



Cadernos NAUI

Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural

Dossiê Patrimônio Cultural: Interfaces e Temas Emergentes

V 14 | n 26 | jan-jun 2025

O gesto do artífice em sua prática oficial

Eliane Baader de Lima



Edição eletrônica

URL: [NAUI - Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural \(ufsc.br\)](http://NAUI - Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural (ufsc.br))

ISSN: 2558 - 2448

Organização

Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC

Referência Bibliográfica

LIMA, Eliane Baader de. O gesto do artífice em sua prática oficial. Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v. 14, n. 26, p. 78-100, jan-jun 2025. Semestral.

© NAUI

O gesto do artífice em sua prática oficial

Eliane Baader de Lima¹

Resumo

Este texto busca analisar a presença do artífice em sua artesanaria, especialmente as expressões plásticas na composição de pinturas ornamentais feitas na casa do imigrante, localizadas em algumas regiões de imigração alemã, sobretudo no Vale do Itajaí, em Santa Catarina. Dentre os vários exemplos de moradias ainda resguardadas, que carregam pinturas decorativas, esta análise baseou-se na materialidade de duas casas construídas no início do século XX, localizadas na região rural do município de Indaial: a Casa Hersing e a Casa Duwe. A plasticidade das pinturas feitas nestas moradias demonstra a comunhão de mãos hábeis e sensível pensamento estético. As análises destas composições serão tomadas a partir das concepções sobre o *fantástico paradoxo* no pensamento de John Ruskin, que requer a presença viva do artífice e do trabalhador comum na edificação da arquitetura.

Palavras-chave: arquitetura; artífice; artesanaria; trabalho; pensamento.

Abstract

This text seeks to analyze the presence of the craftsman in his craftsmanship, especially the plastic expressions in the composition of ornamental paintings made in the immigrant's house, located in some regions of German immigration, especially in the Itajaí Valley, in Santa Catarina. Among the various examples of still preserved houses that bear decorative paintings, this analysis was based on the materiality of two houses, built in the early 20th century, located in the rural region of the municipality of Indaial: Casa Hersing and Casa Duwe. The plasticity of the paintings made in these houses demonstrate the communion of skillful hands and sensitive aesthetic thought. The analyses of these compositions will be taken from the conceptions about the *fantastic paradox* in the thought of John Ruskin, which requires the living presence of the craftsman and the common worker in the construction of architecture.

Keywords: architecture; craftsman; craftsmanship; work; thought.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PosArq, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre o movimento de formação das Associações de Artífices ou Associações Profissionais e da Escola de Ofícios, que se constituíram em regiões de imigração alemã, principalmente na cidade de Blumenau, entre os anos de 1900 e 1940. E-mail: elianebaader@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2030-1914>.

Introdução

São vários os exemplos de moradias rurais que compõem o patrimônio edificado resguardado no Vale do Itajaí, em Santa Catarina. Construídas por artífices ou construtores imigrantes, principalmente alemães e italianos, estas edificações expressam, além de sua habilidade construtiva, seus modos de fazer e de viver e sua relação com o sítio no qual foram implantadas. Este texto resulta de uma pesquisa mais ampla,² que buscou perceber a presença do artífice na arquitetura rural de Santa Catarina, revelada nos ofícios construtivos tradicionais e geracionais, principalmente na carpintaria, na marcenaria e na alvenaria feita a partir de pedras brutas. Tomou-se como base de escolha os bens culturais tombados em nível federal que guardassem algum valor artístico, inscritos no *Livro do Tombo de Belas Artes* e que integrassem o projeto *Roteiros Nacionais de Imigração Santa Catarina*,³ concentrando-se em edificações resultantes de técnicas construtivas em madeira, em pedra e em enxaimel, localizadas em regiões rurais ou que ainda revelassem certa ruralidade. Entretanto, para além dos ofícios construtivos tradicionais, praticados pelo artífice imigrante, algumas moradias rurais resguardadas também se apresentaram como corpo de expressão de certas habilidades sensíveis, manifestadas nas aplicações de adornos e nas pinturas ornamentais.

Dentre as diversas moradias visitadas para a pesquisa mais ampla, foram vários os exemplos de moradias rurais que guardavam delicadas pinturas decorativas em seu interior. Este texto analisa duas edificações localizadas na cidade de Indaial: a Casa Hersing e a Casa Duwe. A Casa Hersing conjuga duas edificações realizadas em tempos distintos: uma feita em madeira e construída por volta de 1898, e outra em enxaimel, datada de 1932. A Casa Duwe, edificada entre os anos de 1935 e 1940, representa um raro exemplar de edificação enxaimel, com volumoso telhado formado por duplo pano de caimento e mansarda. Este texto concentra-

² Este texto resulta da pesquisa de mestrado, desenvolvida pela autora, que analisou a presença do artífice e dos ofícios construtivos tradicionais na arquitetura rural. LIMA, Eliane Baader de. O Fantástico Paradoxo no pensamento estético de John Ruskin e a presença do artífice na arquitetura rural de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PosArq, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2017, 235p.

³ O projeto *Roteiros Nacionais de Imigração Santa Catarina*, realizado numa parceria entre o IPHAN, a Fundação Catarinense de Cultura – FCC e alguns municípios catarinenses, inventariou e propôs o tombamento federal de diversos bens edificados nas categorias Arquitetura Religiosa, Arquitetura Comercial, Arquitetura Residencial de Pequenas Propriedades Rurais, Arquitetura Escolar, Arquitetura Recreativa e Institucional, Núcleos Rurais, Núcleos Urbanos e Obras e Infraestrutura e Transporte. Sua intenção principal foi reconhecer e proteger os bens culturais decorrentes do processo de imigração no estado de Santa Catarina, além de suscitar visitas e partilhas culturais. Cf. IPHAN, Dossiê de Tombamento, v. I e II, s/d.

se particularmente nas características plásticas destas duas moradias, especialmente nas pinturas ornamentais impressas em suas paredes internas.

O fantástico paradoxo da imperfeição e a presença do artífice

A arquitetura edificada pelo artífice imigrante em Santa Catarina, especialmente as moradias rurais ainda resguardadas, compreendidas em sua historicidade, revelam tanto a necessidade de uma construção autônoma, fundamentada nos saberes e práticas preservados pelos costumes, quanto a aplicação de seu conhecimento construtivo, adaptado aos novos hábitos e adequado aos materiais disponíveis. Normalmente executadas por construtores de autoria não declarada, tais edificações rurais também demonstram, em sua materialidade, as escolhas do artífice construtor e, sobretudo, representam a expressão concreta de seu trabalho e de seu pensamento, assim como daqueles que colaboraram em sua edificação.

Os detalhes construtivos, simples e justos, que revelam sua beleza formal, a dedicação ao trabalho paciente e zeloso do artífice construtor se evidenciam também na plasticidade que compõe o interior doméstico da moradia, o espaço privado da casa. As pinturas de singelos ornamentos, que revestem e adornam as paredes internas, normalmente baseados em formas naturais abstratas e executados em traços despreziosos, demonstram certas intenções estéticas de um olhar sensível na execução deste ofício.

A casa, assim edificada, revelaria a conjugação do pensamento que inventa e se conforma, da mesma maneira que orienta as mãos que o executam. A plasticidade da casa, assim revelada, seria o resultado da comunhão entre o trabalho e o pensamento de artífices e trabalhadores e evidenciaria, em certa medida, a imperfeição positiva em sua edificação. Tal imperfeição positiva seria o resultado do trabalho daqueles envolvidos na edificação da casa, que deixariam marcas em sua materialidade enquanto gesto e vestígios da presença de sua arte. Tanto a comunhão entre trabalho e pensamento quanto a imperfeição positiva são fundamentais, no pensamento ruskiniano, para a formação da beleza no caráter da arquitetura.

A prática artística, para Ruskin, bem como a aplicação das diversas naturezas da arte, deveriam ser consideradas, antes de tudo, um trabalho, um saber-fazer ou um ofício ligado ao homem comum, fosse ele um artista ou um artífice. Entretanto, dentre as artes irmãs – escultura, pintura e arquitetura – a última, segundo o autor (1904a; 1904b),⁴ seria de natureza partilhada,

⁴ Ver sobretudo os capítulos *The Nature of Gothic*, (1904a, p. 180-278) e *Early Renaissance*, (1904b, p. 3-42).

pois dependeria do trabalho de homens comuns para a sua edificação. Todo trabalho humano que, de alguma forma, guardasse a capacidade de nos causar prazer e emoção, especialmente aquele realizado na arquitetura, deveria expressar, em sua materialidade, a alegria e a felicidade do artífice ou do trabalhador que contribuiu para sua construção oferecendo, além de seu corpo e de sua força física, o seu espírito, a sua inventividade e a sua imaginação. Mas esta alegria do trabalhador na execução do seu trabalho somente seria alcançada, de acordo com o autor, pela comunhão entre trabalho e pensamento, e tal comunhão estaria intimamente vinculada a certa imperfeição positiva na arquitetura. Entretanto, a imperfeição positiva do trabalho humano somente poderia ser afluída por alguma liberdade de pensamento, que possibilitava ao trabalhador deixar marcas ou vestígios de um gesto vivo e animado na execução de seu ofício.

Segundo Ruskin (1904a; 1904b), a imperfeição positiva, fruto dessa comunhão entre trabalho e pensamento, se manifestaria na prática oficial do trabalhador de duas formas: pela fantasia que alimenta sua alma e seu pensamento – manifestada em pequenas variações ou possibilidades de mudança ao longo da materialização da edificação –, e pelas inabilidades ou limitações que compreendem o próprio fazer humano. Para Ruskin, nenhum trabalho humano poderia ser considerado verdadeiramente nobre se não fosse imperfeito, principalmente aquele realizado na arquitetura, uma vez que a imperfeição positiva, inscrita em sua materialidade, representava, para o autor, a presença do gesto animado do trabalhador que contribuiu com sua edificação, entregando sua inventividade e seu pensamento bem como declarando suas incapacidades. Assim se constitui o *fantástico paradoxo* ruskiniano ao reconhecer a imperfeição e as limitações humanas também como formadoras do entendimento do conceito de beleza.

Entretanto, ao longo da história das práticas artísticas, pelo menos até o final do século XVIII, beleza e perfeição sempre caminharam lado a lado, numa comunhão quase inabalada: tanto a perfeição alimentava o conceito de beleza quanto a beleza somente poderia ser alcançada pelo grau máximo da perfeição executiva. Ruskin fora um dos primeiros autores a complexificar o seu entendimento, ao reconhecer a imperfeição e as limitações humanas enquanto virtude e formadoras do conceito de beleza. A aparente contradição proposta pelo autor e definida pelo *fantástico paradoxo* perde força à medida que nos aproximamos daquilo que parece ser a força motriz de seu pensamento: a natureza da alma e da vida humana – inventiva, criadora e, por vezes, errante – como condição primeira no fazer do homem comum, demonstrada na comunhão entre trabalho e pensamento. Entretanto, embora o autor reconheça que o desejo de perfeição é também uma das forças motrizes de qualquer atividade humana, ela não poderia ser alcançada às custas da pulsão de vida, que também deveria mover qualquer atividade humana.

O *fantástico paradoxo* alimenta toda a crítica de Ruskin em relação à perda da energia vital e da presença humana, enquanto gesto vivo, na prática artística como um todo e no trabalho da arquitetura, em particular. Para o autor, a arquitetura gótica fora um dos últimos exemplos da comunhão entre trabalho e pensamento, ao tomar o trabalhador em sua totalidade, tanto inventiva quanto executiva, e não apenas em sua força braçal. Um dos principais poderes da natureza da arquitetura gótica, segundo ele, repousaria na aceitação desta totalidade: na participação completa do trabalhador – seja nos desvios criativos de uma inventividade liberta, seja nas incapacidades declaradas, características da própria natureza humana. O trabalho vivo na arquitetura deveria, então, considerar o trabalhador em sua completude, tanto executiva quanto inventiva (Ruskin, 1904a).

Para Ruskin, era isso que deveria ser feito: procurar a “parte pensante” de cada trabalhador e “fazê-la desabrochar não importando o que se perca com isso, nem com que faltas e erros sejamos obrigados a arcar” (Ruskin, 1904a, p. 191). Segundo o autor, a parte pensante em cada trabalhador comum na arquitetura não poderia se manifestar senão acompanhado de muito erro. Seria possível ensinar um trabalhador a desenhar, a cortar, a cinzelar e a copiar as mais diversas formas com uma “rapidez admirável e perfeita precisão”, e o trabalho, assim realizado, seria aparentemente perfeito em sua espécie. Entretanto, se fosse pedido ao trabalhador que pensasse “a respeito de qualquer uma dessas formas, se não pode[ria] inventar uma melhor por sua própria conta” (...) sua execução se torna[ria] hesitante” e ele cometeria “um erro no primeiro toque que aplicasse em seu trabalho como ser pensante” (Ruskin, 1904a, p. 192). Entretanto, para Ruskin, a partir deste momento, o gesto animado do trabalhador poderia se anunciar, pois somente pela liberdade de pensamento seria possível revelar e descobrir a presença viva de seu trabalho.

A crítica de Ruskin repousava principalmente sobre as práticas artísticas renascentistas, em especial em relação à sua arquitetura, e sobre a situação do trabalho como um todo e do trabalho expressivo em particular, considerando a fragmentação do sistema serial e fabril do século XIX. Cada um, a sua maneira, de acordo com o autor, ignorava a presença viva do trabalhador ou o trabalho vivo de seus artesãos, suas fantasias e suas falhas executivas, pois se fundamentava na separação entre trabalho e pensamento. Segundo Ruskin (1904a), esta separação se baseava em duas ideias ou questões equivocadas: primeiro, que os pensamentos de um homem poderiam ou deveriam ser executados pelas mãos de outro homem; segundo, que o trabalho manual guiado pelo intelecto seria degradante.

Para o autor, a primeira questão equivocada fora iniciada sobretudo com o Renascimento. Quando os grandes mestres da escola renascentista nos apresentaram a perfeição, a habilidade executiva de suas obras e uma “profundidade de saber”, acabaram por colocar na sombra toda a prática artística precedente. A partir daquele momento, a perfeição e a habilidade executiva passaram a ser exigidas de todos, até no menor dos detalhes. A perfeição e a habilidade executiva exigida na pintura e na escultura não teriam sido tão prejudiciais, de acordo com Ruskin, porque o trabalho artístico é normalmente feito de maneira solitária, pelo próprio artista. Mas a arquitetura necessita da colaboração de trabalhadores, de homens comuns para a sua construção e exigir a perfeição do mais simples operário teria sido, para o autor, o pior erro da escola renascentista, pois impedia ou desvalorizava qualquer tipo de expressão que não fosse apurada e precisa em suas formas (Ruskin, 1904a; 1904b).

Segundo Ruskin, “mais de um pedreiro de aldeia representaria com uma fantasia grosseira, mas original”, qualquer tema, “mas somos arrogantes demais para deixá-lo fazer ou para aceitar sua obra executada, e o pobre sujeito continua polindo os cantos de suas pedras, enquanto nós construímos nossas igrejas com pedras quadradas, lisas, e acreditamos ser sábios” (Ruskin, 1992, p. 74). Na tentativa de conferir ao trabalhador comum a habilidade executiva dos grandes mestres, toda fantasia e rudeza de expressão, que somente poderiam aflorar pela comunhão entre trabalho e pensamento, se perdia. Embora a perfeição aparente no trabalho expressivo da arquitetura pudesse ser alcançada, pela repetição e pelo adestramento da forma, a potência de vida do trabalhador teria se corrompido inteiramente, porque somente o trabalho de um homem domesticado estaria presente, enquanto sua alma, sua vitalidade, seu pensamento e sua engenhosidade já teriam se perdido por completo.

Entretanto, a crítica de Ruskin em relação à escola renascentista não se dirigia às obras executadas pelos “grandes mestres”, que conseguiam exercer com perfeição a sua prática artística, reunindo técnica, ciência, capacidade executiva e emoção, mantendo a comunhão entre trabalho e pensamento. Neste sentido, o trabalho expressivo destes grandes mestres seria o resultado de um dom natural aliado à pulsão de vida e à emoção verdadeira. Outro ponto ressaltado por Ruskin refere-se ao “orgulho do conhecimento” nas práticas artísticas, introduzido pelo Renascimento, que buscou aliar a ciência e a arte. Este fora, para o autor, outro erro da escola renascentista, uma vez que arte e ciência caminhavam em vias separadas e, normalmente, progredir em uma significava regredir em outra. Segundo Ruskin (1904a; 1904b), quando, na escola renascentista, a ciência e a técnica passaram a sobrepor a emoção

verdadeira, que deveria conduzir qualquer prática artística, a arte começara a dar os primeiros passos de sua decadência.

Esta condição de separação entre trabalho e pensamento parecia ainda mais aflorada no século XIX, principalmente pela fragmentação do trabalho e do trabalhador, e pela perfeição fabril e maquinal, que nos leva à segunda questão levantada pelo autor: a percepção equivocada de que o trabalho manual governado pelo intelecto seria degradante. Segundo Ruskin, um dos piores traços da sociedade moderna repousaria no entendimento de que as atividades manuais ou oficinais seriam de “caráter inferior ou pouco nobre” (Ruskin, 2004, p. 106). Para o autor, seria exatamente o contrário: a condição de todo retrocesso da indústria humana e da decadência do seu trabalho, intensificada no século XIX, seria fruto tanto da separação entre seres pensantes e seres executantes quanto da fragmentação do trabalho e do trabalhador. Seria justamente a falta de vida e de pensamento, impressos na coisa produzida, que a tornaria degradante, vulgar e sem valor.

A produção fabril naquele século também colaborava, segundo Ruskin (1904a), para o menosprezo do trabalho manual, sobretudo pelas irregularidades que constituem a sua natureza, se comparado ao trabalho fabril, extremamente perfeito em seus acabamentos. Para o autor, a natureza humana não fora destinada a trabalhar com a precisão de uma máquina, nem os homens foram destinados a “serem perfeitos e precisos em todas as suas ações” (Ruskin, 1904a, p. 192). Da mesma forma, a divisão do trabalho, ao fracionar a atividade humana numa linha de produção industrial, fragmentava também o próprio homem, reforçando a percepção moderna de separação entre trabalho e pensamento. Fragmentados em “meros segmentos de homens”, a menor porção de seu pensamento e de sua inteligência ainda restante não seria capaz de produzir algo vivo (Ruskin, 1904a, p. 196).⁵ Para Ruskin, qualquer trabalho humano deveria ser constituído não somente pela mão que o executa e pelo pensamento que o conduz, mas principalmente pela emoção que o anima. A verdadeira natureza das ações humanas deveria ser impulsionada pelo coração, orientada pelo pensamento e executada pelas mãos de um mesmo homem, mas dirigida, sobretudo, pelo trabalho da alma (Ruskin, 1903a).

Em sua crítica, Ruskin tentava recuperar a capacidade do trabalhador no exercício de seu ofício buscando recuperar igualmente o momento em que a matéria começou a se separar

⁵ Embora Ruskin considere que existam certos trabalhos nos quais os pensamentos de um homem necessitam ser executados pelas mãos de outro homem, nenhum trabalho saudável deveria ser executado de forma fracionada ou segmentada. A crítica de Ruskin se estendia também em relação à imoralidade do sistema produtivo industrial, porque fundamentado na degradação do trabalhador e pela corrupção que o processo fabril poderia causar na condição humana, distorcendo a moralidade, a ética, a percepção e a sensibilidade.

do espírito e tentar reuni-los novamente – arte e vida, matéria e espírito, trabalho e pensamento – evidenciando, sobretudo na arquitetura, a inseparável ligação entre as formas externas e a presença ou não daqueles que ajudaram em sua edificação. Esta vinculação só seria possível pela comunhão entre trabalho e pensamento, pois pelo trabalho “o pensamento poderia tornar-se saudável” e “somente pelo pensamento o trabalho pode[ria] tornar-se feliz” e os dois não poderiam ser separados sem corromper ou desprezar o impulso de vida que alimenta ou deveria alimentar o trabalho na arquitetura (Ruskin, 1904a, p. 201). A obra assim produzida por um homem feliz inteiramente envolvido em sua edificação, que concedeu, além de seu corpo e de seu trabalho, seu espírito, sua inventividade e sua fantasia, deixaria marcas desta felicidade executiva, próprias do gesto animado do artesão.

Na educação estética ruskiniana, qualquer trabalho que guardasse alguma intenção artística e que fosse realizado para nos causar emoção e prazer, principalmente o trabalho realizado na arquitetura, além de revelar a felicidade do trabalhador em sua execução, deveria ser também um exercício estético-moral. Somente uma obra produzida por um homem bom e feliz teria valor estético e educaria plenamente, segundo Ruskin, pois ele entendia que as virtudes do artista ou do artífice estariam impressas na coisa por eles produzida, e a obra, assim construída, teria o poder de ascender, naquele que fosse usufruir daquela materialidade, as mesmas virtudes. Para o autor, haveria um vínculo entre aquele que faz a obra, a obra produzida, e aquele que frui a obra, que Ruskin chamava de “irmandade eterna”. A materialidade da arquitetura assim produzida representava um encontro entre homens de uma mesma geração ou de gerações distintas, pois seria a “expressão de uma alma falando com a outra”, e teria um papel fundamental na educação estética do homem (Ruskin, 1904b, p. 220-21).

O interior da casa cultivado artisticamente

Na casa do imigrante, o gesto do artesão deixa-se aflorar a todo momento, não somente por ser o resultado de um trabalho manual que, por sua natureza, carrega inevitavelmente as marcas e os esforços de uma construção coletiva de trabalho corporal, mas principalmente pela prática relacional entre o artífice construtor e demais trabalhadores e a matéria por eles edificada. A construção coletiva, que contava com a participação do dono da moradia e de vizinhos, era uma prática comum em regiões de imigração alemã, sobretudo nos momentos iniciais. Segundo Seyferth (1999), normalmente na edificação da moradia definitiva, a construção da casa tornava-se a “tarefa comunal” mais importante e contava com a participação

dos vizinhos.⁶ Weimer (1994), também ressalta a construção da casa definitiva como fruto de um trabalho coletivo, no qual boa parte da comunidade participava. Entretanto, o exercício de uma construção comunal na edificação da casa definitiva, que considerava principalmente a colaboração executiva de trabalhadores e vizinhos, contava também com a participação de artífices construtores, sobretudo de carpinteiros e pedreiros. Além disso, o fazer comunal na elevação da moradia definitiva, para além de um trabalho coletivo, parecia funcionar também como um desejo e um esforço na realização tangível da materialidade edificada e no reconhecimento de tal materialidade como formadora de uma vida social concreta.

Nas moradias rurais resguardadas, para além dos aspectos construtivos que constituem e colaboram com sua beleza formal, nos concentraremos sobretudo na plasticidade da aplicação de materiais e práticas artísticas, principalmente as pinturas ornamentais, que revelam, além de uma visível habilidade executiva, um sensível pensamento estético. A pintura mural é recorrente em várias casas em regiões de imigração alemã em Santa Catarina, compreendendo desde pequenos barrados que emolduram as paredes, até as pinturas rotativas que repetem o mesmo padrão de ornamento ao longo de toda a extensão da parede. Tais pinturas decorativas no interior das casas ainda resguardadas revelam, inevitavelmente, a necessária comunhão entre trabalho e pensamento em sua fatura: pelas escolhas do artesão, fica evidente que a sua execução, mesmo que orientada pelo uso de algum molde, conjuga a comunhão de mãos hábeis e uma boa dose de sensibilidade e inventividade. Tais pinturas parecem revelar igualmente o *fantástico paradoxo* existente em sua materialidade: somente um artífice completamente envolvido em sua fatura, sensível esteticamente e com certa liberdade de imaginação poderia produzir um ornamento vivo.

Considerando as moradias visitadas, as composições mais complexas ou maiores normalmente estão localizadas na sala, as composições menores ou mais delicadas concentram-se nos quartos. O primeiro exemplo de pintura ornamental pode ser visto na Casa Hersing (Figura 1), que conjuga duas edificações: uma feita em madeira e outra em enxaimel. As pinturas concentram-se na segunda edificação.⁷ Na sala desta moradia, percebemos a aplicação de uma coloração em tonalidade suave, formando um largo barrado nas paredes, que lembra

⁶ Ainda segundo Seyferth, quando a construção da estrutura da casa chegava na parte final do telhado, era feita a festa da cumeeira (*Richtfest*), na qual participavam os trabalhadores e as famílias que ajudaram na edificação. Cf. Seyferth (1999, p. 93).

⁷ A Casa Hersing está situada numa localidade rural da cidade de Indaial conhecida como Encano Alto. Trata-se de um bem cultural tombado em nível federal, inscrito nos livros Histórico e de Belas-Artes. O processo de tombamento federal se iniciou em 2007 e a inscrição nos livros do Tombo ocorreu em 2015. Cf. IPHAN. Dossiê de Tombamento: síntese de tombamentos federais, s/d. e Lista de Bens Tombados IPHAN – 2018.

uma pintura caiada. Além do barrado, há uma pintura vertical formada por um delicado rendilhado vazado que vai compondo o tracejado até a ilustração superior que finaliza a parede. Tal pintura lembra as pinturas estêncil e talvez o artesão tenha utilizado algum molde artesanal para se guiar, o que não desmerece a sua composição. Entre uma fileira e outra de rendilhado há um espaço que parece regular, mas os pequenos desvios de medidas que o constituem nos dizem mais sobre ele, do que a regularidade pretendida, pois revelariam a fantasia, a imaginação, a vitalidade ou as incapacidades daquele que os executou (Figuras 2, 3 e 4).

Figura 1 – Fachada da Casa Hersing.



Fonte: do autor, 2017

Figura 2 – Interior da casa, ambiente da sala.



Fonte: do autor, 2017.

Figura 3 e 4 – Detalhes da pintura ornamental da sala.



Fonte: do autor, 2017.

Sobre as irregularidades no trabalho executivo da arquitetura, fruto tanto da imaginação e da inventividade quanto das incapacidades humanas, Ruskin comparava o trabalhador inglês e o velho artesão veneziano, na fabricação do vidro. Enquanto o primeiro somente se preocupava em obedecer aos padrões, em “fazer curvas perfeitamente verdadeiras e bordas perfeitamente afiadas, tornando-se uma simples máquina de arredondar curvas e afiar bordas”,

o segundo “não se preocupava se seus contornos eram afiados ou não, mas inventava um novo desenho para cada vidro que fazia, e nunca moldava uma alça ou uma borda sem uma nova fantasia” (RUSKIN, 1904a, p.199). Segundo o autor, considerando o trabalhador comum, não poderia haver o arremate perfeito e a forma encantadora: se o trabalhador estivesse pensando somente nas bordas, não poderia fantasiar o seu desenho; e se estivesse pensando inventivamente em seu desenho, não pensaria em suas bordas. “Escolha se você irá pagar pela forma encantadora ou pelo acabamento perfeito, e escolha ao mesmo tempo se você vai fazer do trabalhador um homem ou uma pedra de afiar” (RUSKIN, 1904a, p. 200).

Figuras 5, 6 e 7 – Detalhes da pintura ornamental dos quartos.



Fonte: do autor, 2017.

Ainda na sala da Casa Hersing, na parte superior, há uma ilustração maior, que parece ser o elemento dominante dentro da composição total desta pintura (Figuras 3 e 4). Esta ilustração também pode ou não ter sido feita com o auxílio de um molde artesanal, a julgar pelas alternâncias e irregularidades que se repetem ao longo da pintura. Nela, há um filete amarelo que se vê serpenteado por um filete mais largo em tom marrom; deste conjunto, surgem delicados ramos que, de certa maneira, desorientam a rigidez dos dois primeiros elementos. Delicados rendilhados foram aplicados, um na parte superior e outro na parte inferior da composição principal. O conjunto de cores utilizado na pintura dominante se repete e dá forma às combinações das tonalidades usadas nas pinturas menores e subordinadas, tanto na sala quanto nos quartos. Na pintura do quarto do casal e nos dois quartos menores, a parede também recebe o mesmo barrado largo em tom amarronzado, na parte inferior, que lembra uma pintura caiada (Figuras 5, 6 e 7). Não há as fileiras de arabescos verticais. As paredes são livres de

ilustrações exceto por um delicado rendilhado que finaliza a parte superior e com desenhos diferentes aplicados tanto no quarto maior quanto nos quartos menores. A pintura do rendilhado feita nos quartos, revela certas desigualdades nas partes que compõem o conjunto, embora, a irregularidade das partes confesse regularidade à forma final.

Em suas considerações sobre o trabalho humano, principalmente aqueles relacionados às diversas aplicações da natureza da arte, Ruskin evidenciava que todo trabalho do homem consistiria no equilíbrio entre dois objetivos principais: *utilidade* e *esplendor*. Se a utilidade fosse o seu fim último, o resultado do trabalho humano perderia em encantamento e formosura; e se a beleza fosse perseguida a qualquer custo, o resultado do trabalho humano poderia se tornar superficial. Para Ruskin, a arquitetura deveria revelar o equilíbrio entre estas duas fontes de prazer: a utilidade representaria a boa construção enquanto seu esplendor ou beleza representaria a sua parte afetuosa.⁸ De forma semelhante, o equilíbrio entre utilidade e beleza, parece também se revelar nas moradias que apresentam pinturas ornamentais em suas paredes internas. Embora sejam composições simples, de traços singelos e despreziosos, tais composições revelam uma beleza formal que, aliada à utilidade mesma da construção, constituem o espaço de moradia.

O autor também distinguia duas ordens de arte decorativa: uma *natural* ou de *formas superiores* e outra *convencional* ou de *formas inferiores*. A *arte decorativa natural* deveria ser destinada a ser vista e realizada com perfeição. Fazem parte desta ordem as pinturas e esculturas realizadas por artistas e estas não poderiam ser consideradas um ornamento arquitetônico, pois assumiriam uma posição de comando na hierarquia compositiva. Já a *arte decorativa convencional* diz respeito às formas do ornamento propriamente dito e Ruskin declarava que tais formas deveriam estar relacionadas com a beleza conveniente em relação ao *lugar*, ao *material* e à *serventia* do ornamento. Neste contexto, a beleza da *arte decorativa convencional* ou do *ornamento* deveria estar fundamentada na abstração das formas naturais, que também considerava uma determinada hierarquia: quanto mais próximas das formas orgânicas, maior a sua superioridade; quanto mais distantes das formas naturais, maior a abstração de suas formas e o seu grau de serventia e, portanto, maior a sua inferioridade em relação ao conjunto maior (RUSKIN, 1903b).⁹ Haveria também uma relação no que diz respeito à frequência da beleza e,

⁸ O equilíbrio entre *utilidade* e *esplendor* é recorrente no pensamento estético ruskiniano, utilizado em várias circunstâncias, como o entendimento do equilíbrio da própria vida. Numa de suas palestras sobre economia política da arte, o autor utiliza como exemplo deste equilíbrio de prazer o jardim de um “agricultor sábio”. Neste jardim, o equilíbrio entre utilidade e esplendor se manifestaria nos “legumes bem plantados” e nas “flores fragrantas”. Cf. Ruskin (2004, p. 23-64) e Ruskin (1905, p. 15-56).

⁹ Ver principalmente o capítulo *Treatment of Ornament*, p. 283-309.

nesse sentido, as formas mais belas e superiores do ornamento deveriam ser preservadas, enquanto que as formas de beleza inferior, esbanjadas, uma vez que era exatamente isso o que acontecia com as formas naturais: a “Natureza poupa a sua beleza mais alta e esbanja a sua beleza inferior” (Ruskin, 1903a, p. 143).¹⁰

Considerando as moradias visitadas, de forma geral, as pinturas ornamentais realizadas na casa do imigrante são figurativas e boa parte de seus desenhos podem ser identificados enquanto figuras inspiradas nas formas naturais. Entretanto, percebe-se claramente a abstração destas formas, que tanto pode evidenciar o desejo e a intenção de criar formas a partir de traços simples quanto pode manifestar certa limitação executiva. De qualquer maneira, tais pinturas revelam a presença do artesão em sua materialidade, a destreza e a habilidade do trabalhador na composição destes arranjos, e demonstram também o trabalho sensível e engenhoso na disposição destes elementos no interior da moradia, no espaço privado da casa. Nestes espaços domésticos, utilidade e beleza mostram-se a todo momento, na medida em que as pinturas decorativas compõem com a materialidade da edificação o espaço particular da moradia.

Figura 8 – Fachada Casa Duwe.



Fonte: do autor, 2017.

¹⁰ Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, especialmente na *Lâmpada da Beleza*, o autor faz uma comparação entre as flores e folhas de uma roseira, para explicar sobre a frequência da beleza: numa roseira, a forma superior, a rosa, existiria em menor quantidade enquanto a folha, a forma inferior, existiria em maior quantidade (Ruskin, 1903a).

Figura 9 – Interior da casa,
sala principal.



Fonte: do autor, 2017.

Outro exemplo de pintura ornamental pode ser visto na casa Duwe (Figura 8).¹¹ Da mesma forma que o exemplo anterior, as pinturas decorativas desta moradia apresentam composições distintas para cada espaço da casa. Na sala, também aparece um barrado largo em tonalidade esverdeada que lembra uma pintura caiada, seguido de um conjunto de arabescos abstratos, que emolduram o restante da parede e que também lembram uma pintura estêncil (Figuras 9, 10 e 19). Nos cantos superiores da moldura, encontra-se o ornamento principal desta composição, que sugere um delicado arranjo floral de traços abstratos (Figura 10). O conjunto de cores é formado por tonalidades de verde e vermelho escuro que se repetem ao longo da composição e tornam o ambiente decorado equilibrado em suas pinturas. O arranjo das pinturas também se utiliza da própria cor de fundo da parede, compondo com os espaços vazados.

¹¹ A Casa Duwe está situada numa localidade rural da cidade de Indaial conhecida como Arapongas. Trata-se de um bem cultural tombado em nível federal, inscrito nos livros Histórico, de Belas Artes, Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. A Casa Duwe foi reconhecida como bem estadual em 2002; em 2007, iniciou o processo de tombamento federal e a inscrição nos livros do Tombo ocorreu em 2015. Cf. IPHAN. Dossiê de Tombamento: síntese de tombamentos federais, s/d; e Lista de Bens Tombados IPHAN – 2018.

Figura 10 – Detalhe da pintura da sala principal.



Fonte: do autor, 2017.

Figura 11 – Detalhe da pintura rotativa de um dos quartos.



Fonte: do autor, 2017.

Num dos quartos, além do barrado largo de pintura caiada, há também uma pintura rotativa de um gracioso conjunto que se repete ao longo de toda a parede (Figura 11). Na parte superior, há um barrado nas mesmas cores que na pintura rotativa, com o mesmo conjunto de cores utilizado nas pinturas da sala, mas em tons mais intensos e em formas que lembram flores abstratas, que finaliza a composição. Em outro quarto e na área da copa, o largo barrado de pintura caiada vem acompanhado de um conjunto de variações compositivas que lembra um rendilhado floral (Figuras 12, 13 e 16a). Em outro cômodo, na área da segunda sala (Figuras 14, 15 e 16b), repete-se o mesmo barrado largo de pintura caiada, mas finalizado com um

delicado arabesco de flores estilizadas em tons mais intensos, que lembra uma fita bordada. No interior doméstico da casa Duwe, o artífice ou o trabalhador responsável por tais pinturas ornamentais utilizou todo o seu poder compositivo e sua capacidade de imaginação, pois nenhum ambiente é igual ao outro. Em cada cômodo, um novo arranjo compositivo foi feito, uma nova história foi imaginada e contada.

Figuras 12 e 13 – Pinturas do quarto e da área da copa.



Fonte: do autor, 2017.

Numa palestra sobre a *Influência da Imaginação na Arquitetura*, Ruskin evidenciava que se fôssemos questionados, subitamente, sobre as qualidades que distinguem os grandes artistas daqueles mais fracos, responderíamos que em primeiro lugar estaria a *sensibilidade*, em segundo, a *imaginação* e em terceiro a *habilidade*. Embora o autor considere que a habilidade seria essencial para o artista, uma vez que considerava que os grandes artistas deveriam ser, antes de tudo, “grandes trabalhadores”, a habilidade e a sensibilidade não fariam do homem um artista. Os dons que fazem o artista seriam aqueles da “simpatia e imaginação”. Para Ruskin, o trabalho do arquiteto e daqueles envolvidos na edificação da arquitetura deveria ir além dos poderes de manipulação, cálculo e observação, pois a arquitetura deveria também “nos contar uma fábula”. Muitas ciências, conhecimentos e habilidades poderiam ser considerados pouco emocionais, segundo o autor, mas de alguma maneira, nos ensinariam alguma coisa. Mas a arquitetura não poderia ensinar nada, nem melhorar, nem informar, nem ajudar ou divertir ninguém, se não fosse além das regras de proporção, e revestida pelos poderes da imaginação e da invenção (Ruskin, 1905).

Figuras 14 e 15 – segunda sala.



Fonte: do autor, 2017.

Figura 16a e 16b – detalhes de pinturas decorativas de um dos quartos e da segunda sala.



Fonte: do autor, 2017.

Se tomarmos as duas moradias analisadas, cada uma a sua maneira, modesta e singelamente, parecem nos contar uma fábula, por meio da imaginação e dos gestos sutis expressos nas pinturas ornamentais que delicadamente adornam suas paredes internas. Tais pinturas testemunham não somente a habilidade e a sensibilidade daqueles que a fizeram, mas a imaginação e a invenção de um artífice envolvido por inteiro, corpo e mente, trabalho e pensamento, em sua execução. Da mesma forma que Ruskin, Sennet (2013) também ressalta

os poderes da imaginação na prática oficial do artesão, mas de forma diretamente vinculada ao exercício concreto do seu ofício. Para o autor, o entendimento técnico do artífice se desenvolveria com a força da imaginação, manifestada no uso de suas ferramentas. Tomando como base a ideia principal de que “fazer é pensar” e que tudo aquilo que somos deriva do que “nossos corpos são capazes de fazer”, o autor argumenta que a habilidade artesanal do artífice, que dá forma à sua imaginação, seria provocada, em parte, pelas “ferramentas estimulantes”, impulsionadas por três características principais: *intuição*, *resistência* e *ambiguidade*. A primeira delas, a intuição, refere-se aos “saltos intuitivos”, quando o artífice percebe a possibilidade de um novo uso para as suas ferramentas, pelas formas de conhecimento relativas a essa nova percepção e pelas novas formas de consciência que resultam deste processo em suas habilidades práticas. A segunda característica das ferramentas estimulantes que alimentaria a imaginação, a resistência, refere-se às dificuldades na prática do seu ofício, que poderiam ser encontradas naturalmente ou serem geradas por ele. A terceira característica, a ambiguidade, diz respeito a certa improvisação, incerteza, imprecisão na prática do artesão, que poderia gerar outras formas de aprendizado (Sennet, 2013).

Além dos poderes da imaginação, do equilíbrio entre utilidade e beleza, e da comunhão entre trabalho e pensamento, expressos no gesto oficial do artesão, estas casas, pacientemente ornamentadas, parecem também compartilhar do pensamento ruskiniano que nos diz que as moradias, por mais modestas que fossem, deveriam ser feitas para durar e construídas para serem belas, “tão ricas e cheias de atrativo quanto possível, por dentro e por fora”; e com certas diferenças que deveriam evidenciar as particularidades de cada morador, assim como expressar “o caráter e ocupação de cada homem, e parte de sua história” (Ruskin, 2013, p. 61). Neste sentido, além da arquitetura e das pinturas ornamentais, a composição destes espaços de moradias também é marcada pelo gesto do próprio morador que compõe, ao longo das paredes internas de sua casa, inúmeros retratos de família e quadros com frases devocionais.

Especialmente na Casa Hersing, encontram-se quadros com frases devocionais grafadas em alemão, além de algumas gravuras com imagens religiosas que, pendurados improvisadamente, tentam seguir a regularidade intentada pela pintura estêncil (Figuras 17 e 18). Apesar de parecer haver um desejo genuíno de compor as imagens com as ilustrações da parede, tal composição é, por vezes, traída pelo gesto do homem comum de pouca destreza. As imagens religiosas estão colocadas em vários pontos da sala e trazem pequenas inscrições. As frases nas gravuras veneram o lar pacífico como um pedaço do paraíso e reverenciam a proteção divina, que cuida da morada e do lar, o que, de alguma maneira, reforça o pensamento de

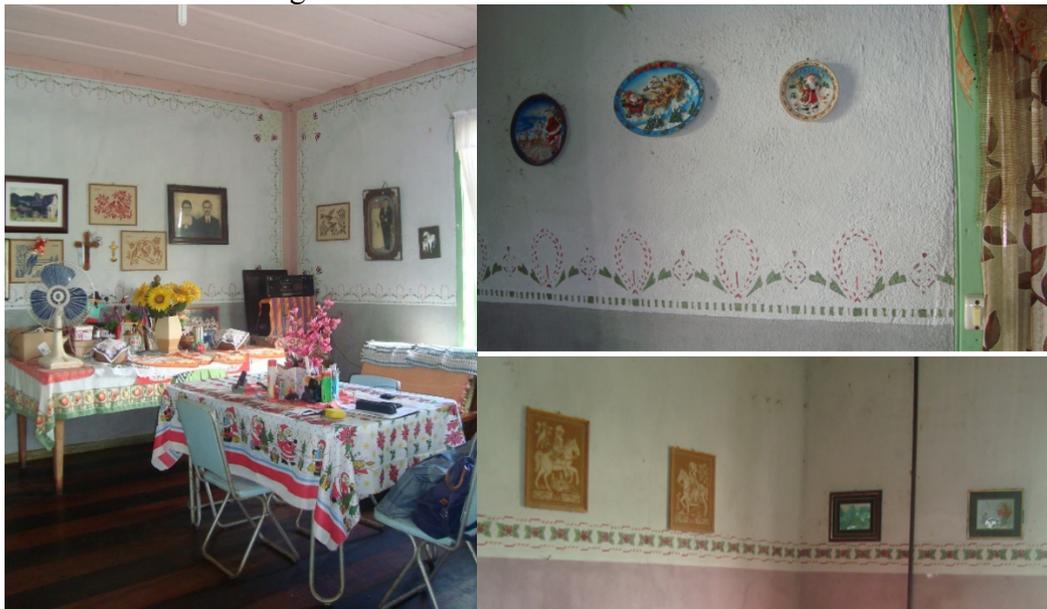
Ruskin, que nos fala de um costume que ainda permanece entre suíços e alemães. Neste costume, a moradia, além de contar a história daqueles que habitam a edificação e de ser construída para perdurar, no sentido daquilo que permanece, deveria também manifestar, por meio de sua materialidade, o reconhecimento devocional pela permissão em poder “construir e possuir um refúgio sereno” (Ruskin, 2013, p. 61). Na Casa Duwe, além dos retratos da família, misturam-se, com as pinturas das paredes, uma série de elementos decorativos diversos, que tanto tentam tecer com elas uma composição improvisada quanto marcam a presença daqueles que habitam o espaço da moradia (Figuras 19 e 20).

Figuras 17 e 18 – Casa Hersing, com imagens da família e quadros devocionais.



Fonte: do autor, 2017.

Figuras 19 e 20 – Interior da Casa Duwe.



Fonte: do autor, 2017.

Segundo Seyferth (1990), existe na cultura alemã algo característico do modo de vida do imigrante no cultivo da moradia – denominado de *Wohnkultur* – que diz respeito à “arte de morar bem ou de viver bem”, com uma “casa bem cuidada”, “uma casa de boa aparência e confortável, e uma decoração que inclui[ria] cortinas nas janelas, plantas e outros ornamentos” (Seyferth, 1990, p. 47). A cultura da moradia, enquanto cultivo da casa em si, fica evidente tanto na Casa Hersing quanto na Casa Duwe, não somente pelo trabalho do artífice na edificação da moradia e pela presença de sua artesanaria no espaço da casa cultivado artisticamente na disposição das pinturas internas, mas pela presença mesma do morador, que compõe e tece com esta materialidade a sua própria vida.

Considerações finais

As paredes das moradias da casa do imigrante podem nos contar muito sobre suas intenções e seus desejos. Essa relação de cultivo da moradia e do interior do espaço doméstico parece traduzir o espírito que animava o *morador*, o *artífice* ou o *morador-artífice*, em condições tão adversas, a preocupar-se com tamanho esmero criativo, dedicando-se ao trabalho paciente, zeloso e demorado na construção de sua habitação; parece haver um desejo genuíno do construir como habitar-se, que perpassa a materialidade da obra edificada porque feita pelo *ser* imigrante. O *fantástico paradoxo* ali presente, do *morador*, do *artífice* ou do *morador-artífice*, que comunga *trabalho e pensamento, utilidade e esplendor*, para utilizar os termos ruskinianos, revela, na materialidade e na edificação de sua moradia, a presença do seu trabalho, a força do seu gesto, a sensibilidade de suas percepções.

A moradia definitiva, assim edificada, revela também outro momento na vida desse *morador*, *artífice* ou *morador-artífice*: a casa definitiva, como sendo aquela que perdura, demonstraria o *ser* imigrante, agora, estabelecido; a estabilidade da construção parece refletir, em parte, a estabilidade mesma de sua vida. E, nestas casas ainda resguardas, percebe-se também, na relação entre os moradores e a casa construída, o respeito em relação à moradia, como aquele que se tem diante de um ser ancião – seja pelo tempo que a construção carrega, seja pela chancela patrimonial que a edificação sustenta enquanto bem tombado, seja por compor ela mesma parte da história daquela família.

O trabalho das pinturas decorativas, executadas por mãos hábeis, conduzidas por um sensível pensamento estético e por boa dose de imaginação, testemunham a presença do *artífice* ou do *morador-artífice*. Tais pinturas, conjugadas com o cultivo da moradia e com o desejo de tornar o espaço da casa de boa aparência, parecem evidenciar também o trabalho de certa

‘autoatividade artística’, na medida em que o morador tece relações com a materialidade da casa ornamentada por mãos de outros tempos. Neste sentido, parece haver também uma ligação fraterna entre passado e presente; tais edificações, tomadas pelos vestígios da presença de seus artífices, pela vida vivida de seus moradores e pela relação estabelecida com essa materialidade, demonstram, principalmente, a inseparável ligação entre passado e presente que se revela na arquitetura. Entretanto, passado e presente não estão separados em territórios distintos; convivem fraternalmente e essa convivência, de alguma forma, também parece animar a matéria que ainda permanece.

Referências

IPHAN. **Roteiros nacionais de imigração Santa Catarina – Dossiê de Tombamento: histórico, análise e mapeamento das regiões**. VIEIRA FILHO, Dalmo; WEISSHEIMER, Regina M. (coords.), v. I. Florianópolis: 11ª Superintendência Regional IPHAN/Santa Catarina, [s. d.].

IPHAN. **Roteiros nacionais de imigração Santa Catarina – Dossiê de Tombamento: síntese tombamentos federais**. VIEIRA FILHO, Dalmo; WEISSHEIMER, Regina M. (coords.), v. II. Florianópolis: 11ª Superintendência Regional IPHAN/Santa Catarina, [s. d.].

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Tradução: Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

_____. **A Economia Política da Arte**. Tradução: Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **As Pedras de Veneza**. Tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **The Seven Lamps of Architecture**. London: Library Edition, works, v. viii, 1903a.

_____. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, v. I, works, v. ix, 1903b.

_____. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, v. II, works, v. x, 1904a.

_____. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, v. III, works, v. xi, 1904b.

_____. **The Influence of Imagination in Architecture (1857)**. In: RUSKIN, John. **The Two Paths**. London: Library Edition, lecture IV, works, v. xvi, 1905, p. 346 -374.

_____. **The Discovery and Application of Art (1957)**. In: RUSKIN, John. **A Joy for Ever – two lectures on the political economy of art**. London: Library Edition, lecture IV, works, v. xvi, 1905, p. 15-56.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SEYFERTH, Giralda. **Imigração e cultura no Brasil**. Brasília: UnB, 1990.

_____. **A Colonização Alemã no Vale do Itajaí-Mirim**. Porto Alegre: Movimento, 2ª ed., 1999.

WEIMER, Günter. **Arquitetura Enxaimel em Santa Catarina**. Porto Alegre: L&M Editores, 1994.

Recebido em 25/11/2024 | Aceito em 05/03/2025



Esta obra está licenciada
conforme Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional