

MUSEU DA ENERGIA DE SÃO PAULO: A DIMENSÃO ARTÍSTICA DE UM MUSEU CIENTÍFICO

SÃO PAULO ENERGY MUSEUM: THE ARTISTIC DIMENSION OF A SCIENTIFIC MUSEUM

Esp. Renan Garriga Kawaguti¹

Prof. Dr. José Ronaldo A. Mathias

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o Museu da Energia de São Paulo, em especial a construção que o abriga: o chamado Casarão Santos Dumont. A autoria do seu projeto arquitetônico é associada à Ramos de Azevedo. Sendo assim, a estética do imóvel é rica em ornamentação e detalhes que evocam as principais tendências artísticas que se introjetaram na grande São Paulo do final do século XIX e início do século XX. Neste artigo serão identificados e interpretados alguns destes elementos decorativos a fim de evidenciar a Arte existente no Museu. Objetiva-se atestar que o Museu da Energia de São Paulo, embora autodenominado um museu científico-tecnológico, pode ir além e utilizar seus elementos artísticos para potencializar seus discursos expográficos e educativos; discutir o tema Energia em São Paulo através das lentes da História da Arte.

Palavras-chave: Museu; Energia; Patrimônio; Arte; Ciência; Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The object of this research is the São Paulo Energy Museum, and in particular the building that houses it: the so-called Casarão Santos Dumont. Ramos de Azevedo was responsible for its architectural design. As such, the building's aesthetic is rich in ornamentation and details that evoke the main artistic trends that took hold in the greater São Paulo area in the late 19th and early 20th centuries. This article will identify and interpret some of these decorative elements in order to highlight the Museum's art. The aim is to prove that the São Paulo Energy Museum, although it calls itself a scientific-technological museum, can go further and use its artistic elements to enhance its exhibition and educational discourse; to discuss the subject of energy in São Paulo through the lens of art history.

Keywords: Museum; Energy; Heritage; Art. Science; Interdisciplinarity.

¹ Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas. Pós-graduando no curso História da Arte: Teoria e Crítica, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: renangarriga@hotmail.com.

1. INTRODUÇÃO

O Museu da Energia de São Paulo (MESP) está localizado no Complexo Casarão Santos Dumont, endereço Alameda Cleveland 601, Campos Elíseos - SP. O terreno pertenceu ao cafeicultor Henrique Santos Dumont (irmão do famoso aviador Alberto Santos Dumont) entre 1894 a 1926. O imóvel, tendo seu projeto atribuído ao Escritório Técnico Ramos de Azevedo, é um testemunho da arquitetura eclética de Ramos e da forte influência francesa que se radicou no centro da cidade de São Paulo durante as décadas de transição do século XIX para o século XX.

O Complexo conta com alguns anexos que foram acrescentados ao longo dos seus usos conseguintes. Apresentando uma breve linha do tempo: o Casarão é construído em 1890 e, quatro anos depois, é comprado e habitado pela família Santos Dumont. Em 1926 o terreno é vendido para uma diretora de escola chamada Blandina Ratto. Assim, no ano seguinte, é instalado ali o Colégio Stafford, um internato feminino de elite. A pedido da diretora são erigidos mais 5 anexos dos quais apenas três ainda estão de pé: a sede da Fundação Energia e Saneamento (FES, apêndice A), o bangalô onde a própria diretora morava (apêndice B) e uma área externa coberta onde se davam os intervalos do Colégio (apêndice C).

O Colégio deixa o Complexo no início da década de 50 e a Sociedade Pestalozzi - instituição filantrópica e pedagógica voltada para a educação de pessoas com deficiência - o ocupa. A partir da década de 70 a instituição deixa os prédios gradativamente para se mudar a outro endereço. O Complexo passa por meses de abandono e a deterioração do mesmo se torna evidente, até que famílias sem-teto passam a ocupar os imóveis.

Da década de 80 até os anos 2000, sucedem vários processos de reintegração de posse por parte do Estado. Nenhum efetivo, pois o terreno era desocupado frequentemente, mas permanecia abandonado; na posse do poder público, mas sem nenhum tipo de uso, então as famílias retornavam ao espaço. Em 2001 acontece a reintegração de posse definitiva e a propriedade é cedida à FES. O Escritório Júlio Moraes Conservação e Restauro SCL é incumbido ao intensivo projeto de restauração do Complexo. As obras duram de 2001 a 2005, sendo que o imóvel é tombado (torna-se patrimônio) a nível estadual em 2002 e o MESP, juntamente com a nova sede da FES, é inaugurado em 2005. A presente pesquisa enfoca seus

esforços analíticos somente na construção original: o chamado Casarão Santos Dumont (apêndice D).

Desde a origem do Museu, seu plano museológico tem sido pautado em debater o tema Energia em São Paulo através das lentes histórico-científicas ou até mesmo “histórico-tecnológicas” (FPHESP, s.d, p. 2,3). Entretanto, o Casarão conta com uma estética que conversa diretamente com a História da Arte uma vez que os estilos e tendências aplicados na sua arquitetura e ornamentação revelam particularidades das transformações sociopolíticas da grande São Paulo do final do século XIX e início do século XX. Seu potencial discursivo ligado ao campo das Artes parece ser negligenciado; pouco explorado.

Vale ressaltar que Arte, Ciência e História não são áreas do conhecimento antagônicas, incompatíveis ou distantes. O tema principal do museu - Energia - pode ser tratado através de uma perspectiva abrangente, interligando estas três disciplinas igualmente a fim de potencializar as propostas expográficas e educativas do MESP. Em suma, este artigo busca responder às seguintes perguntas: existe Arte no Museu da Energia de São Paulo? E, se sim, onde ela está e como trabalhá-la dentro do eixo temático do Museu?

O Museu da Energia de São Paulo ainda é uma instituição relativamente jovem. Dito isto, esta pesquisa parte de um desejo oportuno de se produzir material bibliográfico acadêmico sobre o Museu e para o Museu, principalmente um material que evidencie seu valor dentro do âmbito da História da Arte. Ademais, os resultados obtidos através desta pesquisa podem fomentar a elaboração de novos projetos expográficos e educativos para a instituição.

O contato direto deste autor com o Setor Educativo - atuação na elaboração de projetos educativos, roteiros de mediação, recepção do público visitante, etc. - também contribuiu para a pesquisa. O convívio diário com o objeto de estudo favoreceu as observações e sinapses que engendraram as motivações para encetar a pesquisa. O acesso à bibliografia interna da FES e do MESP também foi de grande ajuda para um estudo mais aprofundado e íntegro.

A leitura da documentação interna da FES e do MESP possibilitou uma investigação mais ampla a respeito do espaço museológico, principalmente os Relatórios de Prospecções (Volumes I e II) escritos pelos profissionais responsáveis pela restauração do patrimônio. Eles trazem à tona um olhar técnico, auxiliando na identificação dos elementos arquitetônicos e

decorativos do Casarão; técnicas construtivas, de aplicação, materiais, origem e datação, etc. Autores como Argan, Motta, Meggs e Purvis - ligados aos estudos da Arquitetura, Arte e Design - são utilizados para interpretar esses elementos; compreender o contexto por trás dos estilos e tendências escolhidos para ornamentar e decorar o Casarão. Ademais, para tornar o texto íntegro (complementar tópicos como interdisciplinaridade, origem dos museus brasileiros e histórico da arquitetura de Ramos de Azevedo), são evocados nomes como Schwarcz, Silva, Neves e Mendonça.

2. A GÊNESE DO MUSEU CIENTÍFICO NO BRASIL

Antes de abordar as retóricas particulares ao Museu da Energia de São Paulo e sua autodenominação como museu científico-tecnológico é pertinente contextualizar a gênese dos museus científicos no Brasil.

A historiadora e antropóloga brasileira Lilia Schwarcz apresenta o histórico do Museu no Brasil - histórico este que convenientemente está entrelaçado com a aparição dos museus científicos uma vez que as primeiras instituições museológicas organizadas no país foram justamente as de caráter científico - em seu texto *O nascimento dos museus brasileiros: 1870 - 1910*, publicado na edição de 2001 da revista *História da Ciências Sociais no Brasil*.

Nele, a autora narra os períodos de nascimento, apogeu e decadência dos museus científicos brasileiros a partir das três primeiras grandes entidades museológicas nacionais: o Museu Nacional (MN, 1818), o Museu Paulista (MP, 1894) e o Museu Paranaense Emílio Goeldi (MPEG, 1866). Esses museus adotaram, a partir da década de 70, uma postura pragmática em resposta aos famosos espaços expográficos em estilo “gabinete de curiosidades”, onde objetos de uma memória pátria² são aglomerados e amontoados em um mesmo ambiente, gerando um espetáculo estético poluído, sem muito intuito e nem aprofundamento técnico ou educativo (SCHWARCZ, p. 30, 31).

² Em muitos dos casos esses objetos “pátrios” são, na verdade, artefatos roubados de outros povos e expostos em museus como troféus de conquista. É a história imperialista e colonizadora de uma nação contada a partir e as custas de objetos do outro.

Para que os espaços museológicos brasileiros não caíssem nesse esvaziamento estético, o ufanismo positivista e evolucionista (conceitos que serão esclarecidos ao longo deste capítulo) do final do século XIX toma conta dos cientistas brasileiros e assim emergem os museus nacionais, todos unificados pela mesma missão de pesquisar, classificar e divulgar os supostos saberes universais e imparciais das Ciências Naturais.

O primeiro museu a surgir no Brasil é o MN. Ele é criado em 1818 após a Família Imperial se mudar para o Rio de Janeiro. Assim que pisa em solo brasileiro, Dom João VI se apressa em investir na estruturação das primeiras instituições culturais do território para que a sua nova vizinhança deixasse de ser apenas uma extensão de terra passiva de exploração e passasse a se parecer mais com uma cidade capital (SCHWARCZ, 2001, p. 40).

O MN nasce atado à figura do Imperador. Sem claro propósito educativo e com expografia de cunho civilizatório e evolucionista, ele “parecia cumprir, naquele momento, papel antes de tudo comemorativo: espécie de depositário de coleções e curiosidades, expostas sem qualquer classificação ou delimitação científica” (Ibidem, p. 40). É a partir da década de 1870 que ele entra em seu período de apogeu ao adotar uma postura mais científica, passando a produzir revistas, oferecer cursos e engatar pesquisas, adquirindo o seu caráter de instituição formadora. Modelo semelhante se desenrola nos demais museus.

O MP, por sua vez, é erguido, a princípio, não como museu, mas como um monumento comemorativo. Ele surge a serviço das castas políticas e burguesas de São Paulo. Esta aristocracia buscou refinar esteticamente e culturalmente a cidade a fim de transparecer a prosperidade econômica propiciada pelo Ciclo do Café. Entretanto, como mencionado, a construção do prédio personificava apenas uma ostensiva homenagem à independência do país e à Proclamação da República. A ideia de torná-lo um museu foi posterior e secundária (SCHWARCZ, 2001, p. 53).

Quatro anos após a construção do prédio-monumento, a fim de dar a ele algum fim utilitário à sociedade, o espaço é inaugurado como um museu de ciências naturais graças a doações de repositórios particulares de colecionadores locais. Móveis e itens domiciliares de cristais e porcelana são exemplos dos artefatos que compuseram este acervo inicial do MP. Apesar do seu acervo composto por “quiquilharias” (Ibidem, p. 73), o MP retinha a mesma

proposta formadora e científica que o MN, enxergando-se como um ambicioso projeto de museu enciclopédico nos mesmos moldes dos seus pares europeus.

Por fim, o MPEG germina também com a proposta de ser um centro de produção e divulgação científica. Assim como os demais museus abordados, buscou suprir uma certa carência de centros acadêmicos dedicados às ciências naturais. O seu grande diferencial em relação aos demais foi a sua localização ao Norte do país, nas proximidades da Amazônia. Embora o MN e o MP também contassem com uma característica submissão às entidades científicas europeias, o MPEG aparentava sofrer mais com as pressões estrangeiras. Cientistas estrangeiros enxergavam o Museu Paranaense Emílio Goeldi como uma instituição facilitadora do acesso aos artefatos amazônicos.

O M.P.G., por seu lado, representa talvez o exemplo mais claro de estabelecimento "estratégico" no interior da lógica dos museus internacionais. Porta de entrada aos mistérios da floresta, apresentava-se como o "porto seguro" diante das dificuldades que um ambiente inóspito como a Amazônia impunha aos estrangeiros (SCHWARCZ, 2001, p. 76).

Dado este breve resumo sobre a origem dos museus científicos brasileiros, é possível apontar mais correspondências entre as suas propostas, pensamentos e conduta. Todos os museus nacionais acabaram sofrendo pelos objetivos grandiosos que foram traçados pelos seus diretores. Influenciados pelo positivismo, eles almejavam liderar institutos com caráter enciclopédico; todo o caos do universo seria organizado através do ato de classificar e ordenar objetos e espécies, e todas as inquietações humanas seriam resolvidas através das respostas universais contidas nas ciências naturais.

A prática não se deu conforme a teoria. Os museus científicos nacionais inauguraram seus acervos com objetos que pouco tinham a ver com a tão estimada ciência natural. Na realidade, boa parte era proveniente de coleções particulares, seja da família real portuguesa ou de figuras influentes na região. Todo patrocínio era mais que bem-vindo uma vez que a falta de interesse e investimento governamental açoitou os museus brasileiros por décadas.

A estratégia de sobrevivência destas instituições foi então se apoiar na submissão ao circuito científico europeu. Todas elas possuíam a mesma marca, a de museus “voltados para a Europa, mas de olho no Brasil” (PONTES, 1988 apud SCHWARCZ, 2001, p. 75). As elites

cafeeira e intelectual já contavam com o imaginário da superioridade europeia, para elas este continente representava o estágio mais avançado da evolução humana. Tal fator é uma consequência direta da colonização, afinal, todas as organizações acadêmicas - o ensino formal e sistematizado - do país foram idealizadas e estruturadas por estrangeiros desde a origem do país (SCHWARCZ, 2001, p. 35, 36).

A história natural brasileira foi majoritariamente escrita por não brasileiros. Os cientistas europeus eram os principais patrocinadores dos projetos de pesquisa dos museus nacionais e também os principais autores dos artigos e revistas publicados por eles. É claro que tal atitude não vinha de um interesse generoso em fomentar o repositório bibliográfico brasileiro, mas sim de utilizar esses museus como ponte e instrumento facilitador no ato de estudar a flora, fauna e o homem latino-americano mais de perto a fim de atestar as suas teorias pré-concebidas; teorias estas, em sua grande maioria, evolucionistas, acreditando na ideia de raças superiores (brancos europeus) e raças inferiores (brasileiros, não europeus, com genealogia mestiça).

A contribuição estrangeira, na verdade, possuía um caráter missionário. Os cientistas europeus acreditavam que seu papel dentro das instituições nacionais portava qualidade salvadora. Eles se viam socorrendo a ciência brasileira uma vez que, para eles, a população deste território jamais teria, por conta própria, a capacidade de avançar intelectualmente no mesmo nível que o homem europeu.

A segunda metade do século XIX representou um período de muitas novidades não só tecnológicas, mas também no campo das ideias. O problema é que, como fruto do imperialismo e colonialismo de seu tempo, boa parte destes “avanços” teóricos foram deturpados e utilizados pela ciência do colonizador para justificar a noção de inferioridade e superioridade racial.

O positivismo surge na França e caracteriza uma corrente filosófica a qual colocava a ciência acima de tudo, sendo ela capaz de resolver absolutamente todos os problemas do ser humano. Com isto, a queridinha da época, as ciências naturais - zoologia, botânica, geologia, mineralogia, etc. - imperavam sobre todas as demais. A antropologia, por exemplo, não possuía autonomia como campo de pesquisa. A disciplina responsável por estudar o ser humano não estudava, de fato, o ser humano, mas somente a flora e fauna ao seu redor. Como parte da agenda “imparcial” e “neutra” dessa ciência do século XIX, os aspectos individuais do homem

não eram perscrutados. O seu entorno - a natureza próxima - era utilizado para determinar os seus parâmetros civilizatórios. Tal método de análise foi maliciosamente aproveitado por autores estrangeiros para justificar a inferioridade intelectual da população brasileira. O trecho a seguir atesta bem a situação explanada:

Sobre a polêmica questão da influência da raça no potencial civilizatório de uma nação, as opiniões variavam. Alguns teóricos estrangeiros, por exemplo, não viam com bons olhos nossa "situação racial". É o caso de H. T. Buckle (1821/62) que, em sua *History of the english civilization*, tendo como suposto o determinismo climático, concluía que "com a vegetação abundante não restava lugar ao homem", já que "a mente acovardada por essa luta desigual não era capaz de avançar" (...) o argumento central era que, malgrado o clima e os recursos naturais, a população estava fadada ao desaparecimento (READERS, 1988 apud. SCHWARCZ, 2001, p. 82)

O evolucionismo de Darwin juntamente à craniometria também foram utilizados para justificar ideologias racistas e suprematistas. Um bom diagnóstico desse período de ideias questionáveis é o histórico de João Batista de Lacerda (um dos diretores do MN), figura que era extremamente respeitada dentro do circuito intelectual brasileiro. Lacerda foi um dos mais ardorosos defensores das teses de branqueamento e depuração das características "índias e negras" da população brasileira, chegando a defender a ideia em congressos nacionais (SCHWARCZ, 2001, p. 50).

Feito esse apanhado geral, demonstrando as problemáticas destas instituições em seus períodos de nascimento e apogeu, a pergunta que fica é: quando a situação começou a mudar? Schwarcz aponta que o momento de decadência chegou na década de 1920, instância em que estes museus abandonam seu modelo enciclopédico e também seus projetos megalomaníacos por uma série de causalidades (2001, p. 86).

A primeira delas foi o fato dos museus exigirem cada vez mais ao seu corpo de funcionários dedicação exclusiva à instituição. Como boa parte dos pesquisadores destes espaços museológicos nacionais eram cientistas estrangeiros, pouquíssimos mantiveram o interesse em permanecer nesses espaços. A perda crescente de equipe técnica desanima os diretores dos museus. Todos os museus trabalhados (MN, MP e MPEG) possuíam um forte personalismo ligado à figura de seus líderes e, com a saída deles, estas instituições perdem um bom bocado de seu renome (SCHWARCZ, 2001, p. 86, 87).

Outro fator contribuinte para o declínio do modelo enciclopédico e civilizatório dos museus brasileiros oitocentistas foi o surgimento e funcionamento bem sucedido e recebido de outros institutos nacionais. Organizações como os Institutos Agrônomicos de Campinas e o de Manguinhos encabeçavam projetos voltados às ciências aplicadas, oferecendo um ensino bastante técnico e com aplicabilidade próxima à realidade do país. Além disso, um dos agentes mais significativos para o fim da postura obscura dos museus científicos brasileiros foi a crítica em relação aos princípios racistas que estes espaços carregavam em seus discursos e narrativas.

É relevante destacar que, após a crítica, restou o obscurecimento que pesa em torno do paradigma evolucionista. Ora considerado um tipo de produção menor, ora anulado em função de uma crítica tenaz, essa teoria tem restado, ao menos na história das ciências, como um tipo de "pré-ciência". Embora seja simplista demais afirmar que a derrocada exterior de um paradigma teórico implica a decadência imediata de instituições nacionais, o fato toma outro relevo quando inserido em um panorama local. A "queda" do modelo original, associada a uma perspectiva científica pragmática, implicou senão o final material das instituições, ao menos uma redefinição de seus projetos e perspectivas iniciais (SCHWARCZ, 2001, p. 87) .

2.1 COMPARATIVOS COM O MUSEU DA ENERGIA DE SÃO PAULO

Os parágrafos anteriores atestaram a debilitação de um modelo específico de operação dos museus científicos brasileiros após a década de 1920. É neste momento que a proposta museológica destes espaços expográficos começa, gradualmente, a se parecer mais com a que se tem atualmente. É por volta desta época também que os museus se diversificam em seus temas, abandonando sua serventia exclusiva às ciências naturais. Assim surge, por exemplo, os museus de Arte no Brasil.

A citação a seguir descreve a definição mais recente do que é o Museu a partir dos estudos e congressos propiciados pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM):

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Ao falar sobre os museus brasileiros do século XIX, Lilia Schwarcz afirma que eles “marcam em seu conjunto o momento específico de uma história comemorativa (...) onde parece constituir-se em elemento essencial ao que se costuma chamar de identidade individual ou coletiva das nações” (2001, p. 32). Todas as três entidades nacionais trabalhadas carregavam a ingênua ambição de narrar a história do Brasil e do homem brasileiro. Elas se incumbiram de sistematizar e formar toda uma identidade coletiva; uma identidade nacional. Observou-se que os museus nacionais oitocentistas - e também as expedições científicas encabeçadas por europeus - tinham caráter missionário e salvador. Desejavam “salvar” a memória de um povo que, aos seus olhares, não conseguiria preservar sua cultura e história material por conta própria devido ao seu estado civilizatório ainda primário.

A FES também nasce através de um projeto de salvaguarda de memória. Ela surge para evitar a perda de inúmeros objetos (arquivísticos, fotográficos, mobiliários, etc.) ligados ao setor energético paulista justamente em uma época na qual as empresas deste segmento estavam se dissipando e/ou deixando o país. Ela assume o papel de guardião de um patrimônio que, fora do seu espaço institucionalizado, correria o risco de desaparecer. No entanto, esta lógica condiz com a sua conjuntura periódica. A privatização e dispersão das empresas ligadas ao setor de geração e distribuição de energia se dão dentro de um contexto capitalista. Os objetos, sejam arquivos, eletrodomésticos ou mapas não foram retirados de uma cultura ou povo; não foram arrancados a força de uma população a qual teria o interesse de manter e tratar todos eles. Na lógica industrial e comercial, todos esses objetos foram produzidos a partir de um princípio de funcionalidade. Após perderem sua função, são descartáveis, cabendo, de fato, ao museu - espaço dotado de um pensamento preservacionista e que enxerga o valor cultural e simbólico dos objetos - o interesse e papel de salvaguarda.

O acervo exposto no MESP, contando com o imóvel em si, é capaz de evocar uma memória e até mesmo uma identidade coletiva; a memória das transformações tecnológicas e sociopolíticas da São Paulo que vivenciou a transição do século XIX para o XX e a identidade coletiva das elites - como a cafeicultora, por exemplo - que foram as primeiras a usufruir dos aparatos modernos (iluminação pública e domiciliar, automóveis, eletrodomésticos com design requintado e residências de luxo arquitetadas ao modo francês).

O que diferencia as duas práticas, as do século XIX e a atual, é a noção de curadoria de informação e recorte narrativo. Ao passo que os museus brasileiros oitocentistas buscavam propagar conhecimentos supostamente imparciais e universais, a museologia contemporânea reconhece que toda exposição é contaminada pela perspectiva e experiência de seus organizadores. Palavras como "interpretação", "reflexão" e "partilha de conhecimento", constantes na definição presente de Museu, não caberiam às ideias e contexto da década de 1870.

Outro paralelo pertinente a se traçar entre o MESP e os museus nacionais oitocentistas, em específico o MP, é a dualidade entre o espaço físico e o espaço das ideias. O MP, a princípio, foi um projeto estético; uma escultura comemorativa ligada ao contexto nacionalista da época. Mesmo após virar museu, o prédio em si, com toda a sua bagagem ideológica própria, contagiava as exposições "puramente científicas". Interesses políticos e econômicos - locais e estrangeiros - é quem ditaram o caminho científico a ser traçado pela sua expografia.

Por sua vez, o MESP chega para habitar o seu imóvel de inauguração mais de um século após a construção do mesmo. E todas as histórias já decorridas naquele espaço antes da instalação do Museu? Elas são anuladas? São apagadas em favor da nova temática energética que ocupa as salas do Casarão restaurado? Mas é claro que não, tal ato seria uma negligência enorme uma vez que, como já dito, há a possibilidade de interdisciplinaridade entre os temas.

Ciência e História andam sempre juntas, os exemplos dados a partir do comportamento dos museus científicos nacionais do século XIX ratificam a afirmação. Muitas noções ditas científicas daquela época nada mais eram que concepções engendradas por seu momento histórico. Mas e a Arte? Ela fica de fora dessa interdisciplinaridade? Não conseguimos decodificar um pouco dos avanços científicos e tecnológicos do século XIX e XX através dela? É possível que a história, em especial a da energia em São Paulo, também consiga ser investigada através das lentes da Arte? Uma certa estética, um certo tipo de pintar, emoldurar, construir, esculpir e representar consegue revelar aspectos históricos e científicos sobre uma determinada sociedade em uma determinada época? A resposta para todas estas perguntas é sim e é nisso que esta pesquisa se apoia: apontar os elementos artísticos contidos na construção que abriga o MESP e evidenciar como é possível trabalhar as temáticas energéticas do museu através deles.

2.2. ARTE X CIÊNCIA

Para arrematar o debate Arte x Ciência, servem como um bom suporte bibliográfico os estudos apresentados por Silva e Neves em seu ensaio *Arte e ciência: possibilidades de aproximações na contemporaneidade*, publicado pela revista venezuelana *Interciencia* (vol. 40, 2015). São vários os autores que defendem uma integração maior entre a Arte e a Ciência: Diana Domingues, Ana Mae Barbosa, Maurice Merleau-Ponty, entre outros. Todos eles amalgamados no artigo de Silva e Neves.

Atalay (2007) e Zamboni (1998), por exemplo, relatam que o divórcio entre estas duas esferas de estudo ocorre “por interpretações errôneas ou divisões cartesianas realizadas no decorrer dos séculos posteriores ao Renascimento” (apud. SILVA; NEVES, 2015, p. 424). Isto faz sentido, basta lembrar de um dos mais famosos exemplos de cientista-artista: Leonardo Da Vinci que, não coincidentemente, é também uma das personalidades mais marcantes do Renascimento.

A harmonia entre as duas matérias é perturbada a partir da emergência de diversas filosofias cartesianas³ nos séculos XVII e XVIII. O positivismo é um bom exemplo, assim como a difusão dos ditos métodos empíricos e indutivos que, respectivamente, defendem a ideia de que o conhecimento verdadeiro só pode ser atestado através de experiências sensoriais e que a partir da investigação de uma quantidade considerável de casos singulares é possível, dedutivamente, chegar a uma generalização; uma conclusão universal. Sobre isto, Zamboni comenta:

Sob esse sistema se desenvolve a ciência atual, tudo é preferencialmente dividido, subdividido, enumerado, classificado, passível de ser contado, deve ser medido, tudo deve ser enquadrado em linguagem matemática para poder ser manipulado com maior coerência dentro do modelo (1998 apud. SILVA; NEVES, 2015, p. 428).

É possível assimilar a fala de Zamboni com a origem dos museus científicos no Brasil. Embora surgidos no século XVII, estes ideários cartesianos se expandiram até o século XIX

³ Corrente intelectual encabeçada por René Descartes (França, 1596 - Suécia, 1650) que sublinha a soberania do uso da razão para as ciências sociais.

com metaformoses e transmutações teóricas que engendraram tudo aquilo que já foi discutido: instituições científicas (com ênfase exclusiva às ciências naturais) de cunho problemático.

Hodiernamente, a associação mais comum que se tem entre arte e ciência é o uso da tecnologia. A substituição do termo Artes Plásticas por Artes Visuais na contemporaneidade acontece para abranger as novas tecnologias usadas como instrumento ou como suporte à Arte: programas de edição de imagem e vídeo para fotografia e videoarte, projeções que enchem salas de exposições imersivas, programas de desenhos e pintura digital, etc. Entretanto, a integração de novas tecnologias ao fazer artístico não é nada novo, acontece desde o Renascimento. Ou seja, taxar o uso de aparatos eletrônicos e digitais como principal possibilidade de aproximação entre arte e ciência no presente é uma concepção ainda muito superficial.

Mesmo quando estas duas matérias são trabalhadas em parceria no contexto educacional, a arte parece sempre assumir papel coadjuvante, sendo suplantada pela ciência. Silva e Neves nomeiam essa situação como uma “simulação de aproximação”, afirmando que “sem a compreensão da dimensão da arte (...) os professores utilizam trabalhos artísticos para ilustrar suas aulas e deixá-las mais interessantes” (2015, p. 425). A ilustração de algo ou alguém através do fazer manual e artístico está longe de ser uma práxis de aprendizagem negativa. A prática de transformar um conceito teórico em algo palpável e sensorial é extremamente proveitosa na esfera educacional e formativa. Entretanto, novamente, se ater somente a isto ainda é superficial. É possível tratar da Arte em pé de igualdade com a Ciência, tratando dos mesmos temas, mas sem limitá-la à função de suporte ou complemento.

Para que isto aconteça, retoma-se a insistência do exercício de desvincular a Arte da imagem de artifício movido pela embriaguez dos sentimentos e excentricidades do indivíduo, assim como a Ciência da imagem puritana; jamais influenciada por qualquer subjetividade humana. Arte e Ciências coexistiram e cooperaram como instrumentos políticos, sociais e econômicos por séculos; por sinal, ainda coexistem e cooperam desta forma. Por isto é necessário tratá-las “com abordagens ligadas a temas sociais, políticos, de cada momento histórico para que pudessem dimensionar o quanto as condições sociais influenciam na produção artística” (SILVA; NEVES, 2015 p. 427).

Há várias maneiras de se aproximar ambos os universos de forma mais dedicada. Uma delas, como sugerido, se encontra no método de abordar a arte e a ciência dentro do seu momento e contexto histórico de coexistência; analisar os discursos societários que se introjetam em ambos os campos do saber.

3. A GÊNESE DO CASARÃO SANTOS DUMONT

Entre o final do século XIX e início do século XX os hábitos e a estética de São Paulo - principalmente o centro metropolitano da capital - passaram por uma grande repaginação graças aos lucros gerados pelo Ciclo do Café. Uma das figuras mais emblemáticas nesse processo de remodelamento da arquitetura paulista foi Ramos de Azevedo. Com uma formação acadêmica estrangeira e um estreito laço com o poder público do Estado, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo assinalou muitas das edificações públicas mais icônicas da história de São Paulo: Secretaria da Fazenda e do Tesouro (1881, anexo A), o Theatro Municipal de São Paulo (1911, anexo B) e a sede da Sorocabana Railway, atual Pinacoteca Estação e Memorial da Resistência (1914, anexo C) para citar algumas.

A citação a seguir, encontrada nos informativos de julho de 2005 do Arquivo Histórico Municipal Washington Luis, sumariza bem o trabalho de Ramos de Azevedo em São Paulo ao mesmo passo que oferece ao leitor uma boa noção do seu currículo.

Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) foi, sem dúvida, o mais destacado arquiteto do período do Eclétismo (c.1873-c.1930) em São Paulo. Formado na Bélgica (1875-1878), radicou-se de início em Campinas, transferindo-se em 1886 para a Capital. Aí, sob a proteção do então Barão do Parnaíba, presidente da província, acabou por assumir a posição de arquiteto oficial do governo provincial e, depois na República, do governo do Estado de São Paulo. Projetou e construiu todos os mais importantes edifícios públicos do período, conseguindo ao mesmo tempo liderar o mercado paulista da construção civil. Pessoalmente, num primeiro tempo, depois por intermédio dos projetistas de seu escritório, soube atender também aos anseios de uma elite social que rapidamente se desenvolvia. Sua carreira de arquiteto e empresário prosperou em concomitância com a história do Estado de São Paulo e sua capital, então florescentes à custa da economia do café e da industrialização incipiente (AHMWL, 2005 apud. MENDONÇA, 2015, p. 18).

Este “ecletismo” mencionado é uma das características mais marcantes dos projetos de Ramos. Ele não foi o inventor do ecletismo - o estilo já era praticado por arquitetos na Europa -, mas seu escritório foi o precursor dessa linguagem no Brasil. A palavra ecletismo remete à prática de reunir e conciliar estilos diferentes, seja no campo das ideias (ideologias, crenças, hábitos e costumes) ou, como no presente caso, no campo sensível, unindo várias estéticas. Ramos de Azevedo agregava elementos clássicos e modernos; mesclava, por exemplo, a sobriedade e imponência das colunas greco-romanas com a delicadeza e decorativismo dos motivos fitomórficos (que apresenta características morfológicas semelhantes às dos vegetais) do *art nouveau*. Qualidades góticas, barrocas e até mesmo renascentistas também se apresentavam em algumas obras.

Todos os exemplos apresentados até o momento referem-se a construções de edifícios de caráter público. No entanto, grandes casarões também surgiram pela cidade. O Escritório Ramos também foi responsável pela construção de diversas residências de luxo para as elites paulistas. A exemplo: o Palacete Almeida Netto (c. 1900, anexo D) e a Residência Ernesto Dias de Castro (c. 1930), atual Casa das Rosas (anexo E).

É com este gancho que é possível afunilar mais ainda o território no qual o Casarão Dumont se localiza e falar sobre o bairro Campos Elíseos. Ele detém o título de primeiro bairro planejado da cidade de São Paulo. Não é à toa que seu nome é inspirado na famosa avenida parisiense *Champs-Élysées*. Sendo assim, seu espaço contou com a construção de vários dos casarões de luxo do Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Poucos sobreviveram ao tempo - e à negligência, em muitos casos, do poder público em relação à preservação patrimonial -, mas o Casarão Santos Dumont é um destes sobreviventes.

Ficou marcada em todas essas edificações a busca de representação do poder e do prestígio alcançados por essa elite, bem como a rivalidade dentro desta classe, com a reprodução dos padrões europeus, símbolos de progresso, civilização e modernidade na época. O ecletismo, nesse sentido, permitiu de forma mais evidente a personificação das residências dessa elite (BRANQUINHO, 2007, p. 65)

Construído aos moldes do ecletismo de Ramos e aos padrões europeus, o símbolo do que um dia foi um território dominado pela pompa da aristocracia cafeeira encontra-se hoje, no

século XXI, completamente destoante da realidade do bairro. Devido a inúmeros fatores - dentre eles, a gentrificação da região e a falta de eficácia das políticas públicas contra a pobreza - o Campos Elíseos da atualidade é um bairro onde há uma dinâmica muito conflitante no seu modo de ocupação. É um espaço onde o comércio, o patrimônio histórico e a chamada “cracolândia” dividem a identidade do bairro (Ibidem, p. 82).

4. A ARTE NO MUSEU

O Escritório Júlio Moraes Conservação e Restauro SCL foi o responsável pelo restauro do Complexo Santos Dumont. As obras duraram de 2001 a 2005. O terreno, sendo originário de 1984, sofreu diversas modificações ao longo do seu mais de um século de vida graças aos seus diversos usos. No total, existiram 5 anexos que complementavam o Casarão original (apenas três ainda existem pós-restauro). Todavia, as análises que decorrerão a seguir enfocarão somente neste último: a construção original.

Os documentos do Escritório Júlio Moares categorizam o histórico do Casarão em “épocas”: Época 1 (1890 - 1894) - fase marrom I, construção original; Época 2 (1894 - 1908) - fase marrom II, chegada da família Dumont e a primeira reforma realizada por eles; Época 3 (1908 - 1927) - fase verde, segunda reforma dos Dumont; Época 4 (1927 - 1951) - Colégio Stafford; Época 5 (1952 - 1961) - Sociedade Pestalozzi; Época 6 (1983 - 2000) - "invasões, depredação e semi-ruínas"; Época 7 (2001 em diante) - início dos serviços de restauração e instalação da FES e MESP (SCL I, 2001, p. 11, 12). Estas indicações temporais serão utilizadas nos textos a seguir.

Importante salientar que o projeto de restauro tomou a decisão consciente de priorizar a recuperação dos aspectos das épocas 1 a 3 do Casarão (período referente à construção original e moradia da Família Dumont). Devido à natureza da pesquisa - formato de artigo científico limitado a 25 páginas de conteúdo textual - o imóvel não será analisado em sua totalidade e minúcias. Foram selecionados quatro conjuntos decorativos para uma análise geral: fachadas, pinturas nas paredes, relevos em estuque e calas. Os anexos F e G representam o mapeamento e numeração das salas do Casarão, para facilitar a compreensão dos parágrafos a seguir.

4.1 FACHADAS

Todas as fachadas mantêm a mesma estética da época dos Dumont, com o adendo de que as áreas ligadas ao segundo pavimento foram acrescentadas na primeira reforma do imóvel (fase marrom II). O Colégio Stafford e a Sociedade Pestalozzi pouco - ou quase nada - interferiram nas fachadas do Casarão. Originalmente, os materiais aplicados nos detalhes ornamentais eram mais resistentes do que aqueles aplicados no restante das fachadas, possibilitando e facilitando o processo de restauração dos mesmos. Prospecções revelaram que elas sempre tiveram a cor amarelo-ocre, as repinturas ao longo das décadas buscaram tons semelhantes para retoque.

As fachadas contam com a estética eclética, misturando principalmente o clássico com o *art nouveau*. A sua grandeza e pomposidade evidenciam a inspiração clássica de Ramos, tornando mais fácil identificar os elementos deste estilo. A exemplo: as colunas, presentes em em estilo dórico (apêndice E) - mais “simples”, com detalhes côncavos no fuste e capitel sem ornamentação -, jônico (apêndice F) - capitel adornado com volutas - e coríntio (apêndice G) - capitel mais sofisticado, ornamentado com volutas e folhas de acanto.

Os elementos mencionados fazem alusão à arte helenística (remetente à Grécia e Roma antigas). As volutas (apêndice H), muito presentes nas construções da Grécia Antiga, aludem, através do seu formato, a um pergaminho. Este, por sua vez, é um objeto recorrente na mitologia grega, aparecendo em mitos e ilustrações associado à música, poesia, história, etc. A presença do mármore carrara na escadaria da fachada sul (lado de frente para a Alameda Nothmann) também é indicativo do forte teor clássico do prédio, pois este material era muito utilizado na arquitetura e escultura romana (apêndice I).

A fachada leste - lado da entrada principal na época dos Dumont - possui relevos em formato de medalhões (apêndice J); quatro no total. Esses medalhões contêm efígies de figuras masculinas e femininas. Não se pode afirmar com total certeza quem são essas figuras retratadas. Seriam os próprios Dumont? Ou figuras ligadas às mitologias grega e romana dado o arquétipo clássico do Casarão? A segunda teoria parece ser mais viável uma vez que é possível identificar que uma das efígies masculinas veste um chapéu com um par de asas acopladas (apêndice K). Também chamado de pétaso, este objeto está ligado ao mito de Hermes (deus grego) ou ao seu equivalente na mitologia romana: Mercúrio.

As folhas de acanto também são ornamentos característicos da arquitetura greco-romana (apêndice L). No museu, elas estão por toda a parte, mas não são o único tipo de desenho de vegetação que integra as fachadas do museu. Pode-se observar relevos em formato de unidades de flores - mais simplificadas e estilizadas - também nas colunas, dividindo espaço com os elementos clássicos (apêndice M). Para olhos mais treinados, estes relevos destoam da arquitetura clássica. Podemos considerá-los como parte da estética do *art nouveau* empregado no projeto. Em algumas colunas específicas, estes elementos se misturam também com outras sutilezas do *art déco* (apêndice N).

Este é um ponto importante: o *art nouveau* e o *art déco* são tendências visuais do século XIX e XX que se misturam e se confundem com muita facilidade. Aliás, a própria “arte nova” em si já é um estilo artístico de difícil categorização e classificação uma vez que ela já nasce eclética; nasce da amalgamação de diversas estéticas antecedentes.

Tanto em extensão como em profundidade, cabe ainda refletir sobre o significado de *l'Art-Nouveau* e suas implicações anti acadêmicas ou modernistas. Assim considerada, a arte nova mostra correntes que se entrelaçam com o Romantismo, o Simbolismo, o Expressionismo e o ecletismo. Junto às formas 'serpentinadas' de *l'Art-Nouveau*, aparecem elementos formais retilíneos, encontrados nos pressupostos de tradição clássica ou neoclássica. É verdade que uma das vertentes de *l'Art-Nouveau*, a *Secession* austríaca, apresenta formas geométricas, abstratas, com linhas retas e circunferências (MOTTA, 1983, p. 454).

A partir desta união de estilos podemos realizar um diagnóstico da sociedade paulista daquele período; usar a narrativa visual do prédio para compreender o contexto político, social e econômico da burguesia cafeicultora no qual Henrique Santos Dumont estava inserido. Enquanto os elementos arquitetônicos clássicos são utilizados para passar a mensagem de majestade e altivez dos moradores do Casarão - numa composição de palacete; grandiosa para demonstrar diferenciação e até superioridade -, os toques ornamentais em *art nouveau* são utilizados para sugerir elegância e luxuosidade. É uma combinação perfeita para transmitir a mensagem desejada pela elite cafeicultora paulista de que ela era distinta das demais camadas sociais por se parecer mais com os europeus: civilizadamente e culturalmente mais "evoluída" (bagagem cultural e histórica proveniente do eugenismo europeu trabalhado no primeiro capítulo).

O nascimento e apogeu, tanto do ecletismo disseminado por Ramos de Azevedo quanto do *art nouveau*, estão associados a um momento (nacional e internacional) de acelerada e intensa industrialização. O apoio governamental ao Escritório Ramos também se dá graças ao fato do seu ecletismo corroborar com o projeto de apagamento dos vestígios coloniais da cidade. Convenientemente, corroborava também com a ideia de “avanço” e “desenvolvimento” do homem brasileiro. Importar os materiais e as técnicas construtivas da Europa significava, no pensamento da época, que o homem brasileiro estava cada vez mais próximo de atingir o nível máximo de civilidade e intelectualidade: o do homem europeu.

Apesar da falsa impressão que muitas vezes fica, quando os discursos esbarram num certo tom laudatório sobre o real alcance da prodigalidade de Ramos de Azevedo, é certo, contudo, que a adoção do ecletismo demandava recursos técnicos e materiais até então inexistentes no Brasil: tratava-se de aqui instaurar um processo civilizatório, de emoldurar com fachadas mais condizentes o espírito liberal que se queria fazer prevalecer e de contribuir para a composição de uma arquitetura que rompesse com o pesado lastro de nosso passado colonial. No entanto, essa arquitetura inaugurava a aplicação de novos materiais e de novas técnicas e, conseqüentemente, aprofundava a dependência do setor de construção civil ao mercado externo (MENDONÇA, 2015, p. 29).

4.2 PINTURAS NAS PAREDES

A pintura interna do Casarão - mais especificamente a pintura presente nas paredes - representa hegemonicamente aquela introduzida na fase verde do imóvel. As localidades nas quais ela mais se faz presente e se destaca são as chamadas “áreas nobres”. Em boa parte do restante do espaço museológico, o projeto de restauro optou por não recuperar nenhuma pintura decorativa com a justificativa de que a profusão de elementos decorativos comprometeria a proposta expográfica do Museu.

Áreas nobres de circulação: denominamos assim os ambientes contíguos que atendiam à área social da casa, provendo a circulação na mesma. Tratam-se do hall de entrada, cujos tetos o dividem em três partes da caixa da escadaria em toda a sua extensão, no pavimento térreo e no primeiro pavimento. Foi inevitável pesquisá-los e descrevê-los conjuntamente porque além de estarem ligados em sequência e formarem um percurso natural, são ligados e unidos também pelas sucessivas pinturas decorativas das três primeiras épocas da história da casa (SCL I, 2001, p. 84).

Originalmente, as pinturas foram realizadas diretamente na parede, à mão livre e com tinta a óleo. Os tons predominantes são o verde e o dourado. O estilo adotado é visivelmente o *art nouveau*, com desenhos de faixas, filetes e motivos fitomórficos. É possível identificar uma boa variedade de motivos vegetais como folhas de begônia (apêndice O), girassóis (apêndice P), rosas (apêndice Q) e até mesmo folhas de café (apêndice R). O desenho feito com formas sinuosas, curvilíneas e sempre evocando formatos da natureza manifestam inconfundivelmente os cânones do *art nouveau*. Mesmo que de forma implícita, padronagens e molduras aludem a emblemas naturais como, por exemplo, o caso visível no apêndice S, onde a fisionomia da figura pintada se assemelha a uma semente ou uma gota.

O pacto do *art nouveau* com a natureza é um ponto que revela as nuances e camadas históricas e políticas do movimento. Como já mencionado, ele surge em meio a um pujante processo de industrialização do mundo ocidental. A paisagem do habitat do ser humano passa por drásticas transformações (em especial nos centros urbanos): edifícios comerciais e fabris surgem aos montes. Com isso, o *art nouveau* incumbe a si a missão de tentar tornar a paisagem urbana mais acolhedora, ele intenta evocar a beleza da natureza em contraste com a abundância do bloco, da linha reta e do concreto.

Os arquitetos modernistas consideram a cidade o local da vida: cabe à arte torná-la agradável, elegante, moderna e alegre. O estilo floral do Art Nouveau gostaria de revesti-la com sua ornamentação alastrante como uma trepadeira, a convertê-la numa segunda natureza (...) O novo gosto arquitetônico evita o bloco, aprecia as linhas e superfícies onduladas, os grandes vãos arejados, as varandas e sacadas salientes: a casa deve ser luminosa e ventilada, apresentar-se com elegante naturalidade no espaço urbano. A questão urbanista ainda é colocada como uma questão de ornamentação e embelezamento urbano, mas, mesmo assim, é importante que se reconheça o aspecto psicológico do problema urbanístico e tente-se dar animação à deprimente paisagem da cidade industrial (ARGAN, 2006, p. 189).

A partir disto, pode-se pensar o *art nouveau* além do *status* de movimento artístico ou estético. Ele também foi parte de um projeto político e econômico; se tornou um produto comercial facilmente exportável aos países não europeus (principalmente aqueles considerados “atrasados” ou “inferiores” como o Brasil). A São Paulo pós-república e pós-escravidão do século XIX, no desejo desesperado por uma nova identidade e novos ares - tudo isto somado

também à aspiração de alcançar o nível de civilização e tecnologia do europeu - compra facilmente o produto ofertado.

Não é à toa que essas pinturas se encontravam em maior quantidade nas tais áreas nobres do Casarão. Para as elites proprietárias de casarões de luxo, as áreas nobres - áreas de estar e receber convidados - tinham a importante função de impressionar e cativar as visitas. Quanto mais luxuosas eram e mais a par das tendências estéticas europeias se apresentavam, maior seria o *status* social dos moradores. Aqui é retomada, mais uma vez, a concepção de avanço tecnológico em conjunto com o avanço cultural. Para a elite, era importante que São Paulo "evoluisse" em ambos os aspectos. Não é aleatório que os primeiros postes de iluminação pública localizados no Centro Histórico da cidade sejam completamente adornados em estilo *art nouveau*. Não bastava apenas a chegada da energia elétrica na cidade, era necessário solidificar também, junto à tecnologia, o novo “bom gosto” do homem brasileiro.

Pelo modo como se propaga, é uma verdadeira moda, no sentido e com toda a importância (já intuída explicada por Baudelaire) que a moda assume numa sociedade industrial, inclusive em termos econômicos, como fator de obsolescência e substituição dos produtos. É o gosto da burguesia moderna, sem preconceitos, adepta do progresso industrial, que considera como um privilégio intelectual próprio a que também correspondem responsabilidades sociais. Penetra, na verdade, em todas as camadas da sociedade burguesa: a alta burguesia possui os arquétipos, trabalhados por artistas e artesãos qualificados em materiais nobres; a média e a pequena burguesia consomem produtos do mesmo tipo, mas banalizados pelos processos repetitivos da produção industrial e pela qualidade inferior dos materiais (ARGAN, 2006, p. 199).

4.3 RELEVOS EM ESTUQUE

Os relevos em estuque (tipo de argamassa produzida através da mistura de gesso, água e cal, usada como um aditivo retardador de uma secagem rápida) são parte proeminente da ornamentação interna do Casarão. No imóvel restaurado eles podem ser encontrados em maior concentração e exuberância nas salas 2, 3 e 4; cômodos que compunham a área nobre da família Dumont.

Esta sala não possuía pinturas murais por ter sua ambientação centrada nos estuques e espelhos. Possuía dourações nos relevos datadas ainda da fase

marrom e que provavelmente foram preservadas ou refeitas na fase verde, porém o péssimo estado de conservação não permitiu confirmar (...) Nada sobrou do teto, que ao que se pode observar e as fotos antigas confirmaram, era de estuque (SCL I, 2001, p.116).

A ornamentação destas salas revela uma clara inspiração clássica e neoclássica. Além da altivez evocada pelos elementos escultóricos em tons sóbrios e modelados em grande escala acompanhando o pé direito alto da arquitetura, é possível atestar isto através da identificação de várias iconografias características do período helenístico.

Nas molduras dos espelhos (apêndice T) avista-se, na parte superior e central, um componente que se assemelha muito ao acrotério: peça formada pela ilustração central de uma vegetação (em formato de folha ou palma) acompanhada por volutas e mais motivos fitomórficos em suas laterais. Próximas ao teto, encontram-se mísulas (apêndice U): suportes volumétricos alocados em paredes, destinados a sustentar cornijas, varandas, estátuas, etc. As mísulas não são exclusividade do período clássico, aparecendo assiduamente também na arquitetura moderna, barroca, medieval e até mesmo pré-colombiana. Todavia, pela sua fisionomia e também proximidade com a folha de acanto, pode-se deduzir que o tipo de mísula encontrada no Casarão Dumont possui teor mais clássico e/ou neoclássico.

Por fim, as passagens entre uma sala e outra possuem formato abobadado (remetente aos arcos romanos). Também possuem, na porção superior e central, uma espécie de frontão; composição com volutas, folhagens de acanto, padronagens com linhas cruzadas e, ao centro, uma efígie feminina (apêndice V).

Nenhum dos elementos citados podem ser considerados puramente clássicos ou neoclássicos. Os Relatórios de Prospecções atestam que as molduras, nas épocas marrom a verde, possuíam grandiosos espelhos. Os relevos contavam com vegetação parecida com a das pinturas das paredes do hall de entrada e caixa da escada. Contavam também com detalhes dourados (folheados a ouro nas épocas marrons e, posteriormente, pintados com tinta dourada na fase verde). Ou seja, para complementar estes espaços de estar e receber e torná-los mais ostensivos e luxuosos, nuances de *art nouveau* e até mesmo barroco foram acrescentados, contemplando a ideia de ecletismo.

A ornamentação nestas salas integram e continuam os tópicos de discussão levantados nas análises das fachadas e pinturas das paredes: a hipervalorização das tendências estéticas européias e sua importação pelo Brasil como produto comerciável; a Arte servindo a funções sociopolíticas, tornando-se uma ferramenta para elevar *status* social de certos grupos e demonstrar o seu eruditismo; a problemática tendência arquitetônica chamada de “morar à francesa”, onde as áreas das residências são divididas entre as zonas de estar/receber e descansar - exclusivas aos patrões e convidados dos mesmos - e as zonas de serviço, espaço segregado dos demais cômodos e de uso restrito à “criadagem” das famílias abastadas.

4.4 CALAS

A prospecção propriamente dita consistiu na decapagem das sucessivas camadas de tinta existentes sobre os elementos examinados, a fim de mostrar as camadas de pintura mais antigas. As calas (aberturas) foram feitas sempre em dimensões limitadas devido à necessidade de se otimizar o processo de decapagem antes de abrir áreas maiores mecanicamente, utilizando-se bisturis cirúrgicos, e em alguns pontos o auxílio de processos químicos, neutralizados posteriormente para evitar efeitos residuais (...) Cada uma das informações obtidas foi conferida em diversos pontos confirmando-se e mapeando-se a sua incidência por meio de amostragem, mediante aberturas ou incisões simples (SCL I, 2001, p. 9, 10).

Conforme foi visto na seção sobre as pinturas das paredes, os profissionais responsáveis pelo projeto de restauração do Casarão Dumont optaram por priorizar o resgate da fase verde. Todavia, a presença das calas funciona como verdadeiras janelas para o passado, revelando as demais aparências - anteriores e posteriores à fase verde - da construção. As Fases Marrom I e II, como o nome sugere, representam momentos no qual as pinturas das paredes eram pintadas “com decoração simples, composta de filetes e faixas de tons predominantemente marrons, douração e papel de parede; pintura das áreas sociais do pavimento térreo a óleo, e à têmpera de cal nas demais áreas” (Ibidem, p. 25). Nestas “demais áreas” como os dormitórios, banheiros e áreas de serviço (áreas restritas à “criadagem” da Família Dumont) a pintura e a decoração eram amenas, mas mantinham a paleta amarronzada. As calas presentes na sala 2 (apêndice W e X) e no corredor norte do segundo pavimento (apêndice Y) dão uma boa noção de como eram a maioria das paredes neste período de 1894 a 1908.

Sabe-se que após os Dumont o Casarão passou por outros proprietários e usos antes de ser restaurado para abrigar o Museu da Energia de São Paulo: O Colégio Stafford, a Sociedade Pestalozzi e as famílias “sem-teto” que o ocuparam. O discurso depreciativo em relação ao período de ocupação do Casarão é algo comum de se ouvir das pessoas que visitam o MESP. Ele está presente até mesmo, em certa instância, nos Relatórios de Prospecção do Escritório Júlio Moraes. Um indicativo é que não há nenhuma cala que denota características do período de luta por moradia, mas há trechos, por exemplo, em que partes do piso com vestígios de chamas ou incêndio - com um aspecto “queimado” - foram deixadas assim propositalmente (apêndice Z). A única memória desta época que foi preservada pelo projeto de restauro alude a um certo ato e estado de degradação.

A partir de uma análise mais ponderada, é possível concluir que a descaracterização do atual patrimônio estreia com a própria chegada de Henrique Santos Dumont pois, ao adquirir o imóvel, em poucos meses já o reforma retocando pinturas, acrescentando pavimentos e estendendo porções da casa e jardim. Blandina Ratto, diretora do Colégio Stafford, cobre as paredes da área nobre do Casarão (principalmente a caixa da escada) com pinturas decorativas ilusionistas, imitando blocos de pedra. O restante das paredes do imóvel também é repintado em tons neutros e cores lisas, com o mínimo de desenhos. A decisão é feita pela diretora pois a mesma acreditava que para um espaço pedagógico o excesso de decorativismo desviaria a atenção das alunas e atrapalharia suas atividades escolares.

A existência das calas pode ser apropriada como ferramenta para trabalhar a ideia de narrativas. Afinal, a curadoria do que sai e do que fica; do que é restaurado e do que não é; do que é mostrado e do que é coberto; do que é evidenciado e do que é ocultado é uma questão de disputa por território. Algumas vezes, esta disputa é mais clara pois se manifesta no campo físico, a exemplo: a reintegração de posse executada pela prefeitura em 2001, a fim de retirar as famílias vistas como “invasoras” do Casarão para instaurar ali o MESP. Entretanto, outras vezes a disputa é por um território no campo das ideias. A própria escolha de palavras como ocupação/famílias ou invasão/sem-tetos (estes dois últimos aparecem com frequência nos documentos do Escritório Júlio) já é uma amostra disto.

As primeiras famílias que ocuparam o Complexo realizaram o trabalho de limpeza do local, readequando-o para um espaço de moradia. O Casarão volta a ser, neste momento, um

lar. Calcula-se que dentro do período de aproximadamente 20 anos (antes da prefeitura realizar a reintegração de posse definitiva) cerca de 200 famílias moraram nos edifícios do Complexo. As marcas deixadas no casarão pela memória destas famílias fazem parte da história e narrativa do imóvel tanto quanto a decoração e ornamentação restaurada. Sabido o histórico do bairro que aloca o Museu da Energia de São Paulo - e toda a volta que ele deu desde o seu planejamento inicial até o seu estado atual - fica mais evidente o quanto o Museu transborda além do seu tema. Como falar exclusivamente sobre as fontes de energia “do futuro” e suas tecnologias menos poluentes, sendo que logo ao lado há uma parcela da população sem acesso ao saneamento básico?

Apesar do movimento ter a ocupação como estratégia para obter a casa própria, não visando necessariamente à permanência no imóvel ocupado, a vivência de alguns por quase vinte anos no Casarão, mesmo diante das péssimas condições e da discriminação sofrida, ou em virtude delas resultou em vínculos com o lugar, demonstrando assim o inconformismo em ter de abandoná-lo. Abandoná-lo, neste caso, significava se desfazer de uma parte da história de suas vidas e de uma identidade construída num cotidiano de dificuldades e de luta em um lugar que eles conheciam e se reconheciam, chamado de "Casarão" (BRANQUINHO, 2007, p. 126).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos através da pesquisa atestam que o Museu da Energia de São Paulo possui sim muitas dimensões artísticas e aspectos atinentes à História da Arte. Chamá-lo de um “Museu de Arte” talvez seja ambicioso demais, mas com certeza pode-se enxergá-lo como um “Museu com Arte”. Utilizar os elementos decorativos do próprio imóvel - e toda a bagagem histórica, política, social, narrativa e cultural que eles carregam - como forma de complementar e potencializar os discursos científico-tecnológicos do Museu é possível, conveniente e benéfico.

As associações e abordagens teóricas discutidas neste artigo representam apenas um passo inicial. Uma produção textual de 24 páginas está longe de esgotar todas as conexões que podem ser realizadas entre os elementos artísticos do MESP e as temáticas históricas, científicas, tecnológicas e energéticas que o mesmo busca trabalhar. Justamente devido às limitações de tempo e paginação, foram curados e abordados 4 itens - fachadas, pinturas, relevos

e calas -, entretanto, dado o rico projeto arquitetônico do Museu, ainda seria possível perscrutar muito mais elementos do Casarão como as portas e janelas de madeira, a ornamentação em ferro, os pisos decorados com ladrilhos hidráulicos, entre outros.

Enseja-se que esforços relacionados aos objetivos e problemáticas deste estudo não se encerrem aqui. Espera-se que este artigo possa abrir caminhos para pesquisas futuras; que a interdisciplinaridade, a aproximação entre Arte e Ciência, possa ser fortalecida no Museu da Energia de São Paulo e quem sabe até nas demais unidades da rede Museus da Energia (Itu e Salesópolis).

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, 736 p.

Arquivo Histórico Municipal Washington Luis. **Ramos de Azevedo e o Ecletismo**. São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info01/index.html>>. Acesso em 23 Mai 2023.

BRANQUINHO, E. S. **Campos Elíseos no centro da crise: a reprodução do espaço no centro de São Paulo**. 2007. 248 p. Tese (Doutorado em Geografia) - Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASTRO, J. B; IMBRONITO, M. I. A superfície decorada do ladrilho hidráulico e os movimentos arts and crafts , art nouveau e art déco. **Educação Gráfica**. Bauru, v. 24, n. 1. p. 412 - 428. Abr 2020.

Fundação Energia e Saneamento. **Reposicionamento Institucional**. São Paulo, 2021, 15 p.

Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo. **Complexo Santos Dumont - Nova Sede e Museu da Energia**. São Paulo, s.d. 22 p.



REVISTA BELAS ARTES

Volume 39
Maio - Agosto / 2022
ISSN: 2176-6479

Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo; Escritório Júlio Moraes Conservação e Restauro SCL. **Casarão Santos Dumont. Proposta para Museu da Energia - Núcleo de São Paulo. Relatório Técnico de Prospecções - Volume I.** Vol. 1. São Paulo, 2001. 134 p.

Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo; Escritório Júlio Moraes Conservação e Restauro SCL. **Casarão Santos Dumont. Proposta para Museu da Energia - Núcleo de São Paulo. Relatório Técnico de Prospecções - Volume II.** Vol. 2. São Paulo, 2001. 146 p.

ICOM Brasil. **Nova Definição de Museu.** São Paulo, 2022. Disponível em <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>. Acesso em 23 Mai 2023.

MEGGS, P. B; PURVIS, A. W. **História do Design Gráfico.** 4. ed. São Paulo, Cosac Naify, 2009, 717 p.

MENDONÇA, T. C. **Técnica e construção em Ramos de Azevedo - a construção civil em campinas.** 2010. 281 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHWARCZ, L. M. O nascimento dos museus brasileiros: 1870-1910. **História da Ciências Sociais no Brasil.** Tradução. São Paulo, Editora Sumaré, 2001.

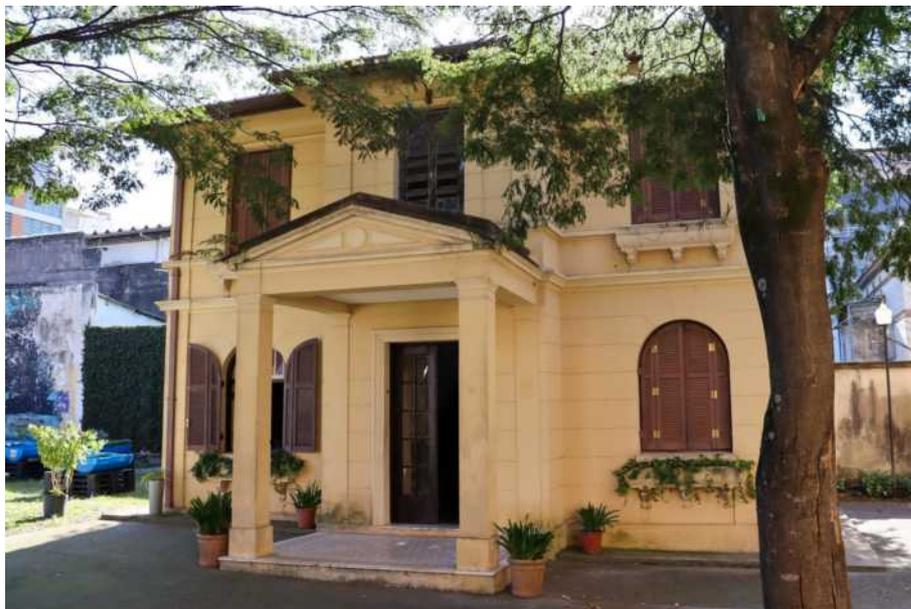
SILVA, J. A. P.; NEVES, M. C. D. Arte e ciência: possibilidades de reaproximações na contemporaneidade. **Interciencia**, vol. 40, núm. 6, jun, 2015, p. 423 - 432. Asociación Interciencia Caracas, Venezuela.

ZANINI W. (org). **História Geral da Arte no Brasil.** Vol. 1, São Paulo, 1983. MOTTA, F. L. **Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo.** São Paulo, 1983, p. 453 - 484.

APÊNDICE A - “ANEXO 1”, CONSTRUÍDO EM 1927 PARA ABRIGAR AS SALAS DE AULA DO COLÉGIO STAFFORD. ATUALMENTE SEDE DA FUNDAÇÃO ENERGIA E SANEAMENTO



APÊNDICE B - “ANEXO 2”, BANGALÔ CONSTRUÍDO EM 1927 PARA MORADIA DA DIRETORA BLANDINA RATTO



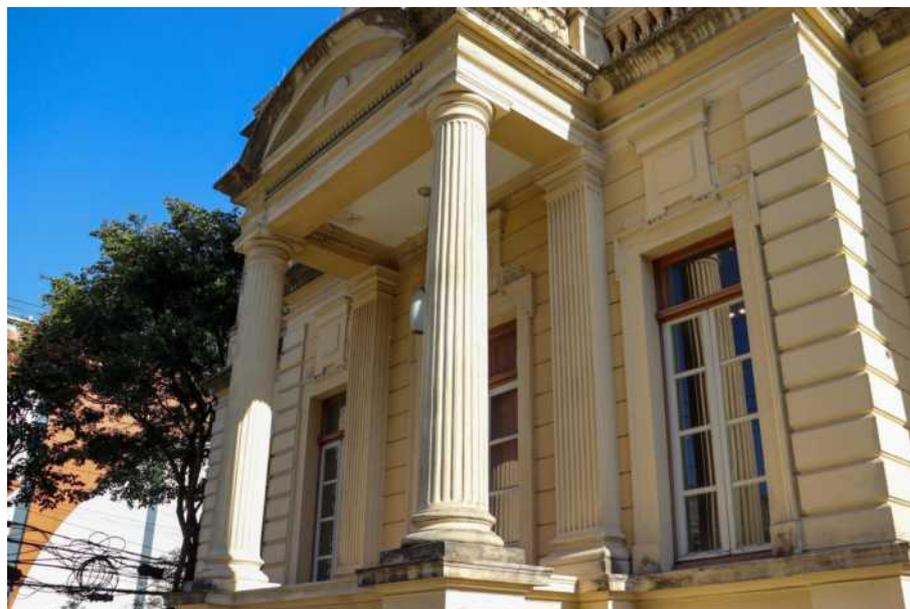
**APÊNDICE C - “ANEXO 5”, ÁREA COBERTA CONSTRUÍDA EM 1927 PARA
ABRIGAR OS INTERVALOS DO COLÉGIO STAFFORD**



**APÊNDICE D - CASARÃO SANTOS DUMONT, CONSTRUÍDO ENTRE 1890 E 1894.
ATUALMENTE MUSEU DA ENERGIA DE SÃO PAULO**



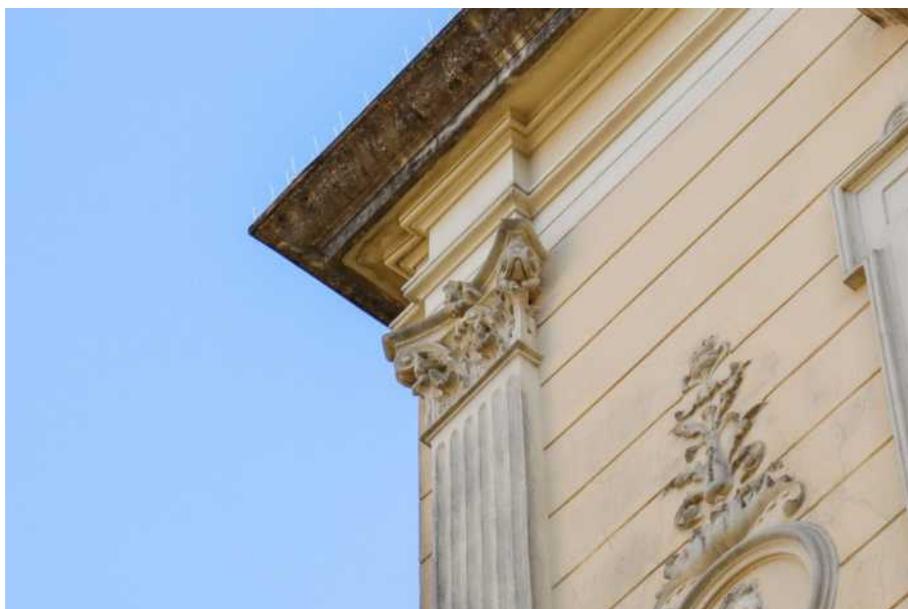
**APÊNDICE E - COLUNAS EM ESTILO DÓRICO PRESENTES NA FACHADA
LESTE (ENTRADA PRINCIPAL)**



**APÊNDICE F - COLUNA EM ESTILO JÔNICO PRESENTE NA FACHADA LESTE
(ENTRADA PRINCIPAL)**



**APÊNDICE G - COLUNA COM CAPITEL EM ESTILO CORÍNTIO PRESENTE NA
FACHADA LESTE (ENTRADA PRINCIPAL)**



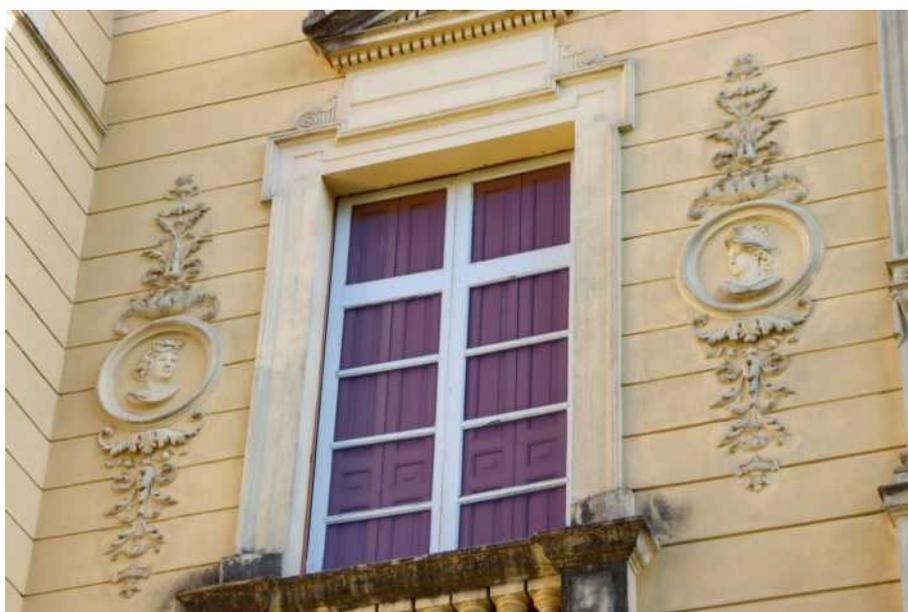
**APÊNDICE H - RELEVO EM FORMATO DE VOLUTA PRESENTE EM BOA
PARTE DAS JANELAS DAS FACHADAS**



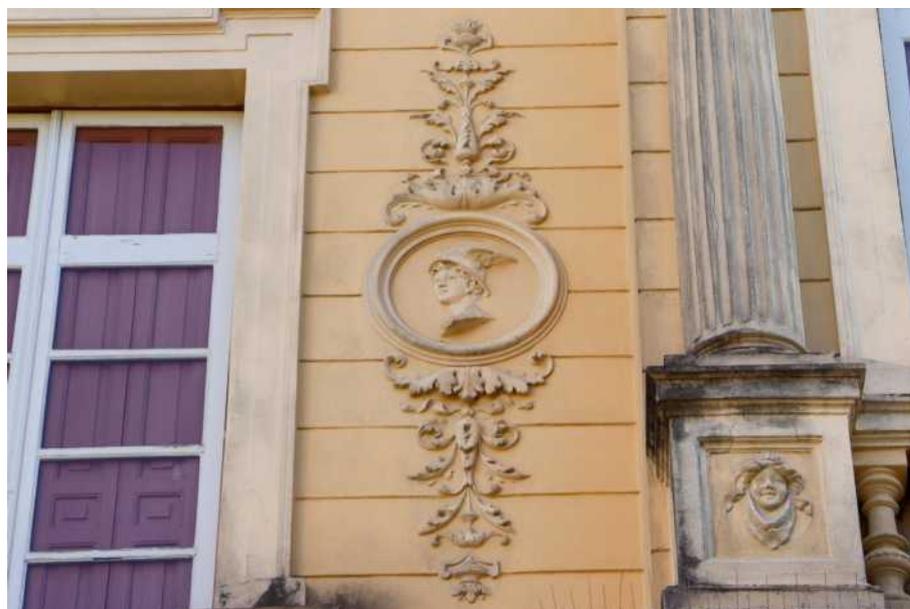
**APÊNDICE I - PEQUENA ESCADARIA DE MÁRMORE CARRARA PRESENTE NA
FACHADA SUL**



**APÊNDICE J - DOIS DOS QUATRO MEDALHÕES COM EFÍGIES PRESENTES NA
FACHADA LESTE (ENTRADA PRINCIPAL)**



APÊNDICE K - MEDALHÃO CONTENDO UMA EFÍGIE MASCULINA QUE VESTE UM PÉTASO COM ASAS, FACHADA LESTE (ENTRADA PRINCIPAL)



APÊNDICE L - RELEVO QUE PARECE IMITAR UMA MÍSULA, FACHADA SUL. A FOLHA DE ACANTO É VISÍVEL NA PARTE CENTRAL DO ORNAMENTO



APÊNDICE M - COLUNA PRESENTE NA FACHADA SUL**APÊNDICE N - COLUNA COM FLORES EM ESTILO ART NOUVEAU E MOTIVOS DE ZIGUEZAGUE EM ESTILO ART DÉCO, FACHADA SUL**

**APÊNDICE O - FOLHA DE BEGÔNIA PINTADA PRÓXIMA AO PRIMEIRO
LANCE DE ESCADAS NO HALL DE ENTRADA**



**APÊNDICE P - GIRASSÓIS PINTADOS NA CAIXA DA ESCADA PRÓXIMA AO
SEGUNDO LANCE DE ESCADAS PARA O SEGUNDO PAVIMENTO**



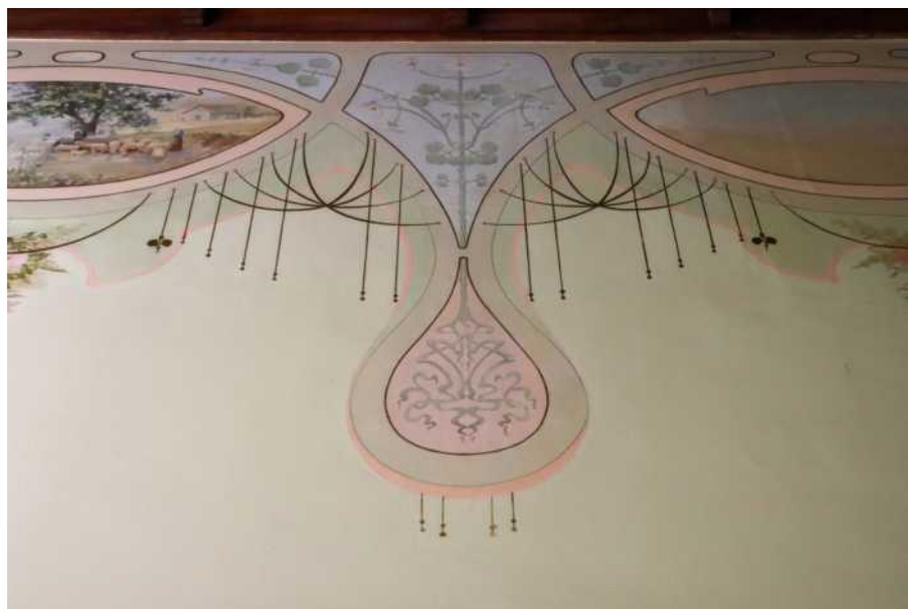
APÊNDICE Q - PINTURA PRESENTE NO CORREDOR ENTRE O HALL DE ENTRADA E A GIBITECA. OBSERVA-SE ROSAS E OUTRAS FLORES



APÊNDICE R - FOLHA DE CAFÉ PINTADA PRÓXIMA AO TETO NO HALL DE ENTRADA, UMA REFERÊNCIA AO CICLO DO CAFÉ E OS BARÕES



**APÊNDICE S - PINTURAS PRESENTES NA CAIXA DA ESCADA PRÓXIMA AO
SEGUNDO LANCE DE ESCADAS PARA O SEGUNDO PAVIMENTO**



**APÊNDICE T - UMA DAS MOLDURAS COM ORNAMENTAÇÃO EM ESTUQUE
PRESENTES NA SALA 3**



**APÊNDICE U - RELEVOS PRÓXIMOS AO TETO NA SALA 3. OBSERVAM-SE
FORMATOS DE MÍSULA E DA FOLHA DE ACANTO**



**APÊNDICE V - ESPÉCIE DE FRONTÃO ORNAMENTADO LOCALIZADO NAS
PASSAGENS ABOBADADAS ENTRE AS SALAS 2, 3 E 4**



**APÊNDICE W - CALA PRÓXIMA AO TETO DA SALA 2. REVELA ASPECTOS
ORIGINAIS ÀS FASES MARRONS DO CASARÃO**



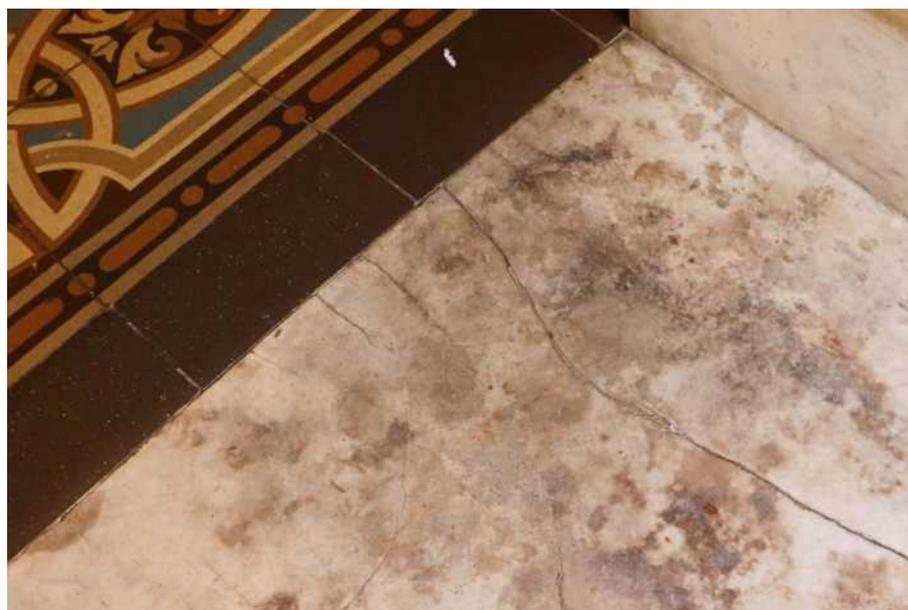
**APÊNDICE X - CALA PRESENTE EM UMA DAS PAREDES DA SALA 2. REVELA
ASPECTOS ORIGINAIS ÀS FASES MARRONS DO CASARÃO**



APÊNDICE Y - CALA PRESENTE NO CORREDOR NORTE DO SEGUNDO PAVIMENTO. REVELA ASPECTOS ORIGINAIS ÀS FASES MARRONS DO CASARÃO



APÊNDICE Z - PISO “QUEIMADO” PRESENTE NO HALL DE ENTRADA. ALUDE À FASE DE OCUPAÇÃO DO CASARÃO.



**ANEXO A - PRÉDIO DA SECRETARIA DA FAZENDA E DO TESOUREO,
CONSTRUÍDO ENTRE 1881 E 1891**



Fonte: Wikimedia Commons. Autor: Wilfredor. Disponível em
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Secretaria_da_Justi%C3%A7a_e_da_Defesa_da_Cidadania,_S%C3%A3o_Paulo,_Brasil_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Secretaria_da_Justi%C3%A7a_e_da_Defesa_da_Cidadania,_S%C3%A3o_Paulo,_Brasil_(cropped).jpg)>. Acesso em 11 Jun 2023.

ANEXO B - THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, CONSTRUÍDO ENTRE 1908 E 1911



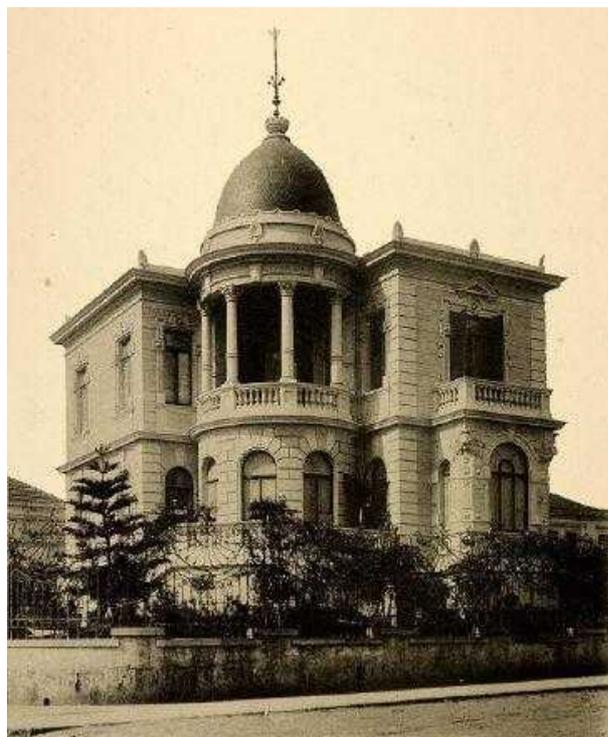
Fonte: Acervo TMSP. Disponível em <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/noticia/chamamento-artistico-para-2023-do-complexo-theatro-municipal-de-sao-paulo/>>.

Acesso em 11 Jun 2023.

**ANEXO C - ANTIGA SEDE DA SOROCABANA RAILWAY (1914). ATUALMENTE
MEMORIAL DA RESISTÊNCIA E PINACOTECA ESTAÇÃO**



Fonte: Acervo Memorial da Resistência. Autor: João Leoci. Disponível em
<<http://memorialdaresistenciasp.org.br/novo-site-do-memorial/>>. Acesso em 11 Jun 2023.

ANEXO D - PALACETE ALMEIDA NETTO (C. 1900)

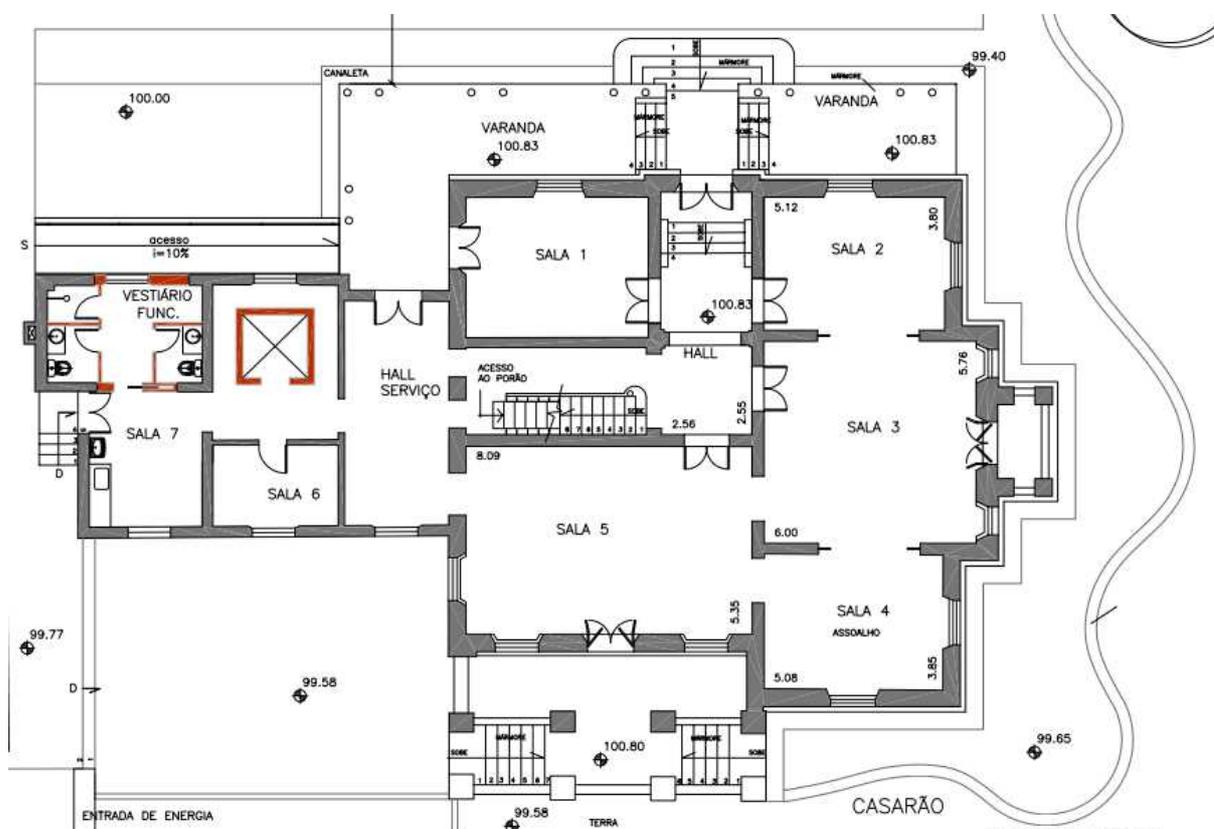
Fonte: Acervo IMS. Autor: Otto Rudolf Quaas. Disponível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/17386>. Acesso em 11 Jun 2023.

**ANEXO E - RESIDÊNCIA ERNESTO DIAS DE CASTRO (C. 1930). ATUALMENTE
CASA DAS ROSAS**



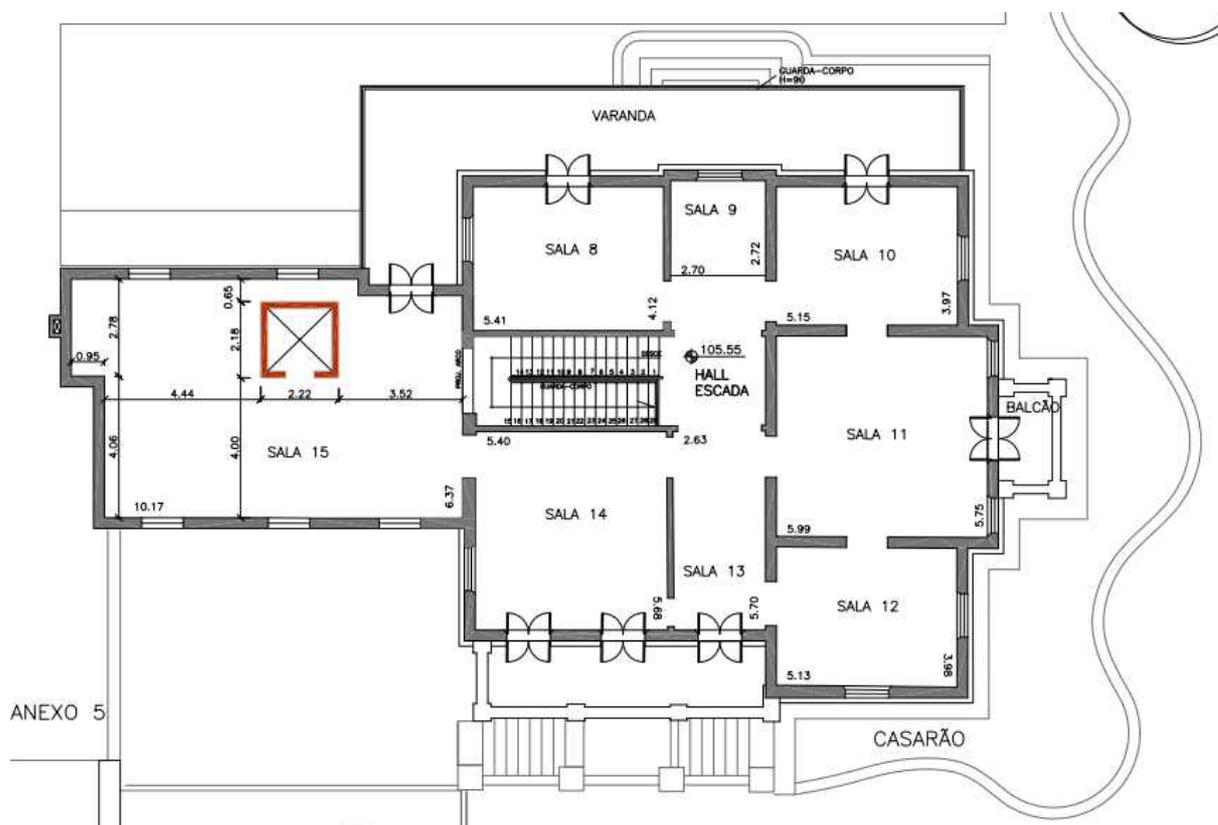
Fonte: Governo do Estado. Disponível em <<https://www.cultura.sp.gov.br/conheca-a-historia-da-casa-das-rosas/>>. Acesso em 11 Jun 2023.

ANEXO F - PLANTA DO MUSEU DA ENERGIA DE SÃO PAULO (CASARÃO DUMONT), TÉRREO



Fonte: Documentação interna da Fundação Energia e Saneamento.

ANEXO G - PLANTA DO MUSEU DA ENERGIA DE SÃO PAULO (CASARÃO DUMONT), PRIMEIRO PISO



Fonte: Documentação interna da Fundação Energia e Saneamento.