

OS ARTISTAS-ARTESÃOS E A ESCULTURA CEMITERIAL EM RIBEIRÃO PRETO

Maria Elizia Borges *

Resumo: Análise da arte funerária em Ribeirão Preto no início de nosso século, destacando a presença de artesãos italianos na feitura dos túmulos.

Palavras-chave: Ribeirão Preto, escultura, arte tumular, marmoristas, marmorarias.

No Brasil, existem poucos estudos que se dedicam a um levantamento sobre o processo de criação dos marmoristas, “artistas-artesãos” Isso deve-se ao caráter situacional e quantitativo de suas obras, pois se trata de abarcar uma produção que se situa na fronteira ambígua entre arte e técnica.

Quando recorremos à historiografia, também deparamos com poucas versões quanto à valorização do trabalho do artista-artesão. Essa variação é consequência da importância que eles exercem no contexto em que se fizeram presentes.

O dado mais remoto sobre a formação do marmorista propriamente dito é provável que seja da época da Idade Média, em função da exploração das primeiras pedreiras, locais de onde se extrai o mármore bruto. Sabe-se que o mármore é a matéria prima do marmorista. É considerado ideal no emprego do esculpir por ser uma matéria mais mole do que as rochas ígneas, mais durável do que as pedras porosas, além de adquirir um bom polimento. A pessoa responsável em desbastar o material, transformando-o em escultura, era considerado pela comunidade de trabalho como o *grande escultor*, ou melhor, o *marmorista*¹

Com a Revolução Industrial, há o aviltamento da produção, uma vez que a indústria fornece produtos baratos, mas de qualidade duvidosa e inicia-se uma revalorização da figura e do papel do artesão. William Morris foi um dos primeiros homens do século XIX a valorizar o artesanato e o *designer* no plano estético.

No fim do século XIX, no transcorrer da polêmica sobre o papel do artesão, podemos considerar que os marmoristas se encontravam numa posição privilegia-

* Professora de História da Arte no DEHB e no Curso de Pós-Graduação do campus de Franca da UNESP.

1 Cf. C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre Carrare, 1300-1600*. Paris, SEUPEN, 1969, p. 107-149.

da. Tratava-se do período áureo de sua profissão, pois prestavam serviços aos inúmeros cemitérios secularizados e às construções ecléticas que, então, foram surgindo na Europa e no Brasil.

Toda cidade, quando adquire *ares urbanos*, possui estrutura própria para manter uma marmoraria. Ribeirão Preto só teve condições para tal em 1822, quando nela se instalou a “Marmoraria Ítalo-Brazileira” do escultor Carlo Barberi (Pietrasanta, Itália, 1865 - Ribeirão Preto, SP, 1943). Havia, pois, fatores favoráveis para essa iniciativa pioneira, a saber: o cultivo do café iniciado em 1876; a reciclagem da mão-de-obra composta agora por imigrantes italianos; a instalação de ferrovia em 1884; o desenvolvimento do comércio; as feições da cidade que mudavam constantemente, sobretudo o trecho entre a Estação Mojiana e a praça XV de Novembro; a fundação do Cemitério da Avenida Saudade no bairro Campos Elíseos.

Na década de 10, a cidade tornou-se o terceiro município do Estado, em função do rápido crescimento populacional e do seu poderio econômico que continuava atrelado à monocultura cafeeira. Os hábitos da burguesia mais consumista estavam em constante processo de mudanças sob influência das culturas francesa e italiana, cabendo à última formar o gosto da população pelas artes plásticas, pela música e pelo teatro. Ocorreram alterações contínuas na fisionomia física da *cidade dos vivos*: nela surgiram os grandes empreendimentos arquitetônicos que retratavam e expressavam o grande poder econômico da região; e na fisionomia física da *cidade dos mortos*: foram construídos os primeiros jazigos-capela neogóticos, ecléticos e os túmulos monumentais cheios de decoração exuberante.

Atraídos pela riqueza local, os marmoristas Alfredo Gelli (Pisa, Itália, 1868 - Ribeirão Preto, 1956) e Antônio Roselli (Província de Arezzo, Itália, 1885 - Ribeirão Preto, 1969) vieram de São Paulo e instalaram a “Marmoraria Italiana” em 1914. Da mesma forma, acompanhando o deslocamento da economia cafeeira, veio de Amparo para Ribeirão Preto o marmorista Aldamiro Fazzi (Carrara, Itália, 1875 - Amparo, SP, 1950) que, com Vicente Franceschini (?, 1865 - Ribeirão Preto, 1931), abriu a “Marmoraria Progresso”, em 1918. Ribeirão Preto, sem dúvida, necessitava ampliar o seu quadro de construtores e marmoristas, pois estes passaram a atender igualmente a toda a clientela da região e à dos estados vizinhos. Para isso, as marmoristas tiveram que formar seus próprios aprendizes no interior de suas oficinas marmóreas.

Como fruto dessa aprendizagem, citamos o exemplo de sucesso que tiveram Renato Bulgarelli (Mântua, Itália, 1908) e João De Bortoli (São Simão, SP, 1898 - Ribeirão Preto, 1982), aprendizes nas oficinas marmóreas de Ribeirão Preto e donos da “Marmoraria Paulista” fundada em 1926. Tínhamos, na década de 20, uma cidade norteadada pelas máquinas, pelas indústrias, pelas multidões, delineada por

uma nova sensibilidade, com uma certa autonomia econômica, com os *coronéis* do Oeste Paulista ainda mantendo o controle do sistema político local².

O ensino informal nas marmorarias de Ribeirão Preto

As primeiras marmorarias implantadas na cidade tiveram uma dificuldade inicial: falta de mão-de-obra especializada. Elas estavam trazendo um tipo de produção artística artesanal que necessitava de um artista-artesão habilitado no manejo do mármore. Sabe-se que os liceus de Artes e Ofícios já existentes no país não ofereciam um ensino direcionado para a formação dessa espécie de profissional.

Em razão disso, os imigrantes italianos que instalaram suas marmorarias tiveram que instruir seus primeiros artistas-artesãos; neste caso, foram os parentes mais próximos ou melhor, seus filhos. Aliás, isso foi peculiar a qualquer empreendimento levado a efeito por imigrantes.

Num segundo momento, as marmorarias passaram a receber crianças oriundas da colônia italiana, entre seis e dez anos de idade. Desde cedo, elas eram encaminhadas para o aprendizado de um ofício útil, de modo a não terem tempo para a ociosidade e para os vícios. Também concorria para isso um outro motivo preponderante: a necessidade que tinham de ganhar dinheiro para ajudarem na subsistência familiar. Nota-se que a aptidão da pessoa não era levada em consideração, numa primeira instância. Percebe-se que a aprendizagem profissional e a alfabetização da criança eram praticamente simultâneas.

A remuneração irrisória ia sendo acrescida à medida que o aprendiz apresentasse bom rendimento de trabalho, até chegar a tornar-se um operário da firma. Era comum certa marmoraria formar um bom artista-artesão e perdê-lo para outra, sua concorrente, em razão do contrato de pagamento. O sistema das oficinas marmóreas funcionava à base de uma relação paternalista entre o mestre e os aprendizes.

Nas marmorarias de Ribeirão Preto, a aprendizagem se dava por dois procedimentos diferentes. Por um deles, conforme orientação do escultor e marmorista Carlo Barberi, o aluno freqüentava primeiro a *escola de desenho* em período noturno e, em seguida, ia aprender a parte prática do ofício na oficina da marmoraria.

Na escola de Carlo Barberi, as aulas de desenho seguiam o padrão tradicional do ensino acadêmico da época, cheio de preceitos clássicos e considerado fundamental na formação artística e profissional do artista-artesão. A aprendizagem se

2 Cf. M. E. Borges, *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 1991.

iniciava pelo desenho de representação, executado mediante a observação das esculturas de mármore ou de gesso. As peças eram réplicas de esculturas que seguiam os padrões de beleza estabelecidos pelo código neoclássico. Faziam parte do repertório comum dos museus do mundo e eram vendidas em lojas especializadas de São Paulo.

Ao mesmo tempo, o professor treinava os alunos no manuseio de material como o lápis, o *crayon*, o nanquim e a tinta aguada sobre o papel.

A seguir, os aprendizes eram treinados a reduzir e a ampliar o modelo exposto. Por último, aprendiam as noções básicas de desenho geométrico e de perspectiva. Esse desenho traduzia a concepção matemática do espaço, tão necessária à formação do artista-artesão. Esporadicamente Carlo Barberi empregaria o modelo vivo com seus alunos, não se esquecendo assim de desenvolver a criação livre e espontânea do jovem.

O que prevalecia em todo o processo de aprendizagem era o desenvolvimento do desenho como técnica operativa, pois a prática do artista-artesão se realizava a partir de um desenho já conhecido e experimentado. Quando o aprendiz chegava ao domínio dos gestos, ao comando seguro dos movimentos da mão, subentendia-se que ele estava apto para executar a obra com destreza no plano tridimensional.

O método empregado por Carlo Barberi era muito similar ao utilizado nos liceus de Artes e Ofícios do país. Nessa época, o conceito de desenho aprofundou-se e era visto como categoria formal e mental³.

Nem todos os aprendizes chegavam ao término dessa primeira fase de aprendizagem. Do artista-artesão eram cobradas disposição inata e aprendizagem para a execução de *trabalhos artísticos* resultantes de habilidades e conhecimentos adquiridos.

O outro procedimento de aprendizagem assumido pelas demais marmorarias de Ribeirão Preto coincide com a segunda fase adotada pela “Marmoraria Ítalo-Brazileira” de Carlo Barberi. Os aprendizes passavam a freqüentar sistematicamente a oficina da marmoraria, procurando familiarizar-se com todo o processo de produção que nela se desenvolvia. A seguir, eles acabavam se instalando no setor de trabalho ao qual se adaptavam melhor. Nesse estágio, os jovens costumavam revezar-se nas marmorarias.

Tudo isso faz supor a aplicação de um método de ensino direto, prático, individualizado; os embasamentos teóricos e práticos são simultâneos. A aprendizagem realizava-se na medida da necessidade e do interesse de cada um. A diferença de metodologia empregada nesses dois procedimentos - enquanto um caminha

3 Para mais pormenores sobre o desenho, cf. A. M. D. M. Belluzzo, “Concepção do desenho”, in *Artesanato, arte e indústria*. Tese de Doutorado. São Paulo, FAU/USP, 1988.

da formação teórica para o preparo prático, o outro inicia a parte teórica e a parte prática concomitantemente - é uma consequência da formação profissional que cada mestre tivera na Itália.

A educação tem a finalidade de prover meios que permitam ao homem continuar melhorando o sistema de vida, de fazer face às necessidades do indivíduo. Os artistas-artesãos em estudo tiveram uma formação profissional muito voltada para situações imediatistas e, no passar dos anos, não modificaram tal comportamento para acompanhar a evolução das metas da sociedade; aí está um dos motivos da decadência dessa profissão. Resta-nos somente registrar o legado artístico que deixaram.

Como se processava a feitura de um túmulo

Quando a encomenda recaía em *trabalhos artísticos* de grande porte, como altares de igrejas e jazigos-capela, o *projetista* desenhava em uma das paredes da oficina o objeto em perspectiva, com broxa de cal e lápis. Todos os artesãos da oficina que estavam incumbidos de realizar partes do modelo se orientavam pelos dados desse desenho. Nos demais casos - encomendas mais simples e corriqueiras - os artistas-artesãos seguiam o desenho pronto, arquivado na oficina de arquitetura, executado na técnica da tinta aguada.

Havia uma seqüência na feitura de um túmulo, conforme procuraremos descrever a seguir.

Feitura da escultura funerária

Primeiro passo: o *desbastador* ou *esboçador* deve ir trabalhando o grande bloco de mármore até deixá-lo do tamanho aproximado da peça a ser esculpida. Para isso faz uso de instrumentos manuais simples, em certo sentido quase primitivos, como a ponta, o martelo simples, a *picola*, a picareta, a maquineta.

- Segundo passo: o *marmorista*, denominado também na oficina de *escultor*, *estatuário*, *artista-artesão*, realiza a escultura propriamente dita, através do método indireto. Este método consiste, primeiramente, em fazer uso prévio do modelo preparatório tridimensional, que pode ser de argila ou de gesso. A seguir, reproduz-se mecanicamente o modelo escolhido, de uma maneira fácil, econômica e rápida. O método convinha muito às marmorarias que estavam preocupadas com a quantidade serial das esculturas funerárias⁴. Os instrumentos manuais usados nessa fase são: ponta, martelo, cinzel denteado, martelo especial e violino.

4 Cf. R. Wittkower, *Escultura*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 234-235.

BORGES, Maria Elizia. Os artistas-artesãos e a escultura cemiterial em Ribeirão Preto.

- Terceiro passo: o *lustrador* tem por obrigação dar polimento, até nas partes mais delicadas da peça já esculpida. Para isso utiliza instrumentos abrasivos como raspas de metal, pedras minerais que cortam, alisam e dão aprimoramento à escultura.

Feitura dos adornos

Era um serviço de responsabilidade do *scarpellino*, que também utilizava o método indireto de cavar a pedra e realizar o alto-relevo de coroa de flores, ampulhetas, pombas; o baixo-relevo de brasões, arabescos, epitáfios; objetos pequenos como piras, vasos. O modelo poderia ter como base os modelos dos álbuns importados e não partir necessariamente de uma peça de gesso. Podemos atentar para uma certa dosagem de criação intuitiva em algumas dessas peças, mas a preocupação técnica prevalece na mentalidade desses artistas-artesãos.

Além de utilizar os instrumentos manuais já citados, o *scarpellino* era considerado o ornamentista que fazia bom uso do *scarpello-cinzel*, daí a origem do seu nome. Ele mesmo se incumbia de ser o *lustrador* de suas peças. Toda marmoraria contava com um número razoável de *scarpellinos*, pois seu trabalho era lento e minucioso.

Montagem do túmulo

Enquanto o escultor realizava suas esculturas e o *scarpellino* fazia os adornos, o *desbastador* incumbia-se de cortar as chapas grandes de mármore estatuário do tamanho apropriado para revestir as paredes dos jazigos-capela e dos túmulos, as escadas, etc. Aqui eles recorriam ao uso de máquinas elementares como a cortadeira, a politriz e a lixadeira. Num primeiro momento o túmulo era montado no depósito da marmoraria para receber o acabamento final de conjunto, além de servir de modelo para outros clientes.

O *scarpellino*, o *pedreiro* e o *ferreiro* eram os responsáveis pelo transporte e pela montagem final do túmulo no cemitério indicado. Quando o serviço de alvenaria era simples, um operário qualquer da própria marmoraria seria capaz de realizar o assentamento do túmulo. No caso de jazigos-capela, costumava-se recorrer a serviços de outros pedreiros, subempregando-se o levantamento do corpo da capela, que era revestido de chapas de mármore estatuário pelos *scarpellinos*. Ao ferreiro, ajustado por tarefas, cabiam a feitura e a colocação das grades, portas e janelas de ferro fundido.

Na realidade, fica difícil estabelecer os limites de uma ou outra especialidade. Devido à precariedade econômica das oficinas marmóreas de Ribeirão Preto, bem como à falta de mão-de-obra especializada, os marmoristas, operários e aprendizes tornavam-se uma espécie de *faz-de-tudo*. Assumiam a responsabilidade de todos os estágios da construção de um túmulo, caso fosse necessário.

Escultura cemiterial

Trata-se do elemento funerário a que os pesquisadores dão enfoque maior. Subdividi-la-emos em três modalidades: anjos, imagens sacras, imagens profanas.

Anjos Personificam o ser espiritual que exerce o ofício de mensageiro entre Deus e os homens, daí merecerem uma atenção especial na escultura figurativa dos cemitérios. Inicialmente os anjos apresentam características da estatuária clássica, sendo alados e assexuados. Aos poucos foram evoluindo no sentido de maior humanização, ganhando uma aparência mais terrena e perdendo suas características celestiais.

Notamos inúmeras alegorias provenientes da fé cristã que recorrem à imagem do anjo. Entre elas as mais comuns na arte tumular de Ribeirão Preto são: *alegoria da ressurreição*, *alegoria da saudade*, *alegoria da desolação*. Muitos anjos eram produzidos nas oficinas locais, outros vinham já prontos das grandes marmorarias de São Paulo e eram vendidos a varejo. Os modelos presentes nas marmorarias de Ribeirão Preto repetem, com uma tradicional uniformidade, os dos cemitérios da Europa e são encontrados em todo o Brasil e nos catálogos estatuários da época. Enfim, são estátuas típicas da produção em massa.

Imagens sacras Sabemos que, mesmo com a secularização dos cemitérios, todo cidadão cristão tinha o seu santo de devoção, que deveria acompanhá-lo no túmulo. As marmorarias possuíam, em suas prateleiras, uma boa amostra de imagens sacras populares, que atendiam a todos os gêneros de crenças. As imagens sacras (dotadas de seus atributos) mais vendidas foram: *Cristo de Thorvaldsen*, *Sagrado Coração de Jesus*, *Sagrado Coração de Maria*, *Cristo Morto*, *Nossa Senhora da Imaculada Conceição*, *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, *Santa Teresa*, *São José*, *São Pedro* e *Santo Antônio*. Essas imagens geralmente são convencionais; seguem um padrão inconfundível e sem originalidade alguma.

Imagens profanas Elas interpretam uma nova iconografia de espécies seculares, impróprias para igrejas e dotadas de extremo realismo. Como exemplos desse gênero de escultura funerária, deparamo-nos com vários tipos, assim representados: *o busto*, *as pranteadoras*, *alegoria da esperança*. Essas imagens são bastante valorizadas pela filosofia positivista, que enfatiza a arte como uma realização política e moral que colabora para melhorar a humanidade dentro das leis científi-

BORGES, Maria Elizia. Os artistas-artesãos e a escultura cemiterial em Ribeirão Preto.

cas. As esculturas são acadêmicas, valorizam o estilo alegórico do monumento, em especial os bustos dos personagens célebres.

No período em questão (1900-1930), a arte tumular foi exuberante, com grande variedade temática, envolvendo a produção de inúmeros grupos de artistas-artesãos e firmas especializadas, que, em regra, viviam no anonimato. O seu universo cultural é dotado de valores próprios, que encerram em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas. A escultura cemiterial interpretou repertórios estilísticos já cristalizados pela sociedade da época. Esses repertórios avançaram os limites uns dos outros, fundiram-se pela ação dos marmoristas e se popularizaram de forma democrática e sem conflito. De fato, encontramos esculturas funerárias de estilos como neoclássico, eclético, *Art Nouveau*. Todos visavam, numa primeira instância, a satisfazer o gosto e as exigências do cliente burguês.

Essa produção artística grupal, dotada eventualmente de criatividade estética, entrou numa fase de produção menos acentuada em meados da década de 20, quando começaram as limitações de importação da matéria prima, o mármore, até então usado em abundância. Ao mesmo tempo, mudava-se o gosto estético da sociedade que preferia agora poucas peças escultóricas de bronze. Deste modo, na década de 40 não havia praticamente artistas-artesãos capacitados para este tipo de ofício vinculado ao fazer artesanal. Na verdade, não havia mais interessados em prosseguir tal ofício.

Abstract: In this article, the author analyses the cemetery art in Ribeirão Preto (São Paulo), early in the century, and the presence of Italian artisans in the construction of tombs.

Key-words: Ribeirão Preto, sculpture, cemetery art, marble cutters, marble establishments.