasileira. Ao convidar os artistas para criar um vitral, não foi solicitado um tema específico, e sim um cartão representativo de

Trovo che mandare a confezionare i vitraux della Cattedrale di São Paulo in Italia è un controsenso, e ciò servirà a rendere ancor più impopolare quel monumento nato, artisticamente parlando, male; ma quel che è peggio, cresciuto ancor più male. La cattedrale, dal punto di vista architettura, non ha nessun significato, il suo stile ha a che fare con il Gotico, come io ho a che fare con Napoleone: ridicola ricopiatura di elementi gotici del triste gotico vittoriano, prodotto di menti digiune di gusto e di buon senso.

Ma torniamo ai vitraux. Io penso che dovevano essere eseguiti qui, perché gli artisti locali rimediassero nella parte decorativa l'interno, e dessero un poco di spirito brasiliano a questa Cattedrale tedescheggiante a orecchio.

Lei pensa che gli artisti brasiliani sono all'altezza di eseguire i cartoni per quei vitraux?

- Certamente. Non so quali siano i pittori italiani prescelti per questo lavoro a Roma; ma immagino che siano quelli che generalmente lavorano per il Vaticano e relativo entourage. In questo caso sarebbe meglio la farina del nostro sacco, perché Lei sa che l'arte sacra ufficiale è fuori di ogni considerazione. Dopo la Controriforma, la Chiesa ha divorziato con l'arte: se non fosse così, Rouault sarebbe il Michelangelo di Pio XII.

- Crede che ciò dipenda dal Papa?

- No. Pio XII non è solo un papa, è un umanista di larghissime profonde vedute, che sa naturalmente vedere e intravedere nel tempo. Chi ha avuto occasione di ascoltarlo, o chi ha letto le parole che disse inaugurando l'Accademia Pontificia capisce che il "conservativismo artistico", non è nei suoi desideri; dipende dall'ambiente vaticano. Ma vorrei parlare di vitraux. Il Papa non c'entra. C'entra piuttosto il ministro Lafer che ha dato la licenza previa per la loro importazione. È una patente sfiducia nell'arte brasiliana. Proprio nei giorni in cui Portinari viene chiamato alla ONU per eseguire un lavoro, ~~XXXXXXXXXXXX~~ l'autorità governativa manda a eseguire delle vetrate all'estero. Non sono nazionalista né esterofilo; ma poiché dirigo un istituto d'arte brasiliano, senza adulare nessuno, affermo che qui si possono fare vitraux come in Italia.

- E dal punto di vista industriale o artigianale che dir si voglia?

- Perfettamente, come in Italia; e per la conoscenza che ho della industria italiana, conoscenza di prima mano, Le posso dire meglio che in Italia. L'Italia aveva un solo ~~xxx~~ grande maestro in questo campo, Pietro Chiesa, dopo la fioritura del Peltrami. Ma il Chiesa è morto. Prima della guerra Chiesa ed io ci adoperammo perché i vetri colorati per costruire vitraux fossero fabbricati in Italia. L'Italia allora importava quei vetri che si fabbricavano in Germania e Francia. Ma la questione non è nella materia prima, che è elemento insignificante: tutto sta nella mano d'opera. E a São Paulo si fanno vetrate perfette sotto il punto di vista tecnico, da molti anni.

- Lei crede dunque che le vetrate si potevano eseguire qui?

- Certamente.

- E gli altari?

MUSEU de Arte

107

SÃO PAULO, BRASIL, RUA 7 DE ABRIL N.º 230

- Perché non si possono eseguire qui gli altari? Allora mandiamo eseguire all'estero anche le case, e a coltivare il caffè. Una cattedrale o è il prodotto dell'arte di un paese o d'una città, o è qualcosa di spaesato e improprio. Il valore della chiesa brasiliana antica è dato dal "tutto locale", anche se nelle architetture hanno messo le mani artisti portoghesi. Una cattedrale può essere costruita da artisti di un altro paese: la storia è piena di questi casi, ma gli artisti devono essere tali, a partire naturalmente dall'architetto.

- Quali sono i pittori brasiliani che Lei indicherebbe per le vetrate della Cattedrale di São Paulo?

- Direi di indire un concorso in cui i premi non fossero assegnati prima.

- E se si trattasse di un artista straniero?

- Rouault, con la proposta di mettere le sue vetrate in una nuova cattedrale, da costruire in stile contemporaneo, e non in *gotico-chewing-gum.*

stile

Scor

sua produção. A dinâmica adotada, era substituir pouco a pouco cada quadrado, pelo trabalho de um artista brasileiro, ou radicado no Brasil, o que permitiria um retrato da arte que podia ser constantemente atualizado. À medida em que os vitrais iam ficando prontos, iam substituindo, parte a parte, um painel de fundo criado por Lina Bo Bardi. Nesta empreitada, Bardi foi auxiliado também por Cláudia Andujar, que desenhou dois vitrais e a clarabóia no teto do mesmo salão. Atualmente são 56 obras já colocadas, que permitem a comparação do trabalho de diversos artistas, todos submetidos a um denominador comum: o vitral. Aí começa nossa análise.

No mesmo painel figuram lado a lado vitrais muito bonitos e muito feios. O que pode acontecer quando enquadramos artistas diferentes, de diferentes épocas, em uma mesma fatura, no mesmo formato quadrado, nas mesmas dimensões (1m²)? O painel responde a esta questão na medida em que se analisa a relação do vitral com seu cartão, se assim chamarmos o desenho que originou a criação do vitral.

Todos os vitrais foram feitos na Vitrais Conrado Sorgenicht S.A., que redesenhava o "cartão" fazendo adaptações de tamanhos e cores. Redesenhar, fazer adaptações de pinturas para o vitral, era uma prática comum no ateliê de Conrado. Para compreendermos bem esta prática analisaremos em seguida, os vitrais feitos para o Salão Nobre da

Beneficência Portuguesa (1955) a partir de uma obra do pintor português Nuno Gonçalves. No momento, permaneçamos junto aos vitrais da FAAP: alguns foram feitos por artistas que já tinham uma prática antiga na confecção de vitrais e conheciam a fatura. Este é o caso do vitral de John Graz, uma composição que explora bem a transparência e o recorte do vidro. Este cartão foi feito em tamanho real, em técnica pastel⁶¹, com os cortes do vidro definidos previamente pelo próprio artista. É diferente dos vitrais que o pintor fez na época do Art-Déco, e mais próximo do seu trabalho maduro. O vitral de Regina Graz (vide ilustração-pg.110) é vivo e colorido, como suas tapeçarias, uma composição ousada de cores e recortes solucionados com tranqüilidade⁶². Os artistas que conheciam e transitavam pelo ateliê, muitas vezes gostavam de acompanhar o trabalho, interferir na escolha dos vidros, discutir a localização dos recortes com os artesãos. Mas conhecer bem a técnica do vitral também não é nenhuma garantia de uma boa solução, como podemos perceber no vitral do pintor Carlos Oswald que, como sabemos, fez diversos vitrais, com a Casa Conrado e outros vitralistas. Em seu livro⁶³ o pintor afirma que a beleza dos vitrais medievais, consiste no fato de serem recortados em

⁶¹ Este trabalho foi exposto recentemente na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mas não consegui localizá-lo, e fotografá-lo para esta pesquisa conforme desejava. Eu já o conhecia por tê-lo visto diversas vezes, na casa de Conrado III.

⁶² Abigail Belloni, uma ex-funcionária da Vitrais Conrado neste período, contou, em depoimento a autora, que fez muitas adaptações para os vitrais da FAAP, e que também já havia ampliado muitos desenhos para as tapeçarias de Regina Graz, de quem era sobrinha.

⁶³ OSWALD,C. (op.cit.)



vitrais da FAAP

- cartões

de

← John Graz e

Regina Graz ↑



pedaços pequenos, o que os tornaria "semelhantes aos tapetes persas". Ele e Conrado III sempre divergiram neste ponto, e os recortes acabavam sendo feitos um pouco maiores do que o pintor gostaria. No caso da FAAP, o excesso de recortes e conseqüentemente de chumbo, tornam o vitral extremamente pesado e monótono.

Há também outros casos, nos quais o vitral não faz jus à obra do artista, ou porque não tem a menor relação com a sua produção, ou por serem cores muito difíceis de serem alcançadas no vidro, ou porque o artista está experimentando uma fatura estranha. Um desses casos é o do vitral feito por Tarsila do Amaral. Não foi feito de fato para aquela situação, é uma adaptação do quadro "O touro", de 1928, que se encontra atualmente no Museu de Arte Moderna da Bahia. Suas dimensões originais, 50cm de altura X 61cm de largura, foram ampliadas e enquadradas, mas é na profundidade, no espaço que envolve o animal na composição, que a obra de Tarsila perde muito do seu encanto: cores diferentes e chapadas acentuam ainda mais a distancia entre o "cartão" e sua transposição para o vitral.

Dois vitrais complementam estas observações, um de Gomide e outro de Lasar Segall. O feito por Antônio Gomide é muito interessante, bem representativo de sua produção em vitral, que teve seu ápice na década de trinta, quando foram feitos os vitrais do parque Fernando Costa,

conforme já analisamos, mas está prejudicado pela localização muito alta, que não permite a boa apreciação dos detalhes. O trabalho de Lasar Segall, aproxima-se de sua obra nas cores, mas distancia-se na forma. São tons amarelados, roxos, vermelhos bem interessantes, unidos em uma composição que se aproxima muito dos vitrais Art-Déco, explorando mais os quadrados, as linhas repetidas e acentuadas, subitamente interrompidas (vide ilustração-pg 88).

A idéia de se utilizar obras de pintores reconhecidos para fazer vitrais era muito comum no trabalho da Casa Conrado, principalmente no período sob a coordenação de Conrado Sorgenicht III. É diferente de se fazer um vitral em conjunto com outro artista, como o exemplo dado no vitral da Bolsa do Café, e diferente também dos desenhos ou cartões feitos especialmente para serem transpostos ao vitral. Trata-se aqui da "reprodução" de uma pintura que nunca foi pensada para ser um vitral, na qual não houve a intenção de se explorar nenhum dos aspectos dos materiais utilizados, algum tipo específico de vidro, ou recortes na caixilharia. Este trabalho sempre exigiu curiosas adaptações, que examinaremos buscando um exemplo que pode ser analisado minuciosamente pelo seu tamanho e detalhamento. Trata-se da obra "A

Veneração de São Vicente" do pintor português Nuno Gonçalves⁶⁴ que ocupa de lado a lado a parede do fundo do Salão Nobre do Hospital São Joaquim da Real e Benemérita Sociedade de Beneficência de São Paulo, situado à rua Maestro Cardim, nº 769, São Paulo, capital. Vamos analisar uma pequena parte deste imenso painel, que possibilita uma observação importante sobre a questão da "adaptação" de uma pintura passada para a técnica do vitral e que transformações ela sofre, neste processo (vide ilustrações - pgs.114, 115 e 116).

A primeira impressão que temos, ao comparar as tábuas de Nuno Gonçalves⁶⁵ com os vitrais, é a mudança de luminosidade, pois a pintura é iluminada frontalmente: o primeiro plano é brilhante e luminoso, assumindo tonalidades intensas, que vão se diluindo, atenuando as claras e prevalecendo as escuras, conforme as figuras aparecem ao fundo da pintura. No vitral a luz é muito mais chapada, com amplas zonas reduzidas a uma única cor de vidro; o sombreamento é feito com grisaille sêpia, sugerindo relevos e planos diversos. As cores do vidro tentam se aproximar da pintura, mas algumas vezes são intencionalmente mudadas, clareando alguma zona muito saturada de tons escuros. O

⁶⁴ Nuno Gonçalves, pintor português que viveu aproximadamente entre 1420 - 60, era um caso muito singular na pintura portuguesa do renascimento, completamente inexpressiva neste período; ele é o único pintor de qualidade que pode ser comparado a artistas italianos e flamengos da mesma época, e "A Veneração de São Vicente", sua obra mais conhecida.

⁶⁵ Lembro que estamos nos baseando em uma fotografia reproduzida num catálogo de museu, ou seja, uma imagem que já sofreu várias alterações em relação ao original.





colorista⁶⁶ considerou também a somatória das cores, pois quando colocadas lado a lado em um vitral, podem facilmente gerar uma terceira cor.⁶⁷ O fato de trocar algumas cores, principalmente nas roupas das figuras do fundo, alterou a noção de perspectiva da pintura. Na obra de Nuno Gonçalves, temos a impressão de dois planos distintos: um primeiro onde a cena se passa, onde há movimento, como se fosse um registro fotográfico de personagens em plena ação; no segundo plano, atrás, as figuras estão todas em pé, assistindo à cena, ou olhando para o espectador, o que cria uma profundidade muito interessante. No vitral, este contraste parece um pouco dissolvido, o escuro no fundo e o claro na frente parecem mesclados. Visitando muitas vezes o local notamos a variação de tonalidades conforme o horário, e a época do ano; no mês de maio por exemplo, um final de tarde ensolarado tingiu de sépia todo o vitral, aproximando-o da pintura, assim como um dia cinza, nublado, define bem as cores e revela os tipos e tonalidades de vidro empregadas.

Por outro lado, o vitral fez uma adaptação do tamanho da pintura para caber na janela, o que acabou favorecendo a visão de perspectiva. Como acontece na grande maioria das vezes, o vitralista tem que pensar o vitral para janelas já existentes no edifício e, neste caso, Conrado III

⁶⁶ Na época em que este vitral foi feito, o ateliê estava em fase de grande prosperidade econômica, e na função de colorista havia um funcionário exclusivamente para escolher e separar as cores dos vidros, o que em outras épocas era feito pelo próprio vitralista.

⁶⁷ No vitral isto pode ser acentuado pela transparência das cores

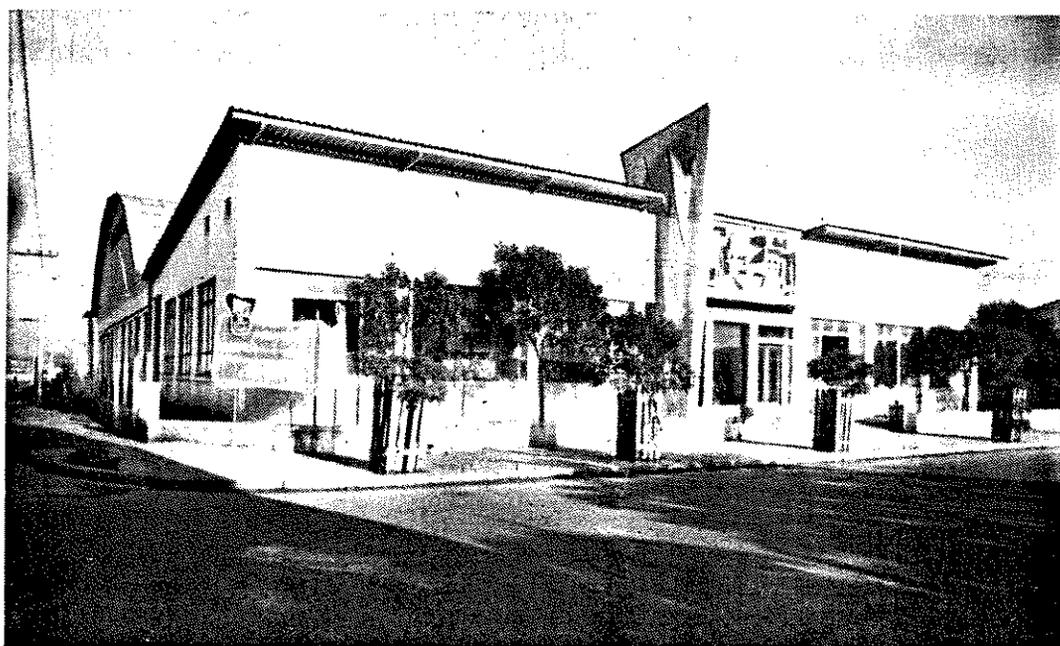
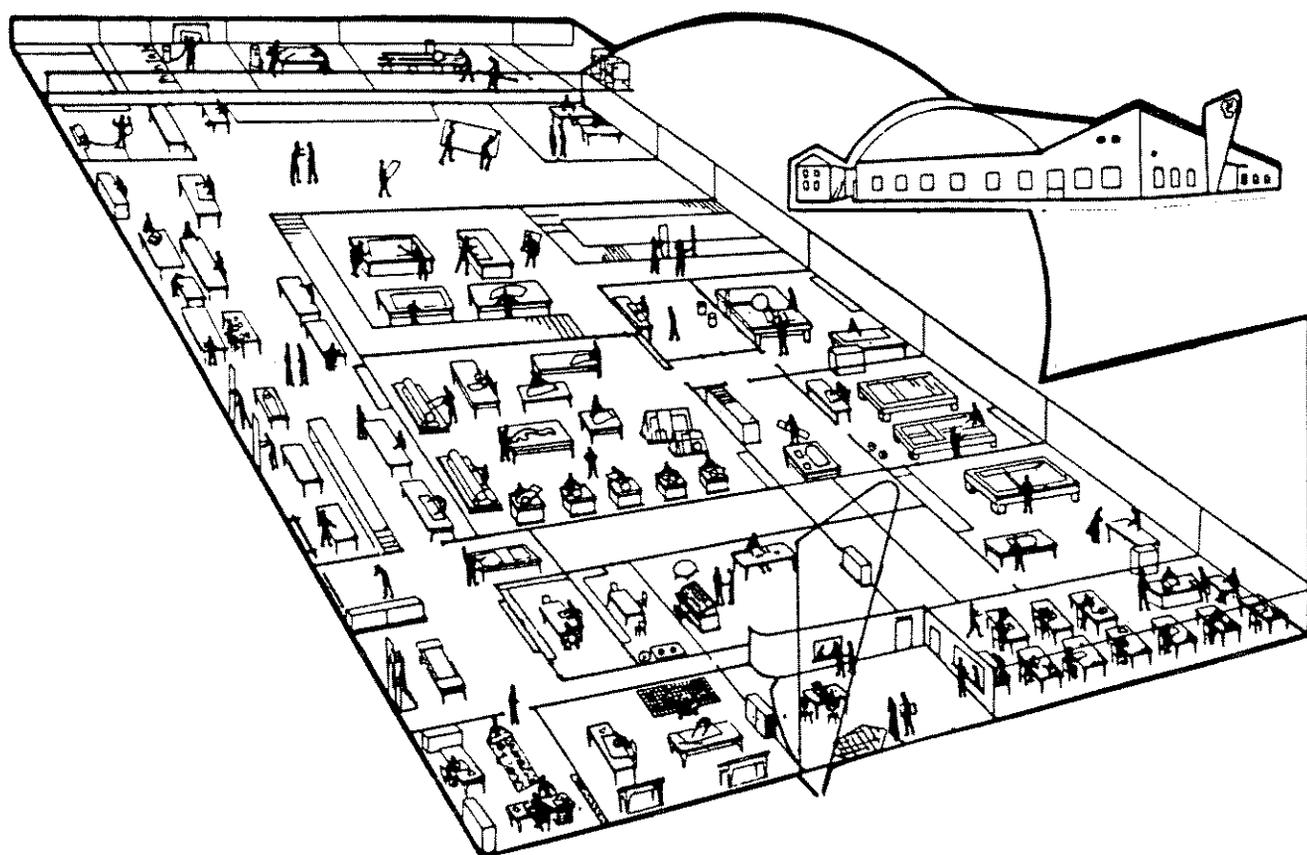
optou por "esticar" a pintura de Nuno Gonçalves, pois, comparando as dimensões proporcionais do quadro e do vitral, as medidas revelam um aumento de 50% na largura do segundo. Na ilustração, podemos perceber o que aconteceu: quando as figuras foram separadas, foi como se a multidão se abrisse um pouco mais.; com isso, revelou-se o chão, um assoalho de lajota portuguesa, que mal aparece na pintura, mas no vitral se destaca, acentuado e geométrico.

O conjunto de vitrais é composto por mais dois painéis além da "A Veneração de S. Vicente", que estão dispostos nas paredes laterais do salão: "A Primeira Missa" e "O Bandeirismo". Estes não são adaptações de pinturas, tendo sido criados exclusivamente para o local pela equipe de Conrado Sorgenicht III, de modo a acompanhar o estilo da pintura de Nuno Gonçalves, com os personagens centrais em primeiro plano e os secundários em pé num plano de fundo; mas neste caso, as figuras estão muito próximas. Como na pintura, aqui também aparecem retratados os bandeirantes, índios, letrados, padres, um rabino e figuras ancestrais da sociedade paulista; todos estão caminhando num ambiente selvagem, como se abrissem caminho desbravando a Mata Atlântica. A selva retratada imprime uma sensação de opressão, além do excesso de elementos construtivos que tornam a composição pesada e escura. Mesmo em se tratando de um vitral com predominância de cores quentes

como âmbar e amarelos quase dourados, que normalmente clareiam e amenizam o conjunto, parece que a leveza alcançada na adaptação da pintura de Nuno Gonçalves, quando o espaço entre as figuras foi dilatado, aqui se condensa e, de repente, satura.

Quando estes vitrais foram inaugurados, o ateliê já havia entrado novamente em fase de progresso e expansão. O ateliê cresceu, ampliou suas atividades, e já não cabia mais na casa da rua Bela Cintra. Foi construído um enorme barracão, no Itaim, à rua Clodomiro Amazonas, nº1132, onde o ateliê transformou-se em "fábrica" e alcançou as maiores dimensões, o maior número de empregados e obras sendo feitas simultaneamente, em toda sua história (vide ilustração-pg.120) Nesta ocasião, o trabalho foi também diversificado, e além de vitrais, se faziam novamente espelhos oxidados e alguns utensílios que empregassem o vidro em sua composição, como lousas escolares e aquecedores elétricos. A seção de cerâmica nasceu a partir da proposta do pintor e ceramista Lula Cardoso Ayres, e foi sempre coordenado pela artesã Bianca Maria Rocha Ferreira. Muitos painéis cerâmicos foram feitos nesta ocasião, além de lajotas seriadas para pisos e paredes. Em janeiro de 1954 foi inaugurada a fábrica. Novamente o ateliê teve representantes em outros estados, e prosperava. Em 1960, Jorge Silveira Mello Filho associa-se ao sogro, Conrado Sorgenicht III. Não era mais o tempo das grandes obras

Ateliê -rua Clodomiro Amazonas, nº1132



em edifícios públicos, mas as residências e principalmente as igrejas ainda solicitavam muitos serviços e equilibravam a situação financeira do ateliê.

Desde o princípio, a Casa Conrado sempre teve a maioria de seus vitrais implantados em igreja (em termos quantitativos, aproximadamente 70% do total realizado). Esta prática acabou gerando regras para a criação destes vitrais, e algumas fórmulas na criação dos roteiros se repetiam constantemente. Ao ser chamado para ornamentar uma igreja, o vitralista ou um vendedor a visitava, analisava cuidadosamente a ornamentação existente no local, e fazia anotações. Um primeiro passo era pensar um estilo que se combinasse com o ambiente da igreja, harmonizando-se com o teto pintado, o entalhe da madeira nos móveis, as esculturas de santos e tudo o mais. No arquivo de Conrado Sorgenicht III, encontrei um "pedido de projeto" bem curioso, onde Estilo aparece impresso entre as opções de avaliação de uma igreja, ao lado de itens bem concretos como dimensões, endereço e nome do cliente (vide ilustração-pg.122). Certamente para facilitar a compreensão do pedido, que era feito por vendedores e passado às mãos do desenhista, havia um esquema gráfico bem simples, que representava treze janelas diferentes e entre parênteses trazia escrito (gótico, romano, "bisantino", barroco, moderno). Estas denominações estavam distantes de qualquer conceito

Data 26/3/70

vendedor.....

PEDIDO DE PROJETO N.º 47

Medidor..... 122

Prazo Entrega.....

Preço Básico.....

CLIENTE: Igreja Matriz de Olimpia -SP.A/c. Vig.Pe. Antonio Sancti

Enderêço:.....

comissão BRA:s Tesoureiro: Sr. Gianotti, prop. Farmacia NS Gloria (Pca da Mat

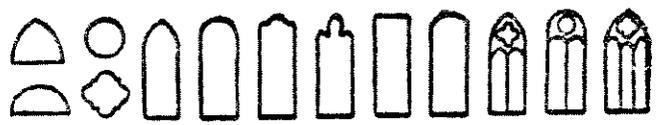
e Dr. Jaime C. Neves (advogado) telef. 608

ENGENHEIRO: fone 1064

Enderêço:.....

Estilo moderna

(gótico, romano, bisantino, barroco, moderno).



Condições de luz: ampla

Altura do piso até a janela ver plantas

CAIXILHOS EXISTENTES: todos

FORNECEMOS desenhos dos caixilhos

DISCRIMINAÇÃO:

(ÁREA)

Receb. seguintes planos:

Planta tera n.º 1-N.º 6 cortes n/longe tudodinal-N.º 4 fachada lateral, N.º 5 perspectiva fachada principal-N.º 7 medida caixilhos do altar N.º 8 caixilhos da nave-N.º 9 medida janelão fachada-N.º 10 medida batistério (faltando medida deste caixilho que já está feito)

-A- Projetos a serem feitos: o n.º 9 composição em tijolos d/vidros s/fundos de Alvenaria, tendo c/motivo principal o monograma de custo:PX-Alpha Omega
Dimensões:



-B- Conjunto dos janelões laterais do Altar em curva s/8 de c/lado dimensão de cada : 6 caixilhos de 1,00x10.25- 2 caixilhos centrais 1,35x10.25 espaçamento entre caixilhos 30 cm- dimensões gerais larg: 11,44alt. 10.25 s vitrais, serão desenhos geométricos baseados n/projetos feitos p/ Igreja de MACHADO, tendo porem c/caixilho 1 medalhão c/simbolo situado a meia altura, alem de uma escrição disposta n/base do vitral, lembrando que esse começa 80 cm do piso. Os motivos dos medalhões são: algodão, 2 café, 3 arroz, 4 milho, 5 feijão, 6 laranja, 8 amendoim, 9 abacaxi, 10 banana, 11jabotieabas. a inscrição:

"Bendito sejas, Senhor, Deus do universo,
Pelo pão que recebemos
da vossa bondade,
fruto da terra
e do trabalho do homem,
que agora vos apresentamos"

-C- 14 caixilhos da nave sendo 7 cada lado situado á 7 m de altura do piso. medida: 4,47x5,10 m dividido 20 vidros cada, tendo 1.02x0,95, o montante que separa os vidros tem 10 cm de largura.

ORÇAMENTO DOS CAIXILHOS:		
--------------------------	--	--

historiográfico, e refletem bem uma prática, uma linguagem do artesão que trabalha com a arte sacra.

Ao longo desta pesquisa, analisamos diversas alegorias e suas relações com o conjunto arquitetônico ao qual ele se destina. No caso das igrejas, este universo se restringe às passagens bíblicas e suas referências aos signos do sagrado, ou à personificação de qualidades morais do homem. Conrado III conhecia perfeitamente bem a iconografia católica e suas possibilidades de representação plástica, além de possuir uma razoável biblioteca especializada neste assunto.

Nas igrejas, o santo de devoção, isto é, aquele que servirá de tema às diversas manifestações artísticas, não é escolhido pelo próprio artista, nem tão pouco pelo pároco local. Os templos são partes da gigantesca instituição que é a Igreja Católica. É ela que define, baseada em leis do direito canônico, que envolvem estudos complexos das tradições locais, da religiosidade de um povo localizado em determinada região, entre outras questões pertinentes, a quem será dedicada uma igreja. O tema do vitral, portanto, está sempre definido previamente: é o santo a que foi dedicada aquela igreja. O espaço para a criatividade do vitralista se manifesta na forma como esta devoção pode ser expressa plasticamente: a vida de um santo, contada em suas passagens mais significativas, ou apenas seus atributos, ampliados para maior destaque ou repetidos;

enfim, é praticamente uma história-em-quadrinhos em vidro, com *story-line* próprio. O enredo, normalmente permeia todas as janelas e obedece a um mapa que sugere a leitura, indicando a seqüência dos vitrais. Para ficar mais claro, cito como exemplo a Igreja Matriz de Caçapava, cujo santo padroeiro é São João Batista. A igreja possui dez janelas onde serão colocados os vitrais, cinco de cada lado da nave central, em altura bem visível. A expectativa do cliente, isto é, do pároco e sua comunidade, é que se conte a história da vida do santo. Conrado III pesquisa os principais fatos desta história, os episódios mais marcantes, que têm melhores condições de serem ilustrados, e seleciona os mais representativos: 1º) Zacarias recebe o aviso do nascimento de S. João; 2º) a visitação de Maria a Isabel; 3º) o nascimento de São João; 4º) o batismo de Jesus e 5º) o martírio de S.João.

Depois de muitas consultas à Bíblia, buscando justificar cada quadro apresentado, a proposta que foi aceita é a seguinte:

- Obedecendo a uma seqüência cronológica, em sentido horário a partir do altar-mor, ao lado direito de quem olha para o mesmo:

1º vitral - Zacarias no templo recebe o aviso do nascimento de São João

(LC.1,11).

2º vitral - Visitação - Maria visita sua prima Isabel (LC.1,40).

3º vitral - Nascimento de São João - Zacarias recupera a voz (LC.1.64).

4º vitral - Morte de Sta. Isabel.

5º vitral - São João pregando às margens do Jordão (LC.3,3).

- Ao fundo, passando a porta de entrada da igreja, a seqüência recomeça do lado esquerdo, indo em direção ao altar-mor, onde termina:

6º vitral - Encontro de S.João com Jesus Cristo (JO.1,29).

7º vitral - Batismo de Jesus (ano antigo batistérico) (JO.3,13)

8º vitral - São João diante de Herodes (MC.6,18)

9º vitral - São João no cárcere, algemado (MT.14,3)

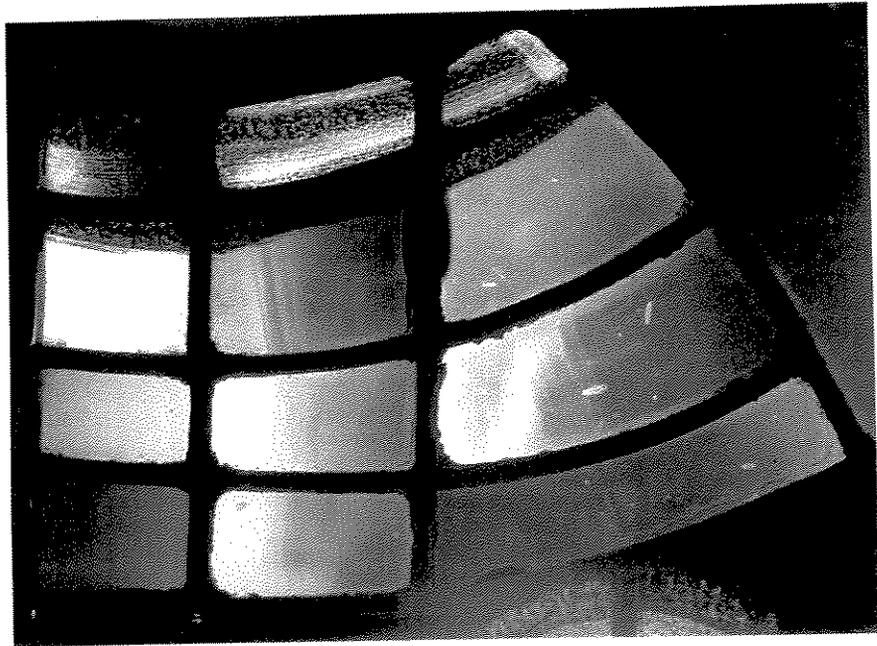
10º vitral - Decapitação, Martírio de S.João (JO. 14.10)

Na mesma igreja, na Capela do Senhor dos Passos e na Capela do Rosário, podem ser vistas mais quatro janelas com vitrais, além de muitas janelas lobuladas. Mas o ponto central que nos interessa aqui é o roteiro, é perceber como podiam ser distribuídos os fatos em episódios, e a história aumentar e diminuir conforme o número de janelas de que se dispunha para fazer um vitral.

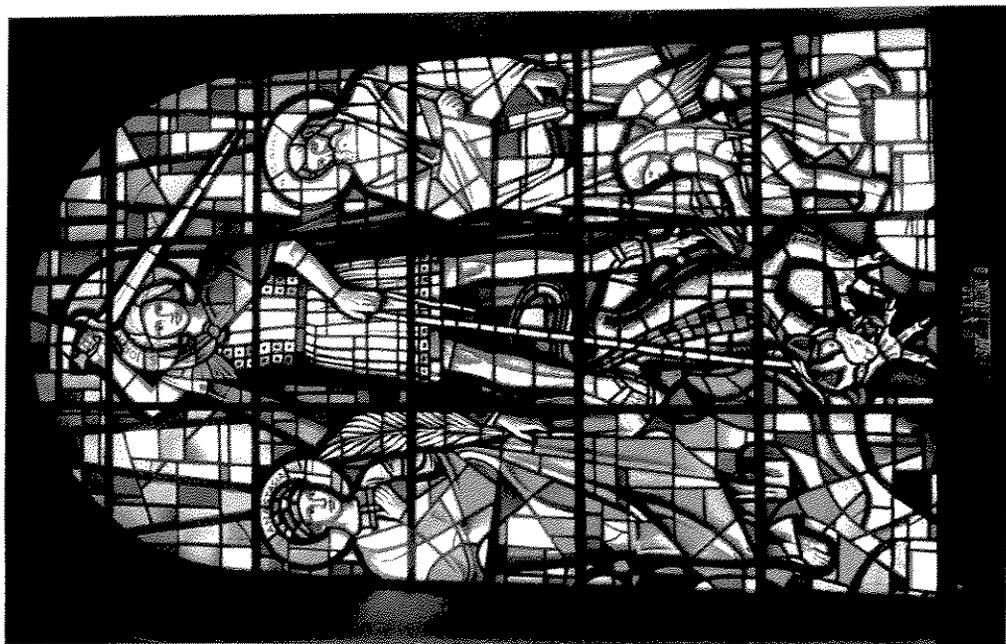
Se o tema dos vitrais é sempre determinado por instâncias superiores, como vimos, por outro lado, a forma como ele se desenvolve tem sempre uma relação intensa com a comunidade paroquial, representada pelo padre ou por comissões formadas para zelar pelo templo. Na grande maioria das vezes, a colocação de vitrais é fruto de um esforço de arrecadação de fundos através de doações, promoção de

quermesses, gincanas, e atividades do gênero. Isto influi na escolha das representações, e às vezes chega a extremos, trazendo curiosas transformações à iconografia religiosa tradicional. Já vimos como foi intensa a discussão para a colocação de vitrais na Catedral de São Paulo, mas temos um exemplo claro desta situação ali mesmo: um dos vitrais é uma representação figurativa de N.Sra. do Carmo, e sua face é o retrato de uma filha do sr. José Maria Witaker, figura destacada na tradicional sociedade paulistana. O mesmo se repete em inúmeras igrejas, de variados modos. Na Igreja Matriz de Serra Negra, são tantos vitrais dedicados a santos distintos, que chega a ficar difícil reconhecer qual é o tema central, a quem o templo se dedica. Ali, sob cada janela há uma plaqueta onde está escrito o nome da pessoa ou da família que doou o vitral, ganhando o direito de escolher o santo representado. Assim, a família de Antônio Jorge José, escolheu a figura de São Jorge dominando o dragão, ao lado de S.Anastácia e pelo profeta Isaías, todos no mesmo vitral; entre outros exemplos (vide ilustração-pg.127). Nas outras janelas, os santos representados estão agupados com alguma coerência entre si, como Santo Antônio e São Francisco, ou os tradicionais símbolos dos quatro evangelistas, o leão de São Marcos, o boi de São Lucas, a águia de São João, e o anjo(ou o homem) de São Mateus.

**vidro antigo recortado
de forma a explorar a
irregularidade da placa:
a mesma cor parece
suave no vidro fino e
intensa no vidro espesso**



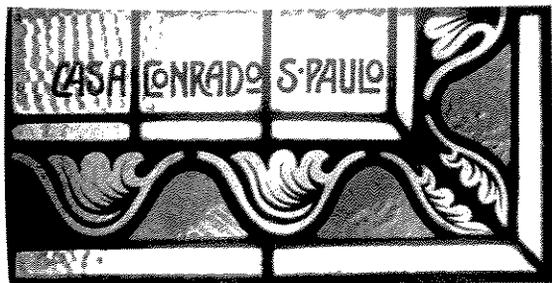
**Igreja N.Sra. do Rosário -
Matriz de Serra Negra**



Estes vitrais em igrejas, certamente também acompanham os caminhos da pintura, ou ao menos refletem as mudanças mais radicais. As igrejas mais antigas, como a Matriz de Catanduva, que teve seus vitrais colocados em 1928, seguem a pintura mais acadêmica, com figuras trajadas com roupas e cenários que tentam se aproximar da realidade da época, baseados em pesquisas iconográficas. Já os vitrais de Serra Negra, são todos recortados com figuras geométricas irregulares, e colorido bastante vivo e intenso. Mesmo assim, há figuras humanas bem definidas, que recebem o mesmo tratamento plástico, acrescidas de um traço forte e espesso, feito em grisaille, no contorno, o que lhes dá a aparência de uma colagem. Eles foram feitos em 1963-64, pelo pintor italiano A.M.Nardi, que trabalhava para a Vitrais Conrado Sorgenicht Ltda., e fez muitas outras igrejas neste estilo durante o mesmo período (vide ilustração-pg.129). É provável que a Igreja Nossa Senhora Aparecida, no bairro de Moema, em São Paulo, com vitrais de 1965, tenha sido desenhada por Nardi.

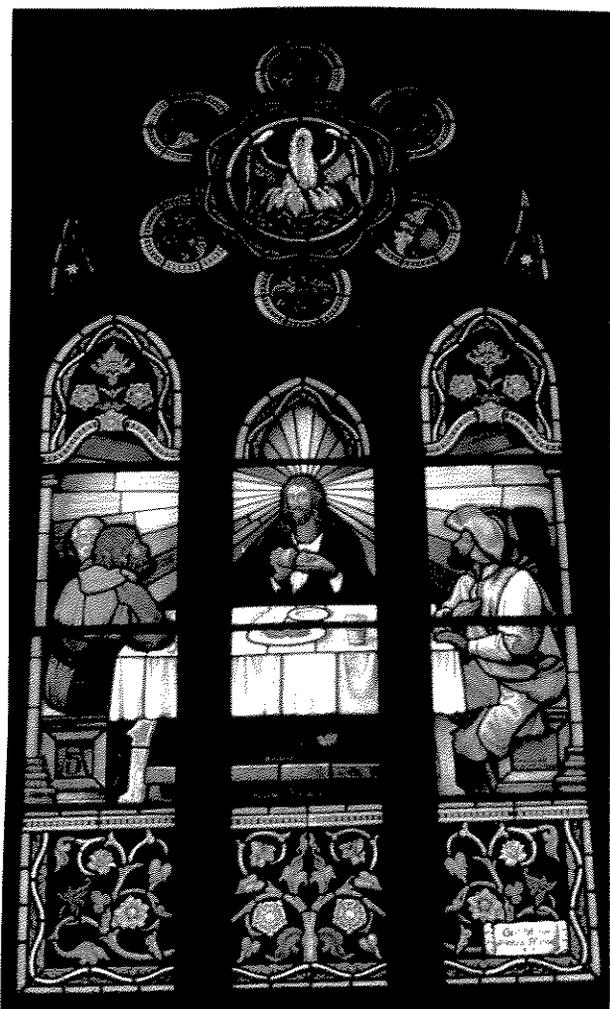
Por volta de 1963, a situação financeira do ateliê começa a se complicar novamente. O ateliê crescera demais, era agora uma fábrica que atendia clientes em todo o Brasil. O espaço da cerâmica agigantou-se e equivalia ao do vitral na produção total. Chegara a hora de optar por um caminho, que poderia ser rumo à industrialização, definindo padrões de cerâmicas para pisos e paredes e produzir em série, bem como

assinaturas em vitrais



← 1920-30 (Catedral de Campinas)

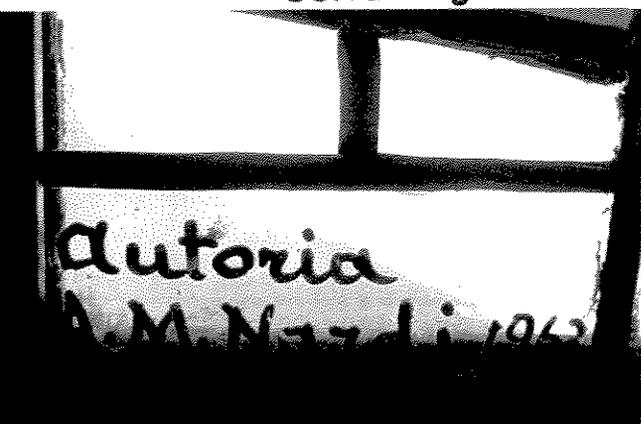
↓ 1ª Igreja Luterana



⇒
⇒

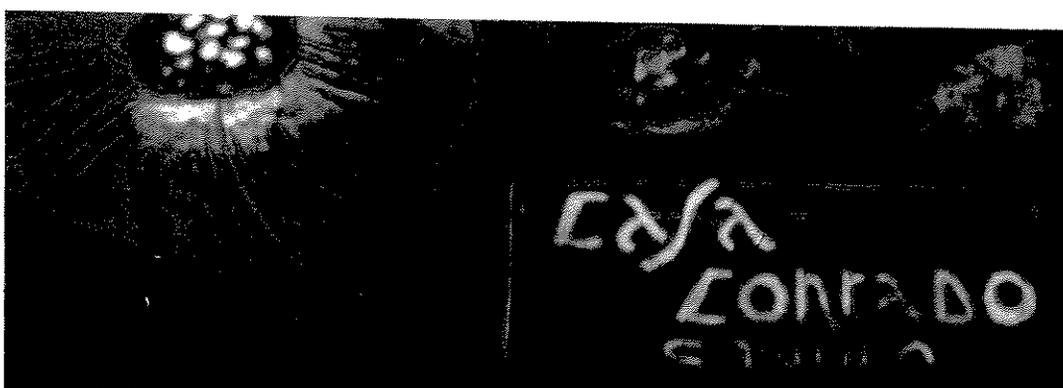


Serra Negra ↓

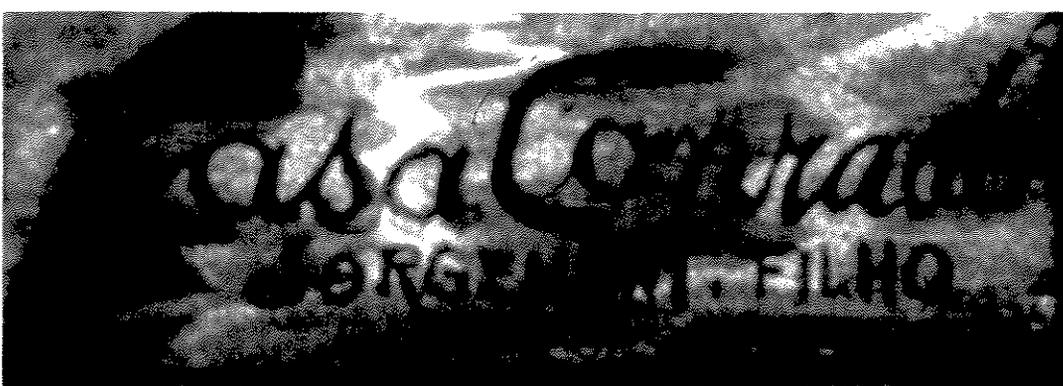




↑ 1934



↑ 1934



↑ 1936



↑ 1964

cerâmicas para pisos e paredes e produzir em série, bem como comercializar vidro temperado (uma outra possibilidade), ou o trabalho exclusivamente artesanal, o que implicaria em encolher novamente o ateliê. Os novos tempos apontavam para mudanças políticas e dificuldades econômicas para o país, que empobrecia e restringia ainda mais os possíveis clientes do ateliê, às *lasse* média-alta ou rica. Os novos conceitos arquitetônicos também implicavam em mudanças, e os vitrais foram ficando praticamente restritos aos templos religiosos. Novas correntes progressistas dentro da Igreja Católica, fizeram surgir muitos templos despojados, que não desejam gastar com vitrais por acharem-nos caros e de difícil manutenção. A concorrência também acirrou-se, e neste contexto é mais difícil impôr um bom nível de qualidade numa produção cuja maestria está na sutileza dos detalhes, na utilização do bom material, além dos critérios subjetivos de apreciação da arte. Em meio a todas estas considerações, podemos entender a concordata em 1964, seguida de falência, em 1965. A fábrica Vitrais Conrado Sorgenicht Ltda. se desfaz, os bens, como máquinas, fornos, e até "cartões" de artistas que tivessem algum valor comercial, e também o prédio da rua Clodomiro Amazonas, nº1132 são todos leiloados e vendidos.

No mesmo ano Conrado Sorgenicht III irá trabalhar no Liceu de Artes e Ofícios, não como vitralista, pois ali nunca se fizeram vitrais.

Permaneceu no LAO por dois anos na função de orientador nos cursos profissionalizantes, pois conhecia bem a prática daquele tipo de ateliê onde se formavam fundidores, ceramistas e serralheiros, entre outros. Seu sócio e genro Jorge Silveira Mello Filho não trabalhará mais com vidro, nem cerâmica.

Em 1966, Conrado III novamente se associa a amigos, e abre uma firma somente prestadora de serviços⁶⁸, chamada *Conrado Sorgenicht Sociedade Civil Técnica Ltda.* (vide ilustração-pg.133) Pouco tempo depois, Conrado III abre outra firma para poder comercializar vitrais, espelhos oxidados e também os "colorlux", como eram chamados os tijolos de vidro colorido, em formatos retangulares e quadrados, cuja fabricação fora por ele patenteada. Em 1970, nova sociedade, agora com o seu neto Jorge Silveira Mello Neto, que vai trabalhar na *COLORLUX - Materiais de Construção Ltda.*, instalada também na rua Clodomiro Amazonas, nº1327, bem em frente ao edifício do antigo ateliê, que já não existia mais.⁶⁹Durou três anos esta sociedade, e a *COLORLUX* foi vendida a terceiros; permanece até hoje trabalhando, somente com espelhos oxidados e lustres de vitral. Jorge Silveira Mello Neto não trabalhará mais com vidro.

⁶⁸ Esta firma era exclusivamente prestadora de serviços, pois Conrado III não poderia abrir novamente uma firma comercial, devido a falência recente.

⁶⁹ O prédio fora subdividido em várias casas comerciais.



Marca Registrada

VITRAIS CONRADO

SORGENICHT S. A.

RUA BELLA CINTRA, 67 - FONE, 4-5649 - SÃO PAULO
RUA URUGUAIANA, 118 - 6.º ANDAR - S. 602 - RIO DE JANEIRO

VITRAIS DE ARTE • CRISTAIS GRAVADOS • ESPELHOS DE ESTILO • PAINÉIS DE AZULEJOS • DECORAÇÕES EM MOSAICO
VIDROS DE VIDRAÇA • BLOCOS E PAVÉS DE VIDRO

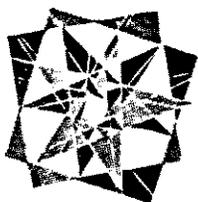


VITRAIS CONRADO SORGENICHT S. A.

MATRIZ S. PAULO - EXPOSIÇÃO E ESTÚDIO: RUA BELA CINTRA, 67 - TELEFONE 34-5649
ESCRITÓRIO E FÁBRICA: RUA CLDOMIRO AMAZONAS, 1132 - TELEFONE 61-3871 -
61-7243 - CAIXA POSTAL, 5635 - ENDEREÇO TELEGRÁFICO ARTISACRA - SÃO PAULO
FILIAL RIO DE JANEIRO - RUA URUGUAIANA, 118 - 6º ANDAR - SALA 603 - TELEFONE 43-8664
FILIAL SANTOS: RUA AMADOR BUENO, 38 - 3º ANDAR - CONJUNTO 32 - TELEFONE 2-9875
AGÊNCIAS: BELO HORIZONTE - RECIFE - BELÉM
SANTO ANDRÉ - RUA PREFEITO JUSTINO PAIXÃO, 233
CAMPINAS - RUA BARÃO DE JAGUARA, 899

SOC. CIVIL TÉCNICA DECORATIVA CONRADO SORGENICHT FILHO LTDA.

Exposição à RUA NOVA CIDADE, 79 - Vila Olímpia - SÃO PAULO
Tels.: 61-3871 - 267-2505



CL

COLORLUX - materiais de construção ltda.

materiais finos em cristais - vidros - vitrais - cerâmicas - azulejos - para construção e decoração
r. clodomiro amazonas, 1327 - v. olimpia - tels. 267-2505 61-3871 - s. paulo



CONRADO - VITRAIS E CRISTAIS LTDA.

vitrais artísticos
cristais gravados

arte religiosa
restauração de vitrais antigos

c. g. c. 48.751.150/0001-63

Inscr. est. 109.753.387

Conrado Sorgenicht III passa então a trabalhar com a *Conrado Vitrais e Cristais Ltda.*, e nas últimas décadas de atividade de seu ateliê, dedica-se especialmente ao trabalho de restauração de vitrais, na sua imensa maioria feitos na própria Casa Conrado. É um trabalho muito delicado e minucioso, que exige principalmente respeito pela obra que se deseja restaurar. Encontrei vitralistas que não fazem este tipo de trabalho e ainda oferecem ao cliente que solicitou os serviços a possibilidade de substituir os vitrais antigos por outros completamente diferentes, com o argumento da redução de custos⁷⁰. Felizmente, esta não era a filosofia de Conrado Sorgenicht III.

O ateliê renascera pequeno, com poucos funcionários, mantido em funcionamento principalmente pelos serviços de restauração de grandes conjuntos de vitrais, como os da Catedral de Fortaleza, Basílica Abacial de São Bento (1970), da Faculdade de Direito do Largo S. Francisco (1970-71), da Sabesp de Santos (1979-80), do Teatro Municipal de São Paulo (1983), do Mercado Central, da Beneficência Portuguesa (1985), que foi seu último grande trabalho de restauro, quando o vitralista já estava com 83 anos. Mesmo assim, supervisionou pessoalmente a obra.

⁷⁰ Em viagem recente a Veneza, novembro de 1995, visitei um pequeno ateliê de vitrais, e me surpreendi (ou me decepcionei!), pois o artista afirmou que sempre tentava convencer seus clientes a trocarem seus vitrais antigos por outros mais modernos, o que ficaria bem mais barato...!

Muitas vezes, ao fazer a restauração, Conrado III sugeria a colocação de vitrais novos, porém nunca em substituição aos antigos, mas em outros locais do mesmo conjunto arquitetônico, como aconteceu na Igreja de São Judas Tadeu, no Jabaquara, onde ele restaurou os vitrais antigos e colocou novos onde não havia nenhum, na fachada, com iluminação artificial. Era uma maneira de ampliar as encomendas de vitrais novos, que foram ficando escassas, reduzidas a pequenos conjuntos para igrejas ou janelas únicas para residências. A prática no trabalho com restaurações acabou criando regras, um modo próprio de resolver os problemas do restauro, que se revela na medida em que observamos estas obras. Neste momento posso dar também meu depoimento pessoal, pois ao fazer este levantamento sobre a Casa Conrado, acabei encontrando muitos vitrais que necessitam restaurações, e contatei vitralistas, ex-funcionários do ateliê de Conrado Sorgenicht III, para restaurá-los sob minha orientação. Desta forma foi possível vivenciar as questões relativas a este delicado trabalho, e analisá-las aqui.

A primeira atitude, sempre foi observar, fazer um bom levantamento do estado atual do vitral. Em contato com ex-funcionários, ouvi muitas referências a um senhor, Orlando Moutinho, que era ótimo nesta etapa, muito observador e conhecedor do "bom fazer" de um vitral. Conta-se, por exemplo, que no levantamento feito para restaurar os vitrais da Catedral

de Fortaleza, para onde ele viajou antes mesmo do próprio Conrado III, analisou a situação, fez anotações e descreveu perfeitamente os tipos de vidro empregados, a caixilharia, e reconstituiu desenhos inteiros a partir dos pedaços que restavam. Estes levantamentos serviram de base para o cálculo dos orçamentos, do tempo necessário ao serviço, número de pessoas empregadas, quantidade e custos do material utilizado. Obviamente, aparecem imprevistos ao longo de um trabalho que alteram o cálculo inicial, mas esta margem de erro deve ser pequena para não comprometer o sucesso da empreitada. Nos restauros feitos na capital, o levantamento era feito diretamente pelo próprio Conrado III, que ia inúmeras vezes ao local do trabalho, para observar bem. Quando o vitral tinha sido feito pela Casa Conrado (quase sempre!), a memória era sua mais fiel aliada, pois não contava muito com a organização de seus papéis para recorrer aos desenhos originais ou equivalentes⁷¹. Em outras ocasiões, Conrado III também podia se valer de levantamentos feitos pelo próprio cliente, como foi o caso do Teatro Municipal de São Paulo. Neste

⁷¹ Os arquivos da Casa Conrado foram guardados sistematicamente apenas por pequenos períodos. Quando a Casa Conrado foi vendida para a Companhia Brasileira do Vidro, em 1942, tudo o que havia de papéis, como projetos, desenhos, e até livros, foi vendido junto. Mais tarde, na Bela Cintra, o arquivo começou a ser refeito, em meados da década de 50, até ser valorizado na construção do ateliê da Clodomiro Amazonas, (1954). Ali havia uma biblioteca organizada, com uma pessoa responsável que inclusive arquivava projetos. Quando a fábrica faliu, o arquivo esfacelou-se, e apenas alguns livros e projetos foram guardados. Os desenhos de autoria que pudessem ter algum valor comercial foram vendidos, e uns poucos guardados, como por exemplo, aquarelas de Carlos Oswald e desenhos de John Graz (o projeto do vitral da FAAP). No final da vida de Conrado III, estas obras também foram vendidas, e o que restou do arquivo foram cartas, folhetos de propaganda, inúmeras fotografias (muitas, porém, sem nenhuma identificação), que eu utilizei nesta pesquisa.

caso, em 1981, o arquiteto Walter Arruda de Menezes fez um levantamento/diagnóstico, do estado de conservação dos vitrais, para o Departamento de Patrimônio Histórico, fotografando alguns vitrais e montando um esquema gráfico que permitisse visualizar os problemas encontrados em cada pano de vidro. Neste documento, estão analisados 25 vitrais em seus mínimos detalhes, destacando vidros quebrados, abaulamentos e danificações da estruturas de apoio e fixação, manchas e desgastes no grisaille. No texto de análise, percebemos uma postura em favor de que se restaure aos vitrais sua aparência original, o mais próximo possível da realidade da época. Há algumas críticas severas e pertinentes a restaurações anteriores, nas quais se remontou o vitral de forma errada, trocando até inscrições de lugar e deixando palavras incompletas. Outras observações mais amenas questionam as diferenças de tonalidades dos vidros brancos e a colocação inadequada de massas de calefação. Não posso afirmar quais restaurações foram feitas pela Casa Conrado, a não ser justamente esta, de 1983, quando o teatro passou por ampla reforma, e o trabalho foi supervisionado diretamente pelo D.P.H., mas refletindo sobre este restauro e outros feitos por Conrado III. podemos observar seu desejo de sempre restaurar aos vitrais suas características originais, mantendo uma boa qualidade neste trabalho.

Certamente, para Conrado III, defender este ponto de vista com maior ou menor fervor, podia variar conforme a exigência do cliente e sua disposição em entender e aceitar estes conceitos. Para uma restauração de vidros muito antigos, por exemplo, é necessária uma pesquisa de cores, que inclui mandar fabricar o vidro especialmente, na coloração e espessura desejadas, o que naturalmente encarece o orçamento. O vidro tipo plaqué é outra complicação: impossível de ser encontrado pronto, e de delicada fabricação hoje em dia. Nas restaurações de Conrado III, eles sempre aparecem reconstituídos. Se compararmos com outros vitrais restaurados onde o mesmo problema se coloca, como na Igreja N. Sra. do Rosário no Largo Paissandú, observamos uma imitação grotesca do plaqué, mas pintada no vidro, sem a profundidade, o relevo e a transparência do plaqué verdadeiro. É uma diferença que salta aos olhos⁷².

Mas Conrado III também fez adaptações para resolver problemas que surgem na hora do restauro. Uma das situações mais comuns é a que implica na substituição de partes do vitral, quando se tornava impossível igualar um tipo de vidro ou uma cor. Ao restaurar os vitrais de uma igreja e encontrar, por exemplo, uma figura de santo com o rosto partido em pedaços, retirava todo o vitral e tentava substituir o rosto

⁷² Vide ilustração comparando os dois vitrais, um da Primeira Igreja Luterana e outro da Igreja N.Sra. do Rosário.

partido por vidro da mesma cor, pintado da mesma maneira. Na impossibilidade de se encontrar o vidro idêntico, para que a diferença não parecesse gritante, substituía também mãos, braços, ou qualquer parte do corpo que aparecesse exposta, mesmo estando em perfeito estado, mas que pudesse revelar o tom do vidro. Assim, privilegiava a harmonia do conjunto, que resultava um pouco diferente do original, mas sempre obedecendo a determinados parâmetros, mantendo-se dentro de alguns limites. As restaurações acompanham sempre este conceito de qualidade, e por isso é quase impossível identificar as partes restauradas quando feitas por Conrado III. Ao visitar a Catedral de Amparo, no interior do estado de São Paulo, por exemplo, encontrei muitos vitrais da Casa Conrado, comprovados pela assinatura no próprio vidro. Além do estilo inconfundível dos recortes arredondados no céu, como no Mercado Municipal de São Paulo e muitos outros que reconheci durante a pesquisa; as molduras acompanhando o tema do vitral, que caracterizaram uma época precisa no ateliê (entre 1920 e 1930), não deixavam margens a dúvida.

Porém, ao observar melhor, percebi em algumas janelas um tom sépia generalizado um tanto incomum. Ao aproximar-me da janela percebi o que ocorrera: o vidro que compunha o vitral era todo de cores bem leves, bem aguadas, que desapareciam a certa distancia,

desbotadas, como se houvesse pouco pigmento. Para compensar a baixa qualidade do vidro, o vitralista fez um *grisaille* com esponja, deixando uma fina camada em tom sêpia que escurece o vidro por igual, como se disfarçasse a cor, porém reduzindo muito de sua transparência e luminosidade⁷³. Em algumas janelas, o vitral era inteiro assim, e em outras, estes vidros eram colocados lado a lado com vidros originais, de colorido denso e cristalino, e pareciam muito estranhos. Havia também vitrais totalmente originais, que necessitavam apenas de limpeza. Somente uma análise mais profunda e detalhada dos vitrais e consulta a documentos, poderá apontar com certeza quais são os vitrais feitos na Casa Conrado, e a história de suas restaurações.

Conrado III trabalhou com a Conrado Vitrais e Cristais Ltda. até 1989, quando a vendeu a uma ex-funcionária. Nesta ocasião, com 87 anos, já estava com problemas de saúde (de velhice, na verdade), não podia mais caminhar, nem tão pouco subir em andaimes, como o fizera ainda na restauração dos vitrais da Beneficência Portuguesa (1985 - vide ilustração- pgs.114, 115 e 116). Mesmo assim, pouco antes de falecer em outubro de

⁷³ Esta maneira de pintar o *grisaille* com o auxílio de uma esponja é bastante comum e resulta muito bem quando usada com propriedade e adequação. Em dois vitrais da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, esta técnica foi utilizada com a intenção de reproduzir uma foto antiga do próprio edifício, enquanto as figuras que apareciam circulando na mesma composição eram de vidro bem colorido e sem *grisaille*. O exemplo é diferente, mas a técnica é a mesma. A questão não está na técnica, e sim no uso que se fez dela..

1994, ainda tinha disposição para dar entrevistas e palestras, e obviamente, adorava falar sobre vitrais!...



Conrado Sorgenicht III (1992)

À MANEIRA DE CONCLUSÃO

A fatura artesanal do vitral, mudou muito pouco ou quase nada em todos estes anos. E ao que tudo indica, vem sendo assim desde a Idade Média. Aumentou o tamanho do vidro, as soldas modernas facilitaram um pouco o trabalho, mostrando, na verdade, que a técnica e a matéria prima, são partes mínimas neste conjunto.

O que diferencia então um vitralista? Onde está a essência do seu trabalho?

Na escolha e desenvolvimento dos temas, na criação de "enredos", na coerência que o vitral pode expressar na sua relação com o conjunto arquitetônico a que se destina, e até no recorte do vidro. Hoje eu percebo serem estas as diferenças que realmente importam. Só podemos entendê-las quando observadas à luz de suas aproximações com a pintura e a arquitetura. Não é obra de um único artista, não se encaixa em uma única tendência, e por isso mesmo, é importante que analisemos o conjunto. É um trabalho de intermediação, de transportar para o vidro a obra de um artista. Chamei-a de "cartão", emprestando esta palavra normalmente usada para designar o desenho do artista que vai ser transposto para outro suporte, esmiucei detalhes e cheguei a um conjunto de

características que hoje me permitem identificar um vitral de autoria da Casa Conrado com muita probabilidade de acerto.

É um trabalho amplo, que abre muitas possibilidades de pesquisa. A mais imediata, porque já iniciada, e ao mesmo tempo mais permanente, pois pode e deve ser constantemente atualizada, é o Catálogo Geral da Casa Conrado. Penso que uma obra de referência como esta seria muito útil nos estudos de nossa arquitetura e arte aplicada. Também é meu desejo aproveitar esta dissertação para fundamentar um pedido de tombamento das principais obras da Casa Conrado e contribuir para que este cuidado se amplie aos edifícios onde estão implantadas.

Também, até mesmo por ser um trabalho pioneiro, sugere inúmeros aprofundamentos. É aí que eu vejo, que a pesquisa não terminou, e é provável que nunca termine. A tese é um importante registro sistematizado de um momento de reflexão, e sua análise é um patamar de onde se parte para vôos mais distantes...!

A PRÁTICA DE UM ATELIÊ DE VITRAIS

Inicialmente é preciso que imaginemos o cenário, o lugar onde o vitral é pensado e realizado. Durante sua longa existência, a Casa Conrado mudou, transformou-se, ampliou, mas também reduziu suas dependências conforme a contingência o exigiu. Certamente existem variações no modo de produção de um vitral, e a situação que apresento a seguir, refere-se à maneira como os vitrais foram feitos na fábrica da rua Clodomiro Amazonas, onde as seções eram claramente divididas. No começo do século, ou ainda em épocas de encolhimento do ateliê, algumas funções certamente foram acumuladas. Apresento algumas ilustrações para melhor compreensão.

Pretendo demonstrar o modo de produção de um vitral, conforme as especificações encontradas em alguns cartazes que eram colocados no ateliê da Casa Conrado para orientar os funcionários, ou até mesmo esclarecer visitantes. Na parte superior, em letras garrafais constava: **OS DEZ SERVIÇOS ESSENCIAIS NA EXECUÇÃO DE UM BOM VITRAL**, e logo abaixo, dez pequenos textos ilustrados, mostrando a fabricação:

1. Projeto artístico.

2. Ampliação do projeto para escala real, marcando bem as linhas de chumbo.
3. Decalque sobre papel cartão e recorte dos moldes.
4. Seleção dos vidros de cores e recorte deles com diamante, conforme os moldes.
5. Montagem provisória e pintura de detalhes.
6. Fixação da pintura em elevada temperatura em forno ou mufla.
7. Montagem do vitral e ligações das peças de vidro por meio de baguetes de chumbo.
8. Os chumbos são soldados e estanhados.
9. As peças do vitral são emassadas e calafetadas.
10. Colocação final nos caixilhos na obra.

Vamos começar por um cliente bem simples que viu algum vitral já realizado, ou pelos publicitários da Casa Conrado e quer uma janela de vitral em sua casa.

1. Projeto artístico

Quando um cliente chegava ao ateliê Casa Conrado para encomendar um vitral, trazia normalmente uma vaga idéia de seus desejos e algumas indicações técnicas do local onde ele seria colocado.

Na recepção, tudo era vidro: havia uma mesa redonda com tampo de cristal, o lustre *crystallique*, amostras de vidros e espelhos por toda parte. Ali se repetia um ritual estabelecido no dia-a-dia do ateliê e praticado pelos vitralistas, pai, filho e neto Conrado Sorgenicht. Em tempos de expansão do ateliê, com representantes inclusive em outros estados brasileiros, esta função foi muitas vezes exercida por vendedores que somente em obras maiores e complexas convocavam o vitralista para esta consulta. Estes vendedores eram treinados por Conrado Sorgenicht III, que estabelecia códigos de comunicação com os demais seguimentos da fábrica, para poder encaminhar esboços acompanhados de fichas padronizadas de "Pedido de Projeto", por exemplo (vide ilustração na pg.122). O(s) cliente(s) era recebido para uma conversa prolongada, tentando definir bem o que queria. Nesta conversa inicial, o vitralista pedia uma descrição da decoração local, se possível com detalhes de acabamentos, predominância das cores, incidência de raios solares e necessidades de ventilação. O cliente recebia também um grande mostruário de tipos de vidro, em cores diversas, para manipular enquanto conversavam. Quando começava a entender as necessidades do cliente, Sorgenicht mostrava fotos de vitrais realizados pela Casa Conrado, preferencialmente os que mais se aproximassem destas idéias oferecendo algumas sugestões.

Definida a temática e as imagens que iriam compor o vitral, marcava-se uma data próxima, para que o cliente pudesse ver um lay-out do vitral pronto e um orçamento do trabalho; nesta fase, ainda era possível se fazerem pequenas modificações no desenho e definir bem as cores. Para criar o lay-out, o ateliê sempre contou com um bom desenhista, treinado por Sorgenicht especialmente para fazer vitrais. No momento da criação do desenho entravam as idéias definitivas pelo vitralista junto ao cliente, as alegorias a serem utilizadas. A Casa Conrado, em seus cem anos de existência, chegou a ter, em tempos de grande produção, aproximadamente 12 desenhistas em sua equipe de criação permanente. Trabalhavam isoladamente, cada um em sua prancheta, numa sala grande; poucas vezes realizavam trabalhos em equipe. Sorgenicht geralmente entregava o trabalho àquele cujo estilo mais se adaptasse aos anseios do cliente. Algumas vezes também ele (o desenhista) poderia ser chamado para conversar diretamente com o cliente e entender bem o que queria, fazendo na hora alguns esboços.

2. Ampliação do projeto para escala real, marcando bem as linhas de chumbo.

Uma vez aprovados os desenhos e orçamentos, inicia-se a confecção. Um serralheiro do ateliê vai até o local onde será colocado o

vitral e tira as medidas exatas, examinando também as possibilidades de realização do projeto quanto a caixilharia, abertura das janelas e ventilação. Este funcionário normalmente domina bem as questões técnicas do vitral que dizem respeito ao peso do vidro, aos limites de tamanho, pois um espaço muito amplo de vitral, sustentado apenas pelas baguetes de chumbo, torna-se frágil e tende a deformar com o tempo, sendo comum ocorrerem abaulamentos nos quais os pedaços de vidro podem até sair do encaixe. A abertura da janela, no seu uso prático de ventilação e segurança também era avaliada com cuidado. Numa igreja, por exemplo, normalmente se fixava a parte central do vitral, onde se concentra a cena, ou a imagem sacra, de modo a manter o tema bem visível e mantendo somente a moldura lateral móvel, abrindo e fechando. Com o tempo, algumas práticas tornaram-se regras, como deixar sem vidro uma faixa de aproximadamente 30 cm na parte baixa das portas, permanecendo de ferro ou madeira conforme o caso, para que a vassoura não quebrasse o vitral ao se varrer a casa (isto aconteceu muitas vezes!); ou quando se tratasse de uma porta externa, atravessar estrategicamente o vitral com ferro, formando com ele uma grade protetora. Neste caso, como em todos os outros, o trabalho era feito com supervisão direta do vitralista que harmonizava nessas condições técnicas com a beleza estética.

Um trabalho que pode parecer próximo à serralheria, mas que é bem mais complicado e específico, é escolher os lugares onde o chumbo deve cortar o vidro. Isto sempre foi muito importante na confecção de um vitral, podendo enaltecer ou destruir um desenho. Não estamos falando apenas de erros crassos como cortar a imagem de um rosto ao meio com uma escura e pesada bagueta de chumbo, por exemplo, mas da qualidade do corte, da definição da trama que permeia todo o vitral, e pode ter conseqüências definitivas, como o isolamento de algumas áreas, delimitação de volumes e até pequenas modificações no projeto inicial, como desvios para facilitar a soldagem entre as peças. Necessidades técnicas mais uma vez caminham lado a lado com a proposta estética, e algumas soluções são de praxe. Em todos os vitrais que observei nesta pesquisa, a análise do recorte do vidro se fez presente e necessária, trazendo subsídios e indicações de possíveis datas e autorias, de uma forma mais constante até que as próprias assinaturas (muitas vezes ausentes!). Ao mesmo tempo que a serralheria trabalhava, os desenhos iam para um outro setor onde pudessem ser ampliados, já dispondo das medidas corretas para seu tamanho natural. Sempre se utilizou o tradicional método de se quadricular a figura a ser ampliada e aumentar a escala dos quadrados até o tamanho desejado. Conforme as dimensões do projeto exigissem, os desenhos podiam ser fotografados com filmes

para slides e projetados na parede, em tamanho real, ou mesmo utilizar um aparelho retroprojeter, que facilitasse bastante a percepção do todo, permitindo-se entender melhor como o vitral ficaria depois de ampliado. Ampliados os desenhos, definia-se o corte.

3. Decalque sobre papel cartão e recorte dos moldes.

Os desenhos são passados para o papel em seu tamanho real e depois recortados de uma maneira especial: retira-se uma pequena faixa de papel, aproximadamente 2mm, do perímetro completo de cada pedaço de vidro. Esta operação é necessária para criar espaço entre os vidros, onde se encaixa o chumbo, que ocupa mais ou menos 4mm. Hoje em dia já existem tesouras com duas lâminas paralelas, criadas especialmente para recortar os moldes dos vitrais, deixando este espaço livre.

4. Seleção dos vidros de cores e recorte deles com diamante, conforme os moldes.

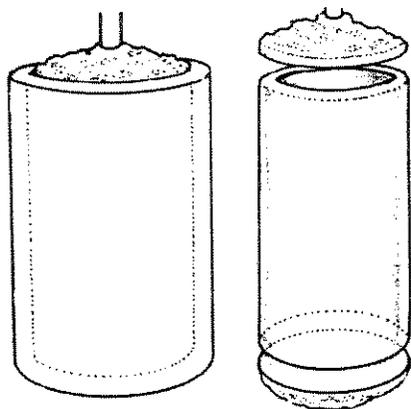
O desenho já ampliado ao tamanho real é levado para outra seção, onde é feita a escolha do vidro. O profissional desta seção era chamado

de colorista e além de escolher as cores, tenta manter a mesma espessura em todo o vitral, observando peso e transparência. Os vidros vão sendo escolhidos conforme comparados com o lay-out original aprovado pelo cliente. Aqui também é preciso conhecer bem a matéria, pois um vidro da mesma cor, com a mesma massa vítrea, pode mostrar-se mais claro ou mais escuro conforme sua espessura, semelhante às cores de uma aquarela. Este efeito pode ser usado propositadamente, como na Igreja Matriz de Serra Negra, por exemplo (vide ilustração-pg.127).

Geralmente mantém-se um estoque razoável de cores e tipos de vidro para escolher na hora do trabalho. Cabe também ao vitralista pesquisar entre fornecedores, tentar encontrar os vidros que mais se aproximassem das cores sugeridas pelo desenho. O fornecimento destes vidros ao ateliê era feito através de importações de placas de grandes dimensões (1,20 m x 1,50, conforme o fabricante), em lotes de 20 a 30 placas de cores diferentes. As cores eram escolhidas nos catálogos e encomendadas na quantidade desejada, principalmente da Alemanha. As quantidades, e mesmo os países fornecedores (França, Alemanha, Bélgica e E.U.A.) variaram bastante conforme a política internacional e as nossas leis de importação permitiam. Somente quando uma cor se tornava impossível de ser encontrada ou substituída, recorria-se a alguma

crystalaria nacional, tentando chegar ao produto desejado. Estas cristalarias fornecem o vidro em forma de um cilindro oco, que era cortado ao meio e levado ao forno, onde ficava plano e podia ser utilizado para o vitral (vide ilustração-pg.153). Os vidros mais utilizados no ateliê eram o antique: macio, cheio de bolhinhas em seu interior, de espessura um pouco irregular, era o mais apreciado pelos vitralistas. O cathedral (preferencialmente alemão, mas que poderia ser belga ou francês), bastante usado, porém com uma gama de cores um pouco restrita, tem uma textura leve que lhe tira um pouco do brilho. O ártico (alemão), um vidro grosso muito bonito, mas muito duro, difícil de se cortar, de trabalhar as curvas, é bem brilhante e resiste bem ao forno. O plaqué, que foi importado em cores bem limitadas, era um vidro resultante da união de duas ou mais placas de uma única cor, e uma placa de vidro incolor que se usava para fazer trabalhos com ácido. Todos estes vidros podiam também passar por processos de jateamentos, gravações, e oxidações, e irem assumindo alguns "apelidos", conforme expliquei ao longo do texto da dissertação.

Talvez motivado pela imensa dificuldade de obter vidros adequados, o ateliê sempre possuiu um estoque de sucatas, isto é , pedaços de vidro retirados de em restauração, e que acabavam sendo reutilizados em outros vitrais.

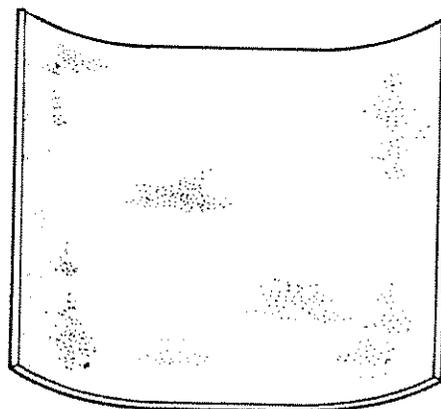
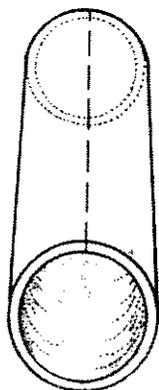


fabricação

do vidro

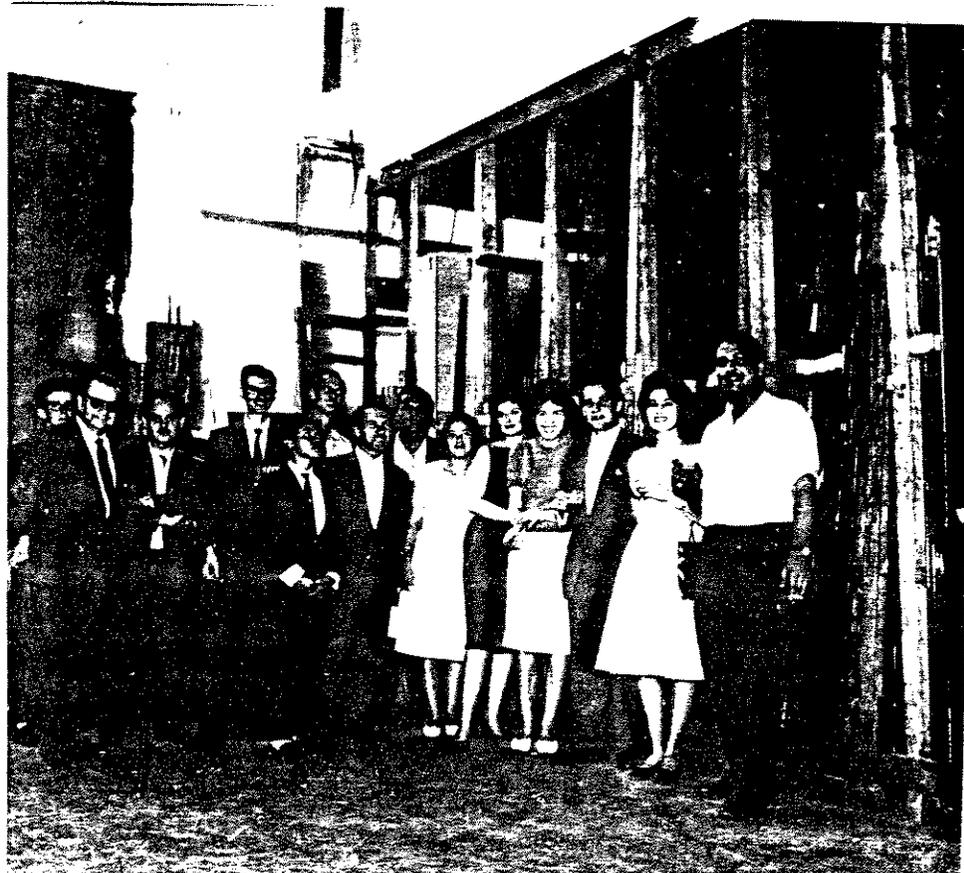
153

← encomenda-se o vidro na cor desejada, que é soprado, e assume a forma cilíndrica



↑ a vidraria entrega o cilindro fechado, que é cortado

↑ e colocado no forno para "deitar" e ficar plano.



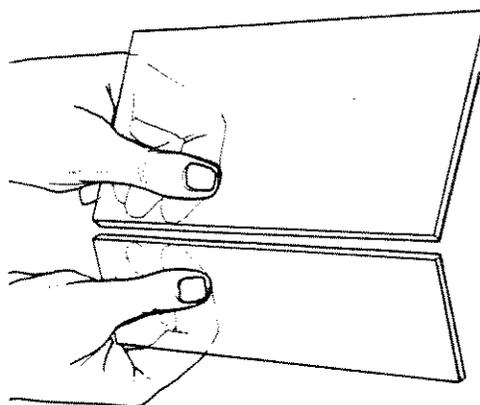
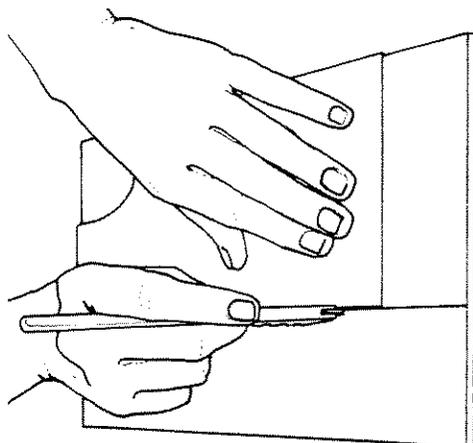
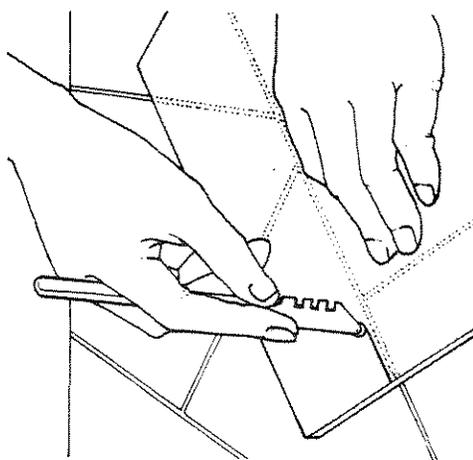
funcionários em frente ao estoque de vidro na Vitrais Conrado Sorgenicht S.A.

Escolhido o vidro, cada cor era anotada no desenho em tamanho real, em códigos ou nomes, correspondendo a cada pedaço de vidro que será recortado. Os pedaços do molde, já anotados e recortados, eram separados por cores. Cada pedaço de papel é um pequeno molde, um gabarito que servirá para se recortar o vidro. Os vidros são cortados com um estilete com ponta de diamante, apoiados numa mesa forrada tapete fino tipo carpete (vide ilustração-pg.155).

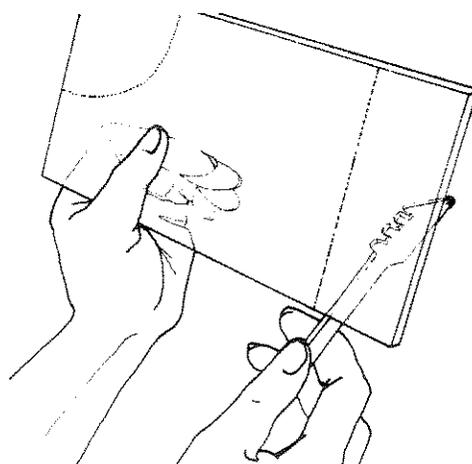
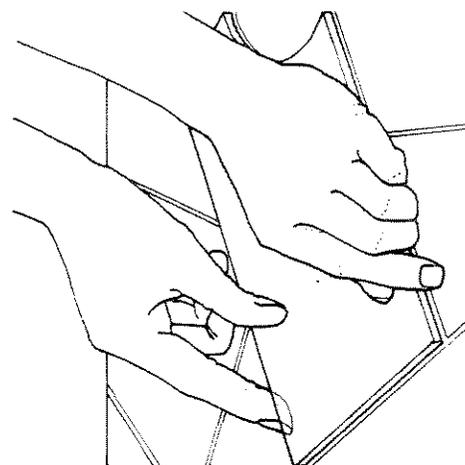
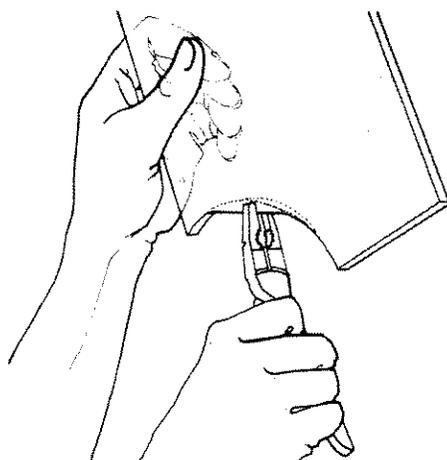
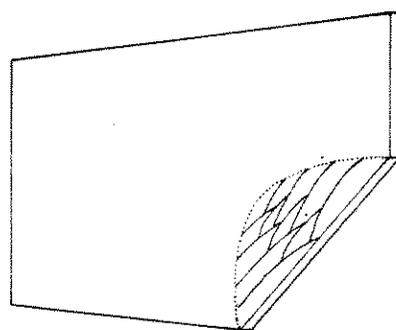
5. Montagem provisória e pintura de detalhes.

Estes pedaços vão sendo fixados a uma mesa de madeira macia com uma pequena moldura em toda sua volta, com preguinhos minúsculos nas laterais que vão prendendo o vidro à mesa, deixando vazio o espaço necessário para a bagueta de chumbo. Quando é necessário pintar algum pedaço, um grisaille, este pedaço é separado do todo e levado à seção pintura. Lá, o vidro é colocado num suporte, para que possa ser iluminado por trás, facilitando o desenho do sombreado. Algumas ferramentas especiais são necessárias, como uma pequena régua bem firme, colocada a 5mm do vidro, sem tocá-lo, onde o pintor apoia sua mão segurando o pincel; pois não se pode apoiar diretamente sobre o vidro para não quebrá-lo, nem engordurá-lo por contato. A tinta que sombreia

**4. Seleção
dos
vidros
de
cores**



**e recorte deles com diamante,
conforme os moldes.**



o vitral é um pó, uma mistura de corantes minerais, óxidos de ferro e limalha de cobre, diluído em água, aplicado por pincel, esponja de nylon, ou ainda chumaços de algodão.

6. Fixação da pintura em elevada temperatura em forno ou mufla.

O pedaço pintado é levado ao forno e submetido a uma temperatura de aproximadamente 550 graus C°, suficiente para fixar a tinta sem deformar o vidro. Esfriado lentamente, retornamos à mesa de montagem, onde todos os pedaços são fixados.

7. Montagem do vitral e ligações das peças de vidro por meio de baguetes de chumbo.

Em outra sala do ateliê, são preparadas as baguetas de chumbo, na verdade uma liga composta de chumbo e estanho, temperada para curvar com facilidade, mas firme o suficiente para sustentar o vidro no lugar. Esta liga podia ser feita no próprio ateliê, mas sempre se preferiu encomendar a metalúrgicas o material já pronto, em barras finas, pela toxicidade que a

fundição do chumbo envolve. Estas barras eram então passadas em uma extrusora simples, semelhante a uma máquina de fazer macarrão. As baguetas com seção em "H" iam ficando prontas e sendo levadas para unir as partes em vidro (vide ilustração- pg.158).

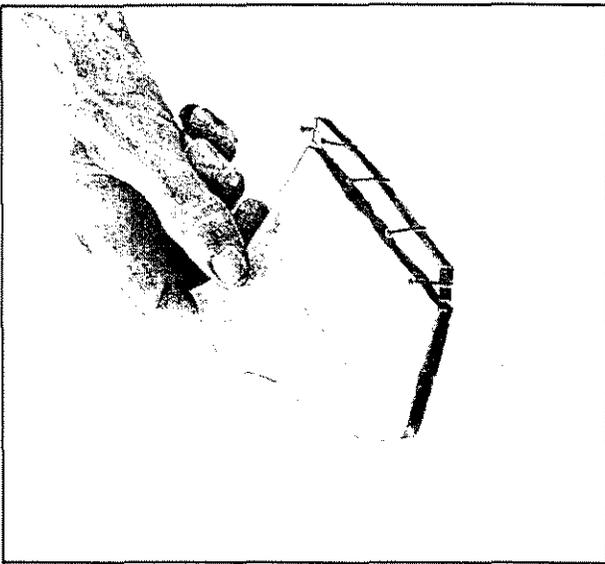
8.Os chumbos são soldados e estanhados.

O soldador retira o pedaço de vidro fixado a mesa de montagem, envolve cada um deles com uma bagueta de chumbo e vai soldando um a um os pontos necessários à fixação de cada parte ao todo do vitral. Cuida-se para que a solda fique bem regular, e, quando necessário, aplica-se algum líquido que pode servir como oxidante, escurecendo e uniformizando (vide ilustração-pg.159).

9.As peças do vitral são emassadas e calafetadas.

Estando as partes bem firmes, a superfície recebe uma massa granulada, espalhada com pincel, e que penetra nas juntas e calafeta, garantindo a impermeabilidade do vitral (vide ilustração-pg.160).

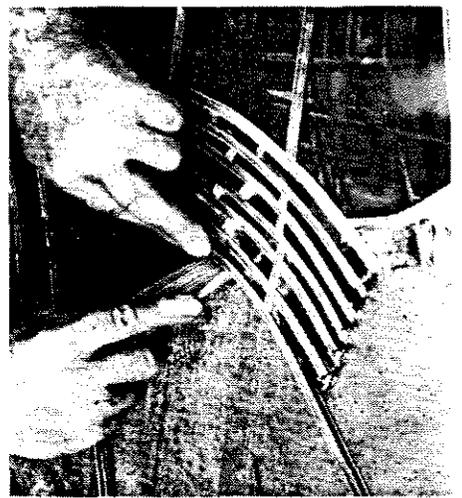
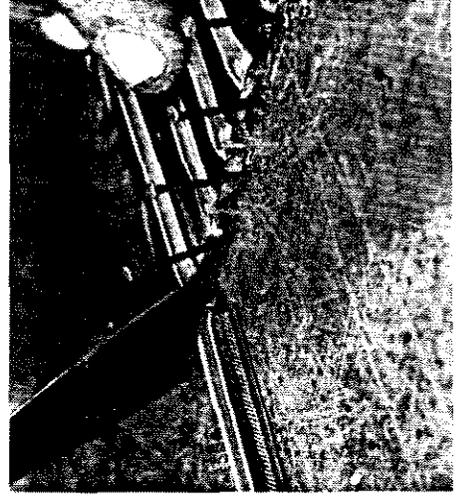
7. Montagem do vitral e ligações das peças de vidro por meio de baguetes de chumbo.

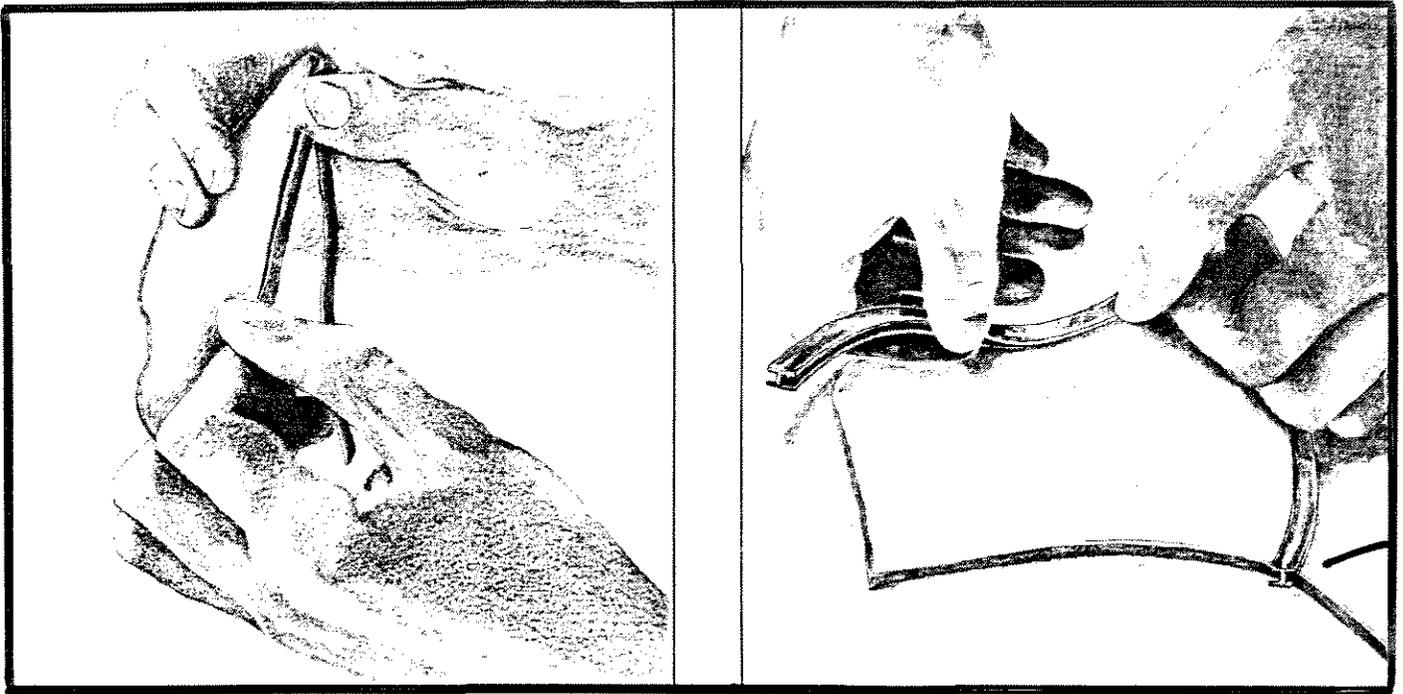


**os preguinhos
ajudam a
fixar o vidro**



**nestes "cruzamentos"
será feita a solda**



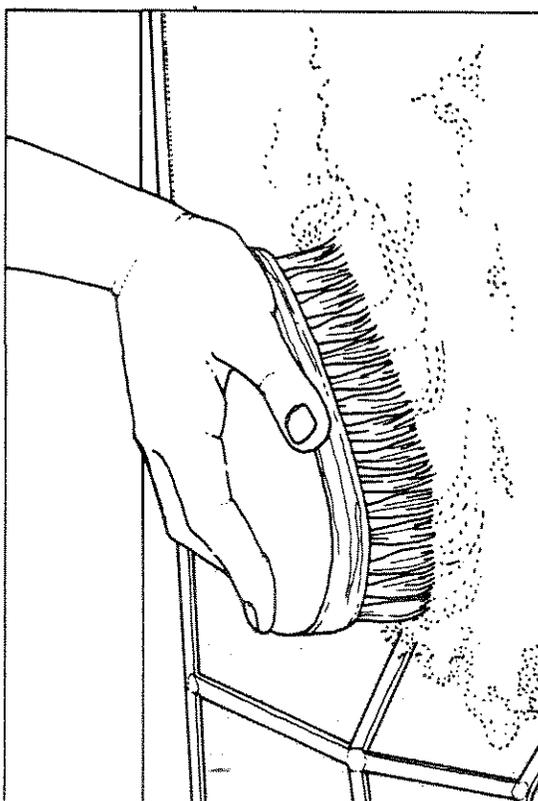
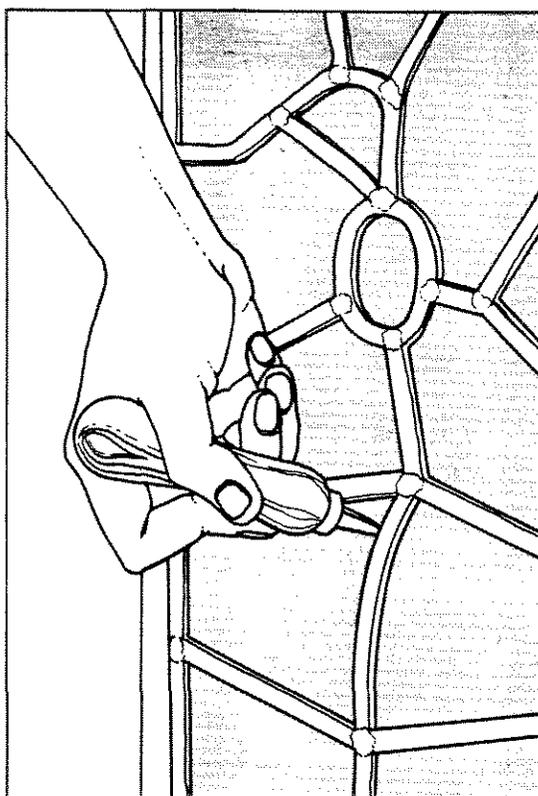
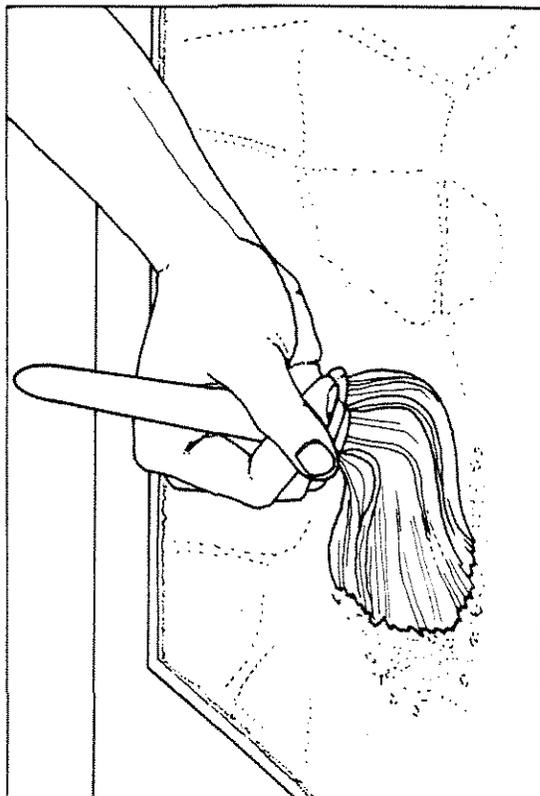


↑...como o perfil em "H" é colocado nos pedaços de vidro.

8. Os chumbos são soldados e estanhados.



9. As peças do vitral são emassadas e calafetadas



10. Colocação final nos caixilhos, na obra.

O vitral vai sendo feito em pequenas áreas isoladas, como retângulos, quadrados ou círculos, e conforme ficam prontas, estas partes vão sendo numeradas e acomodadas na vertical, encostados em um suporte especial. Este suporte deve formar um ângulo de aproximadamente 60 graus com o chão e ser forrado de tapete fino, tipo carpete, para não riscar nem deformar os vitrais. As partes são numeradas conforme um mapa referencial, que aponta onde cada parte deve ser colocada no caixilho. São transportadas em caixas de madeira isoladas uma a uma, ou em um carro que possua um suporte específico, semelhante ao descrito acima. Os vitrais só são levados ao local definitivo quando estão prontos os serviços de alvenaria e serralheira. Os caixilhos de metal são sempre pintados de esmalte fosco na cor cinza escuro (chumbo), e chegam à obra totalmente prontos, com fechaduras e dobradiças quando necessário. Procura-se deixar tudo preparado para evitar qualquer operação deste tipo depois que o vidro estiver instalado, o que, pela sua delicadeza e fragilidade, é um dos últimos serviços aplicados numa obra. Quando se trata de uma restauração, retira-se o vitral substituindo-o por vidro incolor; prontos os vitrais, faz-se o caminho inverso. Uma prática comum nos lugares onde os vitrais estão muito expostos ou muito

próximos, e costumam sofrer freqüentes depredações, colocar um vidro incolor temperado atrás do vitral, ou seja, na face externa do edifício, ou ainda uma grade leve, como uma malha de arame usada em viveiros de animais, aplicada a uma distancia conveniente, que não permita sua visibilidade através do vitral.

Tudo pronto, instalado e, finalmente, são colocados os vidros. As partes do vitral vão sendo assentadas no caixilho e fixadas com massa para vidro. Esta é também uma especialidade do vidraceiro, que trabalha com uma massa mole, modelável como as massinhas com que as crianças brincam mas que, que depois de um dia secando ao tempo, torna-se rígida, fixando o vidro ao caixilho. Limpa-se bem, e está pronto!

RELAÇÃO DAS OBRAS DA CASA CONRADO

Nesta relação constam somente as obras que puderam ser confirmadas, como sendo executadas na Casa Conrado. Os dados que acompanham cada uma, referem-se ao que foi possível levantar até o presente momento.

IGREJAS NA CAPITAL

1) Catedral da Sé - consagrada em 1591.

2) Igreja da Imaculada Conceição

consagrada em 13.11.1939

endereço: Av. Brigadeiro Luiz Antônio, nº 2071

Bela Vista - cep: 01317 -002

3) Igreja Nossa Senhora Aparecida

consagrada em 29.10.1933 - vitrais de 1965

endereço: Praça N. Sra. Aparecida, s/nº - Moema - cep: 04075-010

observação: vitrais de cores bem vivas, quentes, com o desenho estilo figurativo geométrico, bem parecidos com os vitrais da Igreja Matriz de

Serra Negra, SP. É provável que seja um projeto do pintor Nardi, que nesta época trabalhava no ateliê, mas ainda não encontrei indicações seguras.

4) Igreja Nossa Senhora Auxiliadora (1)

consagrada em 1914

endereço: Rua Três Rios, nº 75 - Luz - cep: 01123 -001

5) Igreja Nossa Senhora do Brasil

consagrada em 24.03.1940

endereço: Praça N.Sra. do Brasil, nº01 - Jd. América - cep: 01438-060

observação: os vitrais originais foram todos retirados e substituídos por placas de plástico que imitam vitrais.

6) Basílica de Nossa Senhora do Carmo

consagrada em 24.03.1940 - vitrais de 1940

endereço: Rua Martiniano de Carvalho, nº 114.

Liberdade - cep: 01321- 000

observação: restaurada em 1996 pelo sr. José Issa, que trabalhou na Casa Conrado de 1945 a 55.

7) Igreja Nossa Senhora da Consolação

consagrada em 15.09.1871

endereço: Rua da Consolação, nº585 - Consolação - cep:01301-000

8) Igreja Nossa Senhora Mãe da Igreja

consagrada em 27.03.1966 - vitrais de 1966

endereço: Al. Franca, 889 - Cerqueira César - cep: 01422 -001

9) Igreja Nossa Senhora do Monte Serrat

consagrada em 02.02.1914

endereço: Largo dos Pinheiros, nº 52 - Pinheiros - cep: 05422-000

10) Catedral Nossa Senhora do Paraíso (Rito Greco-Melquita)

endereço: Rua do Paraíso, nº21 - Paraíso - cep: 04103-000

11) Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro

consagrada em 07.09.1952

endereço: praça Honório Líbero, nº 90

Jardim Paulistano - cep: 01445- 040

observação: no teto da nave central da igreja foi pintado por Sanson Flexor, de 1958 a 64. São duas procissões que caminham em direção ao altar, com inúmeros personagens da sociedade paulista.

12) Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

vitrais de 1908

endereço:Largo do Paissandú

observações: clarabóias localizadas na parte superior em ótimo estado,com vidro plaqué azul royal maravilhoso, porém para fotografa-los é preciso o auxílio de andaimes. Na parte inferior, uso bem interessante do plaqué com figuras em grisaille. Recorte do vidro em partes grandes (não estão em bom estado, com grades na frente e sofreram com restauração muito ruim).

13) Igreja de Santa Cecília

consagrada em 24.03.1895 - vitrais de 1921

endereço: Largo de Santa Cecília, s/nº- Sta. Cecília.- cep:01225-010

observações: projeto de Benedito Calixto, técnica plaqué.

14) Igreja de Santa Generosa

consagrada em 04.04.1915

endereço: Rua Afonso de Freitas, nº 49 - Paraíso - cep: 04006-050

15) Igreja Santo Agostinho

endereço: Praça Sto. Agostinho, nº 79 - Liberdade - cep 01533-070

16) Igreja São Domingos - (dominicanos)

consagrada em 24.03.1940 - vitrais de 1940

endereço: rua Caiubí, nº 164 - Perdizes - cep: 05010-000

observações: dois pequenos vitrais em tons predominantemente verdes, desenhados por Yolanda Mohalyi, localizados numa pequena sala anexa, onde fica a pia batismal.

17) Igreja São Francisco de Assis

consagrada em 25.10.1940

endereço: Rua Borges Lagoa, nº1209

Vila Clementino - cep: 04038-033

18) Igreja São Geraldo

consagrada em 02.02.1914

endereço: Largo Padre Péricles, s/nº - Perdizes - cep: 01156 -040

observação: restaurada em 1995 pelo sr. José Issa, que trabalhou na Casa Conrado de 1945 a 55.

19) Igreja São João Bosco

consagrada em 30.09.65

endereço: Rua Pio XI, nº1380 - Alto da Lapa - cep: 05060-001

20) Igreja São José

consagrada em 07.03.1930 - vitrais de 1930

endereço: Rua Dinamarca, nº32 - Jardim Europa - cep: 01449-040

observações: muitos vitrais foram restaurados, provavelmente em épocas diferentes e por diversos vitralistas; estão desiguais, mas em algumas janelas ainda consta a assinatura da Casa Conrado.

21) Igreja São Judas Tadeu

consagrada em 25.01.1940 - vitrais de 1940 no edifício original, chamada popularmente de igreja velha, e outro conjunto de vitrais, de 1983, quando foi feita uma ampliação (igreja nova).

endereço: av. Jabaquara, nº2.682 - Jabaquara - cep: 04046-500

observação: os vitrais mais recentes não estão em janelas, e sim na fachada, iluminados artificialmente, como painéis luminosos.

22) Igreja São Luiz Gonzaga - (jesuítas)

consagrada em 10.04.1966 - vitrais de 1966

endereço: Av. Paulista, nº 2324 - Cerqueira César - cep: 01310-300

observações: vitrais grandes e belos, que ficaram obscurecidos, e estão iluminados artificialmente.

23) Igreja de São Paulo Apóstolo

consagrada em 08.12.1939 - vitrais de 1940

endereço: Rua Tobias Barreto, nº1320 - Brás - cep : 03176-001

observações: segundo depoimento de Conrado Sorgenicht (III) a autora, o projeto para os vitrais desta igreja, foi o primeiro trabalho feito pelo pintor Gomide que acabara de se estabelecer definitivamente no Brasil. Somente um estudo pormenorizado poderia confirmar esta autoria.

CAPELAS NA CAPITAL

1) Capela do Cemitério de Vila Nova Cachoeirinha -1970.

2) Capela do Clube de Campo de São Paulo.

3) Capela da Faculdade Santa Marcelina de Música e Artes Plásticas

endereço: Rua Dr. Emílio Ribas, nº 89 - Perdizes - cep: 05006 -100

4) Capela do Hospital Beneficência Portuguesa

endereço: rua Maestro Cardin, nº 830 - Liberdade - cep: 01323-001

observação: O hospital possui duas obras da Casa Conrado, uma no Salão Nobre, com as "tábuas de Nuno Gonçalves" conforme descrevo

na dissertação e no fichamento. E outra, na Capela Reservada (aos doentes), com o tema "santos portugueses", em tratamento vitralístico completamente diverso. Nesta capela, a Via-Sacra em cerâmica pintada, também foi feita na Casa Conrado, nesta época chamada Vitrais Conrado Sorgenicht LTDA.

5) Capela do Hospital das Clínicas

observação: vitrais desenhados por Di Cavalcanti e esculturas de Victor Brecheret.

6) Capelas do Hospital Matarazzo

7) Capela do Hospital Santa Catarina

endereço: Av. Paulista, nº 200 - Bela - Vista - cep: 02800-000

observação: na mesma época fez vitrais novos e restaurou dois de procedência alemã que já existiam na Capela.

8) Capela do Morgue do cemitério da Consolação

9) Capela do Morgue do cemitério do Arassá

10) Capela do Morgue do cemitério São Paulo

IGREJAS DO INTERIOR DO ESTADO DE SÃO PAULO

- 1) Amparo - Igreja Matriz
- 2) Aparecida do Norte - Basílica de Nossa Senhora
- 3) Barueri - Igreja
- 4) Batatais - Igreja Matriz - vitrais , mosaicos e gravações em mármore.
/Igreja do Colégio São José.
- 5) Bebedouro - Igreja
- 6) Bragança - Igreja Matriz
- 7) Bocaina - Igreja Matriz
- 8) Caçapava - Igreja Matriz
- 9) Campinas - Catedral / Igreja N.Sra. Auxiliadora, / Igreja N.Sra. do Carmo/ Capela do Colégio São José.
- 10) Caraguatatuba - Igreja Matriz
- 11) Catanduva - Igreja de Santo Antonio
- 12) Campos do Jordão - Igreja
- 13) Descalvado - Igreja Matriz
- 14) Guarujá - Igreja Matriz
- 15) Guaratingueta - Igreja Matriz / Igreja de São Paulo Apóstolo
- 16) Jaú - Capela dos Padres Oblatos
- 17) Jundiaí - Igreja Matriz de N.Sra. do Destêrro/ Igreja São João

Batista (J.Pacaembú)

- 18) Lorena - Catedral
- 19) Olímpia - Igreja Matriz
- 20) Pindamonhangaba - Igreja Matriz de N. Sra. do Bom Sucesso
- 21) Ribeirão Preto - Catedral
- 22) Rio Claro - Capela
- 23) São Bernardo do Campo - Capela da Faculdade de Engenharia Industrial-FEI
- 24) São João da Boa Vista - Igreja
- 25) São José do Barreiro - Igreja Matriz
- 26) São José dos Campos - Igreja Matriz de Sant'Ana e Capela do antigo Sanatório Vicentino Arantes.
- 27) São Sebastião - Igreja
- 28) Serra Negra - Igreja Matriz
- 29) Taquaritinga - Igreja Matriz
- 30) Tupã - Igreja

IGREJAS NO RIO DE JANEIRO

CAPITAL

- 1) Igreja da Boa Morte
- 2) Igreja N. Sra. de Copacabana
- 3) Igreja N. Sra. de Lourdes

- 4) Igreja da Paz
- 5) Igreja Santo Antonio Maria Zacarias r. do Catete,113.(1970)
- 6) Igreja de Sant'Ana - cartão de Carlos Oswald(1941)
- 7) Igreja Matriz de Santa Margarida Maria-cartão de Carlos Oswald (1955)
- 8) Igreja Matriz de Santa Tereza (1950)
- 9) Igreja de S.Joaquim
- 10) Igreja de S. Pedro Apóstolo no Encantado, Riocartão de Carlos Oswald
(1949)
- 11) Igreja Matriz de São Sebastião no Rio de Janeiro cartão de Carlos
Oswald (1956).

CAPELAS

- 1) Capela do Asilo São Vicente de Paula, em Vila Isabel
- 2) Capela do Colégio Santa Rosa de Lima-r. Voluntários da Patria,nº110
- 3) Capela Mortuária da Igreja Nossa Senhora da Glória cartão de Carlos
Oswald (1938)
- 4) Capela da Urca - cartão de Teodoro Braga

INTERIOR

- 1) Campos - Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Campos (1946)
- 2) Petrópolis -Capela do Panteão dos Imperadores, na Catedral de
Petrópolis - cartão de Carlos Oswald (1936)

- 3) Resende - Capela da Escola Militar
- 4) Teresópolis - Igreja
- 5) Volta Redonda - Capela da Companhia Siderúrgica Nacional

IGREJAS EM MINAS GERAIS

- 1) Belo Horizonte - Catedral
- 2) Cambuí - Igreja Nossa Senhora do Carmo
- 3) Cambuquira - Igreja Matriz
- 4) Conselheiro Lafaiete - Igreja Matriz - cartão de John Graz para os vitrais da cúpula (1971).
- 5) Itajubá - Igreja
- 6) Itamonte - Igreja
- 7) Juiz de Fora - Capela das Irmãs Sacramentistas- cartão de Carlos Oswald.
- 8) Mocóca - Igreja Matriz
- 9) Montes Claros - Igreja Coração de Jesus
- 10) Ouro Fino - Igreja Matriz
- 11) Pirapora - Igreja
- 12) Santa Rita do Sapucaí - Igreja Matriz
- 13) São João del Rey - Igreja da Santa Casa
- 14) São Sebastião do Paraíso - Igreja Matriz
- 15) Uberaba - Igreja N. Sra. do Rosário

IGREJAS EM OUTROS ESTADOS

SANTA CATARINA

- 1) Blumenau - Igreja Luterana
- 2) Itajaí - Igreja

PARANÁ

- 1) Marcelino Ramos - Igreja Matriz
- 2) Maringá - Igreja

MATO GROSSO

- 1) Santo Antônio do Leverger - Igreja Matriz

BAHIA

- 1) Alagados - Igreja

OBRAS PROFANAS EM SÃO PAULO - CAPITAL

- 1) Banco do Brasil - agência Boa Vista
- 2) Banco do Brasil - agência São João
- 3) Beneficência Portuguesa - Salão Nobre da Sociedade de B.P.(1955)**
- 4) Bolsa de Valores de São Paulo

- 5) Casa de Alfredo Mathias - av. Paulista (demolida)
- 6) Casa de Florindo Beneducci - no Pasaíso (demolida)
- 7) Casa de Godoy Moreira - Rua dos Inglêses (demolida)
- 8) Casa de Jorge Street - Campos Elísios (demolida)
- 9) Casa de Nagib Salem - av. Paulista (demolida)
- 10) Casa de Paulo Taufik Camasmie - av. Paulista (demolida)
- 11) Cine Bristol - av. Paulista, nº 2064 - cartão de Carlos Giaccieri (1970)
- 12) Cine Liberty -av. Paulista, nº 2064 - São Paulo
- 13) Estação Júlio Prestes - Antiga Estação da Estrada de Ferro Sorocabana
- 14) Estação da Estrada de Ferro Sorocabana - arquitetura de Samuel das Neves e Cristiano Stokler das Neves - (construída entre 1926-38)
- 15) Faculdade de Direito do Largo São Francisco - USP (1934)**
- 16) Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP**
- 17) Mercado Municipal de São Paulo (1933)*
- 18) Palácio das Indústrias - arquitetura de Ramos de Azevedo (1915)
- 19) Palácio da Justiça
- 20) Parque Fernando Costa - "cartão" de Gomide (1930)
- 21) Museu Botânico - Água Funda
- 22) Museu Meteorológico da Água Funda
- 23) Redação do jornal "O Estado de São Paulo"

OBRAS PROFANAS NO INTERIOR

- 1) Banco do Brasil - agência em Santos
- 2) Balneário de Santos
- 3) Bolsa do Café de Santos - cartão de Benedito Calixto (1922)*
- 4) Cine Liberty - Ribeirão Preto
- 5) Sabesp de Santos (1934)*

OBRAS PROFANAS EM OUTROS ESTADOS

- 1) Cine Jandáia - em Salvador, Bahia
- 2) Hotel Central - Flamengo - Rio de Janeiro
- 3) Museu Militar no Palácio do Exército - Rio de Janeiro
- 4) Termas de Araxá - Minas Gerais
- 5) Termas de Poços de Caldas

TOTAL DAS OBRAS = 144

FICHA COMPLETA DE TRÊS CONJUNTOS DE VITRAIS:

Faculdade de Direito do Largo São Francisco

NUMERO: 001-H-01-12

TÍTULO: **Faculdade de Direito do Largo São Francisco**

AUTOR: Casa Conrado

AUTOR DO DESENHO DO VITRAL: Casa Conrado

DATA: 1934

CAIXILHARIA: São doze vitrais fixos e sem aberturas para ventilação, nos quais os dez maiores formam um conjunto, um grande painel dividido pelos quatro patamares de escada. São quatro vitrais centrais colocados um sobre o outro, divididos pelo patamar que une dois lances de escada, e dois laterais, à esquerda e à direita. Todos são divididos em retângulos verticais de 60cm de altura por 40cm de largura.

DIMENSÕES: São 12 vitrais de dimensões e formatos variadas, que neste caso aparecem no item "tema"

LOCAL DE COLOCAÇÃO DOS VITRAIS: Os vitrais iluminam o hall de escada, nos três andares do prédio da Faculdade de Direito da USP no Largo São Francisco, bairro centro, São Paulo, capital.

AUTOR DO PROJETO DO LOCAL DE COLOCAÇÃO DOS VITRAIS: Escritório Técnico F.P. Ramos de Azevedo (nesta época coordenado por Arnaldo Dumont Villares e Ricardo Severo, pois Ramos de Azevedo já falecera). No lugar do edifício que abriga hoje a Faculdade de Direito havia um antigo convento de São Francisco construído em 1644. Em 1827 foram criados os cursos jurídicos no Brasil, e no ano seguinte, em 1.º de março de 1828, foi inaugurada a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Seu fundador foi o alemão recém chegado ao Brasil, Júlio Frank, amigo do brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar, presidente da província de São Paulo entre 1831 e 1834. Sua morte ocorreu em circunstâncias um tanto misteriosas, sendo enterrado no pátio central da faculdade, onde um monumento em sua homenagem permanece no mesmo local até hoje.

Durante a revolução constitucionalista de 1932, o prédio serviu de trincheira e abrigou combatentes, sendo bastante danificado. Foi então inteiramente demolido e reconstruído pelo escritório de Ramos de Azevedo, em estilo eclético bem característico do arquiteto.

Encimando as três majestosas portas da entrada principal foram recolocadas as três velhas lápides de mármore que contêm cada uma os nomes de três grandes poetas da língua portuguesa: Álvares de Azevedo, Castro Alves e Fagundes Varela, que morreram antes de bacharelar-se.

No pátio interno foram reproduzidas as arcadas, que se tornaram famosas e passaram a designar a própria faculdade.

Nessa reforma, inaugurada em 1934, foram colocados os vitrais, e luminárias de vidro jateado (criação da Casa Conrado).

LOCAL DE REALIZAÇÃO: No ateliê da rua Brigadeiro Galvão, n.o 871.

TÉCNICA: Vidros fundidos coloridos, totalmente pintados a fogo na superfície com a técnica do grisaille.

TEMA: H2 - HISTÓRICO

Para melhor compreensão, os temas aqui relacionados devem ser acompanhadas do esquema gráfico apresentado ao final desta ficha:

01. - 2,40m de altura X 2,80m de largura - localizado bem ao centro do vitral, o símbolo do direito: a espada como fiel da balança da justiça, um livro com os números escritos em algarismos romanos de I a XII, o "Torah", tudo envolvido por uma coroa de louros misturada com grãos de café.

02. - 3,60m de altura na lateral esquerda e 2,40m na lateral direita X 2,80m de largura - ao centro do vitral, uma figura de mulher que parece uma deusa grega pintada em estilo italiano renascentista. Está sentada

em um muro de pedra, segurando um estribo nas mãos, tem a cabeça coberta por um véu, e dois anjinhos nus a acompanham.

03. - 2,40m de altura na lateral esquerda e 3,60m na lateral direita X 2,80m de largura - ao centro, figura de mulher representando a deusa grega Diana, a caçadora, no mesmo estilo do anterior, também sentada sobre um muro de pedra; a sua mão esquerda segura um cajado e a direita está sobre a cabeça de um leão.

04. - 2.40m de altura X 2,80m de largura - reprodução do quadro "Independência ou Morte"(1888) do pintor Pedro Américo (Areias, PB,1843 - Florença, Itália, 1905), atualmente no Museu Paulista - USP.

05. - 3,80m de altura X 2,80m de largura - reprodução do quadro "Fundação de São Paulo (1909) do pintor Oscar Pereira da Silva, atualmente no Museu Paulista - USP.

06. - 2,80m de altura na lateral esquerda e 1,90m na lateral direita X 2,80m de largura - Reprodução de um quadro do pintor Almeida Júnior.

07. - 1,90m de altura na lateral esquerda e 2,80m na lateral direita X 2,80m de largura - Reprodução de uma foto do Largo São Francisco, datada de 1850 (inscrição a lápis no verso da foto, que se encontra atualmente na biblioteca da própria faculdade). É uma vista frontal elevada, à esquerda da entrada principal. Aparece a rua, o antigo edifício, e algumas pessoas passeando, em trajes da época.

08. - 3,60m de altura X 2,80m de largura - Reprodução de uma foto do Largo São Francisco, datada de 1850 (inscrição a lápis no verso da foto, que se encontra atualmente na biblioteca da própria faculdade). Vista frontal da fachada.

09. - 3,60m de altura X 2,80m de largura - ao centro do vitral, uma figura de mulher que parece uma deusa grega, pintada em estilo italiano renascentista. Ela representa a justiça e está sentada em um muro de pedra, segurando nas mãos uma balança.

10. - 3,60m de altura X 2,80m de largura - ao centro, figura de mulher representando a moral, no mesmo estilo, também sentada sobre um muro de pedra; nas mãos um livro onde se lê "*MORALIS*"; ao fundo há dois livros: à esquerda "*COGNITIUM*" e à direita "*CAUSARUM*" .

11. e 12. - 1m X 1m - dois quadrilóbulos situados na parte inferior, iluminam embaixo dos primeiros lances da escada, e quase não são vistos. Repetem em escala reduzida o tema do vitral 01, a espada como fiel da balança da justiça, um livro com os números escritos em algarismos romanos de I a XII, o "Torah", tudo sobre uma coroa de louros misturada com grãos de café.

DESCRIÇÃO: O conjunto forma um imenso painel de vitrais cortado por quatro patamares colocados em posição central, ligados pelas escadas nas duas laterais. Implantado num ponto de intensa circulação de pessoas entre os andares do edifício, pelo seu tamanho e localização, pode ser observado por partes, que funcionam como capítulos de uma narrativa. Todos os vitrais obedecem ao mesmo esquema compositivo, no qual um motivo central é emoldurado com ornamentos pintados em trompe-l'oeil, que acompanham o estilo de arquitetura interna do edifício. São ornatos ondulados, frisos e cantoneiras que acompanham perfeitamente o formato das janelas, e parecem ter a curiosa intenção de tornar imperceptível a linha divisória, onde termina a parede e começa o vitral. O desenho dos ornatos é repetido nas luminárias. Em todo o conjunto predomina uma tonalidade sépia, e o recorte dos vidros é bastante arredondado, marcando o estilo iniciado com os vitrais do

Mercado Municipal de São Paulo, embora aqui já esteja menos acentuado.

ASSINATURA: **04.** - consta a assinatura Casa Conrado; **06.** - "reprodução de uma pintura por Almeida Júnior"; **10.** - "*MORALIS, COGNITIUM, e CAUSARUM*"; números de I a XII em algarismos romanos.

INSCRIÇÕES: Números de I a XII em algarismos romanos.

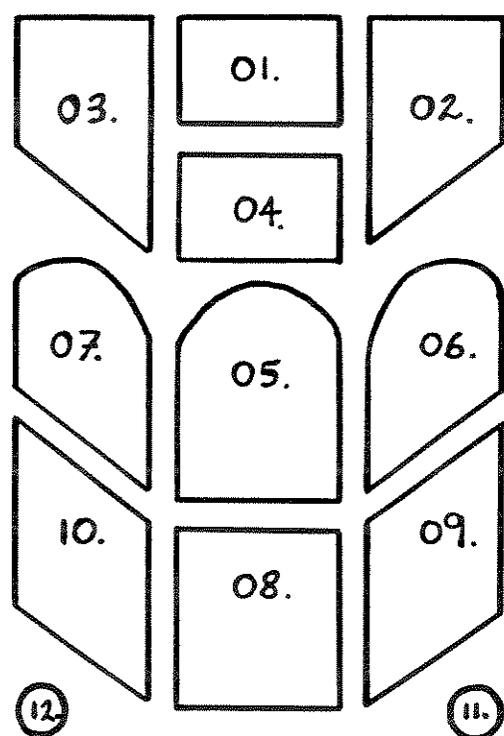
PROPRIETÁRIO: Universidade de São Paulo.

RESTAURO: feito pela Casa Conrado em 1970.

FOTOGRAFIA: fotos de 1972 e slides de Regina Lara Silveira Mello em 1995.

BIBLIOGRAFIA: folhetos comemorativos dos 150 anos da criação dos cursos jurídicos no Brasil, e reportagens em jornais e revistas.

PESQUISADOR / DATA: Regina Lara Silveira Mello - jul/95.



**mapa
de referências
dos vitrais
da
faculdade
de direito
da USP**

Beneficência Portuguesa de São Paulo

NUMERO: 002-H-02-72

TÍTULO: "Epopéia das Raças" - conhecido como Beneficência Portuguesa de São Paulo

AUTOR: Casa Conrado - Na época Vitrais Conrado Sorgenicht, S.A.

AUTOR DO DESENHO DO VITRAL: trabalho desenvolvido por Conrado Sorgenicht Filho III coordenando uma equipe de criação. Os vitrais foram encomendados pelo então diretor da Real e Benemérita Sociedade Portuguesa de Beneficência de São Paulo, o Comendador Abílio Brenha da Fontoura, que desejava um tema que expressasse bem as relações de amizade entre Brasil e Portugal. Ao visitar o Salão, Conrado sentiu de imediato uma inspiração na arquitetura do alto-gótico, como registrou em suas anotações pessoais:

"Dentro de sua arquitetura, moderna e retilínea, percebe-se, no entanto, bem definido o espírito do gótico, marcado não por ogivas, mas pelas altaneiras proporções do ambiente, pela forma do vigamento do teto, pelas esguias janelas que, justapostas em sequência e quase sem interrupção de pilares,

formam uma única vidraria que estaria muito ao gosto de um arquiteto medieval⁷⁴”

Em seus devaneios foi levado justamente ao Brasil do descobrimento, o início das relações entre Brasil e Portugal. Aí começa um processo de associação de idéias, e criação de alegorias, até chegar num roteiro completo para o Salão. Como tema principal foi escolhida a pintura "A Veneração de São Vicente", de Nuno Gonçalves, que sintetiza sentimentos cívicos e religiosos do povo português, retratando pessoas de diversas camadas sociais da sociedade portuguesa da época (1465). O conjunto continua com a "Primeira Missa", como primeiro ato religioso celebrado no Brasil, o Bandeirismo, lembrado como um ato de bravura e heroísmo português na colonização brasileira, e termina na Fundação de São Paulo. O Comendador gostou do projeto e forneceu algum material para pesquisa, como livros de história da pintura portuguesa e um pequeno catálogo do Museu Nacional de Arte Antiga⁷⁵. Conrado III pesquisou vestimentas, armamentos, detalhes arquitetônicos, e completou o trabalho de pesquisa com o auxílio do poeta Guilherme de Almeida, que pensou a hêraldica, sugerindo a colocação de brasões portugueses e brasileiros,

⁷⁴ Conrado Sorgenicht Filho III no folheto comemorativo de inauguração do Salão.

⁷⁵ No Museu Nacional de Arte Antiga, também conhecido como Museu das Janelas Verdes, estão as tábuas de Nuno Gonçalves, uma das obras mais importantes da pintura portuguesa.

reproduzidos com o máximo rigor, incluindo o brasão da cidade de São Paulo, de sua autoria⁷⁶. A equipe era composta do desenhista Arystarch Kaszkurewicz (polonês), do pintor Gianni Zuccaro (italiano), do colorista Leonardo Neubaur (alemão), coordenador de montagem Oxpaur (alemão) e dos montadores Rizzato Nagister e José Issa (paulistas).⁷⁷ Em anotações pessoais de Conrado III, ele compara o tema representado, a epopéia das raças, com a "epopéia" de fazer um gigantesco conjunto de

vitrais como este, executado por artistas de diversas nacionalidades.

DATA: inaugurado em 15 de julho de 1955 - o projeto foi iniciado em janeiro de 1954, e levou 18 meses para ser concluído.

CAIXILHARIA: São 34 janelas de 6 metros de altura cada, e larguras que variam entre 1 ou 2 metros⁷⁸. Todos os vitrais possuem uma parte superior fixa de 4,45m de altura, onde estão as figuras pintadas e uma parte móvel de 1,25m, que se abre numa janela de duas folhas de igual tamanho. Nos extremos superior e inferior há uma faixa fixa de 30cm, que alterna dois

⁷⁶ Guilherme de Almeida em parceria com o José Wasth Rodrigues venceram 36 concorrentes num concurso organizado pela prefeitura de São Paulo para a criação do brasão da cidade. Em 8/3/1917 o prefeito Washinton Luiz baixou o Ato Municipal 1057, instituindo o brasão das armas da cidade, o qual foi restabelecido pela lei 3671, de 9/12/47, pelo prefeito Paulo Lauro (D.O. - Leitura, 8/11/89).

⁷⁷ Conrado (III) recebeu e ajudou muitos artistas refugiados da 2ª Guerra Mundial. Quando este vitral foi feito, muitos ainda trabalhavam no ateliê, inclusive Arystarch, um advogado polonês que perdeu as duas mãos e tornou-se excelente desenhista, criando com o lápis amarrado aos braços.

⁷⁸ As dimensões exatas aparecem descritas nas fichas individuais de cada janela.

padrões de desenho, como se o conjunto todo tivesse uma grande moldura.

DIMENSÕES: Os vitrais estão num grande salão retangular de aproximadamente 16m na parede do fundo com 10 janelas, 20m nas paredes laterais com 12 janelas cada e 8m de altura. As 34 janelas obedecem à ordem cronológica (na temática) iniciada no fundo à esquerda, e pode ser lida da esquerda para a direita em sentido horário. Completam a decoração do salão 400 cadeiras de espaldar alto, com o brasão das armas de Portugal, em jacarandá lavrado, executadas pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e um quadro do rei D.Carlos, último monarca de Portugal, que conferiu o título de "Real e Benemerita" à Sociedade Portuguesa.

LOCAL DE COLOCAÇÃO DOS VITRAIS: Hospital São Joaquim da Real e Benemerita Sociedade de Beneficência de São Paulo, situado à rua Maestro Cardim, nº 769, São Paulo, capital.

AUTOR DO PROJETO DO LOCAL DE COLOCAÇÃO DOS VITRAIS: Não identificado.

LOCAL DE REALIZAÇÃO: Vitrais Conrado Sorgenicht S/A, rua Clodomiro Amazonas, nº1132.

TEMA E QUESTÕES TÉCNICAS: Muito bem realizado do ponto de vista técnico, integralmente feito com vidro colorido antique (a cor do vidro

dada pela mistura de óxidos na fundição) e com desenho das figuras em grisaille. O conjunto de vitrais é composto por três grandes painéis principais: "A Veneração de São Vicente", "A Primeira Missa", e "O Bandeirismo". Os três são emoldurados por uma "corda", como se estivessem amarrados às janelas. Ao lado dos painéis, sobre um fundo geometricamente recortado em tons de azul claro, estão as figuras, símbolos e brasões como se flutuassem no mar. Emoldurando o todo, dois padrões se alternam: um inspirado no azulejo português, e outro em nós utilizados na navegação marítima. As janelas que se abrem na parte inferior são pintadas como se imitassem o Gótico tardio, como uma citação à época da pintura de Nuno Gonçalves.

Este vitral possibilita uma observação importante sobre a questão da "adaptação" de uma pintura passada para a técnica do vitral, que transformações ela sofre, com esta mudança. A primeira impressão que temos ao comparar as tábuas de Nuno Gonçalves⁷⁹ com os vitrais, é a mudança de luminosidade na obra, pois a pintura é iluminada frontalmente: o primeiro plano é brilhante e luminoso, assumindo tonalidades intensas, que vão se diluindo, atenuando as claras e prevalecendo as escuras, conforme as figuras aparecem ao fundo da

⁷⁹ Lembro que estamos nos baseando em uma fotografia reproduzida num catálogo de museu, ou seja, uma imagem que já sofreu várias alterações em relação ao original.

pintura. No vitral a luz é muito mais chapada, com amplas zonas reduzidas a uma única cor de vidro, e o sombreamento feito com grisaille sépia, sugerindo relevos e planos diversos. As cores do vidro tentam se aproximar da pintura, mas algumas vezes são intencionalmente mudadas, clareando alguma zona muito saturada de tons escuros. O colorista considerou também a somatoria das cores, pois quando colocadas lado a lado em um vitral podem facilmente gerar uma terceira cor.⁸⁰

O fato de trocar algumas cores, principalmente nas roupas das figuras do fundo, alterou a noção de perspectiva da pintura. Na obra de Nuno Gonçalves, temos a impressão de dois planos distintos, um primeiro onde a cena se passa, no qual há movimento, como se fosse um registro fotográfico de personagens em plena ação. Num segundo plano, atrás, as figuras estão todas em pé, assistindo à cena, ou olhando para o espectador, o que cria uma profundidade muito interessante. No vitral, este contraste parece um pouco dissolvido, o escuro no fundo e o claro na frente parecem mesclados. Visitando muitas vezes o local notamos a variação de tonalidades conforme o horário e a época do ano; no mês de maio por exemplo, um final de tarde ensolarado tingia de sépia todo o

⁸⁰ No vitral isto pode ser acentuado pela transparência das cores.

vitral, aproximando-o da pintura, assim como um dia cinza, nublado, define bem e revela os tipos e tonalidades de vidro empregadas.

Por outro lado o vitral fez uma adaptação do tamanho da pintura, para caber na janela, o que acabou favorecendo a visão de perspectiva. Como acontece na grande maioria das vezes, o vitralista tem que pensar o vitral para janelas já existentes no edifício, e neste caso, Conrado III optou por "esticar" a pintura de Nuno Gonçalves, pois as medidas revelam um aumento de 50% na largura do vitral. Na ilustração podemos perceber o que aconteceu: quando as figuras foram separadas, como se a multidão se abrisse um pouco mais. Com isso, revelou-se o chão, um assoalho de lajota portuguesa, que mal aparece na pintura, mas que no vitral se destaca, acentuado o geométrico.

Os outros grandes painéis nas paredes laterais, "A Primeira Missa" e "O Bandeirismo", foram criados pela equipe de Conrado III, tentando acompanhar o estilo da pintura de Nuno Gonçalves: uma cena com os personagens centrais em primeiro plano, e os secundários em pé, num plano de fundo. Mas neste caso, estão muito próximos, sempre olhando para a direita, como se caminhassem ao futuro. Como na pintura, aqui também aparecem retratados os bandeirantes, índios, letrados, padres, um rabino e figuras ancestrais da sociedade paulista; todos estão caminhando num ambiente selvagem, como se abrissem caminho

desbravando a Mata Atlântica. A selva retratada imprime uma sensação de opressão, além do excesso de elementos construtivos, que tornam a composição pesada e escura. Mesmo em se tratando de um vitral com predominância de cores quentes como âmbar e dourados, que amenizam o conjunto, parece que a leveza alcançada na adaptação da pintura de Nuno Gonçalves, onde o espaço entre as figuras foi dilatado, aqui se condensa e de repente parece saturada.

É muito interessante comparar estes dois painéis da Beneficência, com o vitral da Sabesp de Santos, S.Paulo⁸¹, que possui o mesmo tema, o Bandeirismo. Ali houve uma pesquisa de cores e de elementos naturais, como o desenho das folhagens, plantas locais, tentando criar um vitral que refletisse as cores dos trópicos, uma claridade que os vitrais europeus dificilmente possuem, com seus tons predominantemente azuis, vermelhos, violetas, roxos. Aqui parece que voltamos esteticamente às origens européias, desenhando um tema brasileiro.

DESCRIÇÃO:

- 1 - Painel dos frades
- 2 - Painel dos pescadores
- 3 e 4 - Veneração de São Vicente
- 5 - Painel do infante

⁸¹Para saber mais sobre o vitral da Sabesp de Santos, vide pg.55 desta tese.

6 - Painel do arcebispo

7 e 8 - Veneração de São Vicente

9 - Painel dos cavaleiros

10 - Painel da relíquia

Continua a seqüência pelo lado direito, vindo da entrada.

11 - Infante D.Henrique

12 - A torre de Belém

13 - El Rey D.Manoel, o venturoso e Brasão de Pedro Álvares Cabral

14 - 4 Brasões de donatários das capitanias

15, 16, 17 e 18 - Painel da 1ª Missa celebrada no Brasil

19 - Brasões de donatários das capitanias

20 - El Rey - D. João III

21 - Caravela

22 - Martim Afonso de Souza e seus Brasões

Passando para o lado esquerdo, prossegue a seqüência histórica, começando no canto, junto à entrada, e a seguir tomando a direção do seu ponto de partida

23 - João Ramalho - Brasão de Braz Cubas

24 - Fundação do Estado de São Paulo e do Império

25 - Pader Manuel da Nóbrega e a fundação de São Paulo - Brasão da cidade de São Paulo

26 - 4 brasões portugueses

27, 28, 29 e 30 - Painel dos Bandeirantes

31 - Brasões portugueses

32 - Padre Vieira, pregador - Brasão de Portugal

33 - Brasão da Beneficência e do estado de S.Paulo

34 - A rainha Santa D^a Leonor e seu Brasão

ASSINATURA: Aparecem as assinaturas de Conrado Sorgenicht, Zuccaro e Arystarch.

INSCRIÇÕES: Total das inscrições em sua seqüência original, em que cada frase entre vírgulas está inscrita numa janela: "Painel Dos Frades, Painel Dos Pescadores, Nuno Gonçalves, Lisboa A.D. 1465, Painel Do Infante, Painel Do Arcebispo, Veneração⁸² De, São Vicente, Painel Dos Cavaleiros, Painel Da Relíquia". Na parede lateral direita: "Infante D. Henrique, D. Manuel I, D.João III, Ao Domingo de Pascoela, determinou o Capitão ir, ouvir Missa e Sermão, naquela Terra...Pedro Vaz De Caminha 1. de Maio de 1500, Martim Afonso de Souza". Na parede lateral esquerda:"João Ramalho, Padre Manoel Da Nóbrega, Andavam Sempre de Vigília, em contínuos Perigos, com mil Sobressaltos, de Corpo e Alma, Padre Antônio Vieira, Rainha Santa D^a Leonor".

⁸² A palavra "Adoração" , que aparece em fotos do vitral na época de sua inauguração, foi substituída por "Veneração", na restauração de 1985, feita pelo próprio Conrado Sorgenicht Filho III.

PROPRIETÁRIO: R. B. Sociedade Portuguesa de Beneficência de São Paulo

RESTAURO: 1985, um dos últimos trabalhos de grandes proporções supervisionados pessoalmente por Conrado Sorgenicht Filho III.

FOTOGRAFIA: 1 foto feita por Conrado Sorgenicht na época de sua inauguração(1955), fotos em papel e slides feitos na restauração (1985) e recentes (1994) por Regina Lara Silveira Mello.

BIBLIOGRAFIA: Reportagens em jornais:Os Portugueses na Vanguarda de Nosso Progresso Hospitalar, Correio Paulistano, 16/6/57, pg.2,1º caderno; Vitrais do Salão Nobre da Beneficência Portuguesa , Revista Vida Industrial, 4/8/55, Um Nosocômio Modernissimo, A Gazeta, 27/6/61;

PESQUISADOR / DATA: Regina Lara Silveira Mello /1995.

Fundação Armando Alvares Penteado

NUMERO: 002 -D-01-56

TÍTULO: Fundação Armando Alvares Penteado

AUTOR: Casa Conrado

AUTOR DO DESENHO DO VITRAL: A idéia é do prof. Pietro Maria Bardi, auxiliado por Cláudia Andujar, que convidou Lina Bo Bardi para desenhar o painel de fundo, e artistas brasileiros para criar cada vitral, ao todo 56 quadrados.

DATA: Década de 50 - a maioria dos vitrais, é do período que vai de 1953 a 1964, e alguns foram feitos posteriormente, até 1983.

CAIXILHARIA: É um grande painel dividido em 216 quadrados, permeado por uma rede quadriculada de alvenaria que sustenta os panos de vidro. Todas são janelas fixas, sem passagem para ventilação e que iluminam a caixa de escada.

DIMENSÕES: grande painel de 10,5m de altura por 26,5 de largura e vitrais quadrados de 1m de lado.

LOCAL DE COLOCAÇÃO DOS VITRAIS: Escadaria do saguão de entrada da Fundação Armando Alvares Penteado.

AUTOR DO PROJETO DO LOCAL DE COLOCAÇÃO DOS VITRAIS: Não identificado

LOCAL DE REALIZAÇÃO: Nesta época o ateliê se chamava Vitrais Conrado Sorgenicht S.A., com escritório na rua Bela Cintra, nº 67 e fábrica na rua Clodomiro Amazonas, nº1132.

TÉCNICA: Pintura a fogo, tipo grisaille, e tipos de vidro bem variados.

TEMA: O grande tema que transparece neste conjunto de vitrais, é o desejo de fazer uma mostra permanente de arte brasileira. Ao convidar os artistas para criar um vitral, não foi solicitado um tema específico, e sim um "cartão" representativo de sua produção.

DESCRIÇÃO: É um grande painel de vitrais, de autoria de 55 artistas diferentes, das mais variadas vertentes. Dos 216 quadrados, apenas 136 oferecem boas condições de implantação dos vitrais, pois uma parte fica atrás de colunas ou do patamar da escada. Nos quadrados que não possuem vitrais, há placas em tom beje amarelado, com um grafismo em preto como se riscado a lápis, de autoria de Lina Bo Bardi. À medida em que os vitrais iam ficando prontos, iam substituindo parte a parte o painel de Lina. Eis a relação completa dos artistas e a localização de cada vitral, que pode ser acompanhada pelo esquema gráfico, a seguir:

Sérgio Paranhos - 1.A

Zenon Barreto - 1.H

Cássio M'Boy - 1.C

Pietro Maria Bardi - 1.F

Di Preti - 2.C

Fernando Odriozola - 3.B

Kudjoene - 3.D

Zacharias Autuoi - 4.A

Bruno Giorgi - 4.C

Augusto Barbosa - 4.G

Claude Friedli - 6.B

Carlos Lemos - 6.C

Regina Graz - 6.E

Tomie Ohtake - 7.A

Ronaldo Cavalcanti - 7.C

Aldemir Martins - 7.H

Mario Francini - 8.C

Gisela Klinger Leirner - 8.E

Castelani - 9.A

Poty Lazzarotto - 9.B

Fernando Lemos - 9.D

Daniel Sasson - 9.F

Gomide - 11.A

Reneé Sasso - 11.B

John Graz - 11.D

Aldir Mendes de Souza - 11.E

Henrique Boese - 11.F

Lula Cardoso Ayres - 12.D

Claudia Andujar - 12.G

Jacques Douchez - 13.A

Claudia Andujar - 13.C

Darcy Penteado - 13.D

Pietro Maria Bardi - 13.E

Carlos Oswald - 14.B

Genaro Carvalho - 14.D

Ianelli - 14.E

Fúlvio Pennachi - 14.F

Lasar Segall - 14.G

Franck Schaeffer - 16.A

Noemia Mourão - 16.C

Antonio Bandeira - 16.D

Yolanda Mohalyi - 16.F

Tarsila do Amaral - 17.B

Aluísio Rocha Leão - 17.D

Sanson Flexor - 17.E

Lina Bo Bardi - 18.B

Candido Portinari - 18.D

Caribé - 19.A

Mario Cravo Jr. - 19.C

Flávio Teixeira - 21.A

Lisa Ficker Hofmann - 21.C

Humberto Poletti - 21.G

Djanira - 23.B

Marina Caram - 23.D

Collete Pujol - 24.C

Vera Bocayuva Mindlin - 24

ASSINATURA: Em alguns vitrais consta a assinatura do autor do cartão, em outros não. O nome Vitrais Conrado consta em alguns pontos do painel. Para possibilitar a identificação da autoria de cada vitral, Conrado III implantou uma pequena vitrine na parede de entrada do saguão. Ali se avista quase todo o vitral e se localiza cada artista.

INSCRIÇÕES:

PROPRIETÁRIO: Fundação Armando Alvares Penteado

RESTAURO:

FOTOGRAFIA: Regina Lara Silveira Mello

mapa de referências

1A			4A		7A		9A		11A		13A		16A		19A		21A		
		3B			6B		9B		11B		14B				18B				23B
1C	2C		4C		6C	7C	8C				13C		16C	17C	19C		21C		24C
		3D				7D		9D	11D	12D	13D	14D	16D	17D	18D				23D
					6E		8E		11E		13E	14E		17E					
1F							9F		11F			14F	16F						
			4G							12G		14G					21G		
1H																			24H

dos vitrais da FAAP

DESTAQUES BIBLIOGRAFICOS

ARGAN, G. C.. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAKER, J. **English stained glass**. (Introduction by Herbert Read). London, Great Britain: Thames and Hudson, 1960.

BAZIN, G. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. **A Art Nouveau**. Tradução de Maria Jorge Couto Viana. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976, 309 p. il.

COLQUHOUN, A. "Thoughts on Riegl." In: **Oppositions**, New York, nº 25, Fall, 1980.

DE FUSCO, Renato. **A idéia de arquitetura**. Lisboa, Portugal: edições 70, 1972, 271 p.

DOLEZ, A. **Glass animals: 3500 years of artistry and design**. New York:

Harry N. Abrams, 1988.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais, a arte e a sociedade, 980-1420**.

Lisboa: Estampa, 1979.

DUBY, Georges. **São Bernardo e a arte cisterciense**. Tradução Roberto Leal

Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 160 p.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. 2ª ed. Rio de Janeiro:

Globo, 1989. 224p.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva-

Edusp, 1990.

FARIAS, Agnaldo A. C. **A Arquitetura Eclipsada : notas sobre a história e**

arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavichik, introdutor

da arquitetura moderna no Brasil. Campinas, 1990. 231 p. Dissertação

(Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade

Estadual de Campinas.

FERNANDEZ, Luiz Felipe. **John Graz**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1985, 68 p., il.

FERRAZ, Geraldo **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: MASP- Habitat, 1965, 277 p.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Arte, Beleza, e Fé**. São Paulo, 16 mai. 1987.

GOZZOLI, M. Carmem. **Como reconhecer a arte gótica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, 69 p.

GUSMÃO, Adriano de. **Nuno Gonçalves**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957, 220 p., il.

HERZOGENRATH, Wulf. Bauhaus - **condensado do catálogo da exposição 50 jahre bauhaus editado pelo wurtembergischen kunstverein**, 1968. Tradução de Karl-Georg Bitterberg. Stuttgart, Alemanha: Institut fur auslandsbeziehungen, 1974, 252p., il.

JORGE, Luís Antônio. **O Desenho da Janela**. São Paulo: ANNABLUME, 1995, 160p., il.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. Tradução de Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 1994, 232 p., il.

KOSSOY, Boris. **Album de photographias do Estado de São Paulo - 1892**. São Paulo: Kosmos, 1984, 184 p., il.

LAO, Conselho do. **111 anos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - Edição Roberto Muylaert**, 1984. 92 p., il.

LEMOS, Carlos A. C. **Ramos de Azevedo e seu escritório**. São Paulo: Pini, 1993, 165p.il.

LEMOS, Carlos A.C.. **Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café**. 2ª edição. São Paulo: Nobel, 1989, 207 p.il.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Na obra de Ramos de Azevedo, um dos perfis da antiga São Paulo**. 30 jul. 1987.

PAIVA, O.M. (Editor). **O Museu Paulista da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1984, 320 p.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 5ª edição. Rio de Janeiro. Léo Christiano Editorial Ltda. - UNB, 1989, 220 p.il.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1980. 270 p.il.

PFEIFFER, Wolfgang. **Exposição de vidros da coleção Ernesto Wolf** - São Paulo: IV Bienal de São Paulo, 1957.

MACAMBIRA, Yvoty de Macedo Pereira. **Os Mestres da Fachada** - São Paulo: C.C.S.P.-Divisão de Pesquisas, 1985, 105 p.,il.

MACHADO, Ana Cristina. Conheça a magia dos vitrais de São Paulo, **Correio da Manhã**, São Paulo, 12 ago. 1990.

MORAES, Carlos. **Mercados populares do Brasil = Popular markets of Brazil** . fotografias Bubby Costa. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1993.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil** .7ªedição.São Paulo :Perspectiva, 1995, 215 p.il.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Aspectos da história da engenharia civil em São Paulo 1860-1960**. São Paulo: Livraria Kosmos Ed., 1989, 256 p.il.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. Prefácio de Oswaldo Teixeira.São Paulo: LEIA, 1944, 413 p. il.

REVISTA DO L.A.O.. **Uma projeção de luzes coloridas**. São Paulo, 1992.Edição comemorativa do Liceu de Artes e ofícios.

RIEGL, A. **"The moderne cult of monuments: its character and its origin"**. Tradução de Kurt W. Forster and Diane Ghirardo. *Oppositions*, New York: nº 25, Fall, 1982.

___ . **Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse**. Tradução de Daniel Wiczorek. Paris: Seuil, 1984.

___ . **"Le culte moderne des monuments: sa nature, son origine."**Tradução de Jacques Boulet. Extenso, Paris, nº 3, 1984. Recherches à l'Ecole d'Architecture Paris-Vollemmin.

___ . "Monumentos: valores atribuídos e sua evolução histórica." **Revista de museologia**, nº 1, jul./dez. 1989, São Paulo.

RUSKIN, J. **The stones of Venice**. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1906, v. 2, 302 p.

___ . **Las siete lámparas de la arquitetura**. Santiago de Chile: Ercilla, s/d, 235 p.

Sandroni, Cícero. **O Vidro no Brasil**. Rio de Janeiro:Metavídeo Produções-Cisper,1989,128 p.,il.

São Paulo (Estado),Secretaria dos Negócios Metropolitanos. Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo S/A. Secretaria Municipal de Planejamento. **Bens Culturais arquitetônicos no Município e na Região Metropolitana de São Paulo**. São Paulo, 1984.484 p.il. foto.,mapas.

São Paulo (Cidade), Secretaria Municipal de Cultura. **70 anos -Teatro**

Municipal. São Paulo, 1981, 246 p., il.

SHAVER-CRANDELL, Anne. **História da arte da Universidade de**

Cambridge - A Idade Média. Tradução de Álvaro Cabral. São

Paulo: Círculo do Livro, 1984. 122 p.

SCHROSKE, C. E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo:

Companhia das Letras, 1988.

SCHWOERER, D. "**Glass fusing**." In: U. S. A.: Vitreous Publications, 1983.

SILVA, Eduardo. Um diamante da brilho à arquitetura. **Shopping News-City**

News, São Paulo, 12 ago 1990.

SOLÀ-MORALES, I de. "**Teoria e história del arte en Alois Riegl**." In: RIEGL,

A. Problemas de estilo: fundamentos para uma história de la

ornamentación. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SORGENICHT, Fº. C. **Aplicação da arte na indústria do vitral**- palestra

pronunciada no Rotary Club de São Paulo. Fôlha da Tarde, São Paulo, 26

jul. 1953, p. 9.

- VENTURI, L. **História de la crítica de arte**. Buenos Aires: Poseidon, 1949.
- VIENNE 1880-1938: l'apocalypse Joyeuse**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
- VIENNA 1900 art architecture e design**. New York: Modern Art Museum.
- VIEGAS, R. **Fotografias para uma agenda Lalique**. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- WARREN, G. **All colour book of Art Nouveau**. (2nd ed.) London: England: Brooks, 1974.
- WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.
-
-