



CAETANO FRACCAROLI: ARTE, REFLEXÃO E ENSINO

Pesquisa de Iniciação Científica, Fauusp-Fapesp

Professora Orientadora: Vera Maria Pallamin

Camila Maleronka

Dezembro/2000

Índice

Introdução	03
1. Da formação do artista	04
2. O contato com novas idéias e suas primeiras repercussões em Fraccaroli	07
2.1. Mondrian e o Neoplasticismo	10
2.2. Gestalt	13
2.2.1. Princípios Básicos da Percepção Visual	15
3. Atividade docente a partir da década de 1950	17
3.1. O Curso de Plástica na Fauusp	17
3.2 O Atelier do Escultor	22
3.3. Duas propostas para a Universidade de São Paulo: a Escola de Belas Artes e o Departamento de Artes	23
3.4. O "Estudo para um Centro de Estética Industrial" e a implantação do Laboratório de Modelos e Ensaios da Fauusp	26
3.5. "Escultura para Arquitetos"	32
4. Produção Artística	35
4.1. As primeiras Bienais e a pesquisa experimental na produção de Fraccaroli obras de pequeno e médio porte	35
4.2. Figuração	43
4.3. Concursos e obras de grande porte	44
4.4. Três modos distintos de trabalhar a escultura ..	50
4.5. Obras recentes na Cidade Universitária	52
5. Considerações Finais	53

Introdução

Esta pesquisa refere-se a Caetano Fraccaroli (1911-1987), escultor e ex-professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fauusp). Trata de um artista que, por decisão pessoal, não se inseriu no mercado corrente, privilegiando o trabalho na academia e conjugando a atividade de escultor com a de professor. A produção escultórica de Fraccaroli é expressiva do período, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1960. A leitura do conjunto de sua obra ilustra um capítulo muito significativo da história da Arte Moderna em São Paulo e no Brasil. O caminho percorrido pelo escultor foi pautado pelas discussões acerca da dicotomia Arte Acadêmica - Arte Abstrata, trazidas à tona com as primeiras Bienais Internacionais, na década de 1950, que revolucionaram o panorama artístico desse período.

As teorias do Neoplasticismo de Mondrian, e da Gestalt - Psicologia da Forma, que, para Fraccaroli, legitimavam a abstração em arte, foram os pilares de seu trabalho tanto de escultor como de professor. Segundo esses princípios, pretendia trabalhar acreditando em

valores universais da percepção e da organização visual da forma. A contribuição de Fraccaroli enquanto professor teve como base essas noções na formulação didática por ele delineada voltada para a estética experimental.

Esse trabalho está organizado em quatro partes. Na primeira, pretendemos fazer uma reflexão sobre a carreira de Fraccaroli, considerando os vínculos entre seu trabalho artístico, reflexão estética e atividade didática. Verificando as relações entre as atividades do artista e professor e os movimentos artísticos de sua época, foi destacado seu papel na academia e identificadas as mudanças em seu modo de ensinar e trabalhar a escultura. A segunda parte apresenta a catalogação completa das obras do artista, com imagens e informações de cada uma delas, apresentadas no formato de fichas. Uma coletânea de anexos significativos - notícias e artigos de jornais de época e documentos do arquivo Atelier Caetano Fraccaroli - compõe a terceira parte do trabalho. O último volume apresenta o projeto de rearranjo das obras no espaço do Edifício Caetano Fraccaroli - Atelier Fauusp.

1. Da formação do artista

Nascido em 1911 em Verona, Itália, Caetano Fraccaroli chegou ao Brasil em 1929, com dezoito anos. Veio para Santos, onde parentes já estavam estabelecidos administrando o Hotel Parque Balneário - seus irmãos mais velhos tinham experiência no ramo, e assim que adquiriram alguma estabilidade no país, foram, pouco a pouco, trazendo a família toda para trabalhar no negócio. Caetano, entretanto, chegou aqui tendo estudado na Escola de Belas Artes de Verona e no atelier do professor Montini e não se engajou no projeto familiar. Foi morar temporariamente em São Paulo para tratar de problemas de saúde e, financiado por um cunhado, tomou aulas no atelier de Helio de Giusti, famoso escultor figurativista da época. Suas primeiras obras datam de 1930: "Jovem Bororo" e "Potro". São belos exemplos do início da produção do artista, nos quais já se notam sua extrema sensibilidade e habilidade para trabalhar a escultura. Ambas em gesso, foram executadas ainda em Santos e suas fôrmas foram tiradas pelo próprio escultor; têm uma coloração marrom avermelhada, cujo

segredo Fraccaroli nunca revelou: "É gesso, é gesso."¹

Fraccaroli iniciou profissionalmente suas atividades artísticas participando de concursos, e teve seus primeiros êxitos - obras de porte executadas - em Santos. Em 1932, recebeu, da prefeitura municipal, uma menção honrosa por seu "Monumento ao Soldado Constitucionalista", e, em 1937, venceu um concurso aberto pelo jornal "A Tribuna" para o "Monumento ao Senador Azevedo Júnior". Fraccaroli realizou ainda nessa década mais três obras para a cidade: na Ponta da Praia, a "Herma ao Poeta Martins Fontes", a convite do Rotary Club em 1937; no ano seguinte, venceu o concurso para o "Monumento a Vicente de Carvalho" na Praia do Boqueirão e, logo depois, foi convidado pela prefeitura para fazer o Monumento ao Esportista, implantado na Ponta da Praia. O caminho de Fraccaroli na atividade docente também foi iniciado em Santos. Ingressou no ensino em 1939, como professor de "Plástica" no instituto Dona Escolástica Rosa. Nesse

¹Fraccaroli citado na entrevista com Hélio Iagher (técnico que acompanhou o trabalho de Fraccaroli desde 1953). Segundo o técnico seria impossível conseguir tal tonalidade apenas com o gesso.

momento, apesar das obras que tinha em execução na cidade, seu trabalho artístico não tinha uma demanda suficiente que lhe permitisse viver exclusivamente como escultor. Em 1942, mediante concurso na Superintendência do Ensino Profissional (classificado em 1º lugar) foi efetivado no cargo de professor de “Plástica”. No mesmo ano passou a integrar o corpo docente da Escola Industrial Joaquim Ferreira do Amaral, em Jaú e, no ano seguinte, o da Escola Técnica Getúlio Vargas, em São Paulo, estabelecendo-se definitivamente na cidade. O reconhecimento do artista por um público mais amplo se deu em um concurso de 1941: “Monumento a Caxias”, promovido pelo Ministério da Guerra no Rio de Janeiro. Neste concurso, de cunho internacional e larga repercussão², Fraccaroli, jovem e até então relativamente desconhecido, ficou com o quarto lugar.

Sua versão para o monumento era composta por uma plataforma imensa (de 30 por 50 metros), um arco de triunfo, no qual estavam inscritos baixos-relevos narrando episódios

gloriosos da vida do herói e uma estátua equestre de Caxias. No memorial descritivo do projeto, Fraccaroli classifica o monumento como “*de estilo clássico-moderno*” e justifica as proporções grandiosas, dignas “*da estatura moral do homenageado e da terra bandeirante que lhe rende tal pleito*”. Vale destacar no mesmo documento – sem esquecer da minúcia com que foi tratado cada elemento isolado da obra – o apuro com que o escultor trabalhou a espacialidade do conjunto: “*o arco e a estátua equestre adquirem, no espraiamento do conjunto, todo relevo necessário, oferecendo, seja qual for o ângulo em que se coloque o observador, perfeito equilíbrio arquitetônico e variedade de perspectiva. As linhas montantes das escadarias foram cuidadosamente estudadas, de forma a evitar diferenças bruscas de nível, conseguindo-se, assim, um movimento ascensional muito suave.*”³

Além da maquete do conjunto, a apresentação do escultor contou com um modelo do busto de Caxias em escala real. Fraccaroli, que

²Contamos em nossos arquivos com vários artigos em jornais da época destacando o Monumento apresentado por Fraccaroli no concurso.

posteriormente trabalharia muito com bustos e hermas de personalidades por encomenda, desenvolveu a habilidade de captar a essência íntima de seus modelos, fixando esses aspectos nos monumentos. No busto de Caxias, conseguiu mostrá-lo como “*guerreiro e estrategista*”, “*homem de Estado e pacificador*”, “*combatente e cidadão*”, imprimindo um ar plácido e forte à figura. Esse busto foi escolhido como o melhor do concurso, e imediatamente adquirido pela Prefeitura de São Paulo - na figura do prefeito Prestes Maia - para presentear o Ministro Gaspar Dutra⁴. Nessa ocasião, Fraccaroli foi convidado pelo prefeito a participar da concorrência para o “Símbolo da Oferta do Livro”, destinado ao saguão da recente

³ Fraccaroli, Memorial Descritivo do Projeto “Duque de Ferro”, 1941.

⁴Foi encontrado no atelier um telegrama do Tenente Coronel Afonso de Carvalho, membro do júri, endereçado a Fraccaroli: “Seu trabalho foi, de fato, a concepção mais original apresentada no concurso, e lamento ter sido prejudicado pelo argumento de não se ajustar à praça. Detalhe cabeça Caxias realmente melhor escultura no gênero feita até hoje e folgo desvanecedora lembrança ilustre prefeito São Paulo Dr. Prestes Maia oferecendo a Ministério Guerra. Atendendo valor trabalho e de esperar seja o mesmo reproduzido e colocado em quartéis e estabelecimentos militares, figurará capa terceira edição meu livro Caxias, contando para isso sua autorização. Aguardo fotografias maquete.”

Biblioteca Municipal⁵, tendo sido o vencedor com a obra “A Leitura”.

Em 1943, ganhou outra concorrência aberta pela prefeitura paulistana. O tema era “Monumento ao Trabalhador” e a peça de Fraccaroli, intitulada “O Semeador”, em bronze, com 4,00m de altura, mais um pedestal de 1,50m foi, na época, uma das maiores esculturas isoladas de São Paulo. A figura apresenta um cuidadoso exagero em suas proporções: “O vestuário, os membros, sobretudo os membros inferiores são rudes e pesados, a ponto da figura parecer uma caricatura quando ainda em moldagem, dentro do ‘atelier’. Entretanto, na posição definitiva os exageros são corrigidos ou atenuados pelo ‘ar’. Os pés enormes, não tanto para simbolizar o apego do lavrador ao solo (consideração modernista plausível, embora um tanto cerebrina) como para atenuar a estabilidade da figura e resistir à luz, na exposição definitiva recuperam quase as proporções normais, ou pelo menos deixam de parecer os aleijões do ‘atelier’.”⁶

⁵Projeto de 1935 do arquiteto francês Jaques Pillon, obra entregue em 1942.

⁶ Prestes Maia em artigo para o jornal “Última Hora”, em 9 de setembro de 1952.

A posição definitiva, a que se refere Prestes Maia na citação acima, era próxima ao Palácio 9 de Julho, no Parque Dom Pedro II, com o *sky line* do Pátio do Colégio e do centro da cidade ao fundo. Posteriormente, essa escultura foi transferida para as proximidades do CEASA. Além da banalização do seu significado – de trabalhador genérico para um semeador específico, dada a proximidade do centro de abastecimento alimentício –, essa mudança significou enorme prejuízo para a apreciação da obra não apenas pelos motivos citados acima, mas também porque muito da expressividade dessa figura estava no contraste passado-presente proporcionado pela relação figura-fundo: a rudez do trabalhador contra o cenário da cidade construída.



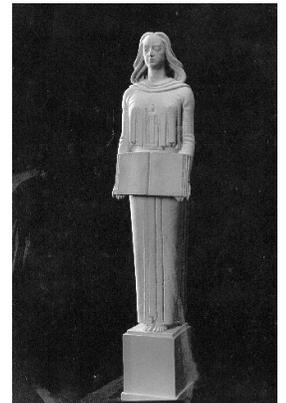
Vicente de Carvalho, 1939



Mon. ao Esportista, 1940



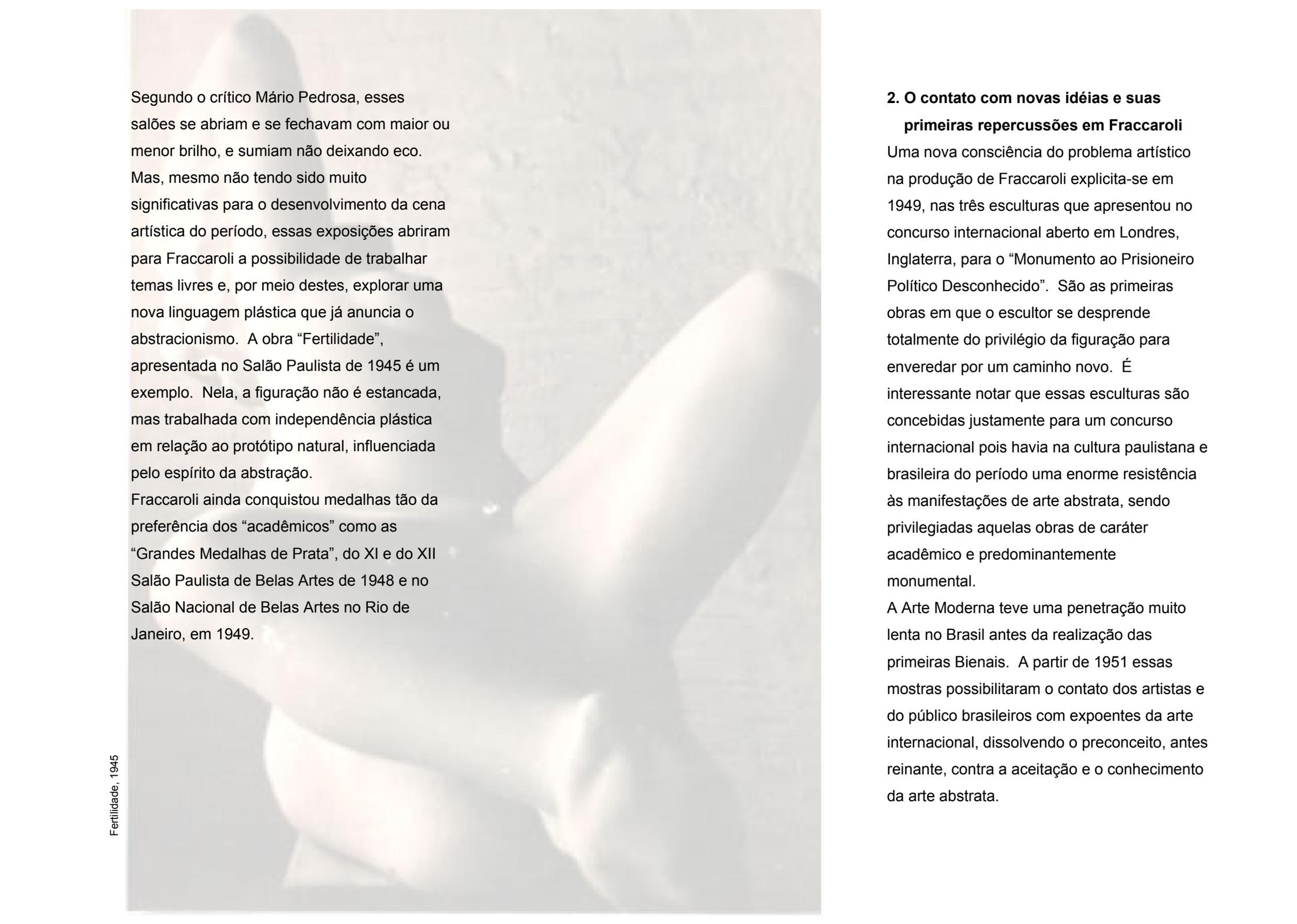
Caxias, 1941



A Leitura, 1942



O Semeador, 1943



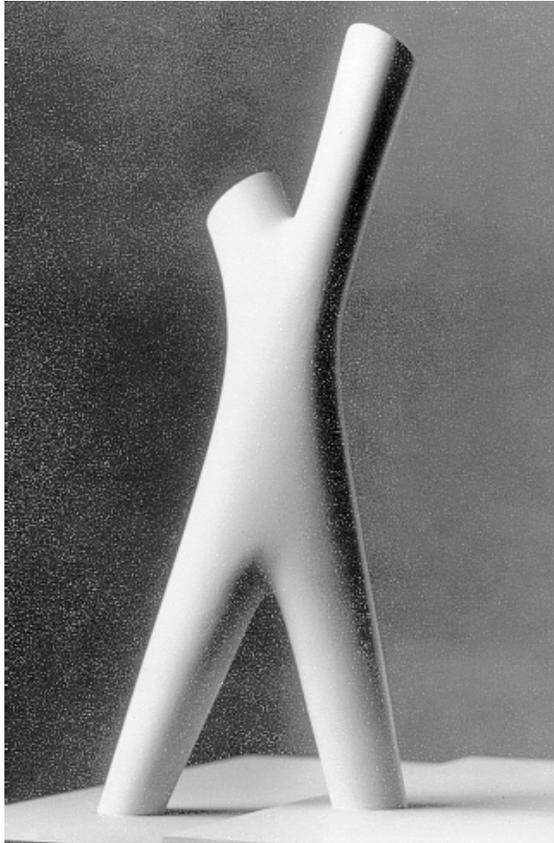
Segundo o crítico Mário Pedrosa, esses salões se abriam e se fechavam com maior ou menor brilho, e sumiam não deixando eco. Mas, mesmo não tendo sido muito significativas para o desenvolvimento da cena artística do período, essas exposições abriram para Fraccaroli a possibilidade de trabalhar temas livres e, por meio destes, explorar uma nova linguagem plástica que já anuncia o abstracionismo. A obra “Fertilidade”, apresentada no Salão Paulista de 1945 é um exemplo. Nela, a figuração não é estancada, mas trabalhada com independência plástica em relação ao protótipo natural, influenciada pelo espírito da abstração. Fraccaroli ainda conquistou medalhas tão da preferência dos “acadêmicos” como as “Grandes Medalhas de Prata”, do XI e do XII Salão Paulista de Belas Artes de 1948 e no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1949.

Fertilidade, 1945

2. O contato com novas idéias e suas primeiras repercussões em Fraccaroli

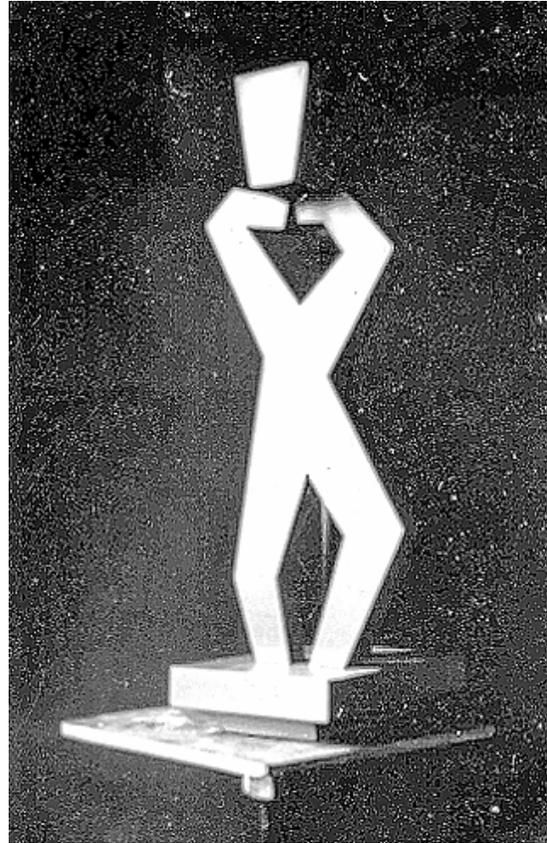
Uma nova consciência do problema artístico na produção de Fraccaroli explicita-se em 1949, nas três esculturas que apresentou no concurso internacional aberto em Londres, Inglaterra, para o “Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido”. São as primeiras obras em que o escultor se desprende totalmente do privilégio da figuração para enveredar por um caminho novo. É interessante notar que essas esculturas são concebidas justamente para um concurso internacional pois havia na cultura paulistana e brasileira do período uma enorme resistência às manifestações de arte abstrata, sendo privilegiadas aquelas obras de caráter acadêmico e predominantemente monumental.

A Arte Moderna teve uma penetração muito lenta no Brasil antes da realização das primeiras Bienais. A partir de 1951 essas mostras possibilitaram o contato dos artistas e do público brasileiros com expoentes da arte internacional, dissolvendo o preconceito, antes reinante, contra a aceitação e o conhecimento da arte abstrata.



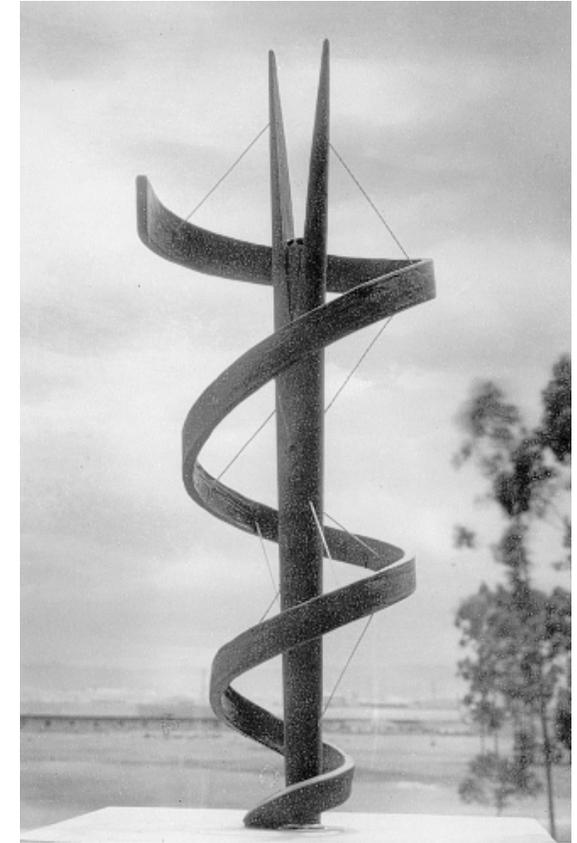
Prisioneiro Político Desaparecido (1), 1949

Depois da Semana de 22, pouco aconteceu no âmbito das artes plásticas brasileiras, principalmente depois do golpe do Estado Novo em 1937, com a intervenção do Estado - inclusive no campo cultural. Essa segunda fase da Arte Moderna é tida como um período intermediário, protagonizado pela arquitetura.



Prisioneiro Político Desaparecido (2), 1949

A profissão de arquiteto foi regulamentada em 1933, produto da Revolução de 1930, mas o arquiteto tinha, até então, uma conotação de profissional menor, supérfluo, mero desenhista de fachadas. Foi na aliança com os movimentos de arte moderna que a arquitetura ganhou força e conquistou espaço. Foi a chamada fase áurea da arquitetura moderna



Prisioneiro Político Desaparecido (3), 1949

brasileira, fase de industrialização intensa e crescimento da população urbana quando o Estado e as elites nacionais (Matarazzo, por exemplo) patrocinaram o modernismo⁷. Vinculado a esse movimento esteve o processo de emancipação do arquiteto fachadista, explicitou-se a possibilidade de

arquitetos se beneficiarem das novas condições de produção, separando o ofício de construtor da arquitetura⁸, tendo sido um momento de distinção para os arquitetos no país⁹.

No segundo pós-guerra os arquitetos brasileiros estavam suficientemente prestigiados para começar a planejar a formação de novos quadros profissionais. O ensino de arquitetura no Brasil teve duas vertentes principais: a Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro e a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, com o curso de Engenheiros-Arquitetos.

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP¹⁰, oriunda dessa segunda vertente, ao se afastar da escola de engenharia, organizou-se inicialmente adaptando o currículo padrão da Escola Nacional de Belas Artes (reformado por Lúcio Costa em 1930) - com suas disciplinas de Plástica, Modelagem, Arquitetura de

Interiores, Grandes e Pequenas Composições -, mas também conservou o programa de ensino técnico que caracterizava o curso de Arquitetura da Escola Politécnica¹¹. A formação urbanística (sob a orientação do professor doutor Luiz Inácio Romeiro de Anhaia Mello, idealizador e primeiro diretor da faculdade e ex-prefeito de São Paulo) também tem origem nesse curso.

Esse primeiro currículo foi, portanto, composto por uma somatória de disciplinas, não havendo ainda unidade no modelo de arquiteto que a escola pretendia formar. Essa organização inicial levou a que cada professor concebesse sua disciplina de forma relativamente autônoma.

Fraccaroli, que integrava o corpo docente do curso da Escola Politécnica desde 1944, foi contratado mediante concurso de títulos para reger a Disciplina nº 30 - "Plástica" do 1º ano na Fausp (rescindindo seu contrato com a escola de engenharia).

No curso de Engenheiros-Arquitetos, o escultor fora contratado como professor auxiliar, trabalhando sob a coordenação de Felisberto Ranzini, que era mestre de aquarela. Ranzini manteve na aula "Composição Decorativa. Modelagem" (que ministravam juntos) o mesmo programa desde 1938, programa esse que apresentava um conteúdo bastante convencional: desenhos de ornamentação externa e interna, como capitéis, cartuchos, consolas e frisos em diversos estilos, as cinco "ordens do Vignola" e suas aplicações sobre pórticos, arcadas e intercolúnios, e técnicas de apresentação como: lápis, bico de pena, crayon pastel e aquarela.

Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Fraccaroli adotou uma linha completamente diferente dessa que seguia na Politécnica, trazendo para dentro do curso recém-criado estudos pioneiros na época.

Já foi mencionado que, em fins da década de 40, a reflexão do escultor acerca do problema artístico havia ultrapassado aquela do artista "clássico" ou "acadêmico" que o caracterizou no princípio. Essa transformação foi fomentada por seus estudos referentes ao Modernismo e à Arte Abstrata, direcionados

⁷ Smreczanyi, Gitahy, Sampaio e Lanna (col.), 1996.

⁸ Rino Levi inovou quando abriu, em São Paulo, na década de 1940, um escritório que só comercializava projetos, e não o edifício concluído.

⁹ Foi a época em que Lúcio Costa e Warchavchik lançaram os primeiros manifestos e casas modernistas.

¹⁰ Criada pelo decreto de lei no. 104 de 21 de junho de 1948 e regulamentada pela lei no. 3233 de 27 de outubro de 1955.

¹¹ O curso de Engenheiros-Arquitetos da Escola Politécnica organizava-se da seguinte forma: 2 anos de ciclo básico comum a todas as engenharias e os 3 anos seguintes de curso específico, com alguma formação humanística aplicada, focalizando os problemas da arquitetura e também da cidade.

sobretudo pelo Neoplasticismo e pela Gestalt. Esses mesmos estudos foram levados por Fraccaroli para a sala de aula: "*Para dominar os meios plásticos nitidamente definidos, no campo concreto, eu achei um grande valor educativo no ensino da Gestalt e no ensino do Neoplasticismo de Mondrian.*"¹² A introdução de idéias do Neoplasticismo começou no curso de Engenheiros-Arquitetos da Poli, em 1944, com uma aula isolada de Fraccaroli intitulada "Arte e Renovação", no curso de Ranzini. Já a Gestalt é colocada pela primeira vez em 1951 numa exposição de trabalho de alunos que Fraccaroli introduz com um resumo dos princípios dessa teoria.¹³

¹² Fraccaroli; Grifos do autor. In: Folha avulsa da década de 50, arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

¹³ Essas informações foram tiradas de uma folha avulsa em que Fraccaroli destaca algumas datas significativas de sua carreira.

2.1. Mondrian e o Neoplasticismo

O Neoplasticismo foi um movimento lançado por um grupo de artistas holandeses em 1917. Seus conceitos principais foram elaborados por Piet Mondrian a partir de pesquisas por ele desenvolvidas no campo da pintura. Absorvendo a herança do Cubismo¹⁴, a Nova Plástica aspirava deduzir dele uma poética precisa e universalmente comunicável, propondo superar a costumeira classificação das artes. Enquanto o movimento de Picasso e Braque, propunha uma modificação do conceito tradicional de arte como atividade representativa, contraposta ao mundo dos processos técnicos, o Neoplasticismo, se levado às suas últimas conseqüências, chegaria a abolir a representação, anulando a separação entre arte e vida, como afirma Mondrian: "A plástica nova tem que abranger a existência total."¹⁵

O abstracionismo, para os neoplasticistas, não seria uma nova linguagem artística gratuita ou um modismo, mas uma decorrência das transformações trazidas pelo mundo moderno

¹⁴ O Cubismo foi lançado em Paris, em 1907 e seus principais mentores foram Picasso e Braque.

¹⁵ Mondrian; "A Razão da Plástica Nova". In: Revista De Stijl - arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.



Mondrian: Tree (c.1909-10)



Mondrian: The Red Tree (1909-10)



Mondrian: Tree (1910-11)

sobretudo no que se refere aos efeitos dos fenômenos de maquinização e massificação. À medida em que se afasta da natureza, o homem moderno voltar-se-ia cada vez mais para sua existência interior - "a vida do homem verdadeiramente moderno não se orienta pelo material nem para o material"¹⁶ -, esse processo levaria ao sentido abstrato da vida, ao "espírito lucidamente abstrato"¹⁷. Sendo a arte a "dualidade entre o exterior culto e o interior mais profundo e mais consciente do homem", ela se manifestaria como "plástica pura do espírito humano"¹⁸.

De acordo com o Neoplasticismo (ou "Plástica Pura", ou "Pintura Abstrata Real"), o homem moderno é o homem universal, a arte desse novo homem, desse novo tempo, portanto, deveria ser também universal. Porém, a manifestação artística sempre se dá de forma individual, particular. Para Mondrian, a arte é em essência universal e é possível dar uma concretização ao universal que não anule nada do ser individual¹⁹. Sua representação

não pode, contudo, ficar no campo subjetivo²⁰ - como na arte figurativa, onde o individual predomina - o caminho seria, então, partir para uma representação "não-figurativa".

Segundo o pintor holandês, ao longo da história, a arte manifestou duas inclinações principais: a criação direta da beleza universal - o que seria a representação objetiva da realidade, onde estaria seu caráter atemporal - e a expressão estética do individual - a representação subjetiva da realidade, sua aparência temporal.²¹ Esses dois elementos opostos- universal e individual - seriam indispensáveis para alcançar a emoção. A tarefa da nova plástica seria, então, alcançar o equilíbrio entre universal e individual, geral e particular, objetivo e subjetivo, pois "É na relação equilibrada entre o individual e o universal que o universal acha na arte a expressão plástica mais pura, mais direta."²²

Para atingir esse equilíbrio, Mondrian concluiu que a arte deveria ser tecnicamente "produzida", "construída": "Deve-se criar, tão objetivamente quanto possível, uma

¹⁶ Mondrian; "A Nova Plástica na Pintura". In: Revista De Stijl - arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

¹⁷ Idem nota 15.

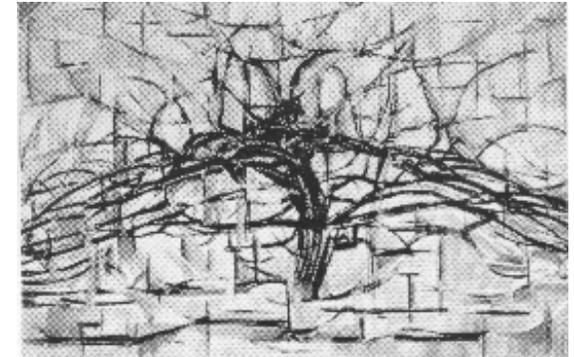
¹⁸ Idem nota 16.

¹⁹ Mondrian; "Plástica da Forma". In: Revista De Stijl - arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

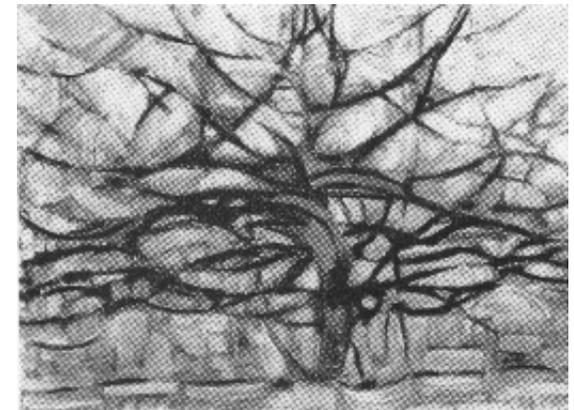
²⁰ Mondrian, 1951.

²¹ Mondrian; "A Nova Plástica como Estilo". In: Revista De Stijl - arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

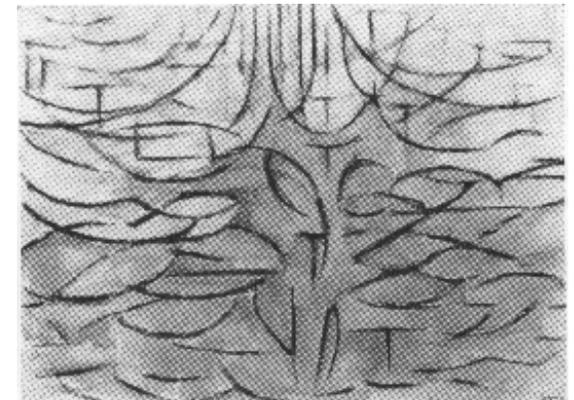
²² Idem nota 19.



Mondrian: Tree (c.1911)



Mondrian: The Gray Tree (1911)



Mondrian: Flowering Appletree (c.1912)

representação de formas e relações. Tal trabalho nunca será vazio por que a oposição de seus elementos construtivos e sua execução provoca emoção"²³.

Essa objetividade foi alcançada através da redução dos meios plásticos ou, como preferiam os adeptos do Neoplasticismo, da "purificação" dos meios plásticos. Adotando as cores primárias - a representação da cor nela mesma -, formas neutras, o retângulo, por sua condição de equilíbrio estável e a linha reta, acreditavam não evocar sentimentos ou idéias individuais, esses seriam então meios plásticos universais. A utilização destes destacaria as relações entre as formas, criando, racionalmente formas e cores abstratas. Assim, chegariam à "plástica exata das relações puras" e ao "essencial de qualquer emoção plástica estética"²⁴. "A beleza universal vem da dinâmica do ritmo das relações internas das formas, e não do caráter particular da forma."²⁵ Partindo de elementos bidimensionais e justapondo-os segundo um

novo senso de relações recíprocas brotaria uma "nova plasticidade".

O universal manifesto plasticamente é aquilo que pertence ao individual e se exprime através do geral, o que leva o individual à vida e à unidade da existência, o imutável: as relações equilibradas. No sistema realmente abstrato, a arte usa de meios plásticos universais numa composição equilibrada. É um meio da arte, enquanto manifestação individual, atingir o universal.



Mondrian: Victory Boogie-Woogie (1943-44)

²³ Mondrian; 1951.

²⁴ Mondrian; "A Nova Plástica na Pintura". In: Revista De Stijl - arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

²⁵ Mondrian; 1951.

2.2. Gestalt²⁶

“Há algo que transcende a um exclusivo gosto pessoal ou a um gosto na dependência de um momento histórico. Só em função de alguma constante pode-se explicar que o homem realize e perceba a beleza, quer seja através de uma escultura primitiva, uma estátua grega ou de uma composição de nossos dias.”

Caetano Fraccaroli²⁷

A Gestalt – Psicologia da Forma foi uma concepção sobre a percepção visual elaborada em 1910 por Max Wertheimer e aplicada pelos integrantes da Bauhaus. Estabelecia alguns princípios básicos da percepção visual defendendo a existência da “boa forma”, ou seja, aquela que teria uma melhor configuração, mais estável²⁸. Segundo seus próprios comentários, Fraccaroli tomou conhecimento da existência dessa teoria por acaso, durante uma reunião em sua casa do grupo de estudos de sua esposa, Marina Martins Rodrigues

²⁶ “O vocábulo “Gestalt” não tem em português uma tradução precisa. No seu sentido mais amplo, significa uma integração de partes em oposição à soma de partes. É geralmente traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura, forma.” – Fraccaroli, 1952.

²⁷ Fraccaroli, 1952.

²⁸ Pallamin, 1985.

Fraccaroli²⁹, que era psicóloga. O escultor interessou-se de pronto pelo assunto, tendo encontrado na teoria da Gestalt fundamentos essenciais para sua reflexão e prática docente e artística. Segundo esta concepção, através do estabelecimento de princípios básicos que regem a percepção visual tornava-se possível desmontar noções estereotipadas de “gosto” e “arte”, argumentando cientificamente contra afirmações do tipo: “gosto não se discute” ou “arte não se ensina”.

Em 1952, na apostila “A Percepção da Forma e sua Relação com o Fenômeno Artístico – O Problema visto através da Gestalt (Psicologia da Forma)”, Fraccaroli escreve que a Gestalt é “*uma porta que se abre*”, pois a “*teoria, extraída de uma rigorosa experimentação, vai sugerir uma resposta ao **porque** umas formas agradam e outras não*”³⁰

Essa escola, apoiada na psico-fisiologia do sistema nervoso, estabeleceu critérios objetivos de avaliação da forma visual, que viriam a interferir na crítica e também orientar a autocrítica na criação artística. Tais critérios, de grande simplicidade, apontam

²⁹ Caetano e Marina casaram-se em 1941.

³⁰ Fraccaroli, 1952. Grifo do autor.

características de organização formal-visual de arte que podem ser aferidas experimentalmente por observadores das mais variadas tendências e níveis culturais, de acordo com a teoria da Gestalt, “*Os princípios de organização visual são constantes na percepção espontânea da forma, independente de qualquer aprendizado.*”³¹ Apesar da experiência passada ser também um fator influente, segundo Wertheimer, a percepção visual não é resultante exclusiva desse aprendizado, pois os princípios internos de organização da forma podem sobrepor-se ao valor dessa experiência.

A Gestalt sugeria, pois, uma nova orientação no ensino artístico e uma análise crítica possível de ser realizada em termos mais precisos do objeto de arte – com argumentos de combate às teorias relativistas que reinaram, até então, no tratamento do assunto.

³¹ Fraccaroli, 1952.

Essa vertente foi muito trabalhada nas décadas de 40 e 50 por autores como George Kepes e Rudolf Arnheim, com forte presença intelectual não só no campo das artes mas também na arquitetura e no design.

Contrapondo-se à teoria da psicologia clássica³², segundo a qual a percepção da forma é resultado da soma de sensações isoladas, associadas conforme a experiência e a aprendizagem do indivíduo, a Gestalt trata a percepção como resultante da apreensão imediata do “todo”, organizando-o na forma mais simples e estável possível, a partir das condições dadas, devido a uma necessidade interna de organização³³. “Enquanto que, para a psicologia tradicional, a articulação do nosso campo em coisas, ou entre figura e fundo, apresenta-se como um exemplo claro de experiência ou aprendizagem, nossa teoria considera essa articulação o resultado direto da distribuição de estímulo, isto é, a organização espontânea provocada pelo mosaico de estímulo.”³⁴

³² Também chamada associacionista, atomista ou estruturalista.

³³ Wertheimer, 1959.

³⁴ Kofka, 1975.

A psicologia clássica não conseguia explicar, por exemplo, o fenômeno da ilusão de ótica, segundo o qual vemos uma coisa que não existe objetivamente. Os gestaltistas defendiam que a primeira apreensão já é de forma global e unificada e que não existe na percepção da forma um processo posterior de associação das várias sensações: a excitação cerebral se processa em função da figura total pela relação recíproca das suas várias partes dentro do todo³⁵. “O postulado da Gestalt, no que se refere a essas relações psico-fisiológicas, pode ser assim definido: todo o processo consciente, toda forma psicologicamente percebida, está estreitamente relacionado com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral.”³⁶ Essas “forças integradoras” seriam provenientes de um “**dinamismo auto-regulador**” do sistema nervoso central que, “à procura de sua própria estabilidade, tende a **organizar as formas em ‘todos’ coerentes e unificados.**”³⁷

³⁵ Wertheimer, 1959.

³⁶ Fraccaroli, 1952.

2.2.1. Princípios Básicos da Percepção

Visual

Os princípios básicos da percepção visual foram definidos a partir de constantes de organização tiradas das “forças internas” que “estruturam as formas numa ordem determinada, a partir das condições dadas de estimulação”³⁸. Estes princípios, inter-relacionados, que explicam porque vemos as coisas de uma determinada maneira e não de outra, são os seguintes³⁹:

- Conceito de campo e Princípio da Segregação e Unificação: o conceito de campo é definido a partir da relação entre figura e fundo, originária na percepção; estímulos percebidos de uma mesma forma sofrem alterações conforme mudanças de contexto espacial ou temporal. Para a formação de unidades é necessária uma diferenciação de estimulação, pois nenhuma forma será percebida num campo completamente homogêneo; vemos um ponto na dependência de outro. As forças de segregação e unificação, que agem,

respectivamente, segundo desigualdade e semelhança de estimulação, separarão áreas de diferentes graus de articulação interna, e quanto mais articuladas forem as figuras, mais facilmente o resto se fundirá para formar o fundo das mesmas⁴⁰.

- Princípio de Fechamento: tendência psicológica para unir intervalos e estabelecer ligações. As forças de organização dirigem-se espontaneamente para uma ordem espacial que tende para a unidade em “todos” fechados (uma superfície delimitada separa-se do resto do campo como unidade visual) e uma forma fechada é mais estável que uma sem limites definidos.
- Princípio da Seqüência ou Boa Continuidade: toda unidade linear tende a prolongar-se na mesma direção e com o mesmo movimento; uma linha reta é uma estrutura mais estável que uma linha quebrada.
- Princípio da Proximidade: elementos próximos tendem a ser vistos juntos e

constituírem unidade; quanto mais curta a distância entre eles maior a unificação.

- Princípio da Semelhança: elementos que têm qualidades em comum (forma, cor, textura, dimensão) constituem-se naturalmente em unidades óticas, despertam a tendência dinâmica de agregação. A semelhança é fator mais forte de organização que a proximidade e, por vezes, apenas a proximidade não basta para explicar o agrupamento de elementos.
- Princípio da Pregnância: - princípio geral que abrange todos os outros - dos muitos arranjos geométricos possíveis ocorrerá a organização que possuir melhor e mais estável configuração; as forças de organização tenderão no sentido da harmonia, da simplicidade, da clareza, da unidade e do equilíbrio, ou seja, da “boa Gestalt”. (Melhor organização formal-espacial possível de acordo com as condições dadas – unidade, harmonia e equilíbrio –, seria uma tendência perceptiva humana própria e inata.).

³⁷ Fraccaroli, 1952. Grifos do autor.

³⁸ Kofka, 1975.

³⁹ Fraccaroli, 1952.

⁴⁰ Kofka, 1975.



Para os gestaltistas, a arte se funda sobre esse último princípio, o da *pregnância*⁴¹: na formação de imagens o equilíbrio, a clareza e a simplicidade são uma necessidade, o que explicaria o prazer estético que experienciamos na apreciação das obras de arte. O artista deveria, então, procurar criar obras que satisfizessem essa necessidade da "boa estrutura figural" – a perfeita articulação interna, satisfazendo nosso dinamismo sensorial.

Essa força de organização própria do homem constituiria o alicerce da impressão estética. Nessa linha, para que exista uma "percepção estética", o importante seria perceber a "forma

por ela mesma", seria necessário não ver objetos com significados, mas "todos" estruturados como resultados de relações plásticas⁴² (para a percepção, não existe qualidade absoluta, só relações). Entretanto, "conceitos de classe"⁴³ – preconceitos culturais inúmeros e complexos fatores de ordem social, política, econômica – podem desviar o sujeito da percepção espontânea puramente formal do objeto. "Para que exista uma percepção puramente estética, é necessário deixar de lado qualquer preocupação cultural e ir à procura de uma ordem dentro do todo."⁴⁴ Kepes sugeriu um trabalho de reeducação que devolvesse a espontaneidade da visão, o que permitiria a todo indivíduo sua comunicação com o objeto de arte, superando o incômodo divórcio entre artista e público.

Fraccaroli, baseado nessa idéia, lançou mão da Gestalt como recurso didático, sistematizando seus princípios perceptuais para a análise da forma dos objetos (e, depois, da própria arquitetura).

⁴¹ Fraccaroli, 1952.

⁴² Kepes, 1944.

⁴³ Kofka, 1975.

⁴⁴ Kepes, 1965.

3. Atividade docente a partir da década de 1950



3.1. O Curso de Plástica na Fauusp⁴⁵

A orientação do professor Caetano Fraccaroli em aula uniu essas duas linhas teóricas. Sua preocupação era libertar o aluno de formas estereotipadas e integrá-lo nos problemas da Plástica Pura, entendendo-a como o jogo de elementos formais e cromáticos, independente de qualquer significado. *"É necessário, antes de mais nada, tanto para o criador como para o espectador, que possam sentir o prazer da forma por ela mesma, como resultado puro de relações"*⁴⁶ ou, nas palavras de Kepes: "que se possa sentir o prazer de uma inscrição somente pela harmonia da caligrafia, independente do significado das palavras."⁴⁷ Convencido de que "só após uma tomada de consciência do sentido do problema plástico

(os alunos) estarão aptos para uma emancipação artística e a escolher o caminho que melhor lhes aprouver"⁴⁸, no seu intento, Fraccaroli recorreu aos princípios do Neoplasticismo e da escola de psicologia "Gestalt".

A Plástica, entendida como "a ciência das formas visíveis percebidas e das formas criadas"⁴⁹, exprimiria "a própria criação do homem", vinculando-se "à atividade interior do artista, ao pensamento, a sentimento, à sensibilidade, à cultura, ao caráter do artista"⁵⁰; e sobrevivendo essa ciência apenas através de suas manifestações concretas, ela implicaria "todos os meios de expressão cujo desenvolvimento e definição constituem o estilo"⁵¹. Assim, os "meios de expressão"⁵² caracterizariam a plástica.

Refletindo sobre a definição acima, Fraccaroli escreveu que adotando "a nova teoria da

forma - Gestalt" seria possível "considerar, simplesmente, a plástica como uma função construtiva espacial" e, adotando "as exigências do Neoplasticismo, a plástica pura é a construção de relações equilibradas (- de linhas e de cores, de posições e de tamanhos)."⁵³ Essas duas diretrizes são justamente a base da elaboração da metodologia do curso de Plástica (Disciplina nº 30) de Fraccaroli.

"A meu ver, a missão do curso de plástica na Faculdade de Arquitetura, é sobretudo, incentivar o aluno no campo criativo, e a missão do professor, auxiliá-lo na concretização de suas idéias. Durante esses 4 anos, o aluno desenvolve ao lado do espírito de criação, a técnica direta aplicável a novos materiais. Com a execução dos temas e exercícios dados, o aluno adquire adestramento manual e sobretudo exercita-se no sentido de desenvolver sua sensibilidade. Esse é fator preponderante na formação do arquiteto, pois é a sensibilidade que vai ensiná-lo a encontrar o ritmo e a beleza da forma, é a sensibilidade que vai ensiná-lo a encontrar na natureza e na evolução da

⁴⁵ Esse trecho foi elaborado a partir de programas e fichas constantes do Arquivo Caetano Fraccaroli. Este material nunca havia sido sistematizado, nem sequer organizado, muitas das folhas estão rasgadas e poucas estão datadas. As seqüências dos conteúdos didáticos ora apresentados, têm uma ordem agora sugerida, procurando elucidar os termos fundamentais de sua proposta.

⁴⁶ Entrevista de Fraccaroli ao Correio Paulistano, 25 de Julho de 1954.

⁴⁷ KEPES, 1944.

⁴⁸ Entrevista de Fraccaroli ao Correio Paulistano, 25 de Julho de 1954.

⁴⁹ Folha avulsa - tradução do francês, fonte não indicada - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁵⁰ Folha avulsa - tradução do francês, fonte não indicada - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁵¹ Folha avulsa - tradução do francês, grifo de Fraccaroli - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁵² Folha avulsa - tradução do francês, grifo de Fraccaroli - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁵³ Folha avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

ciência, recursos para as suas criações, e é ela, sobretudo, que marcará sua individualidade e o fará integrar-se na vida para que possa criar uma forma que expresse essa vida."⁵⁴

Esta é a justificativa que Fraccaroli apresentou em um documento intitulado "Programa de Plástica", no qual esboça o que seriam os quatro anos do curso, cada um com um grande tema: "*Ritmo*", "*Pesquisa da Forma e da Cor*", "*A Forma pela Forma*" e "*Expressão da Forma*".

O primeiro ano teria como objetivo despertar no aluno o senso de proporção e ritmo dos volumes e cores no espaço. Os exercícios seriam estudos isolados de sólidos geométricos aproveitáveis na arquitetura (como paralelepípedos, cubos, cilindros, cones) e pequenas composições de conjunto: "*combinação de formas puras, formas livres e cores*".

O segundo ano trataria da observação direta da natureza em sua forma e cor, de onde o aluno tiraria inspiração para criações de motivos aplicáveis à arquitetura.

⁵⁴ Fraccaroli; "Programa de Plástica" - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

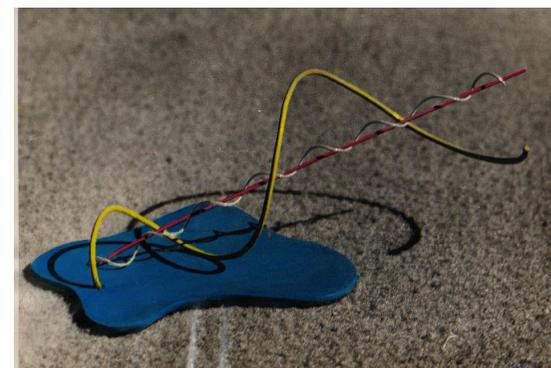
No terceiro ano, "*para o desenvolvimento de sua individualidade*", seria dada ao aluno a liberdade de criação. Sua única preocupação seria a beleza da forma, seus trabalhos seriam manifestações subjetivas, volumes emocionais sem preocupação com o objetivo construtivo final. Ao professor, caberia induzir o aluno a "*sentir na forma a evolução da ciência*".

No último ano, já com conhecimentos adquiridos em outra disciplinas, o aluno seria incitado a unir a técnica à arte, equilibrando "*o espírito criador com a noção de função, conteúdo e lógica*."

Essa foi (provavelmente) a proposta de Fraccaroli para o curso de Plástica da Fauusp, quando da criação da faculdade. Embora não tenha sido colocada estritamente em prática, sua leitura deixa clara a preocupação do escultor com a formação (global e integrada) de seus alunos-arquitetos. Considerando como três determinantes da arquitetura função, estrutura e forma, apoiado em Vitruvius (utilidade, solidez e beleza), Fraccaroli defendia que as duas primeiras estavam contempladas no curso de arquitetura com as disciplinas humanas e técnicas, respectivamente, já a forma, era esquecida. Caberia então, ao curso de plástica suprir

essa deficiência, não apenas no nível prático, mas no campo teórico-conceitual.

No curso de Plástica que efetivamente ministrou na Fauusp - Disciplina nº 30⁵⁵ -, considerando "*a finalidade e a natureza do curso*" e "*a inexistência de formação*"



Trabalhos de "Plástica sob a orientação de Fraccaroli. alunos: Domingos de Azevedo Neto, Juan Antonio Maitre Jean e Gustavo Neves da Rocha Filho - Fauusp, 1949.

⁵⁵ Esse curso fazia parte da cadeira nº 16: "Composição de Arquitetura - Pequenas Composições", que esteve, ao longo da década de 50, a cargo de Luiz de Anhaia Mello, Zenon Lotufo e Hélio

(sistemática) cultural-artístico anterior", o escultor propôs as seguintes diretrizes: "1) *Formação Artística Básica, isto é, fazer o aluno tomar consciência do problema geral da forma e sua relação com o fenômeno artístico;* 2) *Desenvolvimento elementar do problema no seu aspecto histórico, técnico e filosófico;* 3) *Didática Geral que permita desenvolver as qualidades sensíveis e criadoras.*" Para atingi-las sugeriu: "A) *Exposições de painéis 'série metódica', projeções, etc., inicialmente abstratas (princípios gerais estéticos) e depois aplicadas à arquitetura e acompanhadas sempre da análise crítica-informativa;* B) *Exercícios elementares de análise (valores plásticos) acompanhando o desenvolvimento teórico da Cadeira;* C) *Exercícios elementares de composição (orientados de acordo com as pesquisas feitas pela psicologia a respeito da forma visual);* D) *Exercícios criativos em fase final visando o mais diretamente a sua função.*"⁵⁶

Esse curso tinha como base os trabalhos práticos, os quais eram acompanhados de

dissertações sobre temas a eles relacionados. Na primeira parte do curso, os exercícios eram "Composições no Plano", em que se trabalhava com o meio plástico e sua subdivisão e a aplicação de cores neutras e primárias, e os temas abordados na discussão teórica, "a medida áurea" e o "retângulo áureo", "as leis da forma (Gestalt)", a "noção de cor neutra e primária" e os "princípios do Neoplasticismo". Assim, o aluno iniciaria sua formação de acordo com os novos valores plásticos aplicáveis à arquitetura.

Transcrevemos aqui a primeira aula desse curso para elucidação de suas diretrizes:

"Introdução ao estudo da Forma

Saber ver é fator importantíssimo numa formação artística. Assim me parece que o programa mais adequado para início do primeiro ano de Plástica num curso de arquitetura consta de exercícios práticos que correspondam a uma gramática educacional da visão.

É necessária essa gramática básica para uma reforma da percepção visual porque quase todos nós estamos viciados pela educação tradicional, a olhar o universo dinâmico que nos circunda de uma forma estática, isto é, objetos isolados num espaço vazio; estamos

fixados em objetos e não em relações. Somos prisioneiros de antigas orientações, embebidos de ensinamentos transmitidos por herança cultural. (Repetindo: vemos através de uma limitação estabelecida por preceitos culturais.)

Entretanto esse modo de ver está em choque com o mundo em que vivemos. A visualização do mundo para os antigos limitava-se ao seu plano. Hoje o homem moderno tem desse mundo uma visão diferente, ele o vê através dos arranha-céus e da aviação. Vivemos, em suma, num universo diferente, daí se explica a tendência estética que vem se manifestando em diversas escolas, desde o cubismo. Todas elas, não obstante diferenças existentes, tendem à libertação dos elementos plásticos (linhas, planos e cores).

Ao contrário do que se pensa, essa arte dita moderna tem um grande contato com a realidade; ela foge justamente de uma cópia na retratação fiel do objeto, ela foge da camuflagem, na procura da essência plástica, isto é, a relação, a harmonia e o equilíbrio, elementos constantes que regem o sistema universal.

Assim, como já disse, o que pretendo nesse primeiro ano é libertá-los de uma forma viciada

de Queiroz Duarte. Fraccaroli lecionou no 1º e no 3º ano.

⁵⁶ Fraccaroli; "Curso de Plástica - 1ª Parte" - folha avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

de ver, pois, como na linguagem verbal, acontece o mesmo na linguagem visual: criamos imagens estereotipadas de acordo com aquilo que nos foi ensinado, impedindo-nos de ver a forma pela forma, como um todo resultante de relações, equilíbrio e harmonia. Com exercícios práticos quero desenvolver nos alunos a visualização da forma no sentido da relação pura.

Os senhores. verão que existem formas, independente do seu significado, ou conteúdo representativo, e que serão organizadas apenas com linhas, cores, planos, textura e arranjos.

Exemplificando: o que eu quero obter dos senhores é que possam, por exemplo, sentir prazer numa inscrição unicamente pela harmonia caligráfica, independentemente do significado da palavra. A caligrafia chinesa é um exemplo disso, ela nos atrai, embora não conheçamos o seu texto.

Não quero, quando os senhores forem ver um quadro, que procurem muita coisa dentro. Quero que os senhores possam encontrar o prazer infantil no jogo de formas e cores.

Se conseguirem isso, como espero, estarão então libertados de preconceitos e aptos, portanto, a criar sua emancipação artística.

Os exercícios que eu darei aos senhores estão justificados em experiências feitas na moderna escola de psicologia 'Gestalt'." ⁵⁷

Fracaroli ministrou o curso de Plástica na FAU até a reforma curricular de 1962. A nova organização veio do amadurecimento daquele primeiro modelo (o amontoado de disciplinas), a orientação era "organizar as escolas em torno do estúdio"⁵⁸. Então, o antigo sistema de cátedras foi substituído pelo sistema departamental, sendo implantados os departamentos de História, Tecnologia e Projeto.

Estudar "as transformações da Arquitetura e da Arte através da História, os aspectos sócio-econômicos, as contribuições criativas dos projetos e da noção de habitação no Brasil", tomando "a consciência histórica como fator participante da atividade criadora"⁵⁹ ficou a cargo do departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e, ao departamento de Tecnologia coube "examinar as possibilidades do arquiteto influir nos

aspectos técnicos e absorver a contribuição da Ciência e da produção industrial na atualidade"⁶⁰.

O departamento de Projeto, que absorveu as antigas atividades de atelier, foi o que sofreu as mudanças mais radicais. Trazendo "áreas de interesse recíproco necessárias a uma visão de totalidade da atividade do arquiteto"⁶¹, subdividiu-se nas seguintes seqüências: Comunicação Visual, cuja tônica recai sobre problemas de linguagem; Desenho Industrial, onde dominam as preocupações sobre objetos, produtos e sistemas industriais; Edifício, com a sistematização dos problemas de construção na área de edifícios e espaços habitáveis e Urbanismo e suas implicações com os problemas das cidades, metrópoles, paisagismo, ocupação territorial.

Os professores da extinta Cátedra de Desenho Artístico - dentro da qual estavam as disciplinas de Plástica - foram relocados para a seqüência de Comunicação Visual e Fraccaroli ficou encarregado de lecionar no terceiro ano da nova disciplina.

⁵⁷ Fraccaroli; "Introdução ao estudo da Forma" - folha avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁵⁸ Artigas, 1975.

⁵⁹ Motta, 1975.

⁶⁰ Motta, 1975.

⁶¹ Motta, Flávio. "Subsídios para relatório sobre ensino de arquitetura - UIA-UNESCO/1974". In: Sobre a

Essa mudança estrutural fez com que os professores perdessem a antiga liberdade de propor o conteúdo de seus cursos, ficando agora submetidos à linha de trabalho estipulada por determinação do grupo de professores da seqüência a que pertenciam. Segundo o depoimento da professora Élide Monzeglio, Fraccaroli estava "meio defasado" em relação a esse grupo de professores e "não se integrava com a característica do Design Gráfico - a Comunicação Visual, quando foi colocada, era mais Design Gráfico". Conforme depoimentos, essa "defasagem" não se referia apenas a questões conceituais, mas incluía sérias divergências de âmbito político, que na época eram até mais relevantes e, a partir de então, Fraccaroli, deixou de dar aulas formalmente. "Ele era professor do Departamento de Projeto, não dava mais aula porque não se engrenava com o sistema."⁶² De fato, o conteúdo do curso que o escultor deveria então ministrar não guardava nenhuma correspondência com seu

entendimento anterior, de como deveria proceder na atividade didática. As relações puras e as análises gestálticas foram abandonadas para dar lugar a uma orientação direcionada e aplicada ao design gráfico. O desenvolvimento de trabalhos abstratos propostos por Fraccaroli, como "*organizar, com elementos curvilíneos ou retilíneos, um trabalho na 3ª dimensão que tenha uma expressão característica (...) dentro da plástica pura ou aderente*"⁶³ foram substituídos por exercícios práticos (objetivos) como "construção de letras sem cerifas", no qual se deveria elaborar letras do tipo "Grotesca" e desenhá-las "a mão livre, correspondentes aos tamanhos tipográficos: corpo 48 e corpo 12, em seqüência de ordem alfabética, maiúsculas e minúsculas, números e pontuação"⁶⁴. Fraccaroli chegou a *sugerir "Possíveis alterações a serem feitas dentro da 'Seqüência de Comunicação Visual'"*⁶⁵, que consistiriam na divisão do curso em duas linhas: desenho artístico e plástica, com um coordenador para

História do ensino de arquitetura no Brasil. São Paulo: ASBEA, 1975.

⁶² Depoimento da professora Élide Monzeglio, diretora da pós graduação da Fauusp.

⁶³ Fraccaroli; Ficha da Disciplina n° 30 - Plástica - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁶⁴ Exercício de Comunicação Visual 1º semestre/1965 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

a Seqüência e um responsável para cada linha. Alegando sua experiência de vinte anos como professor de Plástica, defende que "*pela natureza dos materiais empregados, pelos princípios gerais teóricos e pela sua finalidade*"⁶⁶ os cursos divergem completamente. Justificando que "*a separação dos cursos criaria para os responsáveis de cada disciplina, uma possibilidade maior para externar os seus conhecimentos, comprovados pelos trabalhos práticos obtidos*"⁶⁷, Fraccaroli tentou, em vão, recuperar a autonomia que lhe permitira passar aos alunos os ensinamentos da Gestalt e do Neoplasticismo. A partir desse episódio, Fraccaroli atravessou um longo período de ostracismo na Fau, não apenas por divergências conceituais mas, por questões político-ideológicas também. "Foi uma época de muito fervor ideológico e eu acho que aí que houve uma certa confusão. O Fraccaroli foi criticado porque eles achavam que tudo isso tinha que ter um embasamento ideológico, não podia ser

⁶⁵ Fraccaroli; "Possíveis alterações a serem feitas dentro da 'Seqüência de Comunicação Visual'" - folha avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁶⁶ Idem ibid.

considerado como uma abstração. Então, foi encostado e ficou muitos anos sem trabalhar, porque ele não se dobrou, ele manteve aquela posição dele inflexível de fazer as pesquisas abstratas, da Gestalt, de tudo aquilo."⁶⁸

"Ele foi discriminado com a desculpa de que não tinha um título universitário (...), na verdade o pessoal partia de uma divergência política, que não podia ser trazida na discussão clara, e então iam pelos meandros."⁶⁹

"Têm mil problemas históricos nessas coisas, mas eu acho que o Fracca foi injustiçado nesse processo político. Ele não quis se envolver nessa coisa e houve algumas coisas esquisitas. Quando o cara não se ligava, deixavam-no à margem. Foi o que aconteceu. É simples, não é uma coisa visível, mas você sabe que está acontecendo. Foi uma época negra realmente sob todos os aspectos e havia os extremismos dos dois lados. A gente sente que foi uma época esquisita, as coisas não andaram por outros motivos também."⁷⁰

⁶⁷ Idem ibid.

⁶⁸ Depoimento do arquiteto Roberto Tibau, ex-professor da Fauusp.

⁶⁹ Depoimento do professor Luiz Chicherchio.

⁷⁰ Depoimento do professor Ualfrido Del Carlo, ex-diretor da Fauusp.

3.2. O Atelier do Escultor

As pesquisas de Fraccaroli em torno da atividade de ensino não dependiam exclusivamente do contato direto com os alunos durante as aulas na Fau. "Mesmo sem ser professor - porque não existia mais a disciplina 'Plástica' - ele circulava pelo atelier e discutia os trabalhos, fazia perguntas, colocava questões"⁷¹. O escultor tinha o hábito de "adotar aprendizes" - alunos e interessados em geral - e gostava de assumir a formação dessas pessoas. Os diversos ateliers onde trabalhou ao longo de sua vida sempre estiveram abertos a quem se mostrasse interessado em desenvolver algum projeto no âmbito da arte e da escultura, além de ser ponto de encontro de amigos, "iam alunos da Fau, iam pessoas também, sei lá, por um motivo ou outro, criancinhas, filhos..."⁷² A orientação de Fraccaroli nessas ocasiões não se limitava, especificamente, ao exame das obras em desenvolvimento. Fraccaroli enfatizava o estudo das teorias como base da



⁷¹ Depoimento do professor Luiz Chicherchio.

⁷² Depoimento do técnico Helio Iagher.

criação artística. Já em meados da década de 1950, a professora Élide Monzeglio, então aluna da Escola de Belas Artes, relata que organizando a "Primeira Semana de Arte Universitária", convidou "uma série de pessoas para participar na avaliação de trabalhos, nas exposições e palestras e um dos escolhidos na escultura foi Caetano Fraccaroli. (...) Daí, ele se interessou para orientar esse grupo de alunos (os organizadores do evento). Nós fazíamos reuniões no atelier que ele tinha lá na Móoca, na rua do antigo Hipódromo. Nós íamos lá em grupo e fazíamos discussões. Ele já dava aula aqui na Fau e gostava de dar aulas sobre as teorias da Percepção que ele desenvolveu." Essas aulas informais tornaram-se um hábito. Relatos análogos a esse repetem-se nos depoimentos dos ex-alunos entrevistados, da década de 50 à década de 80. "No final de tarde tinha um grupo, cinco da tarde a gente saía da Fau e ia lá pro atelier, isso em 1980, 81. (...) O trabalho todo foi muito interessante, (...) o Fraccaroli foi um tutor pra mim.(...) A Gestalt começou a me fascinar."⁷³

⁷³ Depoimento do arquiteto Francisco Cilento, formado pela Faculdade de Arquitetura para Arquitetos" no Atelier Fauusp, 1983.

Entendendo que a "*juventude está afastada das artes, não por sua culpa mas por aqueles que têm interesse em desvirtuar nossa mentalidade*" e que "*uma das razões principais de tudo isso é o total abandono em que deixam o artista*"⁷⁴, o escultor procurou, por meio dessa orientação informal, aproximar seus alunos da questão artística, formando artistas conscientes daquilo que entendia como a problemática da forma.

⁷⁴ Depoimento de Fraccaroli ao jornal Notícias Populares, em 09 de Março de 1968.

3.3. Duas propostas para a Universidade de São Paulo: a Escola de Belas Artes e o Departamento de Artes

Ainda nos anos 1950, Fraccaroli participou de duas iniciativas que visaram ampliar os domínios da arte na sociedade paulista por meio da educação.

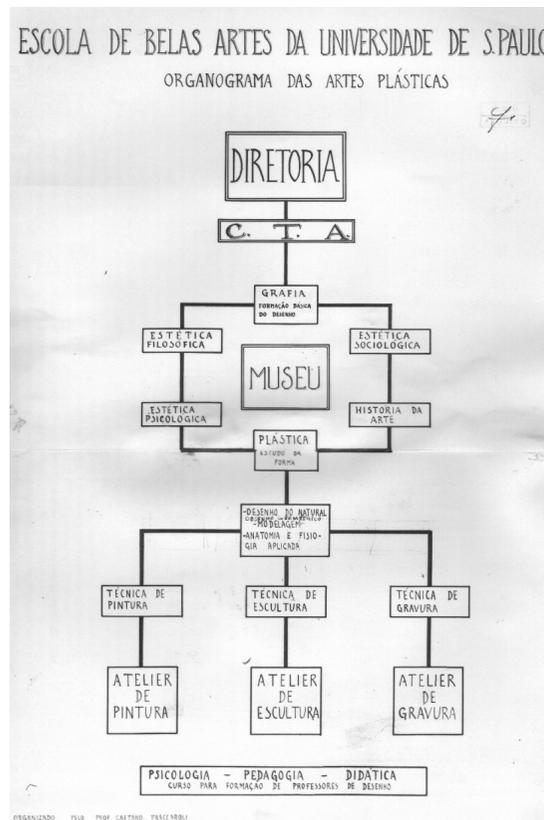
Em 1953, o artista foi convidado, juntamente com Luiz de Anhaia Mello, Georgina de Albuquerque, Alcides da Rocha Miranda e Alfredo Oliani, para compor uma comissão que assessoraria a Comissão de Ensinos e Regimentos da Universidade de São Paulo a examinar uma proposta de incorporação da Escola de Belas Artes à USP.

A Escola de Belas Artes da Universidade de São Paulo contaria, de acordo com a proposta dessa comissão assessora, com cinco departamentos: Música, Artes Plásticas, Teatro, Dança e Cinema. Destinar-se-ia "ao ensino das artes em geral", formando, além de profissionais, professores especializados e funcionando também como um "centro de divulgação Cultural Artística para Amadores". Seu "conselho de orientação e fiscalização artística, composto de técnicos e de professores escolhidos em cada departamento" teria as funções de:

"acompanhar, coordenar, e orientar o ensino artístico do Estado de São Paulo."⁷⁵

Fraccaroli desenvolveu o organograma do departamento de Artes Plásticas (conforme quadro ao lado). As disciplinas desse departamento estariam divididas em três categorias: "Curso Museu", "Curso Oficinas", e "Curso Ateliers".

Na primeira delas, o aluno adquiriria "conhecimento teórico-prático da estética e das suas manifestações". O "Curso Museu" seria "a expressão viva das atividades plásticas" - o centro em torno do qual seriam ministradas as disciplinas teóricas reunindo, "o quanto possível, originais e reproduções, para servir de documentação."⁷⁶ O curso teórico constaria de "Estética Filosófica", "Estética Psicológica", "Estética Sociológica", "História da Arte", "Psicologia", "Pedagogia" e "Didática" e as disciplinas da estética aplicada seriam: "Grafia e Plástica", "Desenho Geométrico - Modelagem - Desenho Artístico", "Desenho



Técnico - Anatomia e Fisiologia" e "Desenho de modelo vivo".

Concomitantemente, o "Curso Oficinas", onde seriam aprendidas "as técnicas e a prática do emprego de diversos materiais", dariam apoio técnico para cada disciplina. As técnicas em questão poderiam se multiplicar, segundo as necessidades de Escola.

Finalmente, no "Curso Atelier", "reservado para pequenas e grandes composições", "tendo o aluno mostrado qualidades artísticas no museu e qualidades técnicas nas oficinas", desenvolver-se-ia pintura, escultura ou gravura "conforme sua (do aluno) inclinação, a fim de estudar composição"⁷⁷.

Se essa Escola tivesse sido realmente implantada, haveria quatro possibilidades de ciclos de estudos no curso de Belas Artes: para amadores, para professores de desenho, para professores especializados e para profissionais. A obrigatoriedade de aplicação nos cursos variaria de acordo com a finalidade do interessado, podendo, por exemplo, os amadores, cursar dois anos de disciplinas livremente e os profissionais sendo obrigados a passar por todas as etapas e disciplinas das três categorias de curso.

Essas preocupações com a orientação que deveria se dar ao ensino artístico são retomadas no "Estudo para o Ante-Projeto da Lei Orgânica do Ensino Artístico do Estado de São Paulo", elaborado em 1955 pela

⁷⁵ "Universidade de São Paulo - Escola de Artes - 1953" - 3 folhas avulsas - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁷⁶ "Universidade de São Paulo - Escola de Artes - 1953" - 3 folhas avulsas - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

"Comissão de Estudo da Organização do Ensino Artístico e da respectiva Lei Orgânica", da qual Caetano Fraccaroli fez parte. Alegando que "o problema envolve dificuldades que não podem ser resolvidas sem um estágio prévio de experimentação antes da estruturação definitiva da lei", o escultor propõe que "o primeiro passo a dar" seja a criação de um "Departamento de Artes" dentro da Universidade de São Paulo. "Se o núcleo do problema, onde estão todos de acordo, é a necessidade de novos programas que melhor orientem o aluno para uma formação artística básica, a dificuldade está na determinação do programa"⁷⁸. A proposta era que esse "Departamento de Artes", além de se encarregar da formação de professores especializados, desenvolvesse pesquisas, em colaboração com a Secretaria da Educação, "para aplicação mais adequada de novos programas nos vários níveis de ensino artístico". O departamento organizaria novos programas, sempre a título de experiência,

⁷⁷ "Universidade de São Paulo - Escola de Artes - 1953" - 3 folhas avulsas - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁷⁸ "Universidade de São Paulo - Escola de Artes - 1953" - 3 folhas avulsas - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

que deveriam ser aplicados em três ou quatro escolas escolhidas do jardim de infância ao secundário, "assim como em escolas profissionais e numa das escolas de Belas Artes já existentes"⁷⁹. Ao final dos cursos, seria feita uma comparação com outras escolas, e dessa comparação tirados os termos de base para a estruturação definitiva da lei orgânica do ensino artístico do Estado. A idéia de Fraccaroli era que o "Departamento de Arte" fosse criado dentro da Faculdade de Arquitetura de Urbanismo da USP, propondo, "oportunamente (...) a organização de outros cursos de Artes, e o plano respectivo do desenvolvimento de suas atividades, afim de dotar a Universidade de São Paulo do ensino artístico em nível superior."⁸⁰

Nenhuma dessas duas iniciativas foi levada a cabo. Nem temos informações se, quando da criação da Escola de Comunicações na Universidade de São Paulo (ECA-USP), esses estudos foram considerados. Sabemos

⁷⁹ Carta de Fraccaroli ao Sr. Prof. Dr. Lysandro Pereira da Silva, presidente da Comissão de Estudos e Organização do Ensino Artístico do Estado de São Paulo, 1955 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁸⁰ Fraccaroli, Caetano. "Minuta do Decreto modificativo (ou lei!?) da legislação existente: (Decretos-lei no 17103 de 12.03.1947 e 17144 de 13.03.1947)" - folha avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

contudo que, em 1977, Fraccaroli foi solicitado a apresentar uma proposta de implantação da modalidade de Escultura junto aos cursos de Artes da ECA, por seu então diretor, Prof. Dr. Antônio Guimarães Ferri.

O curso esboçado por Fraccaroli duraria dois anos⁸¹. Após o ciclo básico de Artes, o aluno cursaria, concomitantemente, as disciplinas de Artes Plásticas e as disciplinas específicas de Escultura.

Cada semestre teria um tema de estudo, com grau de complexidade crescente:

Escultura I - "Análise da forma" - onde os alunos seriam introduzidos às teorias da percepção, expressão e às relações entre formas materiais e técnicas.

Escultura II - "Forma, expressão e tecnologia" - no qual se estudariam as proporções, os detalhes e as técnicas de execução relacionadas à expressão, forma e materiais.

Escultura III - "Articulação da forma no espaço" - trataria das relações entre espaço e forma, figura e fundo, movimento, casualidade, luz, sombra, textura e iluminação artificial.

⁸¹ Carta de Fraccaroli ao Prof. Dr. Antônio G. Ferri, diretor da ECA-USP, 20 de Junho de 1977 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

Escultura IV -"Grandes formas espaciais" - trabalharia a expressão formal e a amplitude espacial na articulação de elementos formais de grande porte em grandes espaços, as mudanças de percepção em decorrência do movimento, luminosidade e iluminação. Embora não tenha sido implantado na ECA, desse estudo básico derivou a proposta da disciplina optstiva "Escultura para Arquitetos", elaborada em 1980 por Fraccaroli e ministrada pela professora Vera Pallamin (vide item 5).

3.4. O "Estudo para um Centro de Estética Industrial" e a implantação do Laboratório de Modelos e Ensaios da Fauusp

A pesquisa didática permeou toda a vida de Fraccaroli. A mesma preocupação que o moveu no "Estudo para o Ante-Projeto da Lei Orgânica do Ensino Artístico do Estado de São Paulo" e na proposta para a incorporação da Escola de Belas Artes pela USP, aparece no "Estudo para um Centro de Estética Industrial"⁸², de 1953, onde ressaltou a integração dos setores técnico-científico, artístico e industrial. Essas idéias culminam

no projeto do Laboratório de Modelos e Ensaios - LAME, quando da mudança da Faculdade de Arquitetura da rua Maranhão para a Cidade Universitária (1969). O Laboratório foi implantado em 1971, conjugando ação educacional e pesquisa teórico-experimental e Fraccaroli foi seu coordenador até sua morte, em 1987. A proposta do "Centro de Estética Industrial" de Fraccaroli é mais uma demonstração de sua personalidade "artisticamente inquieta"⁸³. Em contato com os problemas práticos da produção tanto na oficina de maquete da Fau-Maranhão, quanto em seu ofício de escultor, e preocupado com a formação de quadros para atuar no recente parque industrial do país,

⁸² Fraccaroli; "Estudo para um Centro de Estética Industrial" - apostila, outubro/1953 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁸³ "Fraccaroli era uma figura, artisticamente falando, inquieta. Não se contentava em fazer só um tipo de coisa. Ele tinha uma preocupação de que as coisas pudessem ser reproduzidas industrialmente. Ele fazia lá seus trabalhos de escultura, ele gostava da arquitetura como de fazer projeto de casa, fazer o projeto do Teatro Grego... Ele tinha essa inquietação de alguém que tem uma criatividade muito grande e que, talvez, herança de uma tradição, porque os grandes artistas da História eram assim, não se restringiam a fazer só uma gama de coisas, tinham esse princípio. Quem tem o domínio de um certo talento, tem que aplicar isso nos vários campos, não uma coisa que serve só para fazer - ele falava assim,

Fraccaroli elaborou, nos anos 1950s, um programa que continua atual e ainda hoje nos falta.

Os dois propósitos gerais do Centro são desenvolver a pesquisa teórica e experimental dos fatores implicados nas "*utilidades obtidas no processo industrial*" e sua aplicação prática em parceria (da USP) com entidades privadas e a "*ação educacional*"⁸⁴. Este segundo propósito compreendia tanto a formação e melhoria de quadros técnicos e o atendimento do público em geral, através da realização de "cursos livres" nos meios técnicos, industriais e artísticos, quanto a formação de "arquitetos-industriais", que freqüentariam os "cursos curriculares". "*É necessariamente parte integrante dos propósitos gerais do Centro, o amplo desenvolvimento, por todos os meios possíveis, do intercâmbio entre os organismos estatais e particulares de pesquisa, ensino e produção ligados à questão geral do quadro*

como uma coisa depreciativa - 'estatuinhas!.' - Depoimento do professor Luiz Chicherchio.

⁸⁴ Fraccaroli, Caetano; "Estudo para um Centro de Estética Industrial" - apostila, outubro/1953 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

*material atual, nos setores técnico-científico, artístico e industrial.*⁸⁵

Inicialmente o Centro deveria estabelecer relações de intercâmbio com organizações estrangeiras similares e entidades como o SENAI, a FIESP e as escolas técnicas. As primeiras atividades seriam pesquisas práticas, que visassem problemas específicos de nossas indústrias. Outra preocupação inicial era abrir as atividades ao conhecimento público, com ampla divulgação, promovendo palestras, seminários e conferências. As atividades seguintes seriam planejadas com base na experiência cumulativa. Iniciar-se-ia com os "cursos livres" para posterior criação de cursos regulares (- aqueles que formariam os "arquitetos-industriais").

Justificando o empreendimento, Fraccaroli alega que *"a produção das utilidades, dos objetos que, possíveis e necessários, constituem parte integrante do chamado 'quadro material' da vida moderna"*, seria parte constituinte da expressão cultural de uma época, podendo englobar inúmeros campos de pesquisa e de pensamento.

⁸⁵ Fraccaroli, Caetano; "Estudo para um Centro de Estética Industrial" - apostila, outubro/1953 - Arquivo

A fase de industrialização que o país atravessava, segundo o escultor, deveria ser um processo evolutivo e, para tal, deveria haver investimento no setor de "criação" das nossas indústrias e não apenas preocupação com os problemas exclusivos da produtividade. Fraccaroli alerta que essa é uma questão mundial, que toda e qualquer indústria *"enfrenta permanentemente problemas de 'criação' (aqui tomada no sentido de "design") e de 'produção'*. *Só que até agora os últimos têm dominado*⁸⁶, assumiram importância fundamental e polarizam todas as energias - capital, equipamento e mão-de-obra. Antevendo a acirrada competição de mercado que vivemos hoje em dia, defende uma maior atenção ao setor criativo, responsável pela diferenciação da mercadoria, *"velhas necessidades podem, dia a dia, ser satisfeitas de novas maneiras, velhos objetos podem ser obtidos com novos meios, assumindo aspectos inéditos"*⁸⁷.

Atelier Caetano Fraccaroli.

⁸⁶ Fraccaroli; "Estudo para um Centro de Estética Industrial" - apostila, outubro/1953 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁸⁷ Fraccaroli; "Estudo para um Centro de Estética Industrial" - apostila, outubro/1953 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

Fraccaroli destaca ainda no esboço justificativo desse estudo a relevância do trabalho em equipe e da formação de equipes capacitadas. *"Essa criação não é um ato isolado, nem trabalho de um indivíduo. (...) Assume aspectos econômicos, técnicos, sociais, estéticos, pois, como já afirmado, é a expressão da cultura de uma coletividade. (...) A tendência, cada vez maior, de procurar formar o 'arquiteto-industrial' decorreu, naturalmente, da necessidade que vinha e vem se impondo de buscar solução adequada para as questões de criação de utilidades, através do trabalho harmônico de equipe e do esforço do grupo."*⁸⁸

O Centro de Estética Industrial se direcionaria, em suma, ao estudo das questões relativas à criação humana nos termos da produção industrializada e à formação de pessoal com sólido embasamento cultural e artístico, capaz de entender a linguagem técnica e exprimi-la em termos formais adequados e capaz de integrar uma equipe criativa.

Esse direcionamento coincide com o adotado em escolas como as alemãs Bauhaus e a

⁸⁸ Fraccaroli; "Estudo para um Centro de Estética Industrial" - apostila, outubro/1953 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

Hörschule für Gestaltung (Ülm) e no Institute of Design do Illinois Institute of Technology ou ainda pelo movimento francês Esthétique Industrielle. Sobretudo as duas primeiras são referências importantíssimas para Fraccaroli e podemos perceber suas relações não apenas com os programas ora apresentados mas também com os cursos descritos no item anterior.

A Bauhaus foi criada por Walter Gropius em 1919 a partir da unificação de duas escolas superiores de arte: a Sächsische Hörschule für bildende Kunst e a Sächsische Kunstgewerbeschule. Sua idéia fundamental era usar o artesanato não mais como objetivo ou como ideal romântico, mas como meio didático para a preparação dos projetistas modernos, capazes de imprimir nos produtos industriais uma nítida orientação formal (Benévolo, 1976) Procurava cobrir a distância entre cultura e produção com uma nova pedagogia, conciliando artistas criadores com o mundo industrial.

O programa básico da Bauhaus era estruturado da seguinte forma: um curso preliminar de seis meses no qual o aluno adquiria familiaridade com os materiais e com alguns problemas formais simples; um ensino

trienal, em parte técnico (o aluno devia freqüentar um dos sete laboratórios de trabalho com pedra, madeira, metal, terracota, vidro, cor e textura, e recebia lições teóricas de contabilidade, avaliação e contratação econômica) e em parte formal (compreendendo a observação dos efeitos formais na natureza e nos materiais, estudo dos métodos de representação e teoria da composição). Após três anos o aluno obtinha, com um exame, o diploma de artesão. Daí seguia-se um curso de aperfeiçoamento de duração variável, baseado no projeto arquitetônico e no trabalho prático nos laboratórios da escola e ao fim do qual o aluno podia obter, novamente mediante um exame, o diploma de mestre em artes.

Depois da desativação da Bauhaus pelos nazistas em 1933, Max Bill, que fora aluno da Bauhaus, fundou a Hörschule für Gestaltung ou Escola Superior da Forma em Ülm. Considerada a continuação da escola de Gropius - o quadro docente contava com vários ex-alunos da escola. A base da educação lá também era a formação profissional completada pela cultura geral, "estudo e pesquisa, experiência individual e trabalho em grupo se completam. A escola se

esforça por dirigir o espírito de empresa que caracteriza a mocidade, o sentimento de colaboração, a responsabilidade na vida comum, resolver problemas de importância social e a praticar formas da vida da nossa idade técnica."⁸⁹ A instituição baseava-se tanto sobre o estudo de tarefas concretas tomadas na prática, como sobre os conhecimentos teóricos indispensáveis. Os alunos trabalhavam em grupos em contato direto com os professores, o que dava a segurança de uma formação individual.

Benévolo, em sua "História da Arquitetura Moderna", define três características principais dessa orientação de ensino concebida pelos alemães: o paralelismo entre ensino teórico e prático, o contínuo contato com a realidade de trabalho e a presença de professores criativos. Esses serão pontos determinantes na concepção de Fraccaroli para o projeto do Laboratório de Modelos e Ensaios. Essa influência se explicita na comparação das falas do escultor e de Gropius. O primeiro resume os objetivos do LAME: "... cobrir vazio

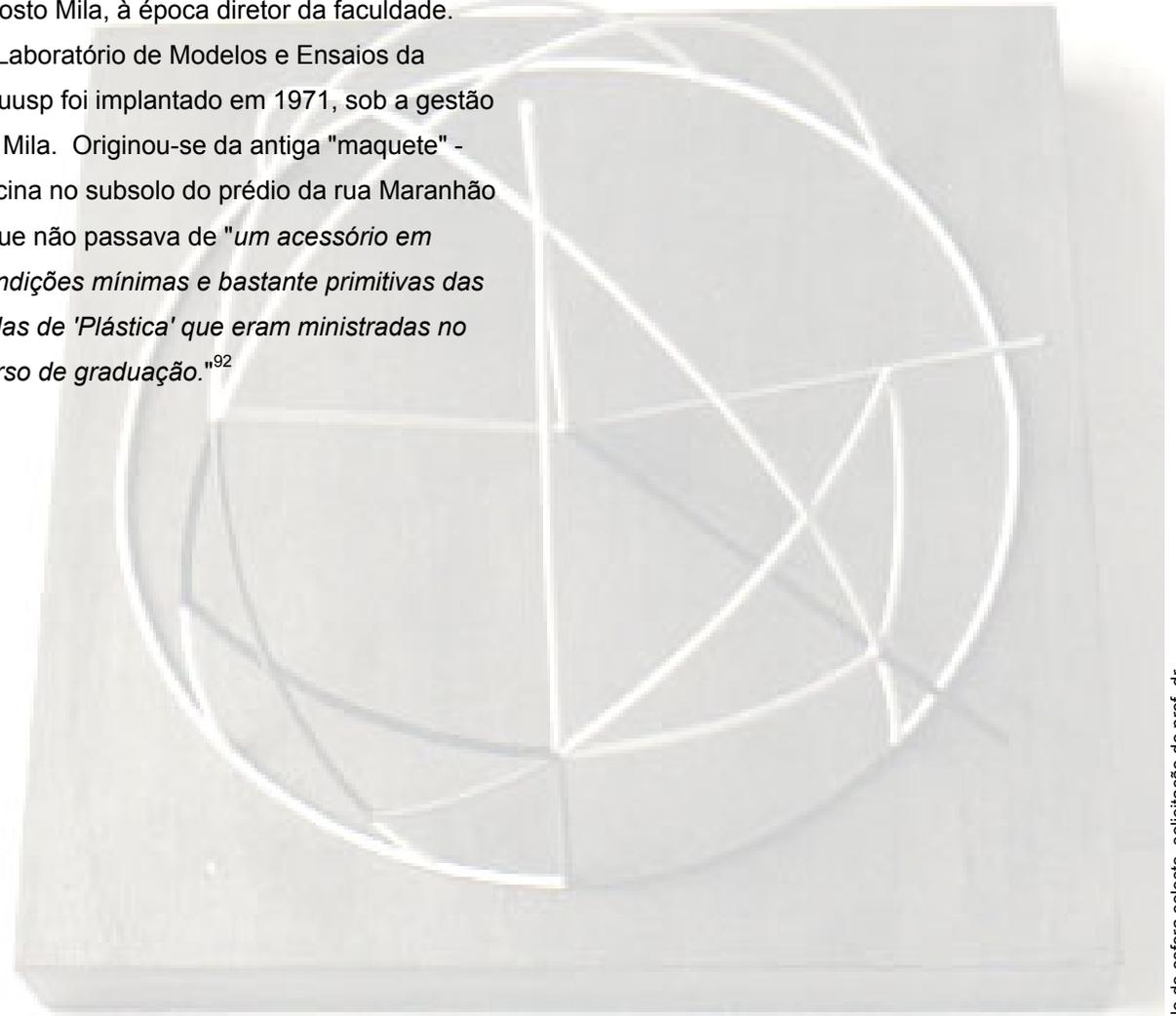
⁸⁹ Bill, Max. "Escola Alemã de Construção", texto xerografado - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

muito intenso e extenso entre o que o aluno pretende obter como objeto e as formas de execução para obtê-lo (e) participar em nível não puramente técnico, mas criativo, no aperfeiçoamento do ensino."⁹⁰ Gropius, em "Bauhaus: Novarquitectura" afirma: "todo principiante precisa aprender primeiro a ver. Precisa conhecer o efeito das ilusões óticas da influência psicológica de formas, cores e texturas, de contrastes e de direção, tensão e repouso; e precisa compreender o significado daquilo que chamamos escala humana", e segue esclarecendo a meta de sua escola: "arrancar o artista-criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho"⁹¹. A organização do LAME-Laboratório de Modelos e Ensaios iniciou-se em 1969, quando foram criados os chamados laboratórios de apoio na Fau, já no prédio projetado por Artigas na Cidade Universitária. Foi então voltou a exercer formalmente um cargo na faculdade, agora como coordenador desse laboratório. A iniciativa partiu do

⁹⁰ Fraccaroli; "Relatório de Atividades do Laboratórios de Modelos em Ensaios", apostila, 1977. Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁹¹ Gropius, 1974.

escultor, e contou com o apoio do arquiteto Ariosto Mila, à época diretor da faculdade. O Laboratório de Modelos e Ensaios da Fauusp foi implantado em 1971, sob a gestão de Mila. Originou-se da antiga "maquete" - oficina no subsolo do prédio da rua Maranhão - que não passava de *"um acessório em condições mínimas e bastante primitivas das aulas de 'Plástica' que eram ministradas no curso de graduação."*⁹²



⁹² Fraccaroli; "Relatório de Atividades do Laboratórios de Modelos em Ensaios", apostila, 1977. Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

O espaço físico do LAME foi inicialmente previsto como uma área única. O laboratório tinha as máquinas e materiais necessários para trabalhar-se com madeira, cerâmica, porcelana, metais não ferrosos, acrílico, e até resina, uma tecnologia bastante moderna na época. Foi capaz de desempenhar suas atribuições, visando o aprofundamento de suas capacidades tecnológicas e a ampliação da gama de conhecimento dos materiais e das técnicas correspondentes embora não tenha sido, de início, completamente equipado. A formação da equipe técnica que trabalharia no LAME absorveu os funcionários da antiga maquete da Fau-Maranhão. O responsável pelo laboratório, entretanto, deveria ser alguém que, com dedicação em tempo integral, entendesse de todas as áreas e capaz de administrar o conjunto de atividades que seriam desenvolvidas ali. Para desempenhar tal função, Mila e Fraccaroli convidaram Hélio Iagher, exímio técnico em escultura que trabalhara na oficina de maquetes da Fau-Maranhão entre 1962 e 1966. Hélio, formado técnico industrial na Escola Técnica Federal em São Paulo, foi o "braço direito" de Fraccaroli na confecção de suas esculturas, desde 1953 e, quando do

início das atividades do LAME, em 1970, aceitou a proposta da Fau, onde ficou até 1985.⁹³

A estrutura de funcionamento do LAME tinha uma dinâmica evolutiva, adaptando-se às várias mutações que se faziam sentir no tipo de solicitações dos trabalhos didáticos e outros autorizados, com inovações e ajustes diversos como a reorganização do espaço físico, o remanejamento dos técnicos e a implantação de novos setores.

A montagem do setor de ensaios, por exemplo, iniciou-se em 1977, com um plano de pesquisa, financiado pela FAPESP, orientado pelo professor doutor Aluizio Fontana Margarido⁹⁴. Tal pesquisa previa a

⁹³ "De fato, vim pra cá (para a Fau) com prejuízo de salário, deixei a Walita - ficou chato. Porque aqui é uma escola, os alunos e tanto problema que pensar, então vim pra cá e fiquei até me aposentar." - Depoimento do técnico Hélio Iagher.

⁹⁴ "Eu, como professor de estrutura, me interessava em fazer modelos estruturais. Comecei a frequentar o laboratório através do Hélio, e nessas minhas idas e vindas, acabei conhecendo o Fraccaroli que era o professor responsável pelo laboratório de modelos. Os dois me ajudaram muito a fazer alguns modelos, em termos de técnicas de execução, técnicas principalmente de trabalhar com os polímeros, os plásticos. Fizem para mim uma série de modelos que eu usava em aula, que eu usava para as minhas experiências pessoais. Desenvolvi uma tese de doutorado que era um instrumento de medidas, para medir deformações, era um aparelho, um

instalação de vários equipamentos especializados para extensometria elétrica, valendo-se de instrumentos para medição e registro de esforços em estruturas para ensaios em modelos reduzidos, que abrangiam aspectos singulares de alguns tipos estruturais de pontes. Na ocasião, houve o destacamento de técnicos e de uma área específica para esse setor que desenvolveu atividades de pesquisa conjunta do referido professor com o pessoal do LAME. Conseguiu-se, assim, montar na Universidade de São Paulo um laboratório de modelos e ensaios bem completo, na época, equiparado ao das melhores escolas do mundo, atendendo as "*necessidades de aperfeiçoamento tecnológico que a Universidade deveria responder em relação ao país.*"⁹⁵ De fato, o LAME funcionou não apenas como apoio aos cursos de graduação, aperfeiçoamento e pós-graduação, às pesquisas individuais de professores e à manutenção das instalações da própria

extensômetro, e esse aparelho eu desenvolvi e fiz boa parte no LAME." - Depoimento do professor Aluizio Margarido.

⁹⁵ Fraccaroli; "Relatório de Atividades do Laboratório de Modelos em Ensaios", apostila, 1977. Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

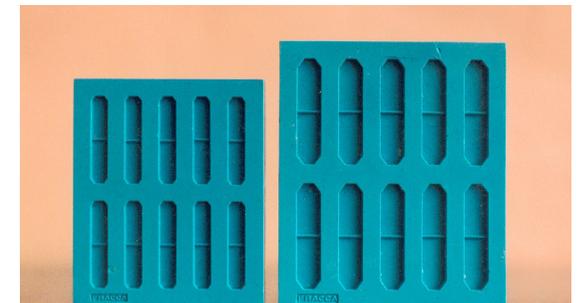
faculdade. Também prestou serviços de extensão, sendo passível de utilização por cursos dessa categoria e serviu a outras unidades da USP, mantendo contato com organizações como o IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas) e o Centro de Tecnologia Promon (organização sem fins lucrativos, fundada pela Promon Engenharia S.A. para a pesquisa e desenvolvimento de tecnologia e para realizar atividades de treinamento).

No LAME foram produzidos modelos reduzidos e protótipos, a fim de possibilitar a visualização tridimensional de trabalhos elaborados nas diversas fases de desenvolvimento dos programas de ensino, ou no seu final. Foram executados modelos resultantes de levantamentos topográficos de áreas determinadas em estudos levados na área de planejamento urbano e regional. No setor de ensaios desse laboratório foram feitos testes para verificação de tensões, aplicação de material, bem como aspectos voltados ao conforto térmico e problemas de acústica. Também foram levados a efeito testes de resistência para verificar a exequibilidade dos projetos ou da aplicação do material, ou, ainda, testar aspectos relativos à iluminação.

Uma realização do LAME, projetada por Fraccaroli, que dá a medida da abrangência das atividades do Laboratório foi a produção de fôrmas para microscopia eletrônica para o Instituto de Ciências Biológicas da USP (1978). Dada "a inexistência de fôrmas para inclusão de material biológico para microscopia eletrônica à venda no mercado" nacional e "as dificuldades impostas pelo governo para a aquisição de material importado"⁹⁶ o professor doutor Luiz Ludovico George, responsável pelo Setor de Microscopia Eletrônica do departamento de Histologia e Embriologia do ICB-USP, solicitou a Fraccaroli que projetasse um similar. A referida fôrma foi executada, com desenho brasileiro a partir da análise de um similar de procedência sueca. Foi utilizada a mesma borracha a base de silicone do modelo europeu, mas a fôrma brasileira apresentou substanciais aperfeiçoamentos em relação à economia de material, a maior resistência da forma e a maior funcionalidade quanto à extração do material. Projetando-se o

⁹⁶ Carta do professor doutor Luiz Ludovico George, responsável pelo Setor de Microscopia Eletrônica do departamento de Histologia e Embriologia do ICB-

acoplamento de blocos dois a dois, economizou-se borracha (11% em relação ao modelo sueco) e resultou na configuração de cada grupo de maior resistência, eliminando os cantos vivos, pontos mais vulneráveis. Prevendo planos inclinados de 95° entre as paredes periféricas dos blocos, permitiu a extração por simples flexionamento manual da fôrma, dispensando instrumentos complementares. Os resultados da utilização das fôrmas para inclusão de material biológico para Microscopia Eletrônica foram plenamente satisfatórios, a resistência, flexibilidade e durabilidade das formas mostraram-se "iguais, senão superiores às importadas"⁹⁷. Esse trabalho, além de evitar a importação de



Fôrma para Microscopia Eletrônica, 1978

USP, a Fraccaroli de 16 de Novembro de 1977 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁹⁷ Carta do professor doutor Luiz Ludovico George, responsável pelo Setor de Microscopia Eletrônica do departamento de Histologia e Embriologia do ICB-USP, a Fraccaroli de 24 de Abril de 1980 - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

utensílios caros e indispensáveis para a pesquisa universitária, demonstrou a possibilidade e a capacidade de desenvolvimento e aperfeiçoamento tecnológico do Laboratório de Modelos e Ensaio da Fauusp.

No entanto, essa capacidade foi subutilizada academicamente. No relatório de atividades de 1977, Fraccaroli afirmou que "*as disciplinas (...) que fazem mais uso do LAME, o fazem muito aquém do que este pode oferecer em termos criativos e qualitativos*"⁹⁸. De fato, por problemas de ordem política e econômica o laboratório não teve as suas potencialidades exploradas pelo conjunto dos corpos docente e discente da Fau: "Porque existe atrás disso uma coisa que é do Gropius: a definição de uma faculdade de arquitetura, a questão de fazer com a mão, de mexer com vidro, mexer com barro, mexer com madeira, mexer com os materiais e fazer. (...) Mas o LAME sofreu nessa brincadeira porque aquilo que era normal - os alunos faziam móveis, faziam o diabo lá na Fau-Maranhão - com o problema

político, perdeu sua relevância, (...) fazer com a mão já não era tão importante."⁹⁹

O LAME atravessou períodos difíceis, sobretudo após a morte de Fraccaroli em 1987. Ficou cada vez mais complicado repor materiais e peças e muitas das máquinas tornaram-se obsoletas, sem haver o investimento necessário para a modernização do laboratório.

3.5. "Escultura para Arquitetos"

Retomando conceitos que já tinham sido elaborados anteriormente (conforme citado no item 3), Fraccaroli, em conjunto com o arquiteto professor doutor Ariosto Mila, então em sua segunda gestão na diretoria da Fauusp, propôs, em 1981, a disciplina "Escultura para Arquitetos". No ano seguinte, essa disciplina, aprovada como optativa no Departamento de Tecnologia, começou a ser ministrada sob a responsabilidade da arquiteta Vera Pallamin. O escultor participou das aulas em conjunto com a professora Vera Pallamin de 1982 a 1987. No início, as aulas se deram no prédio da Fau, mas logo passaram ao atelier de Fraccaroli¹⁰⁰, espaço que vem, desde então, conjugando as atividades de arte, ensino e de extensão universitária.

A proposta da disciplina era estudar a expressão escultural de médio e grande porte como organização plástica do espaço tridimensional, ou seja, relações formais compatíveis com o espaço em que se pretende intervir e organizar esteticamente,

⁹⁸ Fraccaroli, Caetano. "Relatório de Atividades do Laboratório de Modelos em Ensaio", apostila, 1977. Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

⁹⁹ Depoimento do professor Ualfrido Del Carlo, ex-diretor da Fauusp.

¹⁰⁰ Atual Atelier Fauusp, construído pela prefeitura da Cidade Universitária em 1980.

em termos de escala material, implantação e iluminação e como parte integrante da arquitetura. Esse estudo seria desenvolvido com base na teoria da Gestalt e teria como produto didático a realização de fotomontagens (imagem ao lado) de propostas escultóricas para o campus da USP.

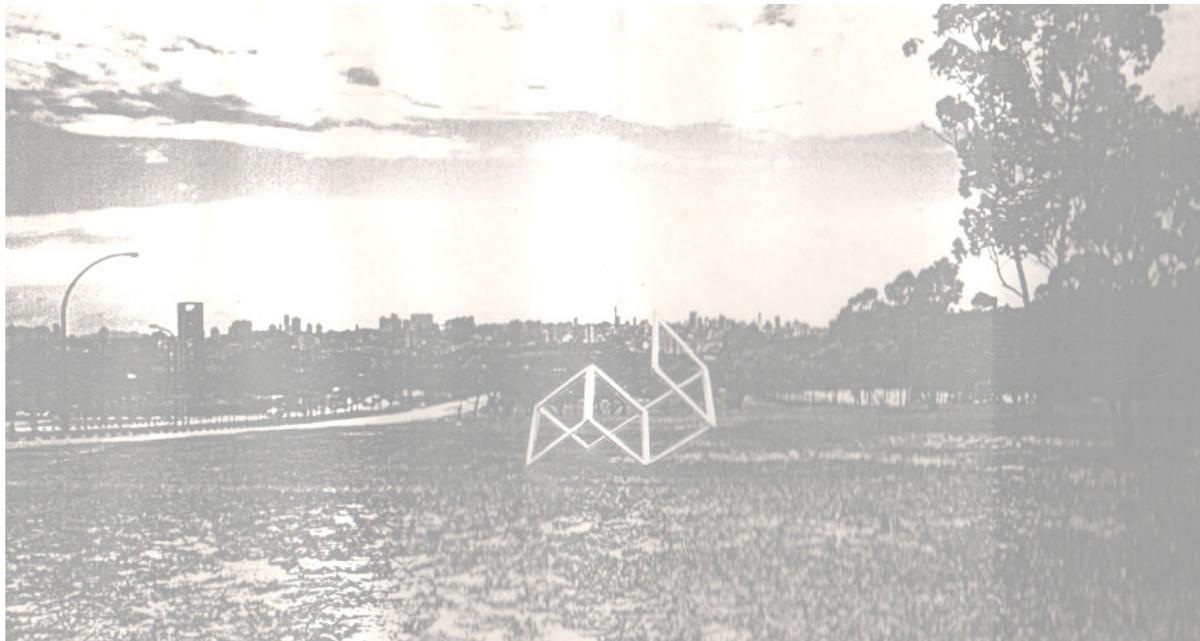
Inicialmente, procurou-se trabalhar tridimensionalmente, no entanto, verificou-se nos alunos uma lacuna cognitiva em relação aos princípios básicos da forma e sua

organização espacial prejudicando seu desempenho na realização dos exercícios solicitados. A professora Vera Pallamin e Fraccaroli desenvolveram, então, uma etapa introdutória, de caráter bidimensional, na qual se trabalhou os conhecimentos básicos da percepção visual de ordem sintática e gramatical.

A disciplina foi composta de uma série de exercícios práticos de organização formal-espacial utilizando a linha reta e três figuras

geométricas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero (escolhidas por serem formas "universais, simples e estáveis"¹⁰¹) e apenas as cores branco e preto, para que, além do contraste, não houvesse influência de outros valores cromáticos sobre a forma. Pretendia-se, através desses elementos, estimular a percepção puramente formal dos objetos, evitando a consideração de qualquer significado. Dessa forma, facilitava-se, em termos didáticos, a compreensão da qualidade estético-formal do todo em função exclusivamente da organização espacial de seus elementos.

A intenção era que, uma vez educados com elementos universais, os alunos poderiam, posteriormente, avaliar e manipular elementos mais complexos de modo mais coerente. Buscava-se através da aplicação dos exercícios e da avaliação crítica de seus valores estético-formais, encontrar qualidades inatas no aluno para a organização e apreensão espontânea da "boa forma", entendida como uma configuração que satisfaça a tendência natural à procura da unidade, da estabilidade figural, da pregnância



Exercício do Curso "Escultura para Arquitetos"
Aluno: Reynaldo Rosemberg - Fauusp, 1981

¹⁰¹ Pallamin, 1985.

visual (onde nenhuma relação pode ser alterada sem que se comprometa a qualidade do todo) ou, em poucas palavras: uma "boa gestalt". Essa proposta limitava-se a "considerar o fenômeno visual como uma questão de sentidos, fruição e percepção, estimulando a experimentação do prazer visual puro, proveniente simplesmente das relações formais-espaciais que o trabalho encerra, independente de significado."¹⁰²

"O modelo proposto para o estudo da forma e sua organização procurava estimular o aluno a manifestar sua criatividade, sua sensibilidade visual, fornecendo-lhe, concomitantemente, conhecimentos fundamentais relativos à percepção visual, que lhe permitiriam orientar seu trabalho em termos estético-formais, a fim de que o realizasse honestamente, isto é, de modo compatível com seu talento, sendo consciente das suas qualidades e defeitos, ou, *'dirigindo a sua sensibilidade através de conhecimentos'*¹⁰³."¹⁰⁴

Essa disciplina permitiu a Fraccaroli voltar a participar da atividade docente, vinte anos

¹⁰² Pallamin, 1985.

¹⁰³ " 'Dirigir a sensibilidade através do conhecimento' era uma das máximas de Fraccaroli." - Depoimento do arquiteto Francisco Cilento, formado pela Fauusp.

depois de seu afastamento, reintroduzindo a teoria da Gestalt no currículo da Fauusp com uma aplicação didática experimental porém, neste momento, voltada para o estudo da organização do espaço na escultura como subsídio à arquitetura. A metodologia didática então empregada demonstra o grau de maturação das idéias gestadas a partir da década de 50, quando da primeira publicação da apostila "A Percepção da Forma e sua Relação com o Fenômeno Artístico - O Problema visto através da Gestalt (Psicologia da Forma)". Observando-se, agora, maior objetividade e especificidade quanto aos problemas de ordem formal-espacial comuns à escultura e à arquitetura.

¹⁰⁴ Pallamin, 1985.

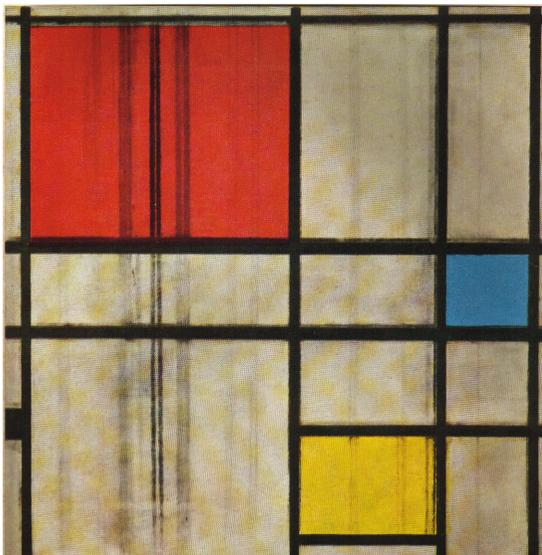
4. Produção Artística

A teoria da Gestalt, como mencionado anteriormente, também norteou a produção artística de Fraccaroli. A partir dos anos 1950s, usou os conceitos da escola alemã de psicologia para a análise crítica de seu processo produtivo.

Já a identificação do escultor com a teoria neoplasticista para o trabalho artístico esteve muito mais ligada à figura e personalidade de Mondrian, ao rigor da correspondência entre as proposições teóricas e as atividades do pintor. *"Mondrian, para mim, é o maior artista plástico do século XX, pois chegou ao máximo da expressão plástica pura, independente de seu significado."*¹⁰⁵

Além da teoria de Mondrian, Fraccaroli absorveu aspectos de seu modo de trabalho no que consiste ao princípio da investigação da forma plástica e suas correções, trabalhando numa linha de estética experimental.

A concepção artística de Fraccaroli, porém, não foi regida pelas polarizações do período da década de 1950, ou seja, Arte Acadêmica X



Mondrian: Composição com vermelho, amarelo e azul (1939-44)

Arte Abstrata, Arte Engajada X Arte Pura. A preocupação do artista voltava-se para a coerência com suas pesquisas sobre a Gestalt - Psicologia da Forma e o Neoplasticismo e com uma idéia da Arte como instrumento de educação. Fraccaroli, convencido de que "o artista perde-se em preocupações de ordem representativa, anedótica, descritiva, que podem fazer parte de uma obra de arte mas não constituem sua essência"¹⁰⁶, optou pela

¹⁰⁵ Fraccaroli, Caetano. In: Fischer, Sylvia; Ensino e Profissão: o curso de engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica de São Paulo. São Paulo: S.N., 1989.

¹⁰⁶ Depoimento de Fraccaroli ao jornal "Correio Paulistano", 25 de julho de 1954.

ênfase experimental no estudo da forma, pelo trabalho com a arte à luz de uma discussão de cunho científico, baseada na psicologia. Podemos destacar, a partir dos anos 1950s, três linhas principais na produção artística de Fraccaroli: na primeira estão as esculturas que desenvolveu como pesquisa experimental, e que chegou a expor em Salões e nas Bienais. Na segunda, seus trabalhos por encomenda, nos quais se manteve exímio fisionomista e portanto figurativista até o fim da vida. A terceira abarca suas obras desenvolvidas para concursos ou lugares públicos, em que dosa abstração e figuração, incorporando suas pesquisas experimentais não apenas para a análise da obra isolada mas também de sua espacialidade.

4.1. As primeiras Bienais e a pesquisa experimental na produção de Fraccaroli obras de pequeno e médio porte

Se a segunda fase do modernismo brasileiro foi marcada pelas realizações da arquitetura, a terceira teve como propulsoras as primeiras Bienais Internacionais, no início dos anos 50. Com elas, entraram em massa no país as

"formas mais avançadas"¹⁰⁷ da atividade artística, ou seja, a arte abstrata.

De acordo com o crítico Mário Pedrosa, logo às primeiras bienais ficou clara "a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo"¹⁰⁸. Essa polarização, no entanto, teve origem em meados de 1948, à época da inauguração dos museus. Viviam-se em São Paulo um clima de fermentação cultural posto que, o início das atividades dos dois principais museus da cidade - o MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1947, e o MAM (Museu de Arte Moderna), em 1948 -, incitara a retomada das discussões acerca do problema artístico. A primeira exposição que revelou mostras da nova tendência foi organizada pelo MASP, em 1948. Consistiu em uma retrospectiva do construtivista suíço Max Bill que, então, já era um dos maiores representantes da arte concreta mundial. Essa exposição (da qual fez parte a "Unidade Tripartita", que venceria o Grande Prêmio de Escultura da I Bienal, em 1951¹⁰⁹) apresentou ao público paulistano o "anti romantismo declarado" de Bill e sua

¹⁰⁷ Pedrosa, 1975.

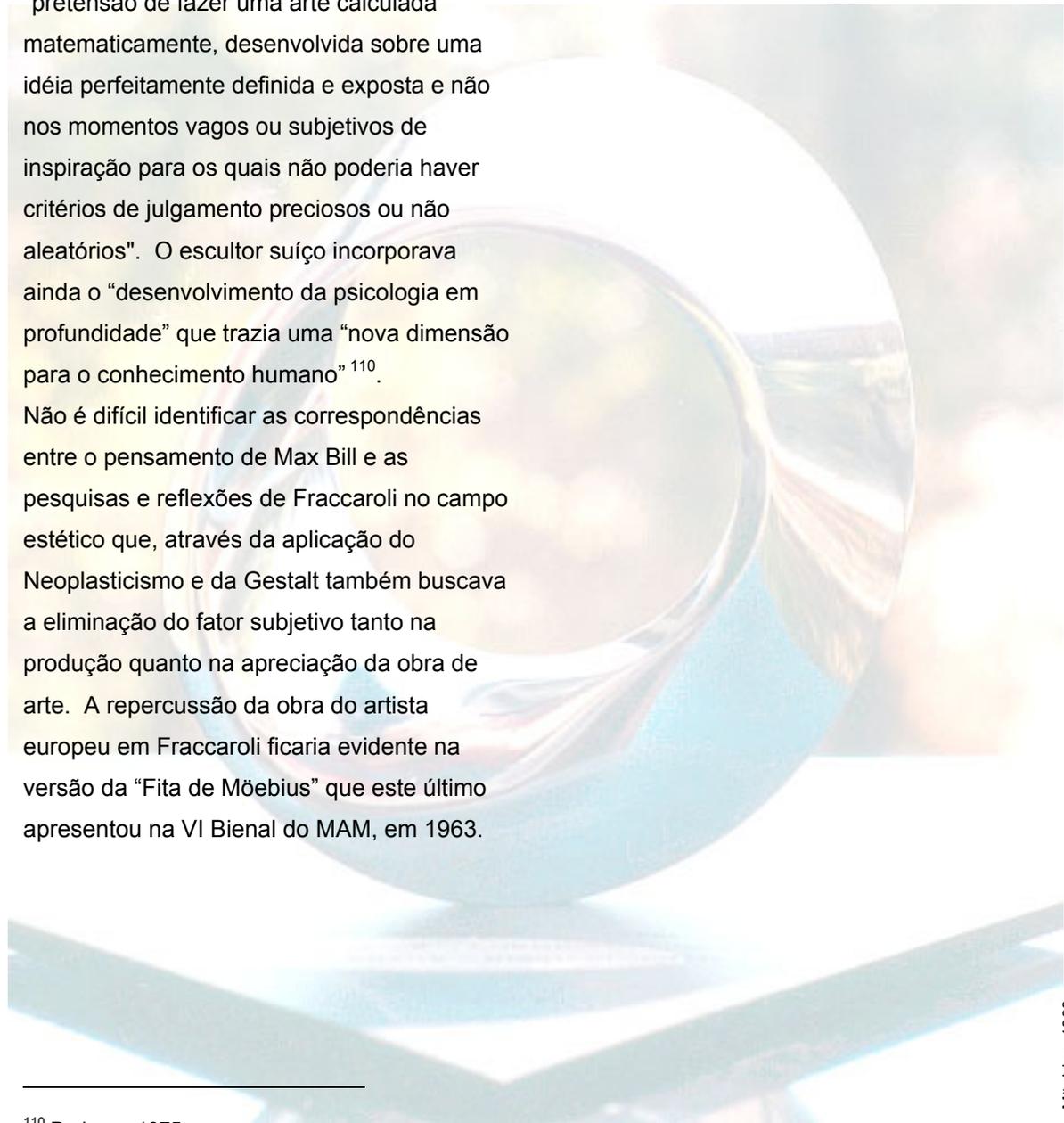
¹⁰⁸ Pedrosa, 1975.

¹⁰⁹ Segundo Mário Pedrosa, um dos raros prêmios "revolucionários" da mostra.

"pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia perfeitamente definida e exposta e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento preciosos ou não aleatórios". O escultor suíço incorporava ainda o "desenvolvimento da psicologia em profundidade" que trazia uma "nova dimensão para o conhecimento humano"¹¹⁰.

Não é difícil identificar as correspondências entre o pensamento de Max Bill e as pesquisas e reflexões de Fraccaroli no campo estético que, através da aplicação do Neoplasticismo e da Gestalt também buscava a eliminação do fator subjetivo tanto na produção quanto na apreciação da obra de arte. A repercussão da obra do artista europeu em Fraccaroli ficaria evidente na versão da "Fita de Möebius" que este último apresentou na VI Bienal do MAM, em 1963.

¹¹⁰ Pedrosa, 1975.



Para os críticos do período evidente é a ligação do grupo concretista paulista – formado em torno da figura de Waldemar Cordeiro – com Bill. Aracy Amaral destaca que sua tendência abstracionista, "fundada na matemática e no rigor desprovido de vinculações subjetivas, (...) governaria o concretismo em São Paulo"¹¹¹.

Embora Fraccaroli não seja citado nominalmente, verificamos sua ligação com esse grupo: "O Waldemar Cordeiro andou muito em evidência numa certa época, seu trabalho tinha uma ligação muito grande com esse aspecto abstrato do desenho. O trabalho dele (...) tem um certo parentesco com o trabalho do Fraccaroli, um aspecto de vanguarda na época."¹¹²

"Houve transformação muito grande no trabalho do Fraccaroli quando ele começou a procurar trabalhar diretamente com a arte pura. Isso está relacionado com o pessoal concretista, com o Cordeiro. (...) Com esse grupo ele tinha contato, participava de grupos

de discussões, tinha bastante contato, principalmente na década de 1950."¹¹³ Sua assinatura aparece ainda em um documento redigido predominantemente por Waldemar Cordeiro encaminhado à diretoria da II Bienal, reivindicando maior participação dos artistas na organização da mostra¹¹⁴. Fraccaroli estava, portanto, entre esses artistas que "ao abrir a I Bienal já tinham um ponto de vista estético formado e a receberam não como basbaques ou negativamente, como acadêmicos reacionários mas com um critério, (...) que os tornara capazes de aferir ao que viam de um modo atualizado ou menos arbitrário e individualístico"¹¹⁵. As exposições possibilitaram o contato direto desse grupo e do público em geral com o que se fazia de mais novo e mais audacioso no mundo, superando o "isolacionismo provinciano"¹¹⁶ em que se encontravam as atividades artísticas no Brasil.

De fato, a realização das Bienais ampliou os horizontes da arte brasileira. As mostras apresentavam um levantamento periódico do

desenvolvimento artístico do país, além de exibir regularmente o andamento da arte contemporânea em todo o mundo, "uma manifestação estupenda no campo das artes a cada dois anos"¹¹⁷.

Na primeira bienal, todas as tendências da arte mundial da atualidade estavam, de certa forma, representadas. Participaram, por exemplo, Léger, Taüber Arp, Max Bill, Bodmer, Uhlmann e Morandi. Os artistas brasileiros de maior renome na época, alguns deles formados na Europa, como Lasar Segall, Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Osvaldo Goeldi, convidados a participar com salas especiais na representação brasileira, foram consagrados pela Bienal como os grandes mestres da arte brasileira. Brecheret levou o prêmio nacional de escultura e Bill o internacional.

Nessa mostra, Fraccaroli concorreu apenas com uma obra, intitulada "Madona". Nela, o artista, tomando um dos temas mais

¹¹¹ Amaral 1984.

¹¹² Depoimento do arquiteto Roberto Tibau, ex-professor da Fauusp.

¹¹³ Depoimento da professora Miranda Martinelli Magnoli.

¹¹⁴ Amaral, 1984.

¹¹⁵ Pedrosa, , 1975.

¹¹⁶ Pedrosa, 1975.

¹¹⁷ Amaral, 1984.

tradicionais e constantes da escultura, recriou a figura da mãe de Cristo dentro da nova linguagem abstrata num processo de despojamento gradual das qualidades específicas do tema para torná-lo um conceito e uma forma universal, sem, contudo, abandonar completamente a figuração. A simplificação da figura humana trabalhada na peça lembra aquela segunda versão para o "Monumento ao Prisioneiro Político Desaparecido" (página 8). Trata-se de uma obra representativa desse período de mudança de valores no meio artístico pois se, por um lado, demonstra um caráter inovador, por outro, mantém-se bastante tradicionalista. Os temas religiosos, aliás, são uma constante no trabalho de Fraccaroli. No ano seguinte à primeira mostra, em 1952, Cordeiro, Charroux, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladislaw lançaram o



Madona, 1951

manifesto "Ruptura", em que se diziam "os que criam formas novas de princípios novos"¹¹⁸ e defendiam a idéia de "conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio."¹¹⁹ Apesar de não participar oficialmente desse grupo, Fraccaroli redigiu no mesmo ano um documento, também em forma de manifesto, em que fica (mais uma vez) evidente a relação de suas idéias com as formuladas pelo grupo concretista. Uma diferença fundamental, entretanto, marca as duas posições: enquanto o grupo de Cordeiro considerava a racionalidade evocada pela forma geométrica e o processo construtivo da obra de arte, os meios para uma apreensão objetiva do trabalho do artista, Fraccaroli, intencionava atingir o mesmo objetivo, priorizando os postulados gestálticos sem, contudo, menosprezar as idéias concretistas. O documento supracitado esclarece sua postura

¹¹⁸ Charroux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladislaw; Manifesto "Ruptura", 1952.

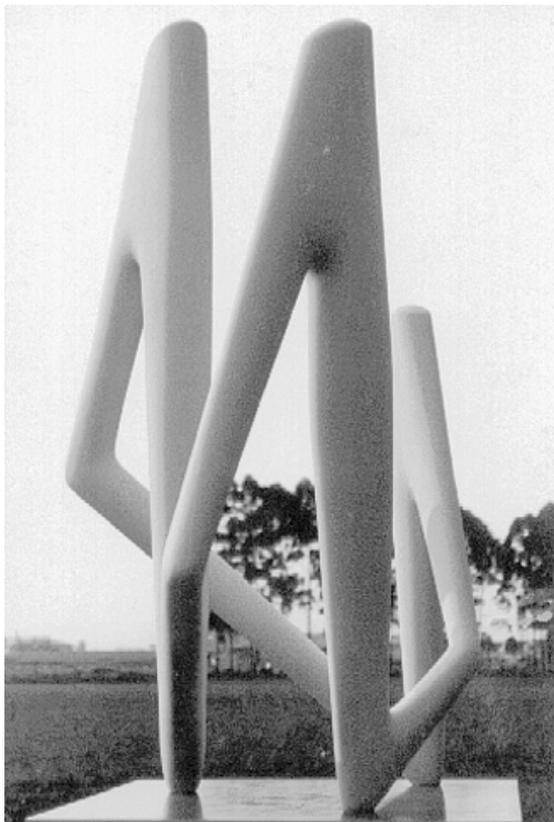
¹¹⁹ Charroux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladislaw; Manifesto "Ruptura", 1952.

em relação à arte apontando as diretrizes de um certo "Grupo Gestaltista"¹²⁰:

- *"Nosso objetivo é incentivar a tomada de consciência do problema formal com relação à arte.*
- *Pretendemos dirigir a Pesquisa Estética para um tratamento mais científico. Inicialmente o objeto dessa pesquisa será limitado ao campo formal e tomaremos por base o esquema da 'Gestalt'.*
- *Tal orientação não significa uma atitude contrária à especulação filosófica.*
- *O que pretendemos é eliminar o convencional, o estereotipado. Queremos a recuperação da apreensão espontânea da Forma.*
- *Queremos devolver à Forma sua autonomia como Linguagem Individual dentro do Universal.*
- *Procuraremos dentro do esquema da Gestalt encontrar uma linguagem que torne mais precisa a crítica e a análise da obra de arte."*

Na II Bienal, Fraccaroli apresentou cinco obras que formavam um conjunto muito mais ousado que a "Madona" de 1951. As obras "Penetração Espacial", "Radiação Espacial", "Fecundação", "Mística" e "Família" foram desenvolvidas enquanto pesquisas formais,

dentro das concepções construtivas do Neoplasticismo e da Gestalt. Trabalhadas quase exclusivamente enquanto linhas, é notável nessas peças a intenção do escultor de, através da utilização da linguagem universal (abstrata) despertar a emoção do



Família, 1953.

¹²⁰ Não foi encontrada nenhuma outra referência à

espectador, independente de um significado particular.

Em uma ficha como o título "*Trabalhos Expostos na 'Bienal'*"¹²¹, Fraccaroli destacou três dessas obras, marcando que foram realizadas "*com preocupação de pesquisa dos princípios da 'Psicologia da Forma' (Gestalt)*"¹²². O caráter predominante da composição de "Família" é a unidade estrutural obtida pela semelhança na organização fechada dos seus três elementos. Em "Mística" o efeito é obtido pela repetição das retas: o olhar persiste em levá-las, pela sua continuidade, ao infinito. Já em "Fecundação" a unidade é obtida pela força do contraste: é um trabalho composto por duas unidades óticas: uma fechada, ovóide, estática; a outra angular, penetrante, dinâmica. Essa segunda mostra foi a maior exposição de arte moderna que se fez no mundo durante a década (Pedrosa, 1975). Organizada no quadro das comemorações do IV Centenário de São Paulo, grandiosa e imponente, trouxe o

existência desse grupo, presume-se ser um grupo idealizado pelo escultor.

¹²¹ Fraccaroli; ficha "Trabalhos Expostos na 'Bienal'" - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

¹²² Fraccaroli; ficha "Trabalhos Expostos na 'Bienal'" - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.



Fecundação, 1953

cubismo, o futurismo, o neoplasticismo e retrospectivas dos maiores mestres daquele tempo: Picasso, Mondrian, Klee, Munch, Moore, Calder entre outros. As bienais seguintes trouxeram o expressionismo, o surrealismo, além de retrospectivas de outros grandes mestres como Léger, Morandi e Chagall. Criada exatamente nos moldes da Bienal de Veneza (reproduziu-se aqui sua "fórmula intacta"¹²³, com salas especiais de artistas convidados, cada uma das representações por países com seu curador, os artistas brasileiros submetidos a um júri de seleção e as premiações nacionais e internacionais separadas), o primeiro resultado da Bienal do Museu de Arte Moderna foi

¹²³ Pedrosa, 1975.

romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no país. A mostra paulista suscitou uma verdadeira revisão de valores no meio artístico brasileiro. Inicialmente, a resistência às manifestações abstratas da arte foi grande. Figurativistas acadêmicos, nacionalistas ou comprometidos com o realismo soviético repudiaram a nova forma da arte como puderam.

Um dos principais pontos da crítica à arte abstrata foi sua transformação em um modismo, uma receita que poderia ser aplicada arbitrariamente por qualquer um que se propusesse a fazer arte, transformando-a em "um jogo mais ou menos esperto de formas geométricas e cores"¹²⁴. Artistas de esquerda, engajados e comprometidos com o Partido Comunista que, de início, adotaram o neo-realismo, argumentavam que a abstração em arte seria um meio de se esquivar de tratar de problemas reais, uma linguagem cifrada que só fazia sentido para a elite burguesa. Há ainda a oposição dos nacionalistas, como Portinari e Di Cavalcanti, que rechaçavam a arte abstrata por seu caráter internacionalista,

¹²⁴ "Ainda o abstracionismo". Artigo de jornal s/d - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

que, supostamente, desconsiderava a cultura e as especificidades do país (Amaral, 1984). Essas colocações foram sendo revistas e, em meados dos anos 50, assistimos ao "sensível amolecimento de posições de artistas antes violentamente radicais"¹²⁵, levados pela afirmação da importância das Bienais para a inserção do artista brasileiro no panorama artístico mundial e pelo reconhecimento do abstracionismo como uma forma válida de expressão. Esse reconhecimento passou por argumentações semelhantes a de Sérgio Milliet: "figurativa ou não, (a arte) só se julga esteticamente - por seus elementos abstratos (linhas, cores, volumes, equilíbrios, etc.) (...) é um erro imperdoável opor-se o abstracionismo ao figurativismo do ponto de vista do valor estético."¹²⁶, ou pelo simples esgotamento das possibilidades formais por parte daqueles antes adeptos do neo-realismo, como coloca Renina Katz em depoimento à Aracy Amaral: "Foi a partir dessa época (1955-56) que comecei a me preocupar mais com problemas

¹²⁵ Amaral, 1984.

¹²⁶ "Uma mesa redonda". Artigo do jornal O Estado de São Paulo, s/d (1951). Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

de ordem formal, me dando conta de que o tema era puro apoio."¹²⁷

As bienais também alteraram a condição do artista plástico e da própria obra de arte no meio brasileiro. "Ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolacionismo, ela (a Bienal paulista) o lançou na arena da moda internacional, na arena das especulações não somente comerciais, mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios, etc..., política de prestígio entre delegações nacionais, políticas de cambalachos entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feita de arte e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume o valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto."¹²⁸ A partir de então, "o artista perde sua antiga independência e aguarda as determinações dos críticos e mecanismos internacionais."¹²⁹ Depois da VI Bienal, segundo Mário Pedrosa, a mostra perdeu seu caráter inicial para

¹²⁷ Depoimento de Renina Katz a Aracy Amaral. In: Amaral, 1984.

¹²⁸ Pedrosa, 1975.

transformar-se num "jogo de marchands (...). Em face dos prodigiosos produtos da arte e da cultura de massas, a despeito de seus poderes contagiantes, são aquelas experiências que pensam; elas é que no fundo estão mudando a figura da Arte, a natureza da Arte, o papel, a finalidade da Arte e talvez mesmo pondo em questão o seu sobreviver numa civilização em naufrágio, num mundo em vias de transformações imprevisíveis."¹³⁰

A opção de Fraccaroli foi não se inserir no mercado artístico corrente, continuou desenvolvendo pesquisas em seu atelier mas expôs apenas até a VII Bienal, em 1965. Na segunda metade da década de 1950 - após a consagração das Bienais e antes do seu "desvirtuamento" - o estudo das formas geométricas prepondera na produção do escultor (indicando mais uma vez sua identificação com o grupo de Waldemar Cordeiro). Nesse período, dá continuidade ao seu primeiro "Estudo com Cubos", de 1952, aplicando essa forma geométrica em escala arquitetônica no estudo para o play-ground da

¹²⁹ Lourenço, Maria Cecília França; Operários da Modernidade. São Paulo: Hucitec/Edusp: 1995.

Escola SENAI, em 1956 e no projeto da Capela do Colégio Santa Cruz, em 1957. A obra "Desenvolvimento de uma linha no espaço", apresentada na IV Bienal do MAM, em 1957, é mais uma exploração das possibilidades que a geometrização pode oferecer à escultura. A subjetividade do artista é, nesse trabalho, abandonada por um projeto baseado no cálculo matemático. A "linha" sobe, desce e se dobra proporcionando uma vista completamente diferente a cada mudança sutil do ângulo de observação: "*uma escultura que se mexe quando está parada*"¹³¹.

¹³⁰ Pedrosa, 1975.

¹³¹ "*Gosto da escultura que se mexe quando está parada*" - Fraccaroli; Folha Avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

A última obra em que o escultor trabalha exclusivamente a exatidão da linha reta e da ortogonalidade foi a "Pesquisa em torno de cubos", de 1963, concebida para a exposição de abertura da Galeria Novas Tendências (NT). A "Coletiva Inaugural 1" reuniu Alberto Aliberti, Alfredo Volpi, Caetano Fraccaroli, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kazmer Fejer, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz e Waldemar Cordeiro. A apresentação da Associação de Artes Visuais NT esclarece seus propósitos: "NT não pertence a um grupo, nem visa uniformizar opiniões. NT é uma condição aberta aos artistas que, no âmbito de uma natureza comunicativa direta, autônoma e substantiva, contribuem para a delineação de novas poéticas.



NT, portanto, não subscreverá eventuais tentativas de englobar anonimamente seus expositores em mais um 'ismo'. Diversamente, é partindo da simultaneidade de pesquisas, sensibilidade individual e opiniões de cada artista, que se poderá ter uma visão real das contradições - dialeticamente falando - que caracterizam a situação presente da arte de vanguarda.

NT pretende, outrossim, oferecer ao público a informação adequada e qualificada nacional e internacional de idéias que tenham relação com as novas tendências da arte de vanguarda."¹³²

Apesar do descomprometimento com uma linha de trabalho específica que o texto acima sugere, todas as obras então expostas partiam da racionalidade evocada pela forma geométrica.

Fraccaroli, não fugindo à regra, exaltando o concretismo: "*Expressão concreta: forma, cor e movimento; denominador comum entre*

passado e presente."¹³³, retomou suas pesquisas da década anterior para compor um relevo retangular em madeira, no qual duas hastes verticais organizam a disposição dos cubinhos.

A essa altura, porém, as pesquisas escultóricas de Fraccaroli haviam evoluído por outros caminhos, distante da rigidez geométrica que moveu aqueles seus estudos dos anos 1950s. O escultor desenvolvera uma linguagem própria, marcada pela intimidade e sutileza no trabalho com curvas, visando a simplificação das figuras e sua conseqüente redução ao essencial expressivo. "Vitória", de 1958, "Dor", de 1960, "Estátua Nossa Senhora do Brasil", de 1961 e "Madona Mont Serrat" de 1962 têm essas características (que haviam sido enunciadas "Madona", de 1951 e na segunda versão para o "Monumento ao Prisioneiro Político Desaparecido", de 1949).

Essa linguagem foi aperfeiçoada por Fraccaroli ao longo de seu percurso como escultor e empregada na série de "Anchietas" que o artista desenvolveu ao longo dos anos

¹³² Associação de Artes Visuais Novas Tendências; Folder "Coletiva Inaugural 1". São Paulo: Associação de Artes Visuais Novas Tendências, 09 de dezembro de 1963.

1970s. O "Troféu Mobral", confeccionado a pedido da USP para a visita do presidente Médici ao campus universitário, em 1970, é o último exemplo de pequeno porte em que o escultor lança mão desse recurso. Trata-se de uma estilização da figura de Anchieta levando pela mão uma criança em que o tamanho reduzido - 37 centímetros de altura - não tolhe a força expressiva da peça. Embora liberto da anedota, Caetano Fraccaroli não se evadiu completamente do figurativo. Nunca fez concessões ao que não fosse a busca e instauração da "boa forma", da expressividade que se dá através da clareza e da correção. O extremo rigor do artista tanto na concepção quanto na execução de suas peças é marcante em todas as suas manifestações escultóricas.



Troféu Mobral, 1970

4.2. Figuração

Mesmo no auge de suas pesquisas formais abstratas Fraccaroli não deixou de lado a escultura figurativa realista. A partir da década de 1950 realizou em média, duas obras dessa natureza por ano, em trabalhos por encomenda. Essas peças eram, em geral, bustos e hermas, confirmando a fama de ótimo fisionomista que o escultor adquirira em 1941 com o "Busto de Caxias".

Nessa linha, seus clientes mais constantes eram o poder público e famílias ligadas à Federação das Indústrias como Mofarrej, Haddad e Jafet. Para essas famílias o escultor projetou também vários trabalhos que estão nos cemitérios do Araçá e São Paulo. Talvez a obra mais conhecida de Fraccaroli pertença a esta linha figurativa. Em 1968, o artista desenvolveu o símbolo do CREA - Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura. Nesse trabalho o escultor percorreu um caminho que utilizaria muito pouco ao longo de sua produção escultórica. A cabeça de Minerva - escolhida para símbolo do Conselho - foi inicialmente desenvolvida em duas dimensões, um desenho que deu origem a um relevo em gesso. Dois anos mais tarde, trabalhando com alumínio fundido, Fraccaroli,

¹³³ Fraccaroli; In Folder "Coletiva Inaugural 1". São Paulo: Associação de Artes Visuais Novas Tendências,



Minerva, 1970



Plaqueta CREA, 1972

dotou esse relevo de volume, realizando a releitura da "Cabeça de Minerva" em uma obra tridimensional que, novamente, se tranfortaria em relevo na "Plaqueta CREA".

O artista usou essas oportunidades como exercícios: *"Em cima de uma cabeça a gente pode fazer uma vida e tem assunto."*¹³⁴ Além de ser uma forma de praticar sua habilidade, as encomendas serviram também para Fraccaroli testar as possibilidades formais dos novos materiais , sobretudo a resina, que vinha desenvolvendo.

As pesquisas com resina iniciaram-se nos anos 1950s e sua primeira aplicação foi na "Cabeça de Rui Barbosa", de 1952, numa composição com epóxi. A "Loba Romana", um relevo de 1957 para a Casa da Beneficência Italiana em Santos, apresenta uma outra fórmula, de resina poliéster. Fraccaroli

acreditava que a resina haveria *"de passar para segundo plano o bronze e a pedra na confecção de estatuária e monumentos"*¹³⁵ por ser mais leve que o bronze e a pedra e tão resistente quanto esses materiais, além de aderir facilmente a outros materiais e outras substâncias para mistura de massa, ser menos corrosível que o mármore, ser maleável a ponto de tomar a forma e a cor que se desejar e baratear o custo final da peça. Cabe apontar que a inovação tecnológica nos materiais para escultura sempre fascinou Fraccaroli. Segundo o Professor Ualfrido Del Carlo, nos anos 70, "ele queria fazer uma escultura virtual em cima do morro do Jaraguá. Ele queria botar lá um raio laser e tal, uma escultura virtual em cima do Jaraguá, o que eu acho viável hoje, hoje já seria interessante. Ele queria fazer lá uma escultura virtual (...). Sem nada, um holograma: dois projetores que projetam uma forma, que se vê."¹³⁶ À época de seu falecimento, Fraccaroli, estava pesquisando as

¹³⁴ Fraccaroli citado pelo professor Luiz Chicherchio.
¹³⁵ Fraccaroli; Depoimento ao jornal "Folha da Manhã" para matéria intitulada: "Novo material poderá substituir a pedra e o bronze na estatuária", de 23 de dezembro de 1958.

possibilidades oferecidas então por um novo instrumento de trabalho para o campo da escultura, o computador.

4.3. Concursos e obras de grande porte

Os êxitos de Fraccaroli em concursos públicos de repercussão nacional o tornaram conhecido e o consagraram um artista importante na cena artística das décadas de 1950 e 1960. Como consequência, o escultor foi convidado a projetar vários monumentos de grande porte para instituições. Esses últimos são os exemplos realizados, já que dos concursos que Fraccaroli participou e venceu nessa época apenas um foi levado a cabo. A polêmica em torno das grandes concorrências é antiga. Em 1949, o primeiro concurso lançado para o "Monumento a Rui Barbosa" no Rio de Janeiro foi anulado. Uma matéria do jornal "O Mundo" de 06 de junho daquele ano intitulada "O Monumento a Rui Barbosa seria uma autêntica 'Cabana de Pai Tomaz' na Praça Paris" apontou que tal

¹³⁶ Depoimento do Professor Ualfrido Del Carlo, ex-diretor da Fauusp.

desfecho lamentável para um concurso de vulto tão importante estaria ligado a uma rede de influências envolvendo o trio concorrente formado por Portinari, Ceschiatti e Niemayer, o ex-ministro comprometido com os artistas Gustavo Capanema (responsável pela construção do edifício do MEC) e Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, membro do júri e amigo da "rodinha" dos modernos. O autor da matéria foi categórico: "Assim, ou essa turminha ganha a concorrência ou não haverá vencedores."¹³⁷ Como houve objeção por parte de outros membros do júri - "O professor Homero (Pires, conterrâneo e contemporâneo de Rui), porém, ponderou que seria inverossímil apresentar um Rui Barbosa com as pernas portinarescamente inchadas quando o velho jurisconsulto, o que tinha de grande era a cabeça."¹³⁸ - ficou decidido que seria chamada uma nova concorrência aberta a artistas nacionais e internacionais.

¹³⁷ "O Monumento a Rui Barbosa seria uma autêntica 'Cabana de Pai Tomaz' na Praça Paris" - Matéria do jornal "O Mundo" de 06 de junho de 1949.

¹³⁸ "O Monumento a Rui Barbosa seria uma autêntica 'Cabana de Pai Tomaz' na Praça Paris" - Matéria do jornal "O Mundo" de 06 de junho de 1949.

A nova edição desse concurso só ocorreu três anos depois. Fraccaroli, que participara sozinho da primeira versão, entrou na segunda com os arquitetos Ernesto de Carvalho Mange e Hélio Duarte, seus colegas no corpo docente da Fauusp. Com o pseudônimo "Espaço" foram classificados em primeiro lugar na prova eliminatória que escolheu cinco dentre os cinqüenta e dois projetos concorrentes mas que também não teve continuidade.

O monumento da equipe paulista, que deveria ser erigido à entrada da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, seguia as orientações da arquitetura moderna, com a composição ortogonal de três unidades retangulares de tamanhos diferentes, sustentadas em apenas quatro apoios, deixando o piso da praça livre. Uma série de esculturas de Fraccaroli representando figuras humanas estilizadas ocupava uma dessas unidades que era completamente vazada.

Esse projeto apresentou um cuidado incrível na conformação do espaço, setorizando a praça com os planos assimétricos de composição de tal forma que, mesmo pequena e isolada em relação às unidades retangulares, a figura de Rui Barbosa,

localizada no eixo central de um dos lados da praça, tem o devido destaque na apreensão total do conjunto.

Em 1953 foi lançado em São Paulo outro concurso também cercado de polêmica. O tema era "Fundação da Cidade de São Paulo" mas o local onde se situaria não estava determinado. O julgamento estendeu-se até 1956, quando foi anunciada a vitória de Fraccaroli e definida a praça Clóvis Beviláqua como local de implantação.

Dizia o edital do concurso que o monumento deveria ter um aspecto "histórico-informativo". Os personagens históricos de Fraccaroli (Nóbrega, Anchieta, João Ramalho e Bartira, entre outros) foram distribuídos num equilíbrio de massas onde se podia "*perceber, conscientemente, a função histórica do conjunto estético*", evitando "*os recursos*



Mon. Fundação de São Paulo (fotomontagem), 1953

*simbólicos tradicionais, procurando obter uma simplicidade que fosse bem representativa do ato singelo da fundação de São Paulo*¹³⁹. O projeto de Fraccaroli foi desenvolvido no plano horizontal, a fim de, contrastar com a massa

¹³⁹ Fraccaroli para o jornal "Folha da Noite" na matéria "Bloco monumental gigantesco será erguido em

arquitetônica construída, permitindo o perfeito destaque entre figura e fundo e a presença espontânea dos vultos históricos que integram o monumento, sem nenhum esforço de visualização para o observador. *"Dessa forma, evita-se o que acontece com muitas*

homenagem aos fundadores de São Paulo", de 26 de

obras de arte, as quais, pela altura, ficam para sempre despercebidas."¹⁴⁰

Nessa ocasião, dada a dimensão do monumento que ocuparia mais de 5.000 m², com quinze figuras com quatro metros de altura em média, foi cedido pela prefeitura um espaço no Ibirapuera para que Fraccaroli executasse as peças. Fraccaroli iniciou a execução do monumento que deveria ser inaugurado em 1961. No entanto, os trabalhos foram interrompidos por falta de verbas. A comunidade luso-brasileira, patrocinadora da campanha, encarregou então o escultor Luís Morrone de elaborar um outro projeto. Iniciou-se aí um movimento pela legitimidade do concurso de 1952: estudantes da faculdade de arquitetura enviaram ofícios à câmara e foram pessoalmente até o prefeito. Nenhum dos dois projetos foi realizado.

No concurso de 1964 para o monumento ao apóstolo São Paulo houve mais uma controvérsia.

"A comissão organizadora nomeou três pessoas, um engenheiro, um arquiteto e um

março de 1956.

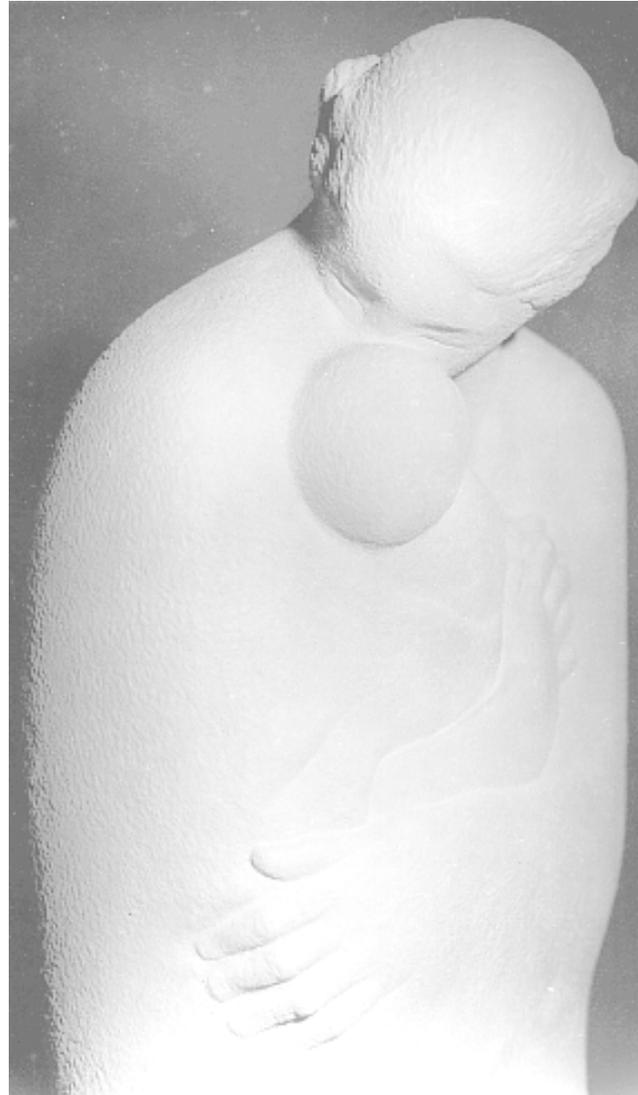
¹⁴⁰ Fraccaroli para o jornal "Folha da Noite" na matéria "Bloco monumental gigantesco será erguido em

paisagista para selecionar três trabalhos. Aí, a comissão - o engenheiro, o arquiteto e o paisagista - disse: 'não, nós vamos separar e classificá-los também.' Aí ficou: Fraccaroli em primeiro, segundo, Luiz Morrone e terceiro, Iolando Mallozzi. Mas depois inverteram, o Mallozzi foi para o primeiro lugar e o Fraccaroli para terceiro. De qualquer jeito, o monumento nunca foi construído, porque também não iam tirar a torre de lá..."¹⁴¹ "O argumento do júri é que isso (o projeto de Fraccaroli) não dava para executar. Era uma casca de concreto. O Figueiredo Ferraz é que ia fazer o cálculo e disse que não havia fórmula pra fazer esse cálculo, não tinha tratamento matemático, mas que para ele, Figueiredo Ferraz, não tinha problema, que ele fazia. Ele disse: 'Eu faço um sistema de cálculo.' Como ele fez com o MASP, que também está fora dos padrões tradicionais."¹⁴²

No ano seguinte, em 1965, mais um concurso, agora promovido pelo "Diários e Emissoras Associados" de Assis Chateaubriand. "O Fraccaroli não queria entrar nesse concurso.

homenagem aos fundadores de São Paulo", de 26 de março de 1956.

¹⁴¹ Depoimento do técnico Hélio Iagher.



Mãe, 1965

Eu vi, não lembro se foi no jornal ou na televisão, e perguntei a ele: 'Você vai entrar?' Ele respondeu: 'Não, não vou porque isso aí é tudo viciado, isso é uma coisa que já está determinado, já se sabe quem vai ganhar.'¹⁴³ Apesar dessa relutância inicial, Fraccaroli entrou no concurso com três obras e ficou com o primeiro, o quarto e o sexto prêmios. A peça vencedora, demonstra toda a capacidade do escultor de transformar o material duro em dúctil instrumento de comunicação, conformando-se às sutilezas do pensamento e às nuances do sentimento. Fraccaroli reconhece: "*É a escultura mais linda que fiz na minha vida.*"¹⁴⁴

A escultura foi executada em mármore (doado pelo governo do Paraná) e colocada na Praça Buenos Aires, em São Paulo. O local de implantação, entretanto, não obedeceu as indicações do escultor. Fraccaroli queria que a peça ficasse no início do talude, implantada na grama e não como um obelisco no ponto mais alto da praça.

Já os monumentos que Fraccaroli foi

¹⁴² Depoimento do arquiteto Célio Pimenta, formado pela Fauusp.

¹⁴³ Depoimento do arquiteto Célio Pimenta, formado pela Fauusp.

¹⁴⁴ Depoimento de Fraccaroli ao jornal "Diário de São Paulo", de 16 de março de 1970.

convidado a projetar, sem passar por concursos, tiveram um processo de criação menos turbulento e um resultado mais satisfatório. Na decoração do Teatro Anchieta (no SESC-Consolação), de 1967, por exemplo, Fraccaroli calculou precisamente a curvatura das paredes do saguão de espera, estudou minuciosamente a caligrafia das letras aí impressas e locou a sua estátua do padre Anchieta no local exato. *"Tive de levar em conta ser uma sala de espera de um teatro, o painel curvo, de treze metros, o recuo e o fato de sempre o painel ser visto fragmentado."*¹⁴⁵

O painel curvo em pedra sabão foi dividido em três partes, a central, menor, acolhe a imagem do padre Anchieta, voltado para a parede, escrevendo. O espaço resultante é agradável e discreto em que Fraccaroli demonstra seu domínio das relações e proporções arquitetônicas.

O contato com a arquitetura foi, aliás, determinante para o desenvolvimento de seu trabalho artístico. Nos anos 60, a espacialidade de sua obra abriu-se a concepções da Arquitetura Moderna. Sua

¹⁴⁵ Depoimento de Fraccaroli a Neide Caldas Vieira, 1965.

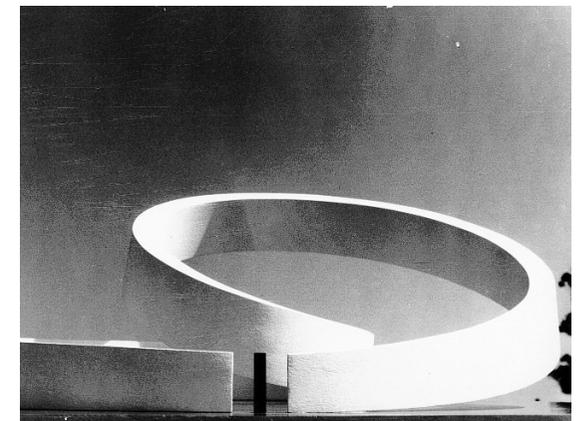
escultura passou a ser tratada não como um objeto isolado, mas concebida em conjunto com o espaço arquitetônico. Fraccaroli passou a considerar a arquitetura a arte-mãe, da qual a escultura e pintura seriam complementos indispensáveis. Esse aspecto - explícito na fala do escultor: "O artista não pode viver só para sua obra independente do espaço que esta irá ocupar."¹⁴⁶ - fica mais claro ao analisarmos o monumento símbolo da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, em Campo Grande.

Em 1970, Fraccaroli, contratado para um grande projeto, teve mais uma oportunidade de usar a escultura como mote para uma organização espacial mais ampla. O escultor explica o seu "Monumento Simbólico para Cidade Universitária de Campo Grande" da seguinte forma: *"colunas brancas nascendo na superfície da água, onde se origina a vida terrestre, elevam-se para o espaço à procura de valores cada vez mais altos. Essas colunas simbolizam os vários ramos da atividade intelectual do homem, tentando organizar-se numa unidade como ideal*

¹⁴⁶ Depoimento de Fraccaroli a Neide Caldas Vieira, em 1962.

*supremo do conhecimento."*¹⁴⁷ Tal obra proporciona efeitos visuais incríveis, circulando em torno dela, percebem-se suas sutilezas específicas.

No mesmo ano Fraccaroli projeta - a pedido do Fundusp - um "Teatro Grego" para a Cidade Universitária. Embora esse seja mais um projeto não executado, podemos considerá-lo um resumo das pesquisas e proposições de Fraccaroli. "O Teatro Grego foi uma coisa que ele desenvolveu muito. O sonho dele era fazer esse teatro porque era uma possibilidade de ter uma forma que era sua grande pesquisa das formas gestálticas"¹⁴⁸.



Mon. Cosipa, 1960

¹⁴⁷ Fraccaroli, Caetano; " Simbolismo - Projeto para Campo Grande" - Folha Avulsa - Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.

¹⁴⁸ Depoimento do professor Luiz Chicherchio.

Dez anos antes, o escultor já ampliara a escala de suas pesquisas gestálticas no projeto de um monumento para a entrada da COSIPA, em Cubatão. Tratava-se de uma forma evolutiva, com 52 metros de diâmetro, que deveria repousar sobre um lago, partindo da água, como se estivesse flutuando. A apreensão da obra pelo observador aí era apenas visual.

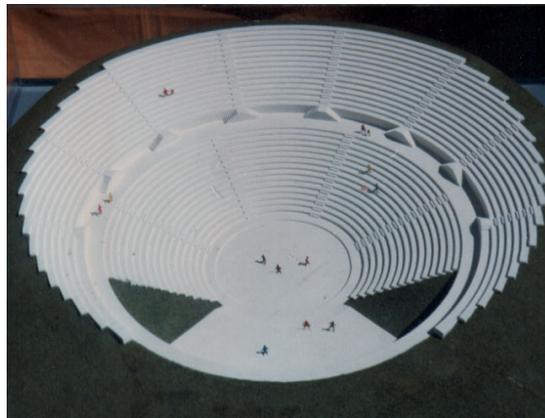
Já no "Teatro Grego" Fraccaroli despreendeu-se completamente do objeto escultórico explorando aspectos da percepção espacial em uma proposição arquitetônica. Com capacidade para quatro mil espectadores e construído ao ar livre, o teatro teria como "cenário" o bosque da área de Biologia da Cidade Universitária. A implantação do teatro acompanharia a declividade do terreno, guardando condições acústicas, de iluminação e de ventilação ideais.

Fraccaroli seguiu o modelo tradicional dos teatros gregos na disposição do palco e do público. Entretanto, fez uma modificação na conformação do teatro, substituindo a forma de ferradura (que caracteriza os antigos) por um projeto circular onde estão dispostas arquibancadas brancas cercadas de grama - o que promove a separação entre o espaço

reservado ao público e o palco, já que o teatro não possuiria paredes ou portas.

Todos os eventos que se fizessem ali seriam abertos à comunidade.

Em 1972, com a anuência do então reitor da USP, professor doutor Miguel Reale, Fraccaroli transferiu seu atelier do local que ocupava no Ibirapuera para um edifício na



Teatro Grego, 1970

Cidade Universitária¹⁴⁹. Intensificou-se dessa forma sua relação com a Universidade de São Paulo. O escultor desenvolveu vários projetos para esta instituição - de medalhas e bustos a projetos de porte como o Teatro Grego. O

¹⁴⁹ Inicialmente o atelier do escultor ocupou um galpão. Em 1980, a prefeitura da Cidade Universitária construiu o atual Atelier Fauusp, seguindo indicações projetuais do próprio Fraccaroli, espaço destinado a

último projeto de Fraccaroli data de 1985 e foi mais um desses projetos. O "Relógio Solar" (parcialmente realizado) previa a reorganização espacial da Praça da Reitoria da USP. *"No partido adotado para essa proposta, procurou-se organizar um espaço de caráter artístico e didático, próprio para um ambiente cultural universitário. Assim sendo, a 'Praça da Reitoria' mais do que um lugar de lazer, passa a se caracterizar, de acordo com o projeto, como um espaço educativo, instrutivo aos seus usuários."*¹⁵⁰

abrigar suas esculturas, modelos, maquetes e ferramentas.



4.4. Três modos distintos de trabalhar a escultura

Cabe-nos ainda destacar, no que concerne à produção artística de Fraccaroli, alguns modos particulares com que trabalhou a escultura. Foram identificados três procedimentos usuais do artista na investigação da forma, todos na linha da estética experimental. Fraccaroli chegava a concepção final de uma obra por correção, ampliação ou exploração de vários partidos.



No projeto para o monumento ao apóstolo São Paulo, é notável esse primeiro procedimento. Fraccaroli executou vários modelos semelhantes, com pequenas alterações até chegar a obra final apresentada no concurso. O princípio de correção consistia em, verificar a peça acabada e "testar" suas qualidades, refazendo ou simplesmente corrigindo a peça analisada.

¹⁵⁰ Carta de Fraccaroli ao Prof. Dr. Antônio de Souza Teixeira Júnior, prefeito da Cidade Universitária, 17 de

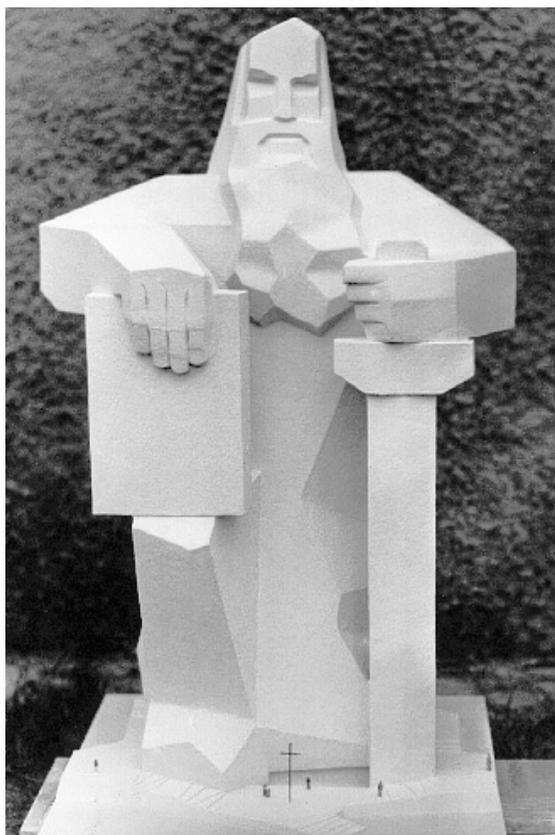
abril de 1976. Arquivo Atelier Caetano Fraccaroli.



Mon. São Paulo - estudo, 1964



Mon. São Paulo - estudo, 1964



Mon. São Paulo, 1964

A ampliação foi o procedimento usado no desenvolvimento para o monumento "Mãe". O primeiro esboço não chega a 20 centímetros de altura. Com o domínio da escala, Fraccaroli desenvolveu o modelo em plastilina com um pouco mais que o dobro da altura do protótipo inicial. Desse modelo foi feita a maquete, em resina epóxi, apresentada no concurso com 79 centímetros. Na maquete foram tiradas as relações de proporção para a ampliação final da peça que, em mármore, é cinco vezes maior que seu "rascunho", contando quatro metros de altura.

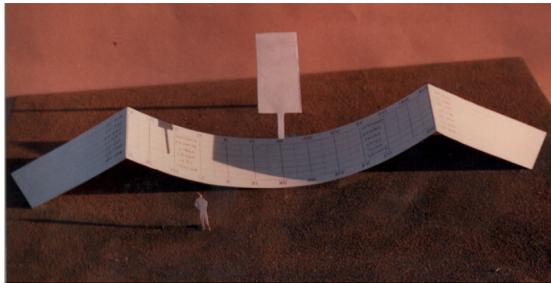


Mãe - estudo, 1965

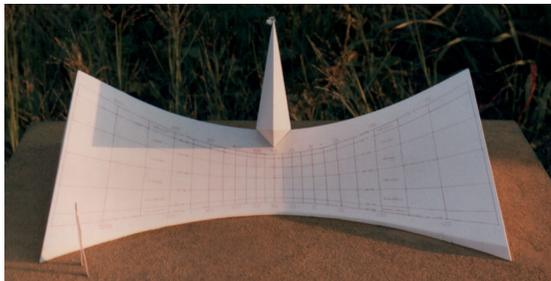


Mãe, 1965

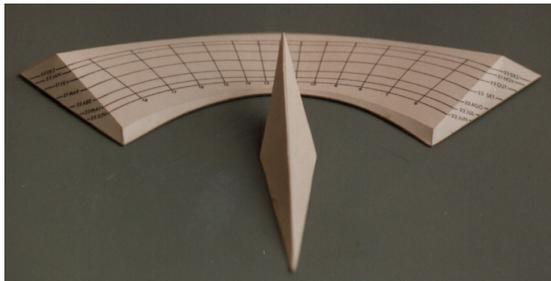
A exploração de vários partidos foi utilizada também nos dois exemplos supra citados, Fraccaroli concebeu duas versões para "São Paulo" e três para "Mãe". Esse método, porém, chegou ao seu extremo na concepção do "Relógio Solar", em que Fraccaroli elaborou sete maquetes completamente diferentes.



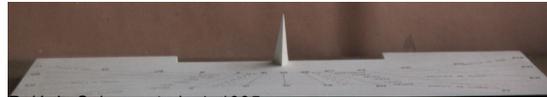
Relógio Solar - estudo 1, 1985



Relógio Solar - estudo 2, 1985



Relógio Solar - estudo 3, 1985



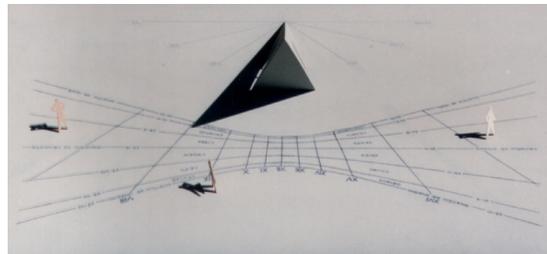
Relógio Solar - estudo 4, 1985



Relógio Solar - estudo 5, 1985



Relógio Solar - estudo 6, 1985



Relógio Solar - estudo 7, 1985



Relógio Solar, 1985

4.5. Obras recentes de Fraccaroli na Cidade Universitária

Depois da morte de Fraccaroli duas de suas obras foram ampliadas e colocadas no Campus da Cidade Universitária. A primeira foi "Vitória", instalada na frente do Hospital Universitário em 1995. A peça que originou o monumento tinha apenas 29,5 centímetros de altura. A Segunda foi o "Anel de Möebius", executado a pedido do mesmo HU três anos depois.

A professora Vera Pallamin, o técnico Hélio Iagher e o engenheiro Aluizio Margarido foram os responsáveis pela execução.

"Eu fiz a Liberdade estilizada - que está em frente ao HU - junto com o Hélio, que é aquela estrutura em polímero, reforçada com fibra de vidro, e a Fita de Möebius, em concreto, que está lá atrás do Hospital Universitário. Então, em vida (Caetano Fraccaroli), eu não tive ocasião de fazer, eu tive ocasião de fazer depois da morte e eu sempre comentei várias vezes que ele teria gostado muito de ver essas obras. Não é porque eu fiz o cálculo, porque o cálculo é o de menos, mas a execução do Hélio foi primorosa, as peças são de um valor muito grande, valorizou aquilo que o Caetano fez. E eu acho que uma pessoa

muito importante nisso, para ser realizado, é a Vera. Eu acho que foi muito importante ela ter jogado isso para frente, foi muito bom isso. A linha da escultura do Fraccaroli é de formas muito puras, formas puras e suaves. Você vê que toda obra dele tem uma marca muito suave, muito sutil. Eu acho que realmente foi um homem pouco valorizado em vida, na minha opinião."¹⁵¹



Vitória, 1995

¹⁵¹ Depoimento do professor Aluizio Margarido.

5. Considerações Finais

Fraccaroli adotou uma certa liberdade plástica para ampliar o terreno de comunicação entre o escultor e o público do mesmo modo como desenvolveu seus projetos acadêmicos, sempre contemplando vários níveis de complexidade, acessíveis à maior gama de pessoas possível.

A coerência estilística de seu percurso não corresponde a uma prototipia invariável, mas ao constante interesse em pesquisar a essencialidade da forma como problema específico da Gestalt. *"O alcance social dessa arte em termos de plástica pura é que permite, como a música, a expressão individual com princípios universais, e portanto, acessível a todos os povos."*¹⁵²

Embora seu trabalho não tenha sido reconhecido pela crítica em seu verdadeiro valor, a análise do conjunto da obra de Fraccaroli mostra a expressão de um artista que escolheu a clareza e a honestidade de propósitos como procedimento, que resulta importantíssimo e definitivo no contexto da produção artística e acadêmica do Brasil.

¹⁵² Fraccaroli ao Correio Paulistano, 25 de Julho de 1954.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy; *Arte e meio artístico (1961-1981) entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____; *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: S.N., 1984.
- _____; *Preocupação social na arte brasileira (1930-1970) subsídios para uma história social da arte no Brasil*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FAUUSP, 1983.
- _____; *Quatro mestres escultores brasileiros*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1996.
- AMARANTE, Leonor; *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: BFB : Projeto, 1989.
- ARANTES, Otilia; *Mário Pedrosa: itinerário*. São Paulo : Scritta, 1991.
- ARTIGAS, J.B.Vilanova. "Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura - UIA-UNESCO/1974". In: *Sobre a História do ensino de arquitetura no Brasil*. São Paulo: ASBEA, 1975.
- BARDI, Pietro Maria. *Em Torno da Escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1989.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.
- BENEVOLO, Leonardo; *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAVANCANTI, Carlos e AYALA, Walmir (org); *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973/7.
- COMISSÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL; *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*. São Paulo: Edusp, 1997.
- FAUUSP; *Anistia na FAUUSP - A reintegração dos professores cassados pelo AI5*. São Paulo: GFAU 78/79 91/92, 1998.
- FICHER, Sylvia; *Ensino e profissão :o curso de engenheiro - arquiteto na Escola Politécnica de São Paulo*. São Paulo : S.N., 1989.
- FRACCAROLI, Caetano; *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico – o problema visto através da Gestalt (psicologia da forma)*. São Paulo: FAUUSP, 1982 1ª Ed. 1952.
- GIOVANNETTI NETO, Bruno Pedro; *Artistas Italianos nas Praças de São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GULLAR, Ferreira; *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____; *Etapas da arte contemporânea :do cubismo ao neoconcretismo*.
- JAFFÉ, Hans L. C.; *De Stijl: 1917-1931 Visiones de Utopía*. Madrid: Alianza, 1986.
- KEPES, Gyorgy; *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald, 1944.

KOFKA, Kurt; "Perceived Motion"; In: BEARDSLEE, David C. & WERTHEIMER, Michael; *Readings in perception*. Princetown: Van Nostrand, 1958. Selection 26.

_____ ; "Points and lines as stimuli". In: BEARDSLEE, David C. & WERTHEIMER, Michael; *Readings in perception*. Princetown: Van Nostrand, 1958. Selection 5.

KOFKA, Kurt; *Princípios da Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1975.

KÖHLER, Wolfgang; "Relational determination in perception"; in: BEARDSLEE, David C. & WERTHEIMER, Michael; *Readings in perception*. Princetown: Van Nostrand, 1958. Selection 25.

_____ ; *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

KÖHLER, Wolfgang; *Psicologia de la forma*. Argentina: Argonauta, 1948.

_____ ; *The task of gestalt psychology*. Princetown: Princetown University Press, 1969.

KRAUSS, Rosalind; "Sculpture in the expanded field"; in: KRAUSS, Rosalyn; *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*; Massachusetts: MIT Press, 1993.

MASP; *Um século de escultura no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

MONDRIAN, Piet; *Plastic Art and Pure Plastic Art*. New York: Wittenborn, Schultz, 1951.

_____ ; *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barral, 1973.

MOTTA, Flávio. "Subsídios para relatório sobre ensino de arquitetura - UIA-UNESCO/1974". In: *Sobre a História do ensino de arquitetura no Brasil*. São Paulo: ASBEA, 1975.

PALLAMIN, Vera; *Princípios da gestalt na organização da forma – abordagem bidimensional*. Tese de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 1985.

_____ ; "Monumento à liberdade: anteprojeto de implantação no Hospital Universitário"; in: CAMELO 6 , 1993.

PEDROSA, Mário; *Acadêmicos e Modernos*; organização e apresentação de Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____ ; *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

PEDROSA, Mário; *Arte: necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____ ; *Dimensão da arte*. Brasília: MEC, 1964.

_____ ; *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____ ; *Forma de percepção estética*; organização e apresentação de Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____; *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____; *Política das Artes*; organização e apresentação de Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995.

SMREZANYI, Maria Irene; GITAHY, Maria Lúcia Caira; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral e LANNA, Ana (col.): *O Desenvolvimento de São Paulo e a Formação Profissional 1890-1945*. In: Catálogo da exposição "100 Anos de Ensino de Arquitetura no Brasil", coordenação Nestor Goulart Reis Filho.

VIEIRA, Neide Caldas; *Fraccaroli*. Santos, 1965.

WERTHEIMER, Max; "Principles of perceptual organization". In: BEARDSLEE, David C. & WERTHEIMER, Michael; *Readings in perception*. Princetown: Van Nostrand, 1958. Selection 8.

_____; *Productive Thinking*. New York: Harper, 1959.

WERTHEIMER, Michael; *Pequena história da psicologia*. São Paulo: Edusp, 1972.

ZANINI, Walter; *Escultura moderna: gerações iniciais*. São Paulo, 1969.

_____; *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____; *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.