

## A CRIAÇÃO DO VITRAL BRASILEIRO NO ATELIÊ CASA CONRADO

Profa.Dra.Regina Lara Silveira Mello  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

### RESUMO:

O artigo analisa o processo de criação no ateliê Casa Conrado, pioneiro na difusão da arte do vitral no Brasil. Apresenta sucintamente parte da história da Casa Conrado, apontando parcerias do vitralista com arquitetos e artistas. Observa especialmente o uso do *cartão*, um procedimento estabelecido na prática cotidiana do ateliê capaz de facilitar a criação do vitral. O *cartão* era a representação do projeto do vitral, um desenho colorido em escala reduzida que indicava sugestões de cortes do vidro e caixilhos. Tornava-se a base sobre a qual o vitralista tentava adequar a imagem idealizada pelo cliente da Casa Conrado às possibilidades técnicas de fatura do vitral, em permanente diálogo com o artista que o desenhara. A análise do *cartão* permite o entendimento da artesanaria do vitral no sentido mais amplo, de como ela se deu no Brasil, especialmente no ateliê Casa Conrado.

**Palavras-chave:** vitral; cartão; processo de criação; patrimônio cultural.

### ABSTRACT:

*The article analyzes the process of creating in the studio Casa Conrado, pioneer in the diffusion of the stained glass art in Brazil. Tells briefly part of Casa Conrado's studio history, indicating the stained glass partnerships with architects and artists. Notes especially the use of the card, a procedure established in the routine of the workshop able to facilitate the creation of stained glass. The card was the representation of the design of stained glass, colored drawing on a scale indicating suggestions for cuts from glass and frames. It became the basis on which the stained glass window trying to match the idealized image of the customer Casa Conrado cover the technical making of stained glass, in constant dialogue with the artist who sketched. The analysis of the card allows the understanding of the craftsmanship of the stained glass in the broadest sense, how it happened in Brazil, especially in the studio Casa Conrado.*

**Keywords:** stained glass; card; the process of creation; cultural heritage.

### Introdução

A fatura artesanal do vitral mudou pouco ou quase nada desde os tempos medievais, quando guildas de artesãos vidreiros construíram as grandes catedrais. A lâmina de vidro afinou-se, a diversidade das cores aumentou, soldas modernas facilitaram o trabalho, mostrando que técnica e matéria prima, são partes mínimas na composição da obra. Como entender a criação do vitral, a gênese de uma idéia que resulta em obra transparente, que une traço, cor e luz?

## O vitral brasileiro

A história do vitral brasileiro se inicia no século XIX com a chegada ao Brasil do artesão Conrado Sorgenicht, vindo de Essen, região católica ao norte da Alemanha repleta de imensas catedrais góticas. Fugindo da guerra franco-prussiana e do frio que lhe agravava o reumatismo aportou com esposa e quatro filhos em Cananéia, litoral de São Paulo. Buscava uma terra quente para curar-se, mas foi surpreendido pela brilhante luminosidade dos trópicos que lhe impressionou profundamente, conforme descreveu em cartas e escritos pessoais. Seu encantamento pelo sol que tornava as cores do vidro ainda mais intensas fazia crescer o desejo de trazer a arte do vitral ao Brasil. Instalado na cidade de São Paulo, inicialmente o ateliê trabalhou com pinturas de paredes, os chamados fingimentos, imitações de madeira e faixas decorativas. Em 1889 começa a criar também vitrais. A família cresceu e seguiram-se três gerações de vitralistas, três Conrado Sorgenicht, pai, filho e neto<sup>1</sup>. Em cem anos de trabalho foram criados mais de 600 conjuntos de vitrais no país todo, a maioria localizada no estado de São Paulo. Percebemos dois períodos particularmente fecundos, nos quais foram feitos os vitrais mais significativos. O primeiro período de 1920 a 1935 quando o ateliê era coordenado por Conrado Sorgenicht (filho), que assumira a coordenação do ateliê com a morte do pai em 1901, e o segundo de 1950 a 1965, época áurea de Conrado Sorgenicht (neto)<sup>3</sup>.

## O cartão como procedimento na criação do vitral

Destaco neste artigo uma prática estabelecida no cotidiano do ateliê pelos vitralistas que estiveram à frente da Casa Conrado e pode nos indicar um dos caminhos à análise de um vitral. Trata-se do *cartão*, palavra que foi usada para designar o projeto, a concepção do vitral. No *cartão* aparece o desenho colorido do artista, uma sugestão dos possíveis recortes do vidro e do caixilho adequado. Os *cartões* eram feitos em escala reduzida, que variava conforme a complexidade do desenho, mas sempre se aproximando do tamanho A4, considerado adequado à visualização do artista, do vitralista e do cliente. Na maior parte deles a técnica da aquarela aparece ilustrando os vidros coloridos, nanquins para o chumbo e os caixilhos, sobre um papel apropriado e fixado em prancha rígida.

O *cartão* era a base sobre a qual o vitralista trabalhava, tentando adequar a imagem idealizada pelo cliente que encomenda o vitral às possibilidades técnicas da fatura,

em permanente diálogo com o artista que o desenhara. Quando um cliente chegava ao ateliê Casa Conrado para encomendar um vitral para residências, trazia uma vaga idéia de seus desejos e algumas indicações técnicas do local onde ele seria colocado, como insolação, ventilação e predominância de acabamentos. Ali se repetia um ritual estabelecido no dia-a-dia do ateliê e praticado pelos vitralistas, pai, filho e neto Conrado Sorgenicht. O cliente era convidado a sentar-se à mesa com o vitralista, numa sala bem iluminada e confortável, onde recebia um grande mostruário de tipos de vidro em cores e texturas diversas, para manipular enquanto conversavam. Quando começava a entender as necessidades do cliente, Conrado Sorgenicht mostrava fotos de vitrais realizados pela Casa Conrado, preferencialmente os que mais se aproximassem destas idéias e pudessem oferecer algumas sugestões. Definida a temática e as imagens que iriam compor o vitral, marcava-se uma data próxima, para que o cliente pudesse ver o cartão do vitral pronto e o orçamento estimado ao trabalho; nesta fase, ainda era possível fazer pequenas modificações no desenho e definir melhor as cores e texturas. O cliente poderia também reprovar o projeto e o artista começaria novamente a desenhar, o que poderia onerar significativamente o custo final. Aprovado o cartão, iniciava-se a fatura do vitral. Um “pedido de projeto” anexo ajudava a estabelecer códigos de comunicação com os demais seguimentos do ateliê que facilitassem a confecção do vitral.

Para criar o cartão, o ateliê sempre contou com um bom desenhista, treinado por Conrado Sorgenicht especialmente para fazer vitrais. A Casa Conrado viveu períodos de grande produção quando chegou a empregar até 12 desenhistas em sua equipe de criação. Trabalhavam isoladamente, cada um em sua prancheta, numa sala grande; poucas vezes realizavam trabalhos em equipe. A sensibilidade do vitralista também se revelava no momento de escolher um artista para entregar o projeto do vitral cujo estilo de desenho mais se adaptasse aos anseios do cliente. Os vitralistas da Casa Conrado reescrever também buscaram parcerias importantes com pintores que não chegaram a trabalhar dentro do ateliê, mas realizaram grandes projetos. Na visão de Conrado Sorgenicht convidar um artista reconhecido para criar um vitral reafirmava sua condição de obra de arte e valorizava o trabalho do ateliê. O *cartão* também poderia surgir a partir de uma obra já existente, um quadro, uma gravura, um desenho, uma foto, a serem adaptados pelo próprio autor ou por um desenhista do ateliê.

## Entre o papel e o vidro

Na criação do vitral, o espaço entre o pensar a luz colorida e o desenho que a representa no *cartão* situam-se interessantes possibilidades. A transposição de linguagem de um *cartão* que reproduz uma pintura que nunca foi pensada para ser um vitral e outro, pensado desde sua gênese como vitral, encontramos sensíveis diferenças. O vitralista orchestra variantes técnicas e estéticas como o traço do artista que transformado em chumbo determina o recorte do vidro; as cores refletidas como luzes; a escolha e desenvolvimento de temas apropriados, as alegorias, o enredo e a coerência que o vitral pode expressar em sua relação com o conjunto arquitetônico a que se destina. São questões que só podemos entender quando observadas à luz de suas aproximações com a pintura e a arquitetura. Conrado Sorgenicht (neto) escreveu algumas anotações para uma palestra pronunciada no Rotary Club de São Paulo onde aponta critérios próprios à observação do vitral:

“... cabe analisar o material, o vidro de que se serviu o vitralista para a composição de seu painel vítreo. É importante verificar se ele apresenta o tradicional refulgir de pedrarias; se as suas cores são intensas e profundas; se sua matização é rica; se seu índice de refração é suficiente para que a luz se emita profusa e difusamente sem, contudo engendrar feixes luminosos que projetem nas paredes ou no solo traçado conteudista do vitral, mas somente suas cores”.

O texto refere-se ao vitral como jóia, revelando valores que norteavam o trabalho. No caso do vitral, as questões técnicas caminham lado a lado com as possibilidades que resultam numa opção estética.

Outras idéias sobre a criação do vitral surgem de um artista que fez muitos cartões para a Casa Conrado, o pintor Carlos Oswald. A profícua parceria teve início em 1915, quando fez seu primeiro vitral para o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em seu livro “Como me Tornei Pintor”, escrito aos 75 anos, Carlos Oswald faz algumas reflexões sobre o seu trabalho, revelando sua religiosidade, sua dedicação à arte sacra, e comenta especificamente sobre vitrais:

“Foi por volta de 1930 que comecei a me ocupar seriamente dos vitraux e ininterruptamente até hoje (1957) tenho trabalhado em vitrais. É uma arte que entusiasma devido às suas possibilidades, à riqueza dos matizes, à violência do claro-escuro que torna a sua técnica parecida com a da água forte, e eu, sendo água-fortista, não podia deixar de ser seduzido pelas maravilhosas produções medievais das catedrais góticas...”.

O pintor compara o vitral à gravura, atribuindo sua compreensão da luz a experiência com a técnica da água-forte. Carlos Oswald pensa o ato de pintar uma tela, fazer uma gravura e desenhar o cartão para um vitral em suas particularidades e diferenças. No livro ele faz uma listagem de sua obra citando os vitrais da Capela do Panteão dos Imperadores, na Catedral de Petrópolis (1936), da Capela Mortuária da Igreja Nossa Senhora da Glória (1938), da Igreja de Sant'Ana (1941), ambos no Rio de Janeiro. Segundo Conrado Sorgenicht (neto), Carlos Oswald fez diversos desenhos para vitrais residenciais, aos quais não dava a mesma importância, o mesmo valor que dava aos vitrais de caráter religioso. No entanto é autor de um belo vitral apostado em casarão tradicional da avenida paulista, na Casa das Rosas, residência da família Ernesto de Castro (genro do arquiteto Ramos de Azevedo). O vitral inspirado na paisagem de uma vila italiana aparece iluminando a escada de acesso ao andar superior.

### **Outras parcerias indicam outros caminhos**

Nem sempre era o vitralista que escolhia o parceiro artista, pois a Casa Conrado também era procurada por artistas para confecção de vitrais baseados em esboços de sua autoria. Este foi o caso do vitral da Bolsa do Café, na cidade de Santos, litoral paulista, criado pelo pintor paulista Benedito Calixto. Neste caso, o pintor representou o cliente exigindo as cores de que necessitava, e o vitralista forneceu as cores possíveis, sugerindo substituições, interferindo no efeito pictórico. O resultado deste trabalho conjunto acabou refletindo o ambiente em que viveram os dois artistas, e o momento por que passava a arte brasileira em 1920. Era consenso o desejo de fazer o *primeiro vitral tipicamente brasileiro*, com as cores e a luminosidade do Brasil, aquela claridade exuberante que só a luz dos trópicos poderia imprimir ao vitral. Foram escolhidas cores vivas: amarelos quase dourados, vermelhos-rubi, laranjas, azul cobalto, e verdes e âmbar para as matas. Este vitral é uma clarabóia estrategicamente colocada no teto do Salão Principal da Bolsa do Café, para iluminar e refletir suas cores brilhantes no chão, bem ao centro. Quando perguntavam a Conrado Sorgenicht (neto), qual o seu primeiro vitral, sempre citava a Bolsa do Café, que para ele ficou marcado como referência por suas características especiais: um pintor brasileiro, um tema brasileiro e principalmente uma luminosidade bem brasileira. Este sentimento nacionalista estava perfeitamente encaixado no contexto da pintura brasileira da época.

Além da luminosidade especial alcançada pelas cores do vitral da Bolsa do Café de Santos, o desenvolvimento de sua temática e sua implantação no centro de um edifício tão importante e significativo àquele momento, merece destaque. Em São Paulo, a lavoura de café crescia estimulada pelo alto preço alcançado na exportação, e as estradas de ferro permitiam o escoamento da safra para o porto de Santos. Um edifício destinado às negociações com o café deveria refletir a importância e o fausto desta cultura naqueles tempos. A Cia. Construtora de Santos, sob a responsabilidade de Roberto Simonsen e Mário Freire, contratou o engenheiro-arquiteto belga Jules Mosbi, para o projeto arquitetônico do edifício. Foi criado um gigantesco salão usado para a prova do café, com mesas altas de tampos pequenos, fixadas no chão e dispostas numa grande oval, e bancos estofados para acompanhá-las. Na parede do fundo estão dois painéis pintados, e sobre o centro da oval há no teto a grande clarabóia de aproximadamente 5m X 20m, onde está o vitral. As três obras formam um conjunto, contando a história do Estado de São Paulo desde as expedições bandeirantes até o apogeu do comércio do café, iniciando pelo vitral chamado "A Visão do Anhanguera", e seguida pelos dois painéis pintados na parede: "A Lavoura e a Abundância" e "A Indústria e o Comércio". Num folheto encontrado nos arquivos da Casa Conrado<sup>3</sup> escrito para apresentação do vitral na época de sua inauguração, o próprio pintor explica suas concepções ao pensar o vitral:

"Este primeiro quadro representa o Cyclo do ouro e das esmeraldas, no período que vae de 1560 a 1728. Foi o tempo dos bandeirantes de coragem inaudita, que se embrenhavam pelo sertão a procura dos thesossos fabulosos de que contavam as lendas... dois personagens aparecem a direita do quadro. São elles Bartholomeu Bueno da Silva, appellidado Anhanguera, e seu filho de mesmo nome e nesse tempo ainda mancebo."

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



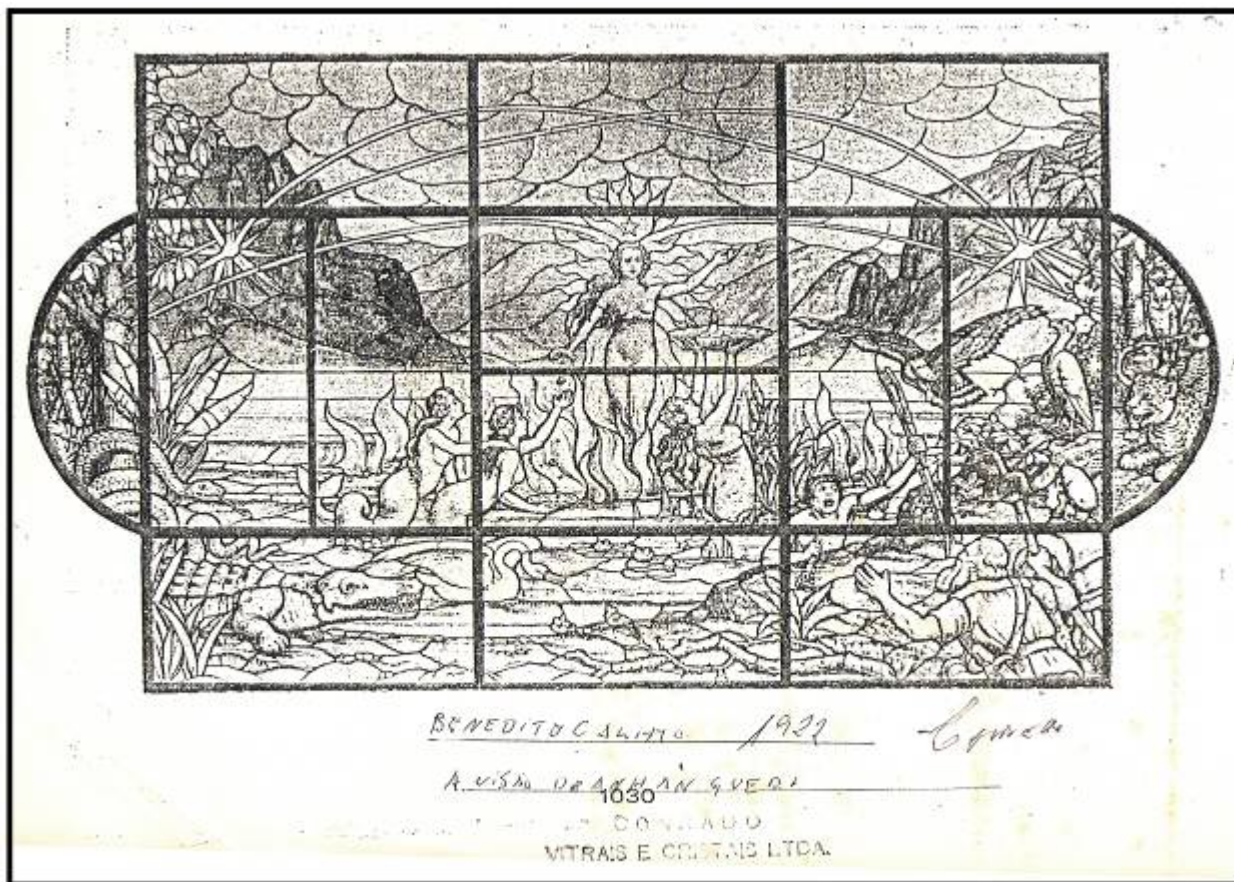


1. Clarabóia do salão da Bolsa do Café de Santos: vitral com *cartão* de Benedito Calixto - 1922

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



do cartão original, encontrada nos arquivos pessoais de Conrado Sorgenicht (neto), foto recente do vitral e a obra que inspirou sua composição, o Nascimento de Vênus.



2. Cartão de Benedito Calixto para o vitral da Bolsa do Café de Santos: “A Visão de Anhanguera”



3. O nascimento de Vênus - Sandro Botticelli - c.1484 - Galleria degli Uffizi, Florença



Não podemos afirmar que Benedito Calixto tenha visto pessoalmente esta obra de Botticelli, que se encontra na *Galleria degli Uffizi* em Florença, mas o pintor possuía uma boa biblioteca que consultava ao criar seus trabalhos. Conrado Sorgenicht (filho), que havia estudado na Itália, certamente colaborou nestas pesquisas. O ato de reproduzir uma composição do renascimento europeu e transformá-la numa temática indígena, bem brasileira, não era novidade, nem exclusividade de Benedito Calixto; ao contrário, refletia uma tendência entre os pintores do período. A busca por uma identidade nacional é um assunto que muitas vezes visitou o ideário artístico brasileiro. A idéia de verdade na pintura, sentida como honestidade, autenticidade cronológica, permeia também outros trabalhos que Benedito Calixto realizou com a Casa Conrado, como os vitrais da Igreja de Santa Cecília, da Igreja N. S<sup>a</sup>. da Consolação, da Catedral de Ribeirão Preto, A igreja de São João de Bocaina, a Igreja Matriz de Caraguatatuba e o Convento da Penha, em Vitória, no Espírito Santo.

A decoração de uma igreja normalmente era feita de modo a integrar a pintura das paredes com os vitrais. O tema poderia ser a vida de um santo, contada através de seus milagres, as passagens bíblicas mais significantes, uma alegoria dos seus atributos, ou simplesmente o santo da devoção do doador do vitral àquela igreja. Como estes exemplos são vitrais de caráter sacro, a verdade neste caso, se traduz na tentativa de encaixar os personagens dentro de seu cenário natural, seu habitat, caracterizando-os da melhor forma possível. Calixto fazia uma extensa pesquisa iconografia, desenhava móveis, carroças, bigas, e até confeccionava roupas e capacetes de época, que vestia em seus modelos vivos (muitas vezes membros de sua própria família). Contam-se estórias curiosas que revelam seu extremo perfeccionismo nesta busca do real, da representação verdadeira, como mandar instalar velas de navio num terreno vizinho a sua casa para poder copiá-las ao se inflarem com o vento. As obras citadas têm em comum a época histórica dos temas trabalhados, os primórdios do Cristianismo: nos quadros contando a vida de Santa Cecília aparece Roma do primeiro século, seus palácios, suas catacumbas; na Catedral de Ribeirão Preto, vemos o drama de São Sebastião, também em Roma, num momento posterior, e o martírio de São João Batista é mostrado na Terra Santa. Benedito Calixto faleceu em 1927, cinco anos após a criação dos vitrais apostos ao edifício da Bolsa do Café.

### **Quando fotos inspiram cartões**

Outras possibilidades de criação do vitral podem ser observadas no Mercado Municipal de São Paulo, 1933, que apresentam um tom quase jornalístico a temática dos vitrais. Ali aparece o homem flagrado no momento de seu trabalho: alimentando animais de criação, colhendo café, transportando bananas, tocando o gado. Cenas da agricultura, avicultura, pecuária, mostrando agricultores trabalhando de forma bem rudimentar, numa época anterior à mecanização. Tudo retratado dentro de um realismo fotográfico no que diz respeito à paisagem, à proporção e à profundidade dos elementos representados, buscando a autenticidade das informações. Conrado Sorgenicht (filho) andou pelas fazendas do interior do Estado de São Paulo, acompanhado de seu filho Conrado (neto), que já trabalhava no ateliê desde 1922, fotografando lavouras para registrar as ferramentas utilizadas, os meios de transporte, os animais de pequeno porte sendo criados soltos. Inspirados nestas fotos, o vitral foi criado.

### **Os vitrais apostos ao edifício da FAAP**

Para entender a função do *cartão* como registro que faz a intermediação entre o artista, a fatura do vitral e o cliente, devemos observar também as situações em que os conjuntos foram concebidos. Os vitrais apostos ao edifício da Fundação Armando Álvares Penteado revelam soluções diversas para o mesmo padrão técnico. Em meados da década de 40, quando já se iniciava a formação do acervo do Masp - Museu de Arte de São Paulo (1946). Em um local improvisado, no edifício dos Diários Associados na Rua Sete de Abril, ia-se reunindo as obras de arte, na sua maioria adquirida pelo prof. Pietro Maria Bardi em suas inúmeras viagens ao exterior, com dinheiro arrecadado por Assis Chateaubriand em doações. Ao mesmo tempo, em 1947, falece o conde Armando Álvares Penteado deixando um legado, considerado fabuloso, para a construção de uma escola de arte, com pinacoteca anexa. É construída a Fundação Armando Álvares Penteado, e o professor Bardi convidado a dirigir o Instituto de Arte Contemporânea, anexo à fundação. Segundo depoimento de Conrado Sorgenicht (filho) foi com uma intenção pedagógica que o prof. Bardi pensou o painel de vitrais implantado no salão de entrada do edifício da Fundação. O grande tema que transparece neste conjunto reflete o desejo de fazer uma mostra permanente de arte brasileira. Ao convidar um artista para criar o vitral, não foi solicitado um tema específico, e sim um *cartão* representativo de sua

produção. A dinâmica adotada era substituir pouco a pouco cada quadrado, pelo trabalho de um artista brasileiro, ou radicado no Brasil, o que permitiria um retrato da arte que podia ser constantemente atualizado. À medida que os vitrais iam ficando prontos, iam substituindo, parte a parte, um painel de fundo criado por Lina Bo Bardi. Nesta empreitada, Bardi foi auxiliado pela artista plástica Cláudia Andujar, que desenhou dois vitrais e a clarabóia no teto do mesmo salão. As obras já colocadas permitem a comparação do trabalho de diversos artistas, todos submetidos a um denominador comum: o vitral. O que pode acontecer quando enquadramos artistas diferentes, de diferentes épocas, em uma mesma fatura, no mesmo formato quadrado, nas mesmas dimensões (1m<sup>2</sup>)? O painel responde a esta questão na medida em que se analisa a relação do vitral com seu cartão, se assim chamarmos o desenho que originou a criação do vitral.

Todos os vitrais foram feitos na Vitrais Conrado Sorgenicht S.A. (nome da Casa Conrado a partir de 1952), que redesenhava o cartão fazendo adaptações de tamanhos e cores. Redesenhar, fazer adaptações de pinturas para o vitral era uma prática comum no ateliê de Conrado. Os vitrais da FAAP abrangem muitas possibilidades de criação, pois alguns foram feitos por artistas que já tinham uma prática antiga na confecção de vitrais, freqüentavam o ateliê e conheciam a fatura. Este é o caso do vitral de John Graz, uma composição que explora bem a transparência e o recorte do vidro. Este cartão foi feito em tamanho real, em técnica pastel, com os cortes do vidro definidos previamente pelo próprio artista. É diferente dos vitrais que o pintor fez na época do Art-déco, e mais próximo do seu trabalho maduro. O vitral de Regina Gomide Graz é vivo e colorido, como suas tapeçarias, uma composição ousada de cores e recortes solucionados com tranquilidade. Os artistas que conheciam e transitavam pelo ateliê, muitas vezes gostavam de acompanhar o trabalho, interferir na escolha dos vidros, discutirem a localização dos recortes com os artesãos. Mas conhecer bem a técnica do vitral também não é nenhuma garantia de uma boa solução, como podemos perceber no vitral do pintor Carlos Oswald que, como sabemos, fez diversos vitrais com a Casa Conrado e com outros vitralistas (Formenti, no Rio de Janeiro). Em seu livro (supra citado) o pintor afirma que a beleza dos vitrais medievais consiste no fato de serem recortados em pedaços pequenos, o que os tornaria "semelhantes aos tapetes persas". Ele e Conrado Sorgenicht (neto) sempre divergiram neste ponto, e os recortes acabavam sendo feitos um pouco

maiores do que o pintor gostaria. No caso da FAAP, o *cartão* foi enviado ao ateliê em tamanho real, já com os recortes do vidro marcados, cores e textura definida. O resultado aponta um excesso de recortes no vidro e conseqüentemente de chumbo, que tornam o vitral pesado e monótono. Há também outros casos, nos quais o vitral não faz jus à obra do artista, ou porque não tem a menor relação com a sua produção, ou por serem cores muito difíceis de serem alcançadas em vidro, ou porque o artista está experimentando uma fatura estranha. Um desses casos é o do vitral feito a partir da obra "O Touro", de Tarsila do Amaral, 1928, um quadro que se encontra atualmente no Museu de Arte Moderna da Bahia. A obra foi adaptada através de uma reprodução fotográfica do quadro original entregue aos desenhistas da Casa Conrado, que fizeram o *cartão*. Suas dimensões originais, 50cm de altura X 61cm de largura, foram ampliadas e enquadradas, mas é na profundidade, no espaço que envolve o animal na composição, que a obra de Tarsila perde muito do seu encanto: cores diferentes, intensas e chapadas acentuam ainda mais à distância entre a obra que gerou o *cartão* e sua transposição para o vitral.

Dois vitrais complementam estas observações que poderiam ser estendidas a todos os artistas deste conjunto: o de Antônio Gomide e outro de Lasar Segall. O feito por Antônio Gomide é muito interessante, bem representativo de sua produção em vitral, que teve seu ápice na década de trinta, quando foram feitos os vitrais do parque Fernando Costa, em São Paulo. O trabalho de Lasar Segall aproxima-se de sua obra nas cores ainda que acentuadas pela intensa luminosidade do vidro, mas distancia-se na forma. São tons amarelados, roxos, vermelhos bem interessantes, unidos em uma composição que se aproxima muito dos vitrais Art-déco, explorando mais os quadrados, as linhas repetidas e acentuadas, subitamente interrompidas.

### **Considerações finais**

A concepção criativa de um vitral envolve possibilidades técnicas e opções estéticas. O vitralista orchestra os envolvidos no processo criativo usando o *cartão* como instrumento de comunicação entre artistas e clientes. A Casa Conrado buscou parcerias com artistas atuantes em suas épocas tecendo aproximações com a pintura e pensando em valorizar o vitral como obra de arte. A fotografia também foi usada na pesquisa temática, na criação dos *cartões*. A análise das obras nos permite observar diferenças entre *cartões* feitos especialmente para serem



transpostos ao vitral e adaptações de pinturas que nunca foram pensadas para tal finalidade, quando não houve a intenção de se explorar nenhum dos aspectos dos materiais utilizados, algum tipo específico de vidro, ou recortes nos caixilhos. A relação que os vitrais têm com os edifícios onde estão implantados é determinante para sua apreciação e a criação de vínculos que estimulam sua preservação.

#### Notas

<sup>1</sup> Conrado Sorgenicht (pai) chegou ao Brasil em 1875, com 39 anos, a esposa Josefina e os filhos (Emma, Maria, Josefina e Conrado, 5 anos). Pai e filho começam a trabalhar com vitrais em 1889, marcando o início da Casa Conrado. Em 1901 Conrado Sorgenicht (pai) falece, e seu filho assume a coordenação do ateliê. Em 1902 nasce Conrado Sorgenicht (neto), que trabalha com o pai de 1920 até a morte deste, em 1938. Conrado (neto) trabalhou até 1989, quando se aposentou, vendeu o ateliê, mas continuou assessorando o comprador até falecer em 1994.

<sup>2</sup> Minha tese de mestrado, “Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro”, além de contar a história do conhecido ateliê mostra o percurso de formação de minha família, pois minha mãe é filha única de Conrado Sorgenicht (neto). Sempre fotografei vitrais para os álbuns que meu avô mostrava aos clientes. Na ocasião da pesquisa pude ter acesso a todo material disponível como documentos, cartões, notas pessoais, além de realizar entrevistas com o próprio Conrado, ex-funcionários, parceiros e colaboradores. O material era pouco e os cartões de artistas que se tornaram conhecidos adquiriram valor comercial independente do vitral que os originou, foram vendidos em galerias de arte, restando algumas fotos e cópias xerox dos originais nos arquivos pessoais de Conrado Sorgenicht.

<sup>3</sup> Após o falecimento de Conrado Sorgenicht (neto) em 1994, tenho conservado o seu acervo pessoal de fotos e documentos.

#### Referências bibliográficas

FERNANDEZ, L.F. **John Graz**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1985.

LEMOES, Carlos A. C. **Ramos de Azevedo e seu escritório**. São Paulo: Pini, 1993.

MELLO, Regina Lara Silveira. **Casa Conrado: Cem anos do vitral brasileiro**. Campinas: UNICAMP, 1996, 209 f.. Tese (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

MELLO, Regina Lara Silveira. **Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais**. Campinas: PUCCAMP, 2008, 258 f.. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em Psicologia: Profissão e Ciência, Centro de Ciências da Vida, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. **Creatividad**. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona, Espanha: Paidós, 1998.

OSWALD, Carlos. **Como me tornei um pintor**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1957, 89 p. (exemplar encontrado na seção de livros raros da biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo).

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

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

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação - construção da obra de arte**. Vinhedo:Horizonte, 2006.

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

---

### **Regina Lara Silveira Mello**

Doutora em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em "Psicologia: Profissão e Ciência" da PUCCampinas - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Mestre em Artes pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas e Designer pela UPM - Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde atua como docente no Curso de Design.