

O Vitral como Objeto no Portal de Entrada do Parque da Água Branca

The Stained Glass Windows Installed like an Object at the Parque da Água Branca's Entrance Portal

Regina Lara Silveira Mello

*Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo,
Docente-Pesquisadora na Universidade Presbiteriana Mackenzie,
São Paulo, Brasil, reginalara.arte@gmail.com*

Paulo Eduardo Barbosa

*Arquiteto e Urbanista, doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, Brasil, pauloarqbarbosa@gmail.com*

Resumo

A exemplo das cidades europeias do período pós-revolução industrial no século XVIII, parques públicos urbanos surgem em São Paulo, como o Parque da Água Branca, inaugurado em 1929, instituído para atender à demanda da crescente indústria agropecuária. Neste, destaca-se o Portal de Entrada de aparência futurista, completamente diferente das demais. O portal projetado pelo engenheiro Mário Thomaz Whately emoldura um conjunto de vitrais com temática da agricultura e pecuária, criado pelo artista Antônio Gomide em parceria com a Casa Conrado. Por ocasião do restauro completo do portal, incluindo os vitrais, realizado pelos autores deste artigo em 1997, foram encontrados documentos que embasam reflexões e ajudam a situar historicamente esta edificação tão interessante, entre eles uma foto do portal em 1940 em que é perceptível a funcionalidade daqueles imensos objetos brilhantes, atualmente ofuscados pela luminosidade do entorno.

Palavras-Chave: vitral, processo criativo, objeto urbano

Abstract

Like the European cities of the post-Industrial Revolution in the XVIII century, urban public parks appeared in São Paulo, such as the White Water Park, which opened in 1929 and aimed to meet the demand of the growing agricultural industry. In this park, the Entrance Portal's futuristic appearance stands out, completely different from the other buildings. Designed by the engineer Mário Thomaz Whately, the portal frames a set of stain-themed agriculture and livestock, created by artist Antônio Gomide in partnership with Casa Conrado. By the time of the portal's full restoration, including its stained glass windows, made by this article's authors in 1997, documents that support findings and help to historically situate such an interesting building were found, including a photo of 1940, where it's possible to observe the functionality of those huge luminous objects, currently overshadowed by the luminosity of surroundings.

Keywords: stained glass window, creative process, urban object

PIONEIROS NA ARTE DO VITRAL NO BRASIL

A criação de vitrais no Brasil se inicia no final do século XIX com a chegada de Conrado Sorgenicht, artesão originário de Essen, região ao norte da Alemanha repleta de imensas catedrais góticas. Fugindo da guerra franco-prussiana, aportou com esposa e quatro filhos em Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo. Buscava uma terra quente para curar-se do reumatismo, mas foi surpreendido pela brilhante luminosidade dos trópicos que lhe impressionou profundamente, conforme descreveu em cartas e escritos pessoais. Instalado na cidade de São Paulo, inicialmente pintava fingimentos de madeira e mármore sobre gesso, além de faixas decorativas em paredes. Na década de 1880 cria os primeiros vitrais. A família cresceu e seguiram-se três gerações de vitralistas: pai, filho e neto Conrado Sorgenicht¹. Em cem anos de trabalho foram criados mais de 600 conjuntos de vitrais no

¹ Três gerações de vitralistas: Conrado Sorgenicht (1835-1901), Conrado Sorgenicht Filho (1869-1935) e Conrado Adalberto Sorgenicht (1902- 1994) , o neto.

país todo, a maioria localizada no Estado de São Paulo, mas com exemplares significativos também nos Estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais².

Entre os atributos mais interessantes da Casa Conrado está a relação estabelecida com a arquitetura e a arte, sobretudo a pintura. Os Sorgenicht, notadamente Filho e Neto, sempre trabalharam com pintores brasileiros. Na criação e confecção de um vitral cabe ao vitralista orquestrar variantes técnicas e estéticas tais como: analisar o traço do artista que vai determinar o recorte dos vidros, transformado no chumbo que une os pedaços de vidro colorido; definir com o artista as cores de vidro mais próximas da palheta desejada; escolher e desenvolver temas apropriados, definir alegorias, o roteiro e a coerência que o vitral pode expressar com o conjunto arquitetônico a que se destina. Além de pintores reconhecidos pelo sistema da arte, o ateliê mantinha desenhistas próprios, o que favorecia à prática experimental, característica especial que transparece na imensa produção da Casa Conrado, revelando sua liberdade criativa, bem distante da busca por modelos prontos de vitrais vindos da Europa ou da América do Norte.

Um dos conjuntos de vitrais mais impactante resultou da parceria entre o pintor Antônio Gomide³ e a Casa Conrado, na criação dos vitrais que compõem o portal de entrada do Parque Fernando Costa, mais conhecido como Parque da Água Branca, nome do bairro onde está situado na cidade de São Paulo. Embora tenha sido inaugurado em 1929, o portal completo, com os vitrais, só ficou pronto em 1935, seis anos após a abertura do parque. O tema ilustra a caça indígena, com cenas de boiada correndo e animais sendo tratados, anunciando as funções a que o parque se destina. Ao fundo, a paisagem

² Regina Lara Silveira Mello. Dissertação de mestrado: “Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro”. UNICAMP, 1996.

³ Antônio Gomide (Itapetininga, 1895-São Paulo, 1967). Segundo Elvira Vernaschi, aos 18 anos Gomide mudou-se com a família para Genebra, onde frequentou a Escola de Comércio e a de Belas Artes e, também, conheceu e se tornou amigo de John Graz. Foi aluno de Ferdinand Hodler. Entre 1934-40 faz parte do grupo 7, com Victor Brecheret, Elizabeth Nobling, Yolanda Mohalyi, Rino Levi, John e Regina Graz. De 1929 a 1954 desenhou vitrais, esculpiu painéis em baixo-relevo e espelhos gravados, para a Casa Conrado.

aparenta uma mata densa de colorido intenso, que compõe o jogo de recortes do vidro explorando lindamente curvas e texturas especiais:

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. São formas geométricas onde não falta uma estruturação bem definida, as imbricações de planos, linhas e cores, o sentido de volume das figuras humanas e animais, apesar da planimetria a que o vitral obriga.⁴



Figura 1 – Estudo para execução dos vitrais do Parque Fernando Costa - Cartão em aquarela original de Antônio Gomide. Foto da autora

⁴ Elvira Vernaschi. "Gomide". São Paulo: MWM Motores Diesel/Indústria de Freios Knorr/Edusp, 1989, p. 143.



Figura 2 – Vitral executado pela Casa Conrado com base na aquarela original, visto pelo lado interno do cubo. Foto da autora

Antônio Gomide vive e forma-se artisticamente na Europa onde é influenciado pelo estilo Art-déco. Em 1928 retorna ao Brasil e busca aproximar-se das raízes nacionais pela temática de suas obras, pintando indígenas, festas populares e o folclore brasileiro. O grupo de artistas modernistas do qual fazem parte, além de Gomide, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade e Emiliano di Cavalcanti encontra-se em Paris, segundo Lourenço, por longos períodos de estada, e a partir do contato com os protagonistas do modernismo francês

...revitalizam a produção e aliam soluções renovadas aos temas brasileiros, o que é uma marca da arte moderna dos anos 20 ...as manifestações advindas do cubismo da Escola de Paris podem ser identificadas nas obras concebidas com estruturação geometrizante... Maria Cecília França Lourenço⁵.

5 Maria Cecília França Lourenço. "Operários da modernidade". São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.

ARTE E TÉCNICA INTEGRADAS NA CRIAÇÃO DOS VITRAIS

Por ocasião do restauro do Portal do Parque da Água Branca, foram encontrados os cartões originais, que são os desenhos de Gomide criados como projetos para os vitrais. São aquarelas, em escala reduzida, sugerindo a transparência dos vidros; algumas marcações aos prováveis recortes dos fragmentos, aludindo ao tamanho dos caixilhos estabelecidos para aqueles vãos. Ao transformar o desenho em vitral, Sorgenicht Filho combinou decisões técnicas e motivações estéticas ampliando o desenho em escala real, aproximando as cores da aquarela às dos vidros e estabelecendo a malha de chumbo que sustenta os cacos de vidro nos caixilhos feitos de cantoneiras de ferro. Praticamente todo o vidro colorido era importado da Europa, chegando aqui em chapas pequenas, se comparadas ao incolor, e em cores, tons e texturas diversas. A produção desse material exigia um sofisticado controle químico da massa, que resultava numa certa irregularidade das chapas; cuja espessura variada apresentava uma tonalidade um pouco mais intensa no vidro grosso em contraste com a suavidade da cor nas áreas finas das chapas. No entanto estes aspectos técnicos eram descritos como pontos positivos que acentuavam o carácter artesanal do vitral, valorizados como se cada caco de vidro fosse produzido individualmente e não recortado em chapas de vidro.

Em um anúncio publicitário encontrado nos arquivos da Casa Conrado, da mesma época em que foram produzidos estes vitrais, é possível ler um comentário de Sorgenicht Filho (transcrito literalmente) sobre a fabricação do vidro:

...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 ângulos prismaticos e decompondo-a nas cores do arco-iris. Este effeito é impossivel de realizar com os vidros usuaes, que se procura para substituição dos vitraux por processos de pintura. São esses vidros antigos que emprego em meus vitraes. Regina Lara Silveira Mello.⁶

⁶ Idem nota 2.

Durante o processo de restauro não foram observados vidros com a superfície especialmente côncava ou convexa, mas de espessuras variadas e irregulares. A diferença de tons e texturas do vidro verde, por exemplo, era usada para dar movimento às folhagens, na mata intensa do vitral. Ainda segundo o cartão original, algumas partes do vitral deveriam ser pintadas com a técnica do *grisalhe*, ou *grisalha*, que consiste em depositar com pincéis especiais uma mistura de óxidos de ferro e pó de vidro sobre a superfície do vidro colorido e levar ao forno, entre 600 e 800 graus, para fixação. Este procedimento permitia a criação de sombreados, usados principalmente nos rostos e corpos, e também acentuava a volumetria das formas. Em entrevista concedida à autora⁷, Sorgenicht Neto contou que era muito amigo do casal John Graz⁸ e Regina Gomide Graz, irmã do pintor, o que motivou visitas de Antônio Gomide ao ateliê durante a confecção dos vitrais, quando teria oferecido algumas orientações na pintura dos vidros com grisalhas. Esta amizade permaneceu ao longo dos anos e resultou em outras parcerias interessantes de Sorgenicht (o neto) e Gomide, que além dos vitrais também fez muitos desenhos para gravações em mármore e moldes para jateamento com areia em vidro.

A Casa Conrado sempre ofereceu uma linha de produtos padronizados, prontos para serem aplicados em decoração, e não somente os feitos sob encomenda. Alguns temas foram sendo desenvolvidos e produzidos em série, como a "Santa Ceia" desenhada por Gomide, um sucesso comercial para ambos. Gomide trabalhou, ainda, nos murais feitos em mármore e gravados

⁷ Regina Lara Silveira Mello, neta de Conrado Adalberto Sorgenicht (o neto).

⁸ John Louis Graz (Genebra, 1891 - São Paulo, 1980) cursou a escola de Belas Artes, aluno de Ferdinand Hodler e tornou-se amigo dos irmãos Antônio e Regina Gomide. Em 1920 chega ao Brasil, casa-se com Regina Gomide, e em 1922 expõe sete quadros na Semana de Arte Moderna. Trabalha de 1923 a 69 fazendo decorações de interiores para residências, retomando seu trabalho pictórico nos anos 1970. Luiz Felipe Fernandez. *John Graz*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1985.

com jatos de areia e executados pela Casa Conrado, para o Mosteiro de São Bento, sob o tema "Entradas e Bandeiras" (1954).

O VITRAL COMO OBJETO, NOS DOIS IMENSOS CUBOS INSTALADOS COMO LUMINÁRIAS NA ENTRADA DO PARQUE

A disposição dos vitrais, como imensas luminárias, na entrada do Parque da Água Branca cumpria ao menos duas funções: iluminar a passagem das pessoas que ali transitavam e sinalizar o tema do Parque que, pensado para receber exposições agropecuárias, faz alusão ao imaginário do mundo rural do interior do Brasil. De certa forma é precursor da comunicação visual que na segunda metade do século XX tomava as ruas de São Paulo até a saturação, de forma absolutamente desorganizada e excessiva, sendo necessária a regulamentação legal específica e fiscalização rigorosa para acomodar tamanha quantidade de sinalização. Atualmente, a informação emitida por estes vitrais concorre com faixas temporárias, fios elétricos aéreos passando bem próximo e painéis luminosos informativos, que reduzem proporcionalmente a iluminação dos cubos.

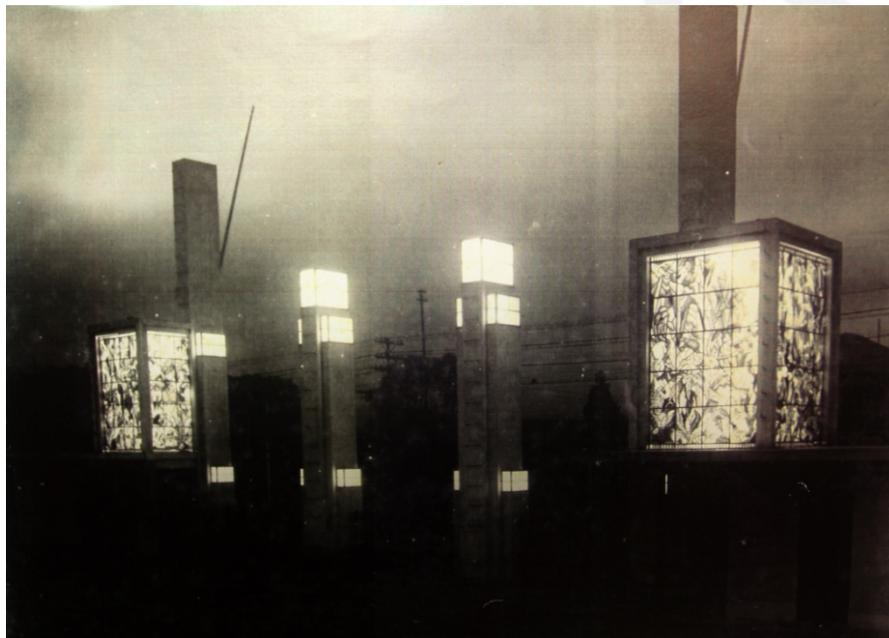


Figura 3 - Foto de vista noturna feita dentro do parque mostrando o Portal de entrada, os cubos com os vitrais instalados e iluminação interna acesa, além das luminárias aplicadas aos elementos verticais. Fonte: Arquivo do Parque Fernando Costa, S.A., 1940.

À esquerda de quem vê o portal do lado de fora do parque, nas quatro faces laterais vêm-se índios pescando e caçando, animais selvagens, matas e aves muito coloridas; à direita as faces laterais do cubo mostram cenas de boiadas, criação de gado, cavalos e peões num ambiente de fazenda. Observar a colocação dos dois cubos induz a reflexão: o cubo geograficamente colocado mais a oeste mostra figuras de índios, que de fato estão em sua grande maioria a oeste do Brasil, onde a natureza ainda é mais preservada; no cubo a leste estão as fazendas, os animais criados, o espaço habitado e populoso, mais próximo ao litoral brasileiro. Tal posicionamento inscreve esta informação no mapa simbólico da cidade, sutilmente representando a ocupação do território brasileiro.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARQUITETURA DO PORTAL DE ENTRADA

Os parques públicos urbanos são produto de políticas públicas nas cidades europeias após a Revolução Industrial no século XVIII e surgem como demanda de saneamento dos centros urbanos deteriorados pelo intenso adensamento, cumprindo função higienista e sanitária. No Brasil o primeiro deles é o Passeio Público do Rio de Janeiro desenhado por Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva), em 1793, e posteriormente trabalhado pelo paisagista francês Auguste F. M. Glaziou⁹. Em São Paulo o primeiro parque público é o Parque da Luz, seguido da Praça da República, o Parque Trianon, o Jardim da Aclimação, a Praça Buenos Aires e o Parque Dom Pedro, todos anteriores ao Parque da Água Branca.¹⁰

Nesse parque, o conjunto de edifícios obedece ao estilo normando, caracterizado pela similitude com as construções europeias compostas por elementos como os telhados com inclinações acentuadas, as marcações na fachada das estruturas de madeira realçadas por pintura em cores diferentes das usadas nas alvenarias, e a rígida simetria da composição. Destaca-se, no entanto, o conjunto do portal de entrada, que difere em linguagem estilística das edificações normandas, e cuja imagem remete ao universo rural e à própria destinação do parque, onde se instalam, a partir de 1929, a sede da Diretoria da Indústria Animal e o Posto Zootécnico de São Paulo.

⁹ Auguste François Marie Glaziou (1833 – 1906) botânico francês que chegou ao Brasil em 1858 e atuou intensamente por 35 anos na construção e reforma de jardins e parques.

¹⁰ Maria Helena Britto Lagoa. Dissertação de mestrado *“O parque da Água Branca: o manejo sustentável de uma floresta urbana”*. FAUUSP, 2008.

A aparência do portal remete ao modelo do *skycraper*¹¹ emulando outros conceitos, associados à modernidade, à verticalização da metrópole, à elegia futurista. Temas da agricultura e da pecuária são comumente associados às tradições pictóricas e arquitetônicas mais identificadas com o academicismo, porém são aqui emolduradas por uma arquitetura Art Déco que já anuncia as linhas da casa modernista de Gregori Warchavchik¹², arquiteto russo radicado no Brasil. No portal eliminam-se inclinações, intercalam-se e sobrepõem-se volumes, criando um objeto quase futurista na entrada do parque. Também é bastante evidente, no desenho do projeto original, a semelhança com o estilo e detalhamento de outra importante obra do engenheiro Mário Tomaz Whately, na cidade de São Paulo: o Instituto Biológico. Este edifício, cuja construção se inicia em 1928, na área denominada Campo do Barreto, na inverno dos bombeiros¹³, está em terreno que foi permutado com a área do atual Parque da Água Branca por autorização de Júlio Prestes, apresenta também estilo Art Decó, reiterando a prática que se consolidaria mais tarde com o modernismo no Governo Vargas, na construção de uma visualidade arquitetônica pelo Estado.

¹¹ *Skycraper* é um modelo escalonado que aparece no estilo Art Déco da arquitetura expressando, neste caso, como uma elegia ao desenvolvimento inicial da engenharia do concreto armado como tecnologia que permitiu que se construíssem edifícios cada vez mais altos (arranha-céus).

¹² Gregori Ilych Warchavchik (1896-1972) foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Ucraniano, chegou em 1923 e naturalizou-se como brasileiro entre 1927 e 1928, projetou e construiu para si aquela que foi considerada por vários estudiosos como a primeira residência moderna do país.

¹³ Atual região do Parque do Ibirapuera em São Paulo.



Figura 4 – O Edifício do Instituto Biológico em estilo Art Decó, também projetado pelo engenheiro Mário Tomaz Whately. Fonte: www.biologico.agricultura.sp.gov.br

MOMENTO HISTÓRICO – A ASCENSÃO DE JÚLIO PRESTES

Júlio Prestes assume o governo do Estado de São Paulo em 1927 e inicia um período de inúmeras realizações como a construção de ferrovias e rodovias, mais de 1200 salas de aula, e prédios públicos importantes que permanecem ainda em funcionamento como o Palácio da Justiça, Instituto Biológico e a Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.



Figura 5 -Cartaz da campanha presidencial de Júlio Prestes em 1929. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Em sua campanha à presidência da república, cartazes se utilizam de imagens de apelo futurista que procuram sinalizar um devir moderno, veloz e próspero, com textos que anunciam a chegada de um novo tempo, tempo da cidade moderna: “É a força de nosso idealismo que conquista para a civilização a terra bárbara e projeta no firmamento de audaciosos perfis das cidades modernas que exige para o Brasil um governo de realizações e indica ao patriotismo dos bons cidadãos. JÚLIO PRESTES” conforme transcrição de um cartaz de 1929, no acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Na imprensa, os textos desta época ressaltam a capital paulista multifacetada e já anunciam, politicamente, o que seria o cerne do

Movimento Constitucionalista de 1932, sucedendo a revolução de 1931¹⁴.

Como transcrito no exemplo:

Somos um povo quase atira vertiginosamente para o futuro. Ao mesmo tempo que realizamos uma obra múltipla e admirável de colonização, de indústria e de comércio, que construímos e alicerçamos, sem interregnos, uma colossal fortuna material, conseguimos realizar também, com a nossa maravilhosa juventude, uma obra refulgente de cultura e , da província de há pouco, despovoada e infensa ao livro, vamos fazendo surgir uma luminosa metrópole, ardente de labor intelectual, vivendo uma vida intensa pelo espírito e destinada, sem dúvida, a uma nobre e elevada missão espiritual no continente. Agenor Barbosa¹⁵

Nas artes, o ambiente não era mais ameno, e frequentes contendas procuravam estabelecer diferenças entre o modernismo e o futurismo de Marinetti. Houve nesse momento uma identificação formal entre os movimentos, apontada por diversos autores que afirmam que o termo “futurista” referia-se a artistas e escritores de diferentes tendências estilísticas, agrupados por uma oposição às diretrizes estéticas vigentes como o academismo, o naturalismo e o parnasianismo. Fabris afirma que “...o termo futurismo é também um passe-partout, em certos casos, para os modernistas que, com ele, designam a nova orientação artística” (Fabris, 1990,).¹⁶

A arquitetura brasileira praticada pelos órgãos oficiais ainda procurava, neste período, uma identidade, alternando entre estilos como o Art Déco, o neocolonial ou o neoclássico. São raras as edificações oficiais em estilo

¹⁴ Em 1930, a exemplo de outros países latino-americanos que neste período convulsionam-se à procura de afirmar suas condições de Estados-Nação, no Brasil, a Aliança Liberal, movimento apoiado pelos estados do Rio Grande do Sul e Minas Gerais contra o estado de São Paulo, liderada por Getúlio Vargas, depõe o presidente Washington Luís em final de mandato e impede a posse de seu sucessor, Júlio Prestes. Segue-se como reação, o Movimento Constitucionalista de 1932 levado a cabo pelos paulistas que é derrotado possibilitando a instauração do regime que culminaria na ditadura do chamado “Estado Novo”.

¹⁵ Agenor Barbosa. “Reuniões literárias”, in jornal *Correio Paulistano*, 15/03/1921.

¹⁶ Annateresa Fabris. “A questão futurista no Brasil”. In BELLUZZO, A.M.M. *Modernidade, Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990, p.70.

normando. O modernismo que guiava outras artes como a literatura e as artes plásticas ainda era insípido na arquitetura. Seria com a construção da Casa Modernista da Rua Santa Cruz (1928) e no ano seguinte na Casa Modernista da Rua Bahia, ambas de Warchavchik, que o modernismo iniciaria seu período na arquitetura paulista. O ponto mais avançado atingido pela expressão dos edifícios em direção a esta modernidade foi, até 1928, o Art Déco de linhas simples e futuristas, como aparece neste portal do Parque da Água Branca, a emoldurar lanternas (solução bastante rara para a aplicação dos vitrais) contendo as imagens cubistas de cenas agropecuárias do artista Antônio Gomide. O projeto estabelece o contraste estilístico com as outras edificações do parque e recepciona o visitante transparecendo o *momentum* de virada das décadas de 1920 a 1930, na nascente metrópole paulistana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Parque da Água Branca segue cumprindo seus propósitos iniciais de atender a população urbana naquilo que o mundo rural pode oferecer. Ao longo de sua existência, abrigou associações de plantadores, produtores rurais, ofereceu informações sanitárias, promoveu leilões, além de prover o bairro com uma imensa área verde, cheia plantas de espécies diferentes indicadas por sinalização, sendo aprazível para caminhadas. Agora situado numa zona central e bem populosa da cidade, a área foi tombada como bem cultural, histórica, arquitetônica, turística, tecnológica e paisagística, em 1996, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado/Condephaat e, em 2004, foi igualmente tombada pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo/COMPRES.¹⁷

O portal de entrada do parque é atualmente utilizado por pedestres e há mais uma entrada para o público e para o estacionamento. Embora, a

¹⁷ Site <http://parqueaguabranca.sp.gov.br/o-parque>, acesso em 01/09/2016.

proximidade do trânsito somada as altas edificações construídas no entorno do parque tenham alterado a visibilidade do portal, que aos poucos foi se diluindo na paisagem urbana, as relações com as atividades desenvolvidas no parque permanecem inalteradas e a obra projetada por Antônio Gomide e executada pela Casa Conrado continua sendo vista diariamente pelos frequentadores e por quem passa na Avenida Francisco Matarazzo, contribuindo para manter vínculos com o público, estimulando a preservação deste valoroso patrimônio e se configurando como um objeto que marca um tempo e um lugar na cidade de São Paulo.