



Liceu de Artes e Ofícios de Amparo: uma visão social do ofício (1910 a 1940)

CAMILA ARAUJO GONÇALVES<sup>1</sup>

A cidade de Amparo se inseriu no ideal republicano de civilização e progresso, pois, já na segunda metade do século XIX, a preocupação das elites amparenses era de remodelar a cidade criando um projeto urbanístico racional que incluía a criação de bairros operários, áreas para instalação de indústrias, novos traçados para as ruas, jardim público, introdução de novos modelos arquitetônicos, etc.

Nesse contexto, o coronel João Belarmino Ferreira de Camargo iniciou o projeto de trazer para a cidade o Liceu de Artes e Ofícios, escola que teve início às suas atividades em 1º de fevereiro de 1913 e, segundo o livro de matrícula nº12, desse mesmo ano, matricularam-se 36 alunos no curso de eletricidade, 38 no curso de marcenaria e 32 no curso de correaria, todos eles com idade entre 12 e 16 anos, sendo 105 brasileiros e 1 italiano. Ao longo da história da escola, outros cursos foram implantados visando atender à demanda da área agrícola e industrial existentes na região.

Inicialmente, a escola ocupou um antigo hospital de isolamento (o Lazareto). Posteriormente, a Maçonaria que coincidia com a elite política local, doou ao governo do Estado uma chácara em um terreno com uma casa, nos arredores da cidade, para que ali fosse construído o prédio da escola. O edifício foi finalizado em 1913 e ocupado em 1914, sendo que o prédio anterior foi destinado à residência dos diretores da escola.

O prédio foi dividido em dois pavimentos onde foram implantados os cursos de Marcenaria, Entalhação, Selaria, Transagem e Eletricidade. Os alunos recebiam aulas de Aritmética e Geometria, Língua Materna, Desenho Técnico e Educação Moral e Cívica no piso principal. No porão ou piso inferior, foram instaladas oficinas de Mecânica, Serralheria, Ferraria e Ajustagem.

O Liceu de Amparo teve uma atuação bastante precisa na cidade, com exposições periódicas de móveis, máquinas e artefatos projetados e executados pelos alunos. A escola chegou até a ter uma exposição permanente para vendas dos produtos do trabalho dos alunos e professores, localizado na Rua 13 de Maio, 22, centro da cidade, edifício este comprado pelos

---

\*Camila Araujo Gonçalves Titulação: Mestranda Instituição: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Orientadora: Profª Drª Cristina Meneguelo

próprios alunos no ano de 1925, com o fruto da comercialização dos artefatos por eles produzidos (em madeira, ferro, móveis e peças de fundição). Da venda destes produtos o Liceu também extraía seus recursos, pois uma vez descontados os impostos e feitos os pagamentos aos alunos, os recursos restantes da comercialização de artefatos produzidos em suas oficinas garantiam ao Liceu uma boa quantia para a sua manutenção. Hoje, esse edifício não pertence mais a escola.

Este texto tem por objetivo analisar a discussão de Artes e Ofícios a partir da experiência de formação profissional dos alunos do Liceu de Artes e Ofícios da cidade de Amparo entre as décadas de 1910 e 1940 e a inserção desses profissionais e artistas na sociedade.

Trata-se, portanto, de trazer à tona a produção de mobiliários feitos por aqueles trabalhadores excedentes da lavoura que se mecanizava e meninos pobres para os quais esta capacitação significaria uma alternativa à mendicância e um conformação às regras da sociedade, ou seja, de um conjunto de profissionais, que tentava inserir-se na sociedade do período e que servia para suprir a necessidade de mão de obra especializada. Apesar de tal significância para a sociedade do período, permaneceram incógnitos por se tratar de uma arte menor.

A imprensa da época, exemplo do jornal *O Commercio do Amparo*, ressaltou que para além da ajuda aos jovens pobres, esta escola buscava livrar o país da dependência da mão-de-obra estrangeira, que havia frequentado liceus ou escolas profissionais semelhantes em seus países de origem.

A partir desse panorama histórico, pode-se inserir a discussão de artes e ofícios em sua origem europeia até a sua adaptação ao contexto brasileiro.

Para entender a tradição do ofício do artesão, primeiramente é preciso compreender o que esse termo significa. Partindo de alguns conceitos já estabelecidos anteriormente, Carlos A. M. Lima define artífices como “trabalhadores que atuavam no setor de serviços ou no de transformação, possuindo uma ou mais habilidades específicas no exercício de atividades regulamentadas, e sendo ou não donos de seus próprios negócios”. (LIMA, 2008)

Na Idade Média, na Europa, os maiores pensadores do período, todos influenciados pelo pensamento teleológico, atribuíam valor negativo ao trabalho associando-o à hierarquia e à servidão, sendo que este deveria ser organizado na sociedade de acordo com as hierarquias e as disciplinas, mas eram ambíguos, ao colocarem o que o produto do trabalho do homem

ajudaria a realizar a obra de Deus. Ou seja, abordavam o trabalho do artista, por exemplo, como algo que contribuía para uma boa vida, mas que deveria se ajustar ao sistema social e às suas regras, por que o equilíbrio dessa sociedade dependia da hierarquia e da obediência.

Já no período moderno, tem-se duas visões sobre o trabalho: a primeira pode ser chamada de pré-moderna ou tradicional, a qual colocava o trabalho como uma atividade degradante, mas que servia essencialmente a efeitos morais e que estavam estruturados nos princípios da hierarquia e da disciplina; a outra visão, mais moderna, era que o trabalho era uma energia produtiva em uma economia de mercado.

Essas tradições do ofício do artesão, as influências estéticas e as técnicas foram trazidas para o Brasil, muito provavelmente pelos imigrantes europeus que aqui se fixaram. Porém, devido às condições diferentes encontradas na colônia portuguesa os artesãos tiveram de se adaptar, criando uma característica própria do ofício, da estética e das técnicas no Brasil.

Os artífices foram se adaptando e acompanhando a modernização, moldados pela evolução da história do trabalho. Mas o que pouco foi alterado foi o *status* do artesão, pois o que valia para esse profissional era seu *status* por meio do qual obteria um reconhecimento social e do próprio trabalho, além, é claro, do saber/fazer de tal arte. Mas, seu *status* era definido por alguns critérios baseados na família, no trabalho, na riqueza ou na participação de alguma instituição particular. Essa participação em um grupo, era a forma importante de se estabelecer em sociedade, garantir alguns direitos e estar por dentro das tradições do seu próprio ofício. Porém, segundo fontes do período e textos sobre o tema, há diversos casos em que o próprio artífice, seguindo as necessidades de seu tempo e espaço, acaba exercendo outro tipo de ofício que não se remetia ao seu, de acordo com as especificações da Irmandade pertencente e das regulamentações estabelecidas ao ofício pelo qual foi registrado.

Entretanto, foi na primeira metade do século XIX que ocorreram a extinção do sistema de corporações de ofício, e têm-se mudanças significativas nas relações de trabalho desses ofícios, que acabam por perder a tradição de séculos que esses artífices carregavam. “O período entre 1808 e 1824 foi crucial e fatal para elas, pois deu início ao processo de liberalização do comércio, da produção e do trabalho, na esteira do que se passava por toda a Europa em decorrência da emergência do capitalismo industrial” (MARTINS, 2008, p. 07).

O século XIX trouxe, no auge da industrialização e da urbanização, o debate sobre a desqualificação do trabalhador manual e a falta de design nos objetos da vida cotidiana. O

abandono das tradições resultou em falta de sensibilidade ao ritual, a perda da capacidade artesanal, o egoísmo da vida moderna, etc.

Em contraposição a essa ideia, os mobiliários serão a representação da importância e valorização desse artífice na sociedade amparense.

A valorização do trabalho se torna justificativa para a preservação dos mobiliários que são símbolos importantes para a cidade, mais especificamente da memória do antigo Liceu, pois expõe não apenas a estética e técnica alcançada pelos seus alunos, mas o desenvolvimento das artes e ofícios e a inserção do artífice na sociedade.

A recuperação do artífice é parte determinante para a compreensão da valorização do ensino em pleno século XIX. O movimento *Arts and Crafts Movement* liderado por William Morris e seguido por John Ruskin, atribuem ao Renascimento a decadência da arte popular. William Morris vai atribuir valor às coisas cotidianas como uma necessidade de consciência social:

*artistas não eram mais os mestres de sua arte, porque o povo deixara de ser artista; e seus novos mestres eram pedantes (...). A Europa começara a transformar o grande exército de artistas-artesãos, que haviam produzido a beleza de suas cidades, igrejas, mansões e casebres, em um imenso estoque de máquinas humanas, que não possuíam nenhuma chance de ganhar seu sustento se se demorassem sobre suas ferramentas para pensar sobre o que estavam fazendo, que não eram ordenados a pensar, não eram pagos para pensar e nem deveriam fazê-lo.*  
(MENEGUELLO, 2008, p. 89)

Deste modo, a tensão entre o trabalho definido pelas regras da arte e onisciente e o trabalho mecânico e industrial estava estabelecida e fundamentaria teoricamente todo o debate que se seguiu, no caso do Brasil, na última década do século XIX e princípios do século XX.

Há uma grande necessidade de se associar artes e ofícios aos seus acervos e artífices, por isso a relevância da pesquisa e abertura de novos estudos que vão além do conceito de “artes menores” nesse início de século XX no Brasil. A partir dessa linha de raciocínio, é possível estabelecer uma relação com as ideias de patrimonialização em que o produto final do trabalho desses alunos se torna símbolo importante para a cidade que paulatinamente se industrializava, mas que mantinha a preocupação com o desing, visto a visibilidade dada para as aulas de desenho nos cursos de entalhação e marcenaria do Liceu.

A discussão nesse texto vai além a essa questão dos bens materiais e suas políticas de salvaguarda. Contudo, ainda sim, está relacionada a essa questão, pois o objeto a que está sendo estudado se localiza na linha tênue entre o bem material e o imaterial, pois, o ofício ao qual foi abordado e sua tradição resultaram em algo material.

Para legitimar e disponibilizar uma linha de raciocínio para tal discussão é preciso ter em mente conceitos de cultura e usos da cultura. Ulpiano Bezerra de Meneses faz essa reflexão em seu texto *Os “usos culturais” da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais*.

De acordo com Ulpiano T. B. Meneses, “a cultura não é externa aos sujeitos sociais, mas, onipresente, incorpora-se à vida social, (...), ou seja, a cultura é uma condição de produção e reprodução da sociedade” (MENESES, 1999: 88-89). Conceito importante, que faz entender a crítica que o mesmo autor faz em relação à sociedade que deturpa esse conceito de cultura. Para ele, “a sociedade formulou conceitos restritivos e deformantes de cultura, de valores culturais, de bens culturais, que se projetam também num certo tipo específico de “uso”, restritivo e gerador de deformidades, (...) desqualificador de outros usos e funções” (MENESES, 1999: 88), isso caracteriza o uso cultural da cultura, o que torna a questão mais problemática.

A cultura está no universo do sentido, que, por consequência, também diz respeito aos valores; são duas esferas que estão inseridas no circuito de vida social. E é nesse sentido que a cultura passa a englobar aspectos materiais e não-materiais inseridos na realidade prática do cotidiano.

Ulpiano propõe quatro perspectivas para se entender e discutir o uso cultural da cultura. A primeira é a cultura como escolha, sentido e valor. Nesse ponto, ele aponta o comportamento biológico como o comportamento cultural, pois as necessidades estão de acordo com a representação cultural que se faz delas. Ou seja, há sempre uma mediação entre a necessidade e que se tem, e essa mediação simbólica é uma instância da cultura. Pois, as necessidades são as mesmas para todos os seres humanos, o que as diferenciam são as formas de se chegar ao resultado. Seria essa mediação que caracteriza a cultura. Há significações em realizar tais atos que reforçam e circulam ideias e valores, além de envolver as relações sociais.

A segunda perspectiva que se faz da cultura é a relação cultura e poder, pois para Ulpiano, “os valores culturais não são espontâneos, não se impõem por si próprios”

(MENESES, 1999: 93), ou seja, deve adquirir um certo caráter político para que seja socializada a cultura. Porém, a abordagem que se adequa mais a discussão desse trabalho se refere ao valor cultural e ao fetichismo.

A terceira reflexão é em relação ao valor cultural e ao fetichismo, ao qual o autor define valor cultural como produto das relações sociais, ou seja, os bens culturais possuem uma identidade que é imposta pelos grupos sociais. Por exemplo, na arte não existem valores estéticos universais e permanentes,

*as sociedades é que mobilizam tais e quais propriedades físico-químicas, sensorialmente perceptíveis, como produto e vetor de seus sentidos e valores. E esta mobilização é instável. A história demonstra a oscilação do gosto e dos critérios de valorização e consumo (MENESES, 1999: 93).*

Os sistemas estéticos são históricos e estão sempre se transformando.

O que é necessário nessa questão é que os sentidos e valores não fiquem apenas dentro do universo mental de certas pessoas, mas que se tenha uma existência social, que esses sentidos e valores, ou seja, a cultura se traduza em práticas e se manifestem.

Dominique Poulot segue uma linha de raciocínio um pouco diferente, e que se adequa mais a questão do patrimônio material, pois para ele,

*“o patrimônio não é o passado, já que sua finalidade consiste em certificar a identidade e em afirmar valores, além da celebração de sentimentos, se necessário, contra a verdade histórica. Nesse aspecto é que a história parece, com tamanha frequência, “morta”, no sentido corrente. Mas, ao contrário, o patrimônio é “vivo”, graças às profissões de fé e aos usos comemorativos que o acompanham” (POULOT, 2009: 12).*

A quarta proposição feita por Ulpiano é em relação às políticas culturais que “devem dizer respeito à totalidade da experiência social e não apenas a segmentos seus privilegiados” (MENESES, 1999: 94)

Inserindo essa discussão no objeto de estudo, a produção dos alunos de marcenaria e entalhação do então Liceu de Artes e Ofícios da cidade de Amparo (atual Escola Técnica Estadual João Belarmino), mostra-se muito importante o conhecimento de sua estética, dos

materiais e das técnicas utilizadas no entalhe e na marcenaria, pois, a partir do entendimento da sua materialidade é que se torna possível a adequação das técnicas de preservação e de sua valorização como obra de arte. Porém, histórica e socialmente essas questões estéticas não revelam utilidades práticas relevantes, o que torna a obra inferior ao que ela realmente é. Para que os sentidos e valores desta obra não se estabeleçam apenas no universo mental, mas que sejam traduzidas em práticas é preciso algum elemento de ligação da sociedade para com aquele objeto.

No caso a imaterialidade, que se constitui por meio do trabalho dos alunos do Liceu que produziram tais mobiliários, não pode ser apenas observada e analisada a partir da estética e estilo da obra, já que é algo que vai além dessa questão material. Afinal, os trabalhadores que confeccionaram tal objeto mantinham uma tradição de seu ofício e era o que na maioria das vezes, os caracterizavam diante a sociedade. Além disso, havia a hierarquia dentro dos ofícios. Na verdade, a maior preocupação que se tinha era em relação à qualidade do trabalho.

Por isso, a educação presente nesse universo e as leis que regiam cada ofício davam legitimidade ao trabalho de cada artífice. Devido a esses fatores, os trabalhadores realizavam o seu ofício com afinho e orgulho, pois para eles a sua obra era uma oferta sagrada, tornando-se muito mais do que apenas o seu trabalho.

O tema da preservação do patrimônio histórico e cultural em sua relação com a imagem e com a dimensão dos mundos do trabalho mostra um saber técnico ao mesmo tempo material e intangível, pois o trabalho necessita, ao mesmo tempo, dos braços e da inteligência. A preservação do patrimônio histórico e cultural não constitui um fim em si mesma, mas sim uma garantia do direito à memória individual e coletiva, elemento fundamental do exercício da cidadania. A valorização do patrimônio cultural enquanto fator da cidadania é capaz de ser, ainda, um recurso efetivo para o desenvolvimento sustentável das comunidades detentoras desse patrimônio.

### **Fontes primárias**

Centro Paula Souza/Centros de Memória/Documentação online:  
<<http://www.cpsctec.com.br/memorias/index.html>> Acesso em 6 out. 2014.

Documentação pertencente ao Liceu de Artes e Ofícios de Amparo (ETEC João Belarmino).

### **Bibliografia**

CAMARGO, J. S.. **Escola Profissional de Amparo** – Em Homenagem ao Centenário da Cidade: 1829 – 1929. Amparo: Gráfica Casa Pindorama, 1929.

CAMARGO, J. S. **Dado Relativo à Escola Profissional de Amparo**. Amparo: Gráfica Casa Pindorama, 1924.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. (Memória e Sociedade), 1990.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

DEAN, W. "A industrialização durante a República Velha" *In* FAUSTO, Boris (org.), **História geral da civilização brasileira**. O Brasil Republicano. Estrutura de poder e economia (1889-1930). 5ª ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.

FARR, J. R. **Artisans in Europe 1300-1914**. Ed: Cambridge University Press.

LIMA, C. A. M. **Artífices do Rio de Janeiro (1790 – 1808)**. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

MAC CORD, M. A década de 1870 e as políticas de “instrução popular”: a complexa arquitetura do Liceu de Artes e Ofícios do Recife. **Revista UNIABEU**. Belford Roxo V.1 Número 1 setembro- dezembro 2010.

MAC CORD, M. **Andaimos, casacas, tijolos e livros: uma associação de artífices no Recife, 1836-1880** tese de doutoramento em História, Campinas: IFCH-Unicamp, 2009.

MARTINS, Mônica de Souza N. **Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família real, (1808-1824)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

MENEGUELLO, C. ; TAMASO, I. ; GRANATO, M. . **Patrimônio Industrial: memórias, acervos e cidade**. In: Zueleide Casagrande de Paula et alii. (Org.). Polifonia do Patrimônio..Londrina: Eduel - Editora da Universidade de Londrina, 2012.

MORRIS, W. **Artes Menores**. Editora Antígona, 2003.

OLIVEIRA, M. A. R. de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XIX: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.



**Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n° 22. Rio de Janeiro, 1987, p. 44-47.

SENNETT, R. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Ulpiano Bezerra de Meneses *apud* YAZIGI, E. **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1999.