



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

MESTRADO EM ARQUITETURA

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa: Restauração e Gestão do Patrimônio.

Orientadora

Rosina Trevisan M. Ribeiro

Co-orientadora

Ângela Âncora da Luz

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

TÉCNICAS DE RESTAURO NA TALHA DE MADEIRA DOURADA E
POLICROMADA. ESTUDO DE CASO: CAPELA NOSSA SENHORA DA
CONCEIÇÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA SÃO FRANCISCO DA
PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

Orientadora

Rosina Trevisan M. Ribeiro

Co-orientadora

Ângela Âncora da Luz

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em
Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de
Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em
Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa: Restauração e Gestão do Patrimônio.

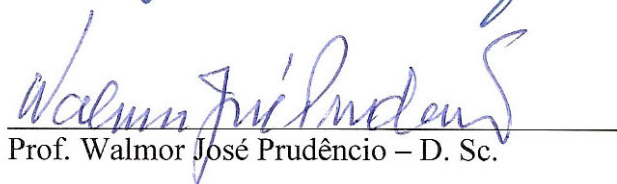
Aprovado por:



Prof^ª. Rosina Trevisan M. Ribeiro – D. Sc.



Prof^ª. Ângela Âncora da Luz – D. Sc.



Prof. Walmor José Prudêncio – D. Sc.

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

Ribeiro, Benvinda de Jesus Ferreira.

Técnicas de restauro na talha de madeira dourada e policromada. Estudo de caso Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja da Ordem Terceira São Francisco da Penitência / Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2009.

iii, 121 f.: il.; 29,7cm.

Orientador: Rosina Trevisan M. Ribeiro.

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 112-116.

1. Talha de madeira dourada e policromada. 2. Técnicas de Restauração 3. Capela Nossa Senhora da Conceição. I. Ribeiro, Rosina Trevisan M. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Título.

A meus pais, pelo incentivo e compreensão na busca de meus objetivos, considerando – os, como se fossem seus.

A meu marido Ilton e a minha irmã Glória, pelo carinho, dedicação, incentivo, paciência e amor, nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à orientação segura e competente da professora Rosina Trevisan Martins Ribeiro, a quem devo muito do que aprendi. Disponibilizou informações e realizou correções, pacientemente, enriquecendo meu trabalho.

Contei com a importante co-orientação da professora Ângela Âncora da Luz, com seu profundo conhecimento de História da Arte, deixou claro conceitos fundamentais da história da arte, primordiais para a elaboração de meu trabalho.

A direção, ao setor de conservação e restauro; a Beth, Valéria, Flávio, Vinícius, Eloá, Jeferson, Cristina, Manuela, Nilsélia e aos amigos do Museu Nacional de Belas Artes, pela paciência, reconhecimento e o apoio ao trabalho desenvolvido. Agradeço em especial à Diretora Mônica Xexéo, Mariza Guimarães, Andréa Pedreira, Laura Abreu, Geisa Alchorne, Larissa Long, Lino Junkes, Eli Muniz e a grande amiga Nancy de Castro Nunes, que sempre ajudou nos momentos mais difíceis.

Ao corpo docente e aos funcionários da UFRJ pelo apoio e boa-vontade. E agradeço de forma especial aos professores: Carlos Terra, Almir Paredes Cunha, Isis Braga, Helenise Guimarães, Laura de Castro, Maurício Salgueiro, Simone Michelin, Nivaldo Carneiro, Maria Helena Wyllie, Sônia Gomes Pereira, Cláudia Nóbrega e ao Professor Emérito Walmor José Prudêncio, grandes amigos e incentivadores.

A professora e amiga Cristiane Calza, pela disponibilidade e grande ajuda nos momentos necessários.

Em especial a Sebastiana Barros de Souza (Tiana), pelo carinho, amor e incentivo para continuar a atingir meus objetivos.

As bibliotecas, arquivos, igrejas em que pesquisei, sou grata a todos os funcionários que contribuíram para a elaboração de minha pesquisa. Principalmente as Empresas RG – Conservação e Restauração de Bens Móveis e Imóveis em conjunto, a Empresa Fazendo Arte Empreendimentos Culturais Ltda.e a Empresa Documenta Fotogrametria Arquitetural, por disponibilizar documentações referentes a meu estudo de caso.

A Felipe Borel, Ana Mary Torres do Amador, Rejane Oliveira dos Santos e a Desidéria Bandeira de Melo, pela atenção e o carinho, disponibilizando informações (estudo de caso) para a conclusão de meu trabalho.

Aos funcionários do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pela disponibilidade e a atenção dispensada. Agradeço de forma especial ao amigo Antônio José Aguilera Montalvo, pelo carinho e incentivo.

Ao Professor Emérito Joaquim de Lemos e Sousa, grande incentivador e amigo que tanto admiro.

A grande amiga Denise Regis, pelo grande incentivo e paciência em todos os momentos.

A meus alunos, eternos incentivadores.

E sou grata, sobretudo, a Deus por esta realização.

RESUMO

TÉCNICAS DE RESTAURO NA TALHA DE MADEIRA DOURADA E POLICROMADA. ESTUDO DE CASO: CAPELA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

Orientadora: Rosina Trevisan M. Ribeiro

Co-orientadora: Ângela Âncora da Luz

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Dentro do patrimônio cultural de um povo temos os chamados bens integrados, que são aqueles que, de tal modo se encontram vinculados à superfície construída - interna ou externamente – constituindo-se de pinturas, retábulos, esculturas, talhas, etc. Estes bens se mostram como a superfície que compõe e integra a arquitetura, as vezes mais importantes que a própria edificação arquitetônica.

Considerando-se o valor dos bens integrados na arquitetura e a importância de sua preservação para história, o objetivo geral de nossa pesquisa é estudar as diferentes técnicas de restauro das talhas em madeira dourada e policromada de edificações históricas religiosas, visando preservar o nosso passado histórico e, sobretudo, preservando o sentido mais sutil de uma edificação.

Para tal estudamos os aspectos históricos da inserção da talha de madeira no Brasil, as descrições das tipologias que a obra de talha assumiu dentro do repertório artístico e arquitetônico do Barroco e os materiais que as constituem. Analisamos conceitos, princípios e critérios baseados na evolução do pensamento preservacionista. Estudamos as causas e os danos que degradam a obra de talha e as técnicas aplicadas no restauro das mesmas. Como estudo de caso elegemos a intervenção de restauro realizada na Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras - chave: Talha de madeira dourada e policromada 2. Técnicas de Restauração 3 Capela Nossa Senhora da Conceição.

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

RÉSUMÉ

TECHNIQUES DE RESTAURATION DES BOISERIES DOREES ET POLYCHROMEES. ÉTUDE DE CAS: CAPELA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO.

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

Orientadora: Rosina Trevisan M. Ribeiro

Co-orientadora: Ângela Âncora da Luz

Résumé da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura

Parmi le patrimoine culturel d'un peuple on rencontre les dénommés biens intégrés qui sont ceux liés à la surface construite – intérieurement ou extérieurement – qui se constituent de tableaux, de retables, de sculptures, de boiseries taillées, etc. Ces biens se manifestent en la surface qui compose et intègre l'architecture, parfois plus importante que l'édification architecturale elle-même.

En considérant la valeur des biens intégrés à l'architecture et l'importance de leur préservation pour l'histoire, le but général de notre recherche est d'étudier les différentes techniques de restauration des boiseries dorées et polychromées des bâtiments historiques religieux, visant la préservation de notre passé historique et, surtout, la préservation du sens plus subtile d'une édification.

Sur cette ligne nous avons étudié les aspects historiques de l'insertion des boiseries taillées au Brésil, les descriptions des typologies qu'a assumé la taille du bois au sein du répertoire artistique et architectural du Baroque et les matériaux qui les constituent. Nous avons analysé les concepts, les principes et les critères basés sur l'évolution de la pensée préservatrice. Nous avons également étudié les causes et les dommages qui détériorent les boiseries de taillée et les techniques appliquées à leur restauration. Pour étude de cas nous avons choisi l'intervention de la restauration effectuée à la chapelle Nossa Senhora da Conceição de l'église Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localisée au centre de la ville de Rio de Janeiro.

Mots-clés: 1. Bois polychrome et doré 2. Techniques de la restauration 3. Capela de Nossa Senhora da Conceição.

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I

A TALHA DE MADEIRA DOURADA E POLICROMADA

1.1. A importância da talha como elemento integrado à arquitetura	7
1.2. A função da talha dourada e policromada no barroco	11
1.3. Retábulos de talha de madeira	15
1.3.1. Classificação dos retábulos no Brasil dos séculos XVI ao XIX	17
1.4. Ornamentos de talha de madeira	41
1.5. Materiais e técnicas tradicionais	46
1.5.1. A madeira	46
1.5.1.1. A madeira como elemento escultórico	47
1.5.2. A Policromia	50
1.5.2.1. O Douramento	51
1.6. O ofício do conservador-restaurador	57

CAPÍTULO II

A QUESTÃO DO RESTAURO: PROCEDIMENTOS EMPREGADOS NA TALHA

2.1. Princípios e critérios de intervenção na talha	60
2.2. Os bens culturais e o meio ambiente	64
2.2.1. Agentes de deteriorização da talha de madeira dourada e policromada	65
2.3. Técnicas de investigação	70
2.3.1. Investigação documental	70
2.3.2. Levantamento físico	70
2.3.3. Investigação científica - analítica e estrutural	70
2.4. Técnicas de identificação e localização dos danos	73
2.5. As diferentes técnicas de restauro na talha	74
2.5.1. Limpeza	75
2.5.1.1. Principais solventes utilizados	76
2.5.2. Consolidação da talha	76
2.5.2.1. Produtos usados na consolidação da madeira	77
2.5.3. Fixação da camada em desprendimento	79

2.5.4. Recomposição da volumetria	79
2.5.5. Remoção de repinturas	80
2.5.6. Recomposição da policromia e do douramento	81
2.5.7. Proteção da obra	82

CAPÍTULO III

ESTUDO DE CASO: A CAPELA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

3.1. Localização: Igreja e Capela	83
3.2. Histórico	84
3.2.1. Descrição da Igreja	85
3.2.1.1. Descrição da Capela Nossa Senhora da Conceição	88
3.3. A talha presente na Capela	88
3.4. A importância da Capela como patrimônio cultural	92
3.5. A restauração da talha de madeira na Capela	94
3.5.1. Intervenções anteriores	94
3.6. Considerações parciais	107

CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
----------------------------------	-----

ANEXO 1

Glossário	117
-----------------	-----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 1	Detalhe do retábulo com a pregação para os fiéis na Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro.	8
FIG. 2	Detalhe do retábulo da igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro	9
FIG. 3	Disposição da estructura sustentante e de circulación posterior. Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco – La Paz, Bolívia.	16
FIG. 4	Disposição da estrutura de sustentação – Sistema de armação e uniões ensamblagens. Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco – La Paz, Bolívia.	17
FIG. 5	Retábulo de primeiro tipo.	18
FIG. 6	Retábulo de segundo tipo.	19
FIG. 7	Retábulo de terceiro tipo.	19
FIG. 8	Retábulo de quarto tipo.	20
FIG. 9	Retábulo do primeiro grupo – Nossa Senhora Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro.	21
FIG. 10	Retábulo do segundo grupo – Igreja do Convento de Santo Francisco – Bahia.	21
FIG. 11	Retábulo do terceiro grupo – Altar de Santo Antônio – Ouro Preto – Minas Gerais.	22
FIG. 12	Retábulo do quarto grupo – Altar do antigo Palácio dos Governadores em Ouro Preto – Minas Gerais.	22
FIG. 13	Altar Tipo plateresco – Altar da Igreja de Boa Nova em Alandroal – Portugal.	23
FIG. 14	Altar Tipo cercadura – Altar-mor da Sá de Porto Alegre (Portugal), fim do século XVI.	24
FIG. 15	Altar Tipo contra-reforma – Altar lateral das Carmelitas Descalças de Lisboa.	24
FIG. 16	Altar Tipo maneirista – Capela dos Navegantes, São Domingos, em Viana do Castelo (Portugal), 1622. Viana.	25
FIG. 17	Altar Tipo clássico 5 A – Altar-mor de São Roque de Lisboa, 1625. ...	26

FIG. 18	Altar Tipo clássico 5 B – Altar lateral de Santo Antônio de Évora (Portugal), século XVIII.	26
FIG. 19	Altar Tipo barroco românico parietal – Altar-mor de São Victor de Braga, por volta de 1670.	27
FIG. 20	Altar Tipo barroco românico com moldura de Arquivolta-Altar lateral da Igreja dos Paulistas, em Lisboa, fim do século XVII.	28
FIG. 21	Altar Tipo barroco frontal – Altar-mor de Santo Antônio Antão, em Évora, 1968	29
FIG. 22	Altar Tipo D. João VI com baldaquino – Altar-mor de Santa Clara no Porto, por volta de 1775.	30
FIG. 23	Tipo baldaquino com concheados – Altar-mor de Nossa Senhora do Carmo, no Porto, por volta de 1730.	31
FIG. 24	Altar de Tipo Arquitetônico – Altar-mor de Nossa Senhora da Lapa, em Vila Viçosa (Portugal).	31
FIG. 25	Altar Tipo Baldaquino neoclássico – Altar-mor dos Terceiros Franciscanos do Porto.	32
FIG. 26	Retábulo de Santo Inácio – Rio de Janeiro.	34
FIG. 27	Retábulo da Igreja de Santo Antônio – Rio de Janeiro.	35
FIG. 28	Retábulo da Igreja de São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro. ...	36
FIG. 29	Retábulo da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmo – Rio de Janeiro.	38
FIG. 30	Exemplo de Retábulo Tardio – Igreja de Nossa Senhora da Ajuda – Rio de Janeiro.	40
FIG. 31	Interior com talha pontual.	42
FIG. 32	Interior com talha contínua.	42
FIG. 33	Retábulo da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro.	43
FIG. 34	Retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores – Rio de Janeiro.	44
FIG. 35	Retábulo da Igreja de São Francisco de Paula – Rio de Janeiro.	45

FIG. 36	Detalhe do baixo relevo – Parte central Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição – Igreja São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro.	48
FIG. 37	Detalhe do alto relevo – Parte central Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição – Igreja São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro.	48
FIG. 38	Entalhe de forma direta na Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja São de Francisco da Penitência – Rio de Janeiro.	49
FIG. 39	Entalhe de forma indireta – Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro.	49
FIG. 40	Escultura em vulto – Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro.	50
FIG. 41	Detalhe escultura policromada – Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro.	51
FIG. 42	Moldura em processo de douramento.	53
FIG. 43	cabeça de escultura em madeira em fase de encolamento.	54
FIG. 44	Cabeça em madeira com base de preparação.	54
FIG. 45	Cabeça em madeira com policromia.	54
FIG. 46	Sujidade no painel causada por poluentes (material particulado).	66
FIG. 47	Camada de gesso do suporte dos apóstolos danificada pela umidade – Capela Nossa Senhora da Conceição.	67
FIG. 48	Danos na madeira feitos por xilófagos no painel da Capela Nossa Senhora da Conceição.....	68
FIG. 49	Parte faltante no ornato com perda de suporte (fratura) Capela Nossa Senhora da Conceição.....	69
FIG. 50	Moldura de talha da nave central. Irregularidade no retoque do douramento –Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro.	69
FIG. 51	Mapeamento no Altar–Mor da igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição e Angra dos Reis.	74
FIG. 52	Sujidade no painel causada por poluentes (material particulado).	75
FIG. 53	Painel após limpeza (retirada de material particulado).	75
FIG. 54	Consolidação da talha do altar.	76
FIG. 55	Detalhe de recomposição da volumetria no altar.	80

FIG. 56	Retirada de repintura.	80
FIG. 57	Detalhe da mão de cristo com base de preparação para receber o retoque, situado no coro alto.	81
FIG. 58	Detalhe da mão de cristo após retoque e reintegração situado no coro alto.	81
FIG. 59	Detalhe de aplicação de folha de ouro na talha.	81
FIG. 60	Mapa de localização da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	83
FIG. 61	Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	84
FIG. 62	Talha da Igreja São Francisco da Penitência.	85
FIG. 63	Fachada da Igreja da Venerável Ordem Terceira.	86
FIG. 64	Planta da Igreja da Venerável Ordem Terceira São Francisco da Penitência.	87
FIG. 65	Detalhe da parede lateral da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.	89
FIG. 66	Coroamento do retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.	89
FIG. 67	Sacrário do retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.	90
FIG. 68	Detalhe do túmulo que substituiu a talha.	90
FIG. 69	Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição.	91
FIG. 70	Detalhe do retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição.	93
FIG. 71	Alteração no aspecto artístico e histórico da obra (mudança de estilo).	94
FIG. 72	Planta do altar sem a localização dos ornamentos e o retábulo de talha.	96
FIG. 73	Fotogrametria do altar com a localização dos ornamentos e retábulo de talha.	96
FIG. 74	Planta do painel esquerdo ao Altar da Capela.	97
FIG. 75	Fotogrametria do painel direito ao Altar da Capela com a localização dos ornamentos.	97

FIG. 76	Planta da parede lateral esquerdo d Altar da Capela sem a localização dos ornamentos.	98
FIG. 77	Fotogrametria da parede lateral esquerdo ao Altar da Capela com a localização dos ornamentos.	98
FIG. 78	Repinturas na mesa do Altar.	100
FIG. 79	Anjo no altar com intervenções que alteram o aspecto da obra.	99
FIG. 80	Detalhe do altar com material particulado e verniz oxidado.	99
FIG. 81	Imagem do anjo no altar após limpeza química e recomposição da volumetria.	100
FIG. 82	Detalhe de ataque de xilófagos no altar.	100
FIG. 83	Perda de suporte por dano físico.	100
FIG. 84	Capela Nossa Senhora da Conceição com material particulado (sujidade) e verniz oxidado.	100
FIG. 85	Mapeamento de danos do Altar da Capela.	101
FIG. 86	Mapeamento de danos da parede lateral direita do Altar da Capela.	102
FIG. 87	Mapeamento de danos da parede lateral esquerda do Altar da Capela.	102
FIG. 88	Moldura do painel lateral esquerdo com procedimento de limpeza.	103
FIG. 89	Retirada de repinturas na mesa do altar.	104
FIG. 90	Consolidação do suporte no painel lateral ao altar capela.	104
FIG. 91	Processo de consolidação com resina HV– SV – 427.	104
FIG. 92	Parte faltante no ornato com perda de suporte (fratura).	105
FIG. 93	Parte faltante no ornato restaurada com a resina HV/SV 427.	105
FIG. 94	Anjo ao lado do nicho do mausoléu com recomposição da base de preparação.	105
FIG. 95	Ornato da parede do lado direito ao altar com bolo armênio.	105
FIG. 96	Anjo ao lado do nicho do mausoléu com reintegração do douramento.	106
FIG. 97	Talha com reintegração do douramento.	106

FIG. 98	Mesa do altar com retoque e reintegração da policromia e do douramento.	106
FIG. 99	Imagem de anjo no altar com sujidade e danos por intervenção humana	107
FIG. 100	Detalhe do anjo do altar com anatomia refeita.	107
FIG. 101	Representação simbólica dos anjos no altar – após restauração.	108

INTRODUÇÃO

Segundo Ortega y Gasset (1991) a técnica é o resultado da criação de um método ou procedimento, e da execução do mesmo. O homem é o único ser capaz de criar e desenvolver a técnica, que se impõe a ele como uma necessidade desde o meio que ele existe. Da mesma forma, podemos afirmar que o restaurador, em relação à obra a ser restaurada, é aquele capaz de criar um método ou procedimento e executá-lo, como uma necessidade de restabelecer o que está em falta ou em excesso na obra degradada, levando em consideração o contexto histórico e artístico em que a obra se encontra inserida. Por conseguinte, as técnicas de restauro, utilizadas como meios de preservação de bens culturais artísticos, não se dissociam daquele que as empregam, ou seja, do conservador-restaurador. O conservador-restaurador é aquele que deve possuir um conjunto de conhecimentos que o habilite a proceder às intervenções visando a preservação do bem cultural. Quando o restaurador se dedica ao restauro de bens móveis e imóveis pertencentes ao patrimônio cultural de uma cidade, ele necessariamente transita em diferentes esferas do saber. Embora a atividade do restaurador seja eminentemente técnica, ele deve traçar critérios que lhe permitam desempenhá-la de forma a respeitar o objeto (a edificação, a pintura, a escultura, etc.) em seu contexto: histórico e artístico.

Por **contexto histórico** estamos entendendo não apenas o período cronológico em que o objeto foi produzido ou construído, mas também, o contexto histórico no qual ele se encontra hodiernamente inserido. O restaurador deve, então, ter conhecimento tanto (a) do histórico do objeto, ou seja, da data em que ele foi construído ou produzido; dos valores sociais e culturais que estavam em jogo na época dessa construção ou produção; e dos tipos de materiais e técnicas que foram utilizados pelo autor do objeto a ser restaurado; quanto (b) do valor histórico hodierno desse mesmo objeto. Isto é, do papel que esse objeto desempenha dentro do contexto social e cultural no qual se encontra no momento que será restaurado, já que o período cronológico dessa vivência irá determinar sobremaneira o olhar do restaurador sobre o seu objeto de trabalho. É a partir desse olhar que o restaurador irá determinar que tipo de intervenção ele fará sobre o objeto, quais os tipos de técnicas a serem utilizadas e os tipos de materiais que mais se adequam ao restauro a ser realizado no objeto. O restaurador deverá ter sempre um olhar retrospectivo e prospectivo sobre o objeto ou obra a ser restaurada para que ele possa escolher e também descobrir técnicas e materiais que, além de dar conta do dano atual sofrido pelo objeto, possa ainda prever os danos futuros de modo a fortalecer o corpo da obra restaurada. Essa relação com o presente

e o futuro da obra, por outro lado, deverá ser sempre interligada ao passado porque, ao ser restaurada, a obra não pode perder a sua identidade histórica, cultural e social.

Por **contexto artístico** estamos compreendendo o caráter de obra de arte que possuem muitos dos objetos e edificações restauradas. A questão sobre o que é a obra de arte trás no seu bojo a questão da contemplação porque embora ela seja algo que se plasme na matéria, ela possui “algo” de imaterial; algo que transcende a pedra, a madeira em que, por exemplo, os ornatos tenham sido esculpidos ou entalhados. Existem valores estéticos (sobre o que se considera o belo – lembrando sempre que o belo pode ser expresso no que é feio – como, por exemplo, a pintura de Pablo Picasso *Guernica* ou os quadros de Goya retratam cenas cruéis e patéticas da realidade humana, contudo, possuem um valor estético inestimável¹) e fatores culturais, históricos, sociais e econômicos (que influenciam o desenvolvimento de novas tecnologias e a descoberta de novos materiais) que se manifestam na obra de arte. Poderíamos mesmo dizer que são as relações entre esses diferentes fatores e valores (que em última instância, expressam possibilidades do homem) que guiam a mão do artista no momento de criação da sua obra. Por isso o restaurador deverá também ser ele uma espécie de artista, não enquanto aquele que cria a obra de arte, mas como aquele que conhece os valores e fatores implícitos no fazer artístico os quais deverão ser preservados no corpo da obra por ele restaurada.

Perguntar sobre quem é o profissional do restauro é perguntar sobre o modo como ele realiza o seu ofício – é perguntar sobre as técnicas de restauro por ele utilizadas. Ofício no qual as esferas teórica e prática se unem num fazer. O ofício do restaurador perpassa o conhecimento do historiador, do arquiteto, do químico, do artista e de outros. Ele não se confunde com nenhum desses profissionais, tampouco o seu fazer se deixa aprisionar por apenas uma das perspectivas que se abre de um desses conhecimentos. O restaurador convive com diferentes dimensões temporais. A sua técnica emerge do conjunto de diversos conhecimentos que lhes são revelados por diferentes profissionais (que compõem a sua equipe) e que deverão ser assimilados dentro do ofício do restauro. Sendo assim, a história, a arquitetura, a química, a arte e outras áreas afins, que se encontram indissociavelmente ligadas no restauro, devem servir, não a elas mesmas enquanto saberes distintos entre si, mas devem servir à memória, ao possibilitarem o nascimento de diferentes técnicas para a preservação do patrimônio. Nesse sentido, o restaurador deverá ser sempre obediente à história, não a história como ciência que relata os fatos passados, aquilo que foi feito e é relatado a partir do olhar do historiador. O restaurador deverá

¹ Referência ao texto “A Arte está sempre Presente” in Coleção Arte nos Séculos”. Volume I.

obedecer a História compreendida como a memória viva do modo como o homem existe no mundo por ele mesmo construído. Mundo que se tece e se ordena, de modo mais imediato, nas cidades construídas pelos homens. Mais do que restaurar uma edificação, uma escultura ou pintura, o que o restaurador faz é trabalhar para que se preserve essa memória, que se encarna, sim, nas obras por ele restauradas. Obras que, possuindo como “carne e nervos” (aspecto e estrutura) essa memória, se revelam não como uma coisa pronta e acabada, mas como algo vivo, dinâmico que muda, se deteriora e se retoma desde a sua própria deterioração, como outra de si mesma, outra possibilidade de ser habitada, de ser construída, de ser produzida pelas mãos humanas. O restaurador é, antes de mais nada, o profissional dessa memória. A memória de todo um patrimônio vivo e dinâmico no qual a existência do homem se traduz.

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do patrimônio humano e aqueles que o detêm ou são encarregados de sua proteção têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança (Carta de Atenas, In: Cury, 2000, p. 52).

Segundo Lígia Martins Costa, até 1980 os bens culturais eram divididos em duas grandes categorias: bens móveis e imóveis. Os bens imóveis estariam sob os cuidados de arquitetos e os bens móveis, sob os cuidados dos museólogos e historiadores de arte. Mais tarde há o surgimento dos chamados bens integrados, que não são nem classificados como bens móveis nem como imóveis; que segundo a definição de Costa (2002, p. 318) seriam aqueles que, de tal modo se encontram vinculados à superfície construída - interna ou externamente – constituindo-se de pinturas, retábulos, esculturas, talhas, etc. “Sua ligação à arquitetura vai além das dimensões, proporções e localização, relacionando-se ao espaço circundante”.

Mediante esse conceito de bem cultural, nossa dissertação, ao tratar das técnicas de restauro artístico da talha dourada e policromada, estará de fato tratando do restauro dos chamados bens integrados, que se mostram como a superfície que compõe e integra à arquitetura, as vezes mais importantes que a própria edificação arquitetônica.

Considerando-se então o valor desses bens na arquitetura e da importância de sua preservação para história, o objetivo geral de nossa pesquisa é estudar as diferentes técnicas

de restauro das talhas em madeira dourada e policromada de edificações históricas religiosas, visando preservar o nosso passado histórico de maneira geral e, sobretudo, preservando o sentido mais sutil de uma edificação. A partir daí definimos os objetivos específicos:

- Levantar questões diante da problemática relativa às técnicas de restauro em função da teoria da restauração.
- Pesquisar os princípios e os critérios utilizados para analisar uma obra de arte, antes de uma intervenção.
- Pesquisar os tipos de danos causados nesses bens e como realizar um tratamento consciente.
- Demonstrar quais materiais devem ser utilizados nesse tipo de intervenção.

Nosso trabalho surge como uma necessidade de preservar uma obra de valor histórico, cultural e social e principalmente pela lacuna ainda existente neste campo de investigação, buscando compreender e expor as diferentes técnicas de restauro que envolvem esse bem (talha dourada e policromada), com a finalidade de contribuir para:

- Minimizar a carência de publicações específicas sobre o assunto.
- Auxiliar o restaurador no seu processo de formação na busca de técnicas adequadas, respeitando a obra em seu tempo e estando aberto as novas tecnologias para sua preservação.
- Subsidiar a atividade profissional na preservação da talha de madeira dourada e policromada de edificações históricas religiosas.

Ao investigarmos as técnicas de restauro artístico na talha dourada e policromada nos detemos, de imediato, no contexto histórico de forma a compreender a origem da talha e a função que desempenha dentro das diferentes épocas históricas nas quais surge, notadamente, a do Barroco. A metodologia utilizada foi a leitura e análise de bibliografias referentes à talha dourada e policromada (bem integrado). A revisão de literatura nos possibilitou pesquisar teóricos que analisaram e estudaram a talha de madeira desde sua criação no Brasil e de forma específica no Rio de Janeiro, considerando seu aspecto artístico, arquitetônico e simbólico, descrevendo sua evolução de modo a compreendê-la em seu tempo. Da mesma forma estudamos os materiais e técnicas de execução, dando suporte à nossa discussão posterior, sobre sua restauração. Ao longo dessa investigação fizemos um “recorte” no modo como a talha se manifesta nas edificações religiosas do período Barroco. Nesse “recorte” elegemos os retábulos e ornamentos como os nossos objetos de estudo. Como resultado desse procedimento metodológico temos a descrição

das tipologias que a obra de talha assumiu dentro do repertório artístico e arquitetônico do Barroco. Esse é o conteúdo descrito no primeiro capítulo: **A Talha de Madeira Dourada e Policromada**. Estudamos também os materiais e técnicas empregadas na execução de douramento e policromias dos retábulos e ornamentos, assim como introduz a questão do ofício do conservador-restaurador na relação com a obra a ser preservada

Na sequência de nossa investigação nos debruçamos sobre a questão técnica do restauro. A metodologia empregada consistiu em investigar, revisar, selecionar e documentar as técnicas de restauro aplicadas em talhas de madeira. O resultado desse procedimento metodológico irá dar forma ao segundo capítulo de nosso trabalho, qual seja: **A Questão do Restauro: Procedimentos Empregados na Talha**. Neste capítulo teremos desde os princípios e critérios para intervenção de restauro na obra de talha em madeira, até a questão da proteção da obra, passando por uma série de estudos sobre as diferentes técnicas de intervenção de restauro empregadas na preservação da talha dourada e policromada.

Finalizando nosso trabalho apresentamos um estudo de caso, **A Capela Nossa Senhora da Conceição** que se localiza na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Estaremos enfocando e analisando os procedimentos de restauro realizados na talha de madeira dourada e policromada nessa edificação histórica religiosa onde a função da talha está ligada à ornamentação, ao resultado plástico e simbólico, à beleza, proporção, ritmo, equilíbrio, luz, sombra, e principalmente à adequação arquitetônica.

Finalmente, temos a ponderação final das investigações realizadas para a elaboração desta pesquisa das técnicas adequadas ao trabalho de restauração de talha de madeira dourada e policromada. Concluimos que o restaurador ao empregar os procedimentos técnicos no restauro da obra, deverá ter sempre um olhar retrospectivo (um conhecimento do passado da obra, ou seja, do estilo ou período artístico da obra, dos materiais e técnicas nela empregadas, etc) e prospectivo dos possíveis danos que a obra poderá vir a sofrer, dos novos usos que o espaço no qual ela se acha inserida possa ocorrer, etc.) e sinalizamos a necessidade e adequação a novas tecnologias na restauração da obra. Com isso, pretendemos auxiliar na divulgação de procedimentos e materiais atualmente utilizados, visando subsidiar novas intervenções no objeto de estudo desta dissertação. Não pretendemos esgotar aqui o assunto, pois cada caso deve ser estudado individualmente conforme o contexto em que se encontre, sempre testando novos materiais e técnicas que se apresentem mais adequadas ao objeto a ser restaurado. No entanto, esperamos que este

trabalho contribua, ao expor diferentes técnicas de restauração, preservando ao máximo os bens integrados religiosos e mantendo viva parte da história do nosso país.

CAPÍTULO I

A TALHA DE MADEIRA DOURADA E POLICROMADA

1. 1 A importância da talha como elemento integrado à arquitetura.

A talha de madeira surgiu como uma possibilidade do homem de responder as suas necessidades representativas sejam elas com fins religiosos, estéticos, simbólicos ou arquitetônicos. Em representações artísticas a madeira será utilizada de várias formas, como em construções simbólico-religiosas por povos do oriente ao ocidente, principalmente na realização da imaginária e em edificações religiosas. Na decoração das igrejas, no período românico e gótico, percebemos que a madeira foi utilizada em imagens e artefatos, sendo que a pedra era o elemento mais utilizado. No século XIV, houve a utilização de materiais diversos, sendo o uso da madeira bem pequeno. No século XV, o norte europeu resgata a madeira da época romana e passa a utilizá-la como matéria prima na fabricação de retábulos e mobiliários das igrejas. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, principalmente no Barroco, a técnica de entalhe na madeira vai adquirir maior representação com a camada de ouro e/ou policromia sobre suas superfícies, nas representações de retábulos e de ornamentos associados à arquitetura, compondo e adequando o espaço interior das igrejas. Sua maior incidência será na Península Ibérica e respectivas colônias durante o Barroco, no qual se destaca o jogo de claro/escuro, conseguido através dos volumes dos entalhes e do douramento.

A talha de madeira dourada e policromada constitui um elemento de grande representação estética, simbólica, religiosa e arquitetônica, para a história da arte e da arquitetura. Em função do escopo de nossa dissertação iremos nos deter, nesse capítulo, na sua importância dentro da arquitetura religiosa, como um bem integrado ao edifício religioso, e dentro dessa arquitetura como um elemento estético/simbólico/religioso – notadamente, ao ganhar a forma de retábulos e ornamentos.

Os retábulos de talha de madeira são considerados elementos integrados à arquitetura de maior importância dentro das edificações religiosas. Nos retábulos, em sua representação artística era o local onde se encontravam os elementos simbólicos-religiosos e também onde atuava a figura mais importante da igreja, o sacerdote, cuja função é levar a palavra de Deus aos fiéis; fator primordial no período barroco, onde todos os olhares e

atitudes serão direcionados a esses retábulos, com a intenção de persuadir o fiel através da ilusão visual e da arte da retórica².

O retábulo na sua concepção arquitetônica-escultórica, estabelece um sentido dramático, em que a decoração faz fundo cenográfico apoteótico para a liturgia que se desenrola à sua frente. Assim, mesmo estando os fiéis acostumados com o culto, o sentimento que os arrebatava é sempre o mundo de ficção que representava o retábulo, enquanto eles permanecem no plano real (RABELO, 2001, p. 23).



Fig. 1– Detalhe do retábulo com a pregação para os fiéis na Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro.

Fonte: http://farm1.static.flickr.com/120/296760761_906305efd4.jpg?v=0

Os retábulos além de seu caráter religioso/simbólico com função estética e didática, funcionam como componentes espaciais; sua estrutura é constituída por um conjunto de componentes interligados, como as colunas, bases e entablamentos, com papel de armação estrutural e de sustentação, adquirindo posteriormente os apliques de

²**Retórica** Segundo Aristóteles a Retórica é “a faculdade considerar qualquer caso os meios de persuasão disponíveis”. Ao passo que qualquer outra arte pode instruir ou persuadir acerca de seus próprios objetos, a Retórica não é limitada por uma espacial esfera de competência, mas considera os meios de persuasão que se referem a todos os objetos possíveis. Portanto a Retórica haure da Tópica a consideração dos elementos prováveis (precisamente aqueles que têm a possibilidade de persuadir) e fornece as regras para o uso estratégico de tais argumentos. (Abbagnano, 1982, p.824).

Nos edifícios religiosos do Barroco a retórica assume a forma não-verbal. Contudo, o sentido primeiro da arte retórica permanece, qual seja, o da persuasão. Através do impacto visual causado pela grandiosidade do interior dos edifícios religiosos, notadamente dos retábulos e ornamentos dourados e policromados, o fiel é persuadido da existência e do poder de Deus. O retábulo, além de persuadir visualmente os fiéis através dos seus ornamentos, era também o local desde onde o sacerdote proferia o seu discurso religioso com a função de, igualmente, persuadir os fiéis.

elementos escultóricos, sendo que seu aspecto decorativo poderia ser dourado e/ou policromado ou monocromático, de acordo com o período ou a região em que era realizado. Será a partir destes e sobre esses retábulos (principais elementos de talha das igrejas) que a talha de madeira, como ornamento, surgirá e se estenderá por toda a edificação religiosa, principalmente no período Barroco.

A talha de madeira dourada e policromada, enquanto ornamento, também é considerada um bem integrado à arquitetura, compondo a superfície interior do edifício, cumprindo uma função estética, simbólica e de revestimento na composição do espaço arquitetônico. No Barroco, a função desse ornamento é a um só tempo elevar a alma do fiel através do esplendor das formas, do douramento e da policromia como permitir que ele dimensione, de maneira simbólica, o seu ser temporal a partir da tensão com o Ser eterno de Deus (RIBEIRO, 2006, s/p).



Fig. 2 – Detalhe do retábulo da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro.
Fonte: http://br.geocities.com/avc_legapir/avc210.htm

Simbolicamente, o aspecto intrínseco dos ornamentos, representado pelo suporte em madeira entalhada na forma de volutas, conchas e espirais dão ao mesmo tempo a sensação de algo que se dobra e se retrai para dentro de si mesmo, de desdobramento e exposição. Portanto, os entalhes que formam o movimento das volutas simbolicamente nos proporcionam um sentimento contraditório, complementar e irreconciliável, já que só se tem as reentrâncias e as sombras das volutas porque existem as partes que, dessa mesma voluta, se expõe à luz (BACHELARD, 1978). Essa é a expressão simbólica da condição do

homem que possui em si mesmo, algo de divino iluminado e exposto aos favores de Deus e, algo de puramente humano, carnal, envolto em sombras. Para o homem do Barroco essa é a expressão maior da angústia diante de ser isso que ele é: Filho de Deus.

O aspecto extrínseco dos ornatos representados pelo douramento e a policromia visam mostrar toda a riqueza e apogeu da casa de Deus e gerar no fiel a sensação de humildade diante desse poder. O poder de Deus e da sua igreja se expressam na grandiosidade dos seus edifícios, no ouro e nos pigmentos empregados na execução dos seus santos, mobiliário, volutas, ornatos, etc. Esse aspecto extrínseco dos ornatos, a um só tempo, perpassa e ultrapassa a questão da fé. Perpassa essa questão porque é o uso desses (ornatos com seu brilho e esplendor) que simbolicamente persuade o fiel do próprio poder de Deus e da sua existência, fortalecendo a sua fé; e, ultrapassa (essa mesma fé) porque o uso do ouro no interior das igrejas Barrocas vem servir à igreja, não só no sentido simbólico, mas também no sentido econômico. Isto porque o ouro extraído das minas dos grandes latifundiários locais, vão direto para os altares das edificações religiosas, o que confere dinheiro e poder à igreja como instituição – tratando-se assim, também de uma questão econômica relacionada ao desenvolvimento do ciclo do ouro no Brasil colônia. Por outro lado, essa questão econômica acaba influenciando diretamente a fé dos fieis que, em sua vivência religiosa acabam por serem lançados na dimensão do sagrado a partir do uso desse mesmo ouro. No Barroco é impossível dissociar o lado mundano do sagrado, a tensão é sempre expressa artisticamente nas formas e materiais utilizados pelos artistas nesse período.

A talha de madeira dourada e policromada como elemento de revestimento e conseqüentemente de composição foi de grande utilidade e importância durante o século XVII e XVIII em países da península Ibérica, principalmente em Portugal. Os portugueses ainda que impulsionados pelo uso da pedra na arte da escultura, por mestres de origem francesa, com o passar do tempo aderem totalmente ao uso da madeira, utilizando-a como suporte para arte do douramento e da policromia e como revestimento das igrejas; trazendo unidade a todo ambiente interior das edificações religiosas, compondo, adequando e compartimentando o espaço arquitetônico. A talha de madeira dourada e policromada torna-se um dos principais elementos de representação do estilo barroco do norte de Portugal e mais tarde irá influenciar todo o período colonial brasileiro.

Portanto, podemos entender a talha de madeira além de sua função decorativa, simbólica e religiosa como um elemento arquitetônico, ou bem integrado.

A escultura arquitetônica ou escultura integrada é aquela que complementa a decoração interior ou exterior de um edifício para o qual foi expressamente concebida, respeitando escrupulosamente os planos arquitetônicos. Nesta vasta subcategoria poderemos agrupar peças como retábulos, altares, relevos, revestimentos em talha dourada e/ou policromada, medalhões, molduras, brasões de armas ou maquetas arquitetônicas (REMÍDIO, 2006, s/p).

No Brasil, as talhas de madeira dourada e policromada surgiram e se difundiram através dos retábulos, altares e elementos decorativos (ornamentos) no interior das edificações religiosas. São representativas de estilos de época e muitas vezes um elemento essencial na identificação de períodos históricos. Foi empregada do século XVI ao XIX, tornando-se um importante elemento simbólico, estético, religioso e arquitetônico. Na forma de retábulos e altares, funcionavam como elementos de estrutura, sustentação, decoração e ligação e como ornamento servia como elemento de decoração e conformação do espaço interno das igrejas, responsável por inúmeras interferências no volume da nave e da capela-mor das igrejas.

É de fundamental importância um conhecimento maior do objeto no qual serão realizadas intervenções restauradoras. Quando o restaurador pensar em repor os volumes perdidos por essas talhas que ganham as formas de colunas, anjos, volutas e conchas ou quando for restaurar os santos (esculturas) e as suas policromias, é necessário que ele tenha em mente que mais do que com a matéria, ele está lidando com o universo imaginário e simbólico de uma época.

1.2 A função da talha dourada e policromada no Barroco

Pouco se sabe sobre o surgimento do entalhe de madeira. O que se supõe é que a madeira, por ser um elemento muito próximo e abundante na natureza, foi um dos suportes materiais das primeiras expressões de arte realizadas pelo homem, no qual se deram representações místicas de deuses e demônios, realizadas por povos primitivos desde a Antiguidade.

Segundo Rabelo³ (2001) a técnica de entalhe em madeira é muito antiga, na Europa remonta a Roma paleo-cristã (século III ao IV d), onde muitos exemplares foram perdidos desde essa época, tendo-se poucos registros nos dias de hoje, pela falta de conservação e por certa fragilidade deste material em comparação à pedra e ao metal, também utilizados nesta época.

³Ver histórico mais detalhado em – RABELO, Nancy Regina Mathias. **A originalidade de Mestre Ignácio Ferreira Pinto no contexto da talha na segunda metade do século XVIII**. 218 p. Dissertação (mestrado) - EBA, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001, p. 11.

As Basílicas da época romana, onde aconteciam os cultos, apresentavam naves espaçosas com “colunas decoradas, cobertas por teto de madeira com vigas visíveis. Essas decorações não permaneceram” (GOMBRICH, 1979 apud RABELO, 2001, p. 12). As imagens entalhadas para representações nos espaços religiosos foram afetadas por questões iconoclastas, principalmente na igreja oriental, mas por decisão de Papa Gregório, o Grande, que era defensor da utilização de imagens, a pintura e a escultura foram utilizadas definitivamente como procedimentos didáticos (RABELO, 2001, p. 12).

Segundo Gombrich (apud RABELO, 2001, p. 12) o entalhe foi adotado pelos vickings na Idade Média, com o sentido de exorcizar os maus espíritos, possuindo o entalhe de madeira padrões incomuns com fino acabamento. Sendo esses padrões seguidos e executados por monges artistas da igreja católica em obras de pedra e iluminuras⁴. No período românico e gótico a madeira foi utilizada em imagens e artefatos, mas o material de maior incidência foi à pedra. No século XIV, houve a utilização de materiais diversos, diferentes da madeira, em trabalhos de menor porte. Mas no século XV, o norte europeu resgata a madeira adotando as técnicas antes abandonadas no fim da época romana e passa a utilizar um tipo de madeira chamada carvalho, como matéria prima (RABELO, 2001, p. 12).

A vinda natural de artistas de outros países, em sua maior parte flamengos, na procura de novos trabalhos em outras regiões e países, contribuíram para levar à Espanha e mais tarde à Portugal a técnica do entalhe na madeira (SMITH apud RABELO, 2001, p. 12). Assim esta técnica, principalmente vinculada à arquitetura, teve um período de grande aplicação na Península Ibérica e respectivas colônias durante o Barroco, no qual se destaca o jogo de volumes e de luz. Tornando-se um dos principais elementos do Barroco do norte de Portugal juntamente com o Azulejo nos séculos XVII e XVIII, especialmente no interior de Igrejas e Capelas: como altares, retábulos e ornamentos.

A arte da talha dourada e policromada ganha maior fervor com o Barroco da contra-reforma que aparece contrapondo-se ao asceticismo e a mundaneidade racional (REGIS, 1998, p. 11). O Barroco surge com a criação do Concílio de Trento, grande reunião que assegurava a unidade de fé e a disciplina eclesiástica, chamado Concílio da contra-reforma. A companhia de Jesus passa a ser a responsável pelos trabalhos de catequese, teatro e pregação aos fiéis. Num esforço de propaganda, imprimiram aos

⁴Iluminuras – Termo usado para designar ilustrações e decorações, que são encontradas, principalmente manuscritos medievais. São, usualmente, pintadas a “guache” ou “tempera”, com elementos realçados em ouro”, que serviam para esclarecer ou iluminar o texto, daí o seu nome (CUNHA, 2005, p. 252-53).

espaços religiosos requinte e beleza, onde as imagens dos santos deveriam também apresentar ricas vestes, tudo isso para afirmação do poder, e para a persuasão dos fiéis.

A pintura e as imagens volumétricas mais do que revelarem os sentimentos religiosos dos artistas e artesãos que as fizeram, revelam claramente que foram feitas para atuarem sobre os fiéis a fim de despertar a devoção. Este afã de persuadir e convencer utiliza a pintura e as imagens com o algo puramente instrumental, como fenômeno visível, publicitário, argumento de persuasão e às vezes, como impulso para despertar a imaginação, criar ilusão e, de passagem, apartar a realidade. Este mesmo empenho em maravilhar e impressionar alcança efeitos inesperados e espetaculares nos retábulos e fachadas (GASPARINI, 1997, p. 44)

Tudo era direcionado para esse fim, a arte sacra se transforma, assim, “no instrumento mais poderoso para induzir o fiel à verdade insofismável do dogma católico” (REGIS, 1998, p. 11). O Barroco vai expressar o mundo da ilusão e da emoção religiosa, marcando um momento de crise espiritual da sociedade européia. O homem do século XVII se encontrava dividido entre duas mentalidades, duas formas de ver o mundo, quais sejam: a medieval e a renascentista. O homem da Idade média, no Ocidente, encontrava-se sob a tutela de Deus; a sua liberdade de criação (artística e científica) lhe era concedida pela Igreja, devendo se conformar aos dogmas da fé cristã. Com o Renascimento essa visão teocêntrica cede lugar a uma visão antropocêntrica. O homem encontra-se livre para criar e essa criação assume uma feição racionalista, já que agora é o homem e a sua razão a dirigir o curso do mundo. O Barroco, por sua vez, é o fruto da síntese entre essas mentalidades. Portanto, o homem do século XVII é um ser contraditório, tanto que ele vai se expressar através da arte do barroco. Arte que tinha como artifício, o uso do símbolo, como as “alegorias que inspiram a simbologia cristã barroca (margaridas, fênix, cachos de uvas, cariátides, etc.) e os contrastes entre o claro/escuro” (REGIS, 1998, p. 11). Assim no empenho de conseguir tal contraste, a talha em madeira vai desempenhar papel fundamental no interior dos edifícios religiosos. Isso porque o modo de entalhar a madeira criando volumes e o douramento que é empregado posteriormente, possibilita um jogo de contrastes, que nasce juntamente com a própria vivência religiosa, já que o uso das velas⁵, nos tocheiros e candelabros, dentro do ritual vivenciado nesses edifícios proporciona um efeito visual impactante dando não apenas requinte e beleza ao ambiente, mas, sobretudo, levando o fiel a vivenciar simbolicamente as angústias de sua religiosidade trazidas por

⁵A presença das velas não se restringe apenas à iluminação, mas, se mostra de fundamental importância dentro do ritual.

esse momento histórico⁶. A talha em madeira também serve para se produzir esse ambiente de ilusão e emoção religiosa através das imagens esculpidas e que recebem sobre sua superfície os procedimentos de policromia, criando a ilusão de carnação no rosto, mãos e pés dos santos e as técnicas de douramento com esgrafiado e pastiglio provocando variações de brilho.

No Brasil o Barroco esteve tão intimamente ligado à vida colonial que se confundia com ela. “O universo mental do homem colonial possuía um imaginário repleto de monstros e demônios” (REGIS, 1998, p. 12) sendo na religião que ele encontrava respostas para todas as suas dúvidas. “O ambiente mágico do sincretismo religioso europeu-indígena africano em solo brasileiro contribuiu ainda mais para realçar as qualidades fantasiosas deste mundo barroco colonial” (Ibid, p. 12).

No Rio de Janeiro, o grande aumento do comércio com a metrópole e a ascensão à sede do vice-reinado a partir de 1763, contribuiu para a construção de igrejas de grande valor. A riqueza e a opulência decorativa das igrejas foram intensificadas pelo escoamento do ouro trazido das Minas Gerais.

Foi a partir dos jesuítas e consequentemente da sua mão-de-obra, que foram executadas as primeiras edificações religiosas brasileiras, nas quais aparecerá a talha de madeira dourada e policromada na arte do retábulo. Os primeiros retábulos do Brasil realizados por jesuítas foram feitos em pedra e são encontrados na igreja dos jesuítas de Olinda, edificada entre 1584 e 1592.

No Rio de Janeiro, os primeiros retábulos são entalhados em madeira em 1585, na igreja do colégio dos jesuítas, situada no morro do Castelo que foi completamente destruído, restando alguns vestígios do altar e do púlpito, que se encontra na Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso (BAZIN, 1956, livro IV, p. 282).

A arte da talha de madeira vai se difundir com os jesuítas através da criação de monumentos religiosos e mais tarde com as ordens e irmandades influenciadas pela postura desses jesuítas, criando novos templos. Segundo Paoli e Souza (1989) a arquitetura desse período era na maioria dos casos baseada no partido contra-reformista trazido pelos jesuítas entre os séculos XVI e XVII. As ordens começam a surgir durante o século XVII e XVIII reunindo primeiramente os seus participantes nas igrejas dos conventos e colégios,

⁶A talha em pedra (principalmente em pedra sabão) é igualmente utilizada para se conseguir esse fim, contudo, o seu uso se encontra mais evidenciado nas fachadas dessas edificações – nas quais o efeito de luz e sombra é conseguido de maneira mais natural (com a luz do dia) e artificial (com a luz produzidas pelos candeeiros á óleo).

que passam a ter sede própria, no século XVIII, com a construção de novas edificações religiosas.

A contribuição dos jesuítas foi essencial para a difusão dessa arte no Brasil, ainda que tenham sido expulsos e que parte de sua arquitetura tenha sido destruída. Com o passar dos anos e a expulsão dos jesuítas, a arte da talha de madeira começa a ganhar mais movimento e certa dramaticidade em sua representação, perdendo aquela dureza própria da arquitetura jesuítica. O Brasil apesar da influência de Portugal em sua tipologia inicial, conhece mais tarde, um barroco com características baseadas em tipos brasileiros na sua decoração. Podemos constatar isso em igrejas luso-brasileiras, nas quais tipos retabulísticos e ornamentais apresentam características próprias e bastante diferentes dos tipos portugueses. Assim podemos dizer, como afirma Rabelo, que “a talha encontra em territórios portugueses e brasileiros o local ideal para se desenvolver: material abundante e grande aceitação dos artistas em relação à madeira e gosto pela sua utilização como elemento de estrutura e ornamentação” (RABELO, 2001, p. 9). Podemos dizer que isso contribuirá imensamente para a difusão do Barroco em terras luso-brasileiras e demonstram mais tarde, no caso do Brasil, tipos característicos de sua terra e não mais com características de sua metrópole, como percebemos nas representações de retábulos e ornamentos posteriores ao século XVII. Como na utilização de mão-de-obra muitas vezes adquiridas do próprio local de execução, no uso de materiais e a na criação artística da talha.

Portanto, encontramos a talha de madeira dourada e policromada nos retábulos, em seus elementos de sustentação, de estrutura e de decoração; que posteriormente irão se estender por todo o interior das edificações religiosas, nos altares, coro, sacristias, tribunas, etc.; como ornamentação, com a função atribuída não só à questão religiosa, simbólica e estética, mas, sobretudo, como elemento arquitetônico, que compõe e integra a ambiência do edifício religioso. Vejamos agora como foi caracterizada a talha de madeira dourada e policromada, dando ênfase a sua relação com a arquitetura.

1.3 Os retábulos de talha de madeira

Os retábulos caracterizam-se por serem bens integrados à arquitetura religiosa com função estética e didática. A origem da palavra é derivada da língua latina, onde *retro* significa atrás e *tábula*, mesa ou altar. A estrutura destes bens é constituída por um conjunto de componentes interligados, a exemplo, da trama que constitui a armação estrutural e a talha policromada (NUNES, 2006, p. 34).

São considerados os principais elementos das igrejas nos diversos países em que esta arte se desenvolveu. Os retábulos constituem uma categoria de bem cultural que se destaca, por sua forma, função e pelo contexto em que se encontram. Adquirem muitas vezes grandes dimensões, tornando-se parte indissociável da arquitetura, constituindo em certos momentos, uma unidade espacial quase autônoma (TEUTONICO e CAMPO, 2002, p. 10).

Segundo Aguilar (apud Nunes 2001, p. 51-55) os retábulos são formados por um sistema de ancoragem e de estrutura do suporte, que tem a função de manter seu equilíbrio posterior e anterior. Em seu sistema de ancoragem os retábulos podem se encontrar presos à alvenaria através de suporte de madeira, introduzidos à mesma; podem aparecer de forma independente da parede ou ainda de forma mista, em que uma parte se apóia à parede e a outra no chão, esses apoios suportam a sua estrutura. Com relação à estrutura de suporte dos retábulos, esta funciona para sustentar seus elementos decorativos, para que constituam um conjunto. Temos ainda neste elemento artístico, seus elementos de reforço, atuando no auxílio e reforço de dois ou mais elementos, como as tábuas que o compõem (fig.3).

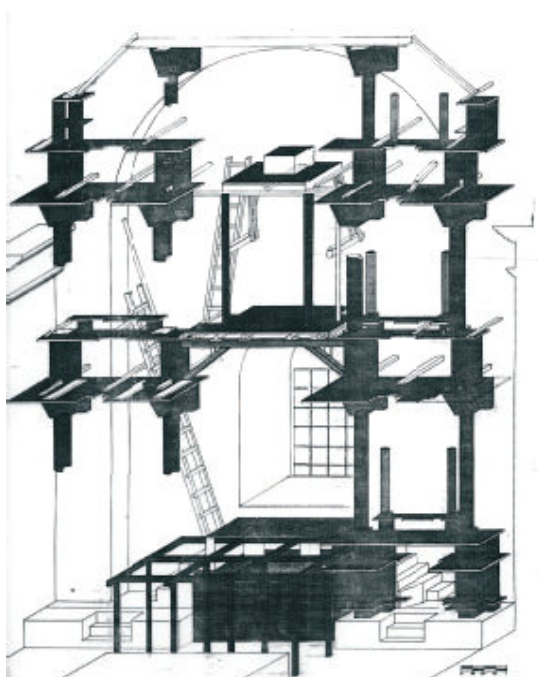


Fig. 3 – Disposição da estrutura sustentante e da circulação posterior. Retábulo Maior da Basílica Menor de São Francisco – La Paz, Bolívia.
Fonte: LANDA, 2002, p.40.

Finalmente temos as sambladuras, que é a forma de unir um ou mais elementos de madeira, e dependendo do tipo de retábulo e da época e o período de sua execução, terá suas variantes, como: em ângulo, quando as peças se unem formando ângulos em “L”, “T” ou “cruz”; em prolongamento ou ponta, união formada pela junção das pontas de duas peças na intenção de aumentar seu comprimento (exemplos: meia-madeira, cortes oblíquos

e com talas) e em borda, quando as peças se juntam aumentando sua largura, como: junta seca, macho e fêmea, e meia madeira.

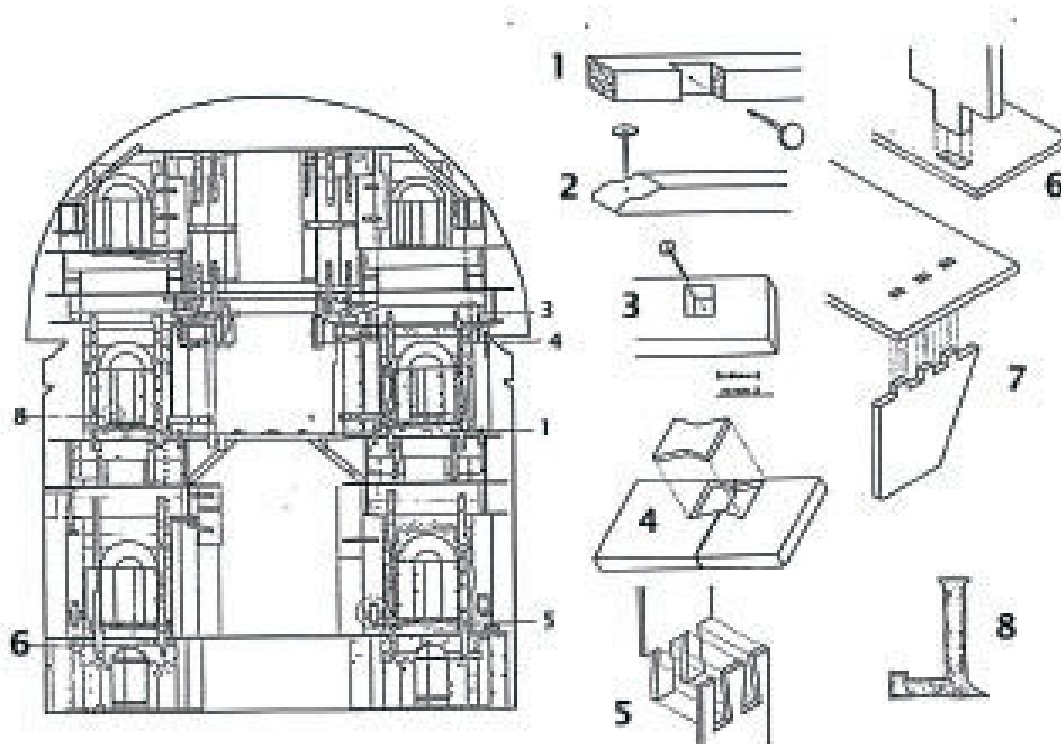


Fig. 4 – Disposição da estrutura de sustentação - Sistema de armação, uniões e ensamblagens do Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco - La Paz, Bolívia
Fonte: LANDA, 2002, p.42.

Vejamos como se dá a classificação dos retábulos enfocando os tipos luso-brasileiros; de modo a perceber como os retábulos mudam não só em seu aspecto estrutural e de sustentação, como citamos anteriormente, mas também esteticamente, através de seus elementos compositivos.

1.3.1 Classificação dos retábulos no Brasil dos séculos XVI ao XIX.

Os retábulos tiveram inúmeras classificações ou tipologias, através de pesquisas realizadas por estudiosos no período que compreende sua execução, séculos XVI ao XIX, no sentido de compreender as mudanças ocorridas em sua forma e estrutura, fato que poderia ser observado em diferentes estados e regiões brasileiras.

Em pesquisas historiográficas sobre a talha de madeira no Brasil temos um dos primeiros trabalhos desenvolvidos, a obra “Arquitetura dos Jesuítas no Brasil” (1941), escrita pelo respeitado arquiteto brasileiro Lúcio Costa. Devemos observar para nosso trabalho, a análise que o autor realiza sobre o interior das igrejas, no qual traça a evolução

da talha dos retábulos no Brasil. A sua análise tem como base tipos retabilísticos portugueses de igrejas construídas pelos jesuítas neste País. Lúcio Costa (1941) vai classificar os retábulos em 4 tipos independentemente das características particulares de cada região:

O **primeiro tipo** seria o chamado proto-barroco, pós-renascentista ou jesuítico de fins do século XVI e primeira metade do século do XVII. Pertence à fase de transição em que os traços renascentistas e barrocos se misturam e se confundem, ou seja, não é propriamente barroco e também não é mais excepcionalmente renascentista, sendo classificado pelo autor como “sobras ou resto de renascença” (COSTA, 1941, p.128). Apresenta colunas com capitéis coríntios com fustes estriados na parte superior e na inferior com motivos fitomorfos e antropomorfos em sua representação de talha (CUNHA, 1966, p. 9).

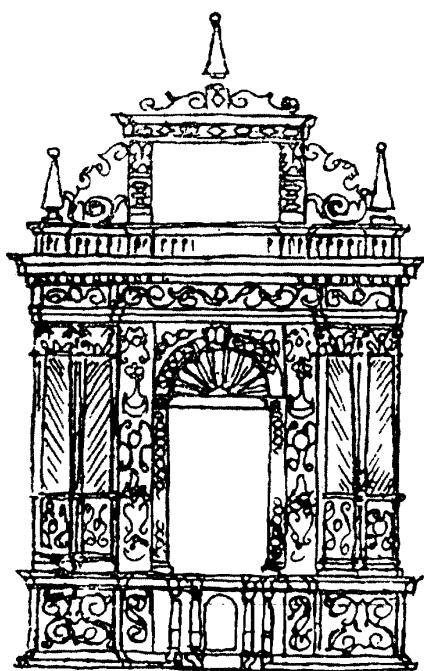


Fig. 5 – Retábulo de primeiro tipo
Fonte: COSTA, 1941, p.129

O **segundo tipo** corresponde a meados e segunda metade do século XVII e princípios do século XVIII, de estilo diverso dos primeiros retábulos, tanto na composição como na talha, apresentando na parte superior “colunas torças repetidas em planos reentrantes, com arquivoltas concêntricas” (COSTA, 1941, p. 128), na parte inferior lembrando as velhas portadas românicas, com misturas de tradição romana e de inspiração oriental. Apresentam colunas com fustes quase que tomados por ornamentação constituídas por anjos, pássaros e ramos de videira (CUNHA, 1966, p. 9).

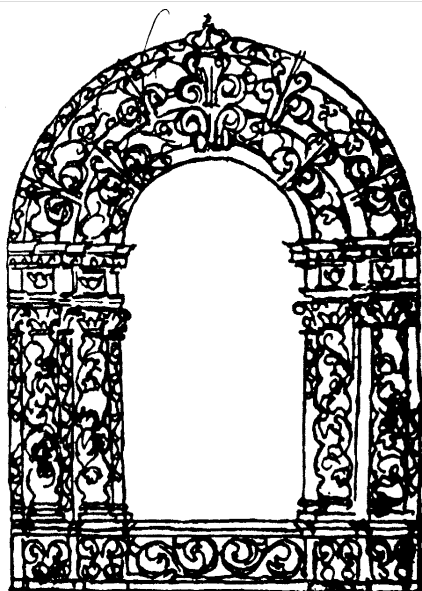


Fig. 6 – Retábulo de segundo tipo

Fonte: COSTA, 1941, p.129

O **terceiro tipo** é da primeira metade e meados do século XVIII, a regularidade do fundo que serve de apoio à ornamentação vai deixando de ser concisa, colunas vão sendo distanciadas para a colocação de imagens e os arcos vão se abrindo para ser colocado o dossel sobre o trono (COSTA, 1941, p. 128). Os arcos concêntricos apresentam-se quase ocultos pela grande decoração, constituída pelo dossel que encima o camarim, o frontão curvo, as volutas e os anjos. “Encontramos ainda, colunas torsas de fuste bastante decorado” (CUNHA, 1966, p. 9).

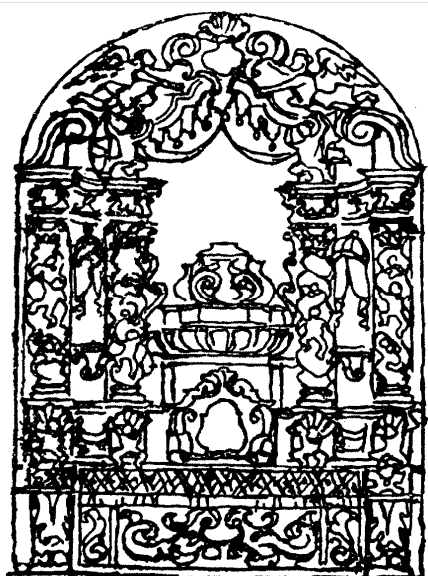


Fig. 7 – Retábulo de terceiro tipo

Fonte: COSTA, 1941, p.129

O **quarto tipo** é da segunda metade do século XVIII e princípios do XIX apesar de semelhante ao terceiro, é tido como um retorno à arte renascentista, com composições mais suaves e delicadas, libertando-se dos excessos de ornamentação e douramentos. A talha de madeira vai mostrar-se visualmente em fundo aparente, com os ornamentos ainda

recebendo o revestimento de folhas metálicas aplicadas em fundo pintado com cores uniformes, suavizando o conjunto. As colunas desse tipo podem ser torsas, cuja parte superior apresenta fuste justaposto por guirlandas, e a parte inferior por caneluras helicoidais ou retas, com seções na parte de baixo torça e em cima de forma estriada. Os arcos concêntricos voltam a ser visíveis, e percebemos anjos e diversos elementos de decoração, que serve de moldura à curva superior do nicho (CUNHA, 1966, p. 10).

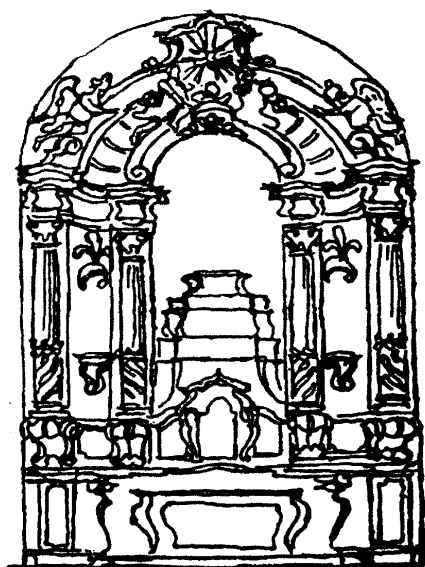


Fig. 8 – Retábulo de quarto tipo
Fonte: COSTA, 1941, p.129

Este estudo realizado por Lúcio Costa servirá de base para a análise da talha das edificações religiosas no Brasil, ainda que Lúcio Costa tenha se baseado na evolução dos retábulos portugueses como afirma Paulo Santos (1951, p. 172).

Nos anos 50 temos à análise do arquiteto Paulo Santos em seu livro "O Barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira" (1951) e sua crítica à classificação dos retábulos de talha feita por Lúcio Costa, dizendo:

Nem todos os nossos retábulos se ajustam, porém na referida classificação. Além dos tipos que ela abrange, vários outros existem, mormente nas igrejas do nordeste.

(...) Isso, para não falar nos tipos de importância secundária e nos que, se bem que importantes, constituem casos individuais, isolados, ou que não chegaram a formar escola, não se prestando a generalizações (SANTOS, 1951, pág.169).

Mas apesar da crítica, admite a sua importância dizendo:

Não há como negar, ainda assim, que os quatro tipos classificados caracterizam muito bem o sentido em que fez a evolução dos retábulos em geral no período em questão e as concepções plásticas que eles interpretam (SANTOS, 1951, p. 169).

Paulo Santos (1951) propõe então, uma nova classificação dos retábulos de talha por grupos, ainda assim, baseado na classificação feita por Lúcio Costa. Sua divisão é realizada da seguinte forma:

1º Grupo – Retábulos proto-barrocos (de fins do séc. XVI e princípios do XVII). Para os lusos, são simplesmente renascentistas. Marcam a passagem das formas elegantes e regulares do Renascimento para as formas redondas e movimentadas do Barroco, ou seja, o alvorecer do Barroco. Tem feição plateresca.

2º Grupo – Retábulos barroco-seiscentistas (segunda metade do séc.XVII e princípios do séc.XVIII) Caracterizam a fase de consolidação do Barroco. Obedecem a um partido de inspiração românico bizantina.

3º Grupo – Retábulos barroco-setecentistas (princípios a meados do XVIII). Com eles o Barroco atinge o seu mais livre e amplo desenvolvimento e as suas formas mais movimentadas.

4º Grupo – Retábulos barroco-rococós - Meados a fins do séc. XVIII e princípios do XIX. Utilizam formas leves e delicadas marcam a passagem das formas redondas, opulentas e livres do Barroco, para as regulares e comedidas do Neoclássico do séc. XIX, ou seja: o ocaso do Barroco (SANTOS, 1951, p. 172-173).

Exemplos de retábulos divididos em grupos, por Paulo Santos (1952).

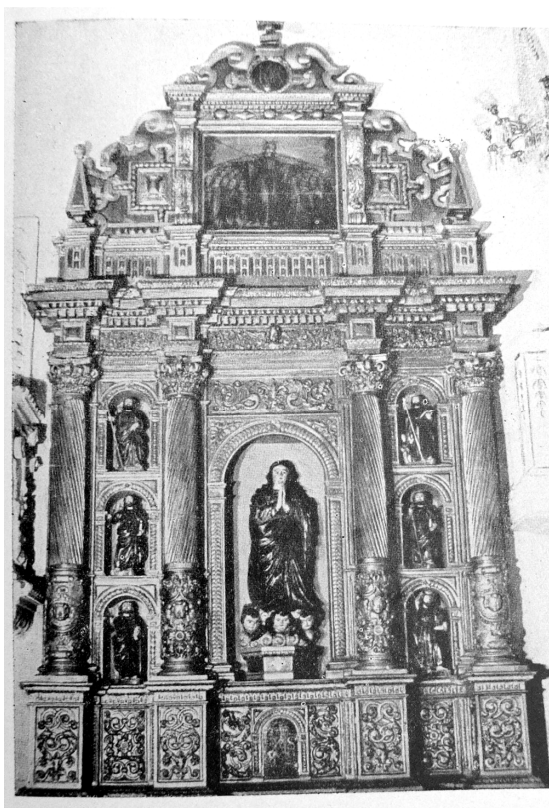


Fig. 9 – Retábulo do primeiro grupo - Nossa Senhora Igreja do antigo colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro.

Fonte: SANTOS, 1951, p.171



Fig. 10 – Retábulo do segundo grupo - Igreja do Convento de Santo Francisco - Bahia

Fonte: SANTOS, 1951, p. 175.



Fig. 11 – Retábulo do terceiro grupo – Altar de Santo Antônio – Ouro Preto – Minas Gerais.
Fonte: SANTOS, 1951, p.186.



Fig. 12 – Retábulo do quarto grupo – Altar do antigo Palácio dos Governadores em Ouro Preto – Minas Gerais
Fonte: SANTOS, 1951, p.195.

Paralelamente a este estudo realizado por Paulo Santos surge o destacado trabalho realizado por Germain Bazin (1956), sobre a arquitetura religiosa barroca no Brasil. O autor dedica parte de sua análise à talha de madeira dourada e policromada. Pesquisando suas origens estilísticas, evoluções, comparando e relacionando as talhas do Brasil com as da sua Metrópole (Portugal) e entre suas regiões e estados. Utilizando em seu estudo a análise da morfologia de retábulos portugueses, demonstrando como muda a estrutura e a forma dos ornamentos de talha que compõem esses retábulos, que pode ser percebido com o passar do tempo e muitas vezes pela diferença entre as regiões. O autor afirma que “é preciso distinguir a evolução da estrutura da evolução do estilo ornamental, que nem sempre coincidem” (BAZIN, 1956, livro IV p. 274). Na classificação morfológica dos retábulos portugueses, Bazin vai dividir os retábulos em 12 tipos, baseado em estudos e publicações da época realizada por Robert Smith, antecedendo o livro deste autor que trata especificamente da análise da talha, em seis anos. Assim, demonstraremos de forma sintética a divisão e a evolução de retábulos feita por Germain Bazin para compreendermos a visão de sua análise e como sua classificação se adequa em parte a tipos brasileiros:

1 - Tipo Plateresco- século XVI - Foi o dominante em toda a Península Ibérica no início do período renascentista. Este modo de realizar os retábulos foi devido à vinda de homens que trabalhavam com a prata (os plateros). A fase plateresca se caracterizou pela observação da estrutura gótica. Com o reinado de Felipe II, soberano que era contra decorações nas fachadas, esse estilo vai se refugiar dentro das edificações religiosas na forma de retábulos. Este tipo serviu de base para análise do tipo posterior, apresentando características renascentistas.

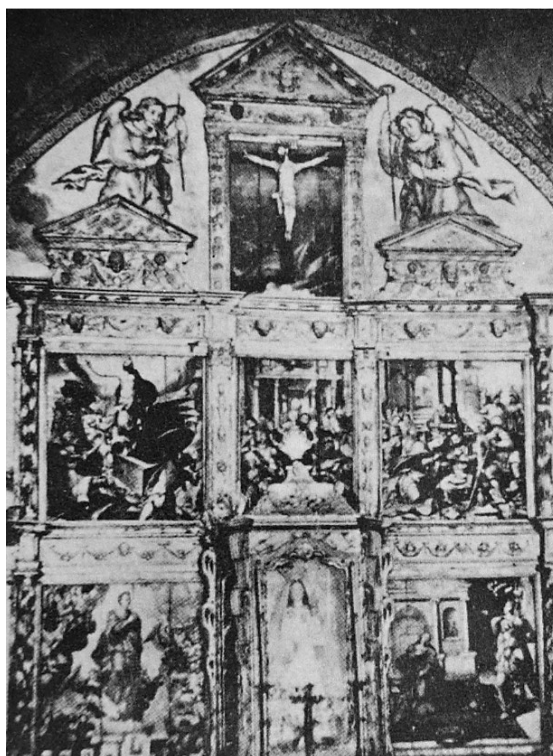


Fig.13 – Altar Tipo plateresco – Altar da Igreja de Boa Nova em Alandroal – Portugal
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 98 a.

2 - Tipo Cercadura - Século XVI - Apresenta-se como uma moldura simples de um quadro para uma pintura, ainda apresenta unidade arquitetônica. Este tipo mantém características renascentistas, pela presença de elementos clássicos como arcos, colunas estriadas, etc., que se interligam e se compartimentam, adquirindo unidade. Funcionam, como um importante componente espacial dentro do espaço religioso, com características ainda clássicas.



Fig.14 – Altar Tipo cercadura - Altar-mor da Sé de Porto Alegre (Portugal), fim do século XVI.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 98 b.

3 - Tipo Contra-reforma - Fins do século XVI, princípio do século XVII - Foram concebidos para receberem a escultura e embutidos de pinturas, há a perda de unidade arquitetônica. Apesar da compartimentação de seus elementos, a perda de unidade se dá devido à utilização de vários elementos de forma desordenada; há a “quebra de níveis, um desbastamento das estruturas verticais e o uso de curvas” (BAZIN, 1956, v. 2, p. 260).

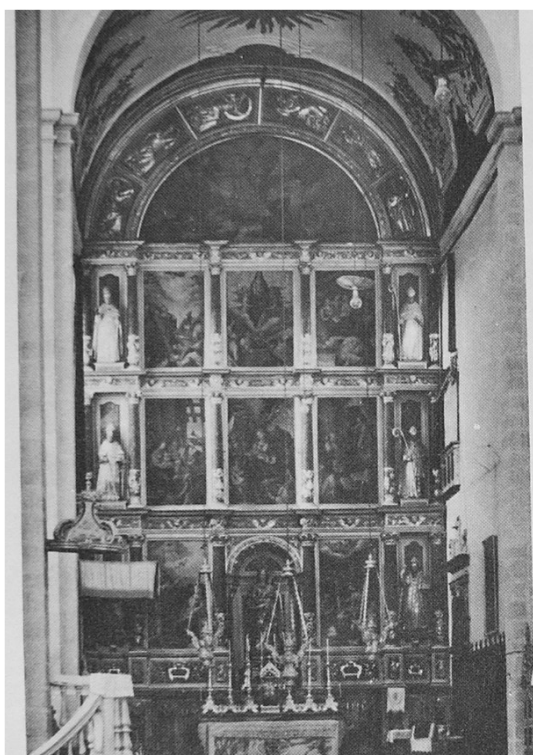


Fig. 15 – Altar Tipo contra-reforma – Altar lateral das Carmelitas Descalças de Lisboa
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 98 c

4 - Tipo Maneirista - por volta de 1620-1670 - Efeitos de monumentalidade. Uso de elementos ornamentais; conchas, cartelas, colunas em forma de candelabros, panejamentos, volutas, penchas de frutas, etc. e de todos os tipos de relevos em sua composição, apresentando formas variadas.

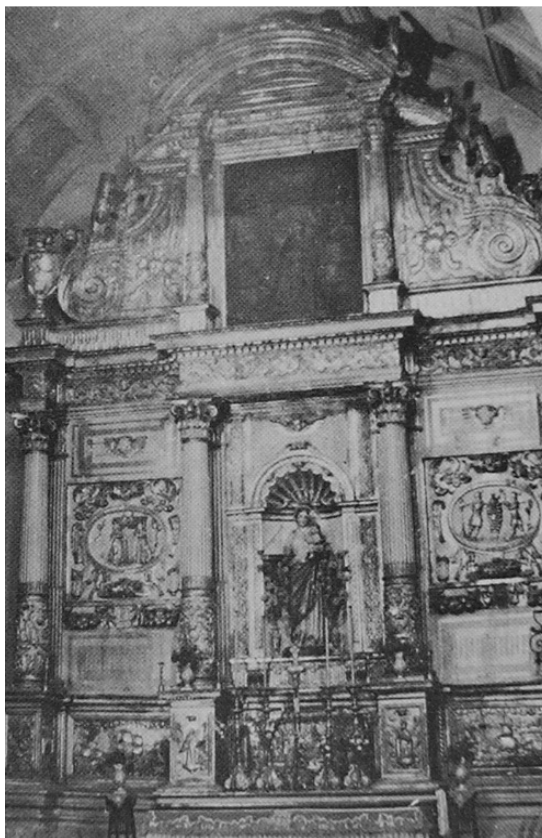


Fig. 16 – Altar Tipo maneirista – Capela dos Navegantes, São Domingos, em Viana do Castelo (Portugal), 1622. Viana.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 99 a.

5 - Tipo Clássico - 1620-1650 - É dividido em tipo altar-mor 5A e tipo altar lateral 5B. O tipo altar-mor 5A; apresenta características próximas ao tipo maneirista, tendo como base a ampliação da parte central, no qual um andar abrigava o sacrário e o outro um grande quadro.



Fig. 17 – Altar Tipo clássico 5 A – Altar-mor de São Roque de Lisboa, 1625.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 99 b.



Fig. 18 – Altar Tipo clássico 5 B – Altar lateral de Santo Antônio de Évora (Portugal), século XVIII.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 98 d.

As divisões laterais são reservadas para as estátuas. Aparece a imitação do mármore com cores esverdeadas e acinzentadas, com realce do ouro. E o seu variante altar lateral 5 B; continua a tradição arquitetônica iniciada pela Escola de Porto Alegre, mas com maior expressão, selecionando seus exemplos na própria arquitetura, é representado por dois altares laterais de arco pleno com óculo, esse tipo é mais simples e apresenta um só andar com características próximas do tipo cercadura.

6 - Tipo barroco (românico parietal) - Fim do século XVII, primeiro terço do XVIII. Em escala monumental está aplicado à parede. O arco muito largo, dividido em aduelas é sustentado por dois pés direitos, formados algumas vezes por um brasão no topo sendo marcado no intradorso e no extradorso por toros retorcidos, cobertos de videira ou de acantos que confirmam o movimento de colunas retorcidas que constituem os pés direitos e enquadram um nicho com uma estátua.



Fig. 19 – Altar Tipo barroco românico parietal – Altar-mor de São Victor de Braga, por volta de 1670.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 100 b.

7 - Tipo barroco (românico com moldura de arquivolta)- Fim do século XVII primeiro terço do XVIII. Estilo solto das paredes por meios de ressaltos das colunas salomônicas, uma sobre as outras, onde o retábulo é cavado em profundidade tendo a aparência de um portal. Separação das colunas, em duas ou em três, por uma pilastra. No arco aparecem grandes aduelas formando raios da circunferência sublinhando a estrutura, com um brasão em destaque no alto. Apresenta unidade, é mais completa que no tipo 6, isso é conseguido pela perfeita junção da curva com seu ponto de apoio. Todo decor é formado por formas vegetais como: folhas de acanto e videira, ramicelos, cuja inspiração é baseada na iconografia paleo-cristã. Segundo Bazin a presença desse altar é suficiente para confirmar que a forma do tipo barroco foi organizada independentemente do decor fitomorfo que surgiu em seguida para revestí-lo.

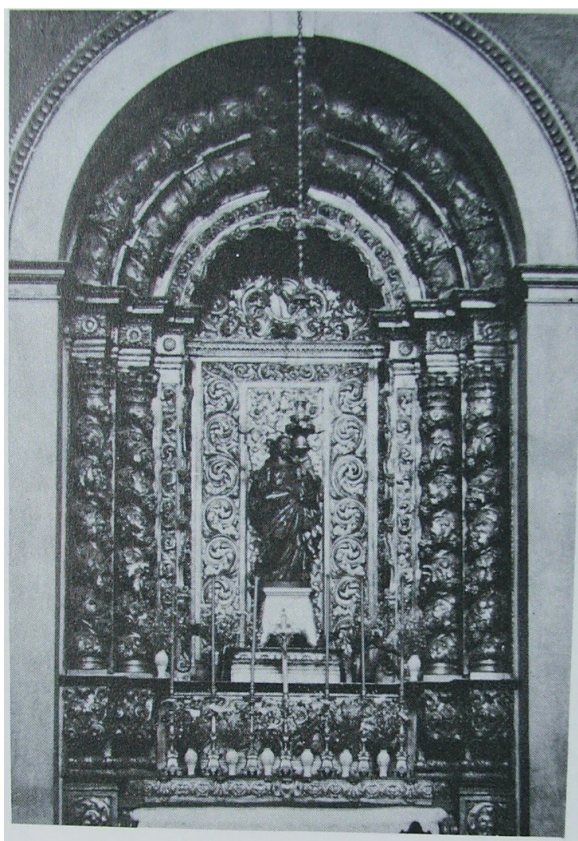


Fig. 20 – Altar Tipo barroco românico com moldura de arquivolta – Altar lateral da Igreja dos Paulistas, em Lisboa, fim do século XVII.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 100 c.

8 - Tipo barroco frontal - Fim do XVII e princípio do século XVIII. A escultura é o elemento mais importante nesse tipo, com atlantes, cariátides e putti sobre colunas salomônicas. O altar se achata e seu topo vai apresentar com um entablamento sustentado por dois consolos; volutas ou ramicelos vão ligar esse motivo ao arco de pedra da capela. Este altar foi segundo Bazin, pensado para ter um painel pintado e esculpido. Nesse tipo há o desenvolvimento de ornamentos, que salta para o arco cruzeiro e paredes do templo, transformando-a em uma “floresta de acantos” (BAZIN, 1956, v.2, p. 270). Apresenta ainda cartelas com volutas, frontões interrompidos, dosséis dissimulados e hipertrofias de elementos, que parecem desintegrar as estruturas.

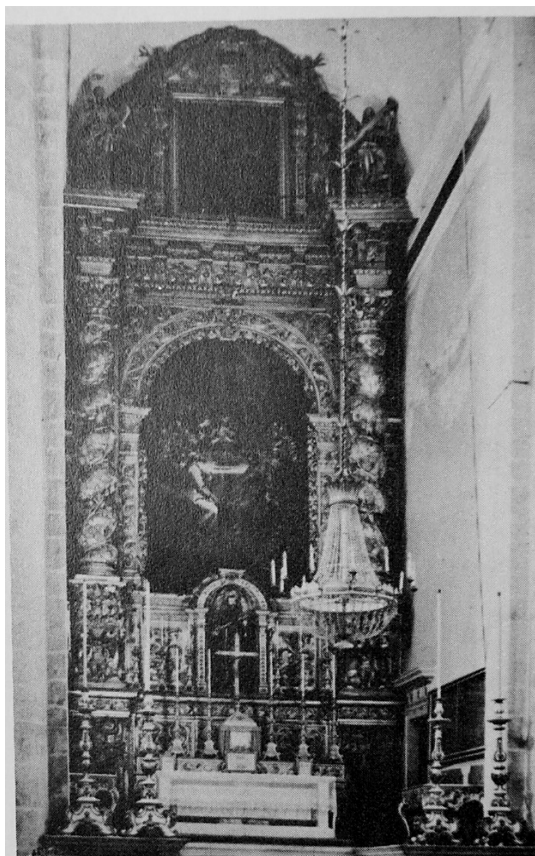


Fig. 21 – Altar Tipo barroco frontal – Altar-mor de Santo Antônio Antão, em Évora, 1968.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 100 d.

9 - Tipo D. João VI com baldaquino - Segundo quartel do século XVIII. Aparece o baldaquino, arquitraves e volutas, finalizando a fase do coroamento de forma fechada. A ornamentação volta a ser simples, valorização da estrutura e da estatuária em formas de anjos. As colunas distribuídas em quincôncio deslocam o altar da parede e escoram os ângulos de frontão curvilíneos interrompidos, como também temos o dossel com lambrequins apoiado em consolos. As colunas torças têm divisão no terço superior. Nas paredes dos santuários a decoração apresenta-se compartimentada com linguagem que provoca uma mudança do acanto por festões, arabescos, guirlandas, quartelões, volutas, etc.



Fig. 22 – Altar Tipo D. João VI com baldaquino – Altar-mor de Santa Clara no Porto, por volta de 1775.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 101a.

10 - Tipo baldaquino com concheados - Segundo quartel do século XVIII. Última transformação do estilo barroco, adoção do concheado importado da França. A grande presença nesse tipo é a rocalha ornamental.



Fig. 23 – Tipo baldaquino com concheados - Altar-mor de Nossa Senhora do Carmo, no Porto, por volta de 1730.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 101 b.

11 - Tipo arquitetônico – entre 1760 e 1778 – Imitação do baldaquino romano; o corpo do altar é projetado para fora num plano curvo. Resgate da pintura faiscada imitando o mármore.



Fig. 24 – Altar de Tipo Arquitetônico - Altar-mor de Nossa Senhora da Lapa, em Vila Viçosa (Portugal).
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 101 c.

Tipo 12 - Tipo Baldaquino neoclássico – É a evolução do tipo arquitetônico anterior. É aquele cujas colunas são totalmente livres. Um dos primeiros exemplos é o altar-mor de São Francisco no Porto, sendo seu risco feito pelo próprio arquiteto da igreja.



Fig. 25 – Altar Tipo Baldaquino neoclássico – Altar-mor dos Terceiros Franciscanos do Porto.
Fonte: BAZIN, 1956, v. 2, prancha 101 d.

Portanto, Germain Bazin tem como base essa classificação tipológica, quando analisa a talha de retábulos do Brasil e consequentemente seus ornamentos, demonstrados pelo autor como sendo uma extensão dos retábulos. Evidentemente nem todos os tipos do Brasil se adequa à sua classificação.

Vários estudos importantes foram surgindo nos anos que se seguiram, como o de Mário Barata sobre “Igreja da Ordem Terceira da Penitência” (1975); o de Mateus Ramalho Rocha “O mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro” (1991); D.Clemente da Silva Nigra em “Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro” (1950) entre outros, constando em suas análises o estudo da talha, segundo a estética, simbologia, aspectos cronológicos, técnicos, etc.

Como podemos observar, a maioria dos estudos sobre a talha são baseados em filiações estilísticas, tecnológicas, a origens formais ou a sua simbologia, sem tratar da questão da relação da talha como elemento que compõe e integra a arquitetura interior das igrejas, ou seja, como elemento de conformação e adequação arquitetônica. Nesse sentido podemos citar um dos mais conceituados trabalhos realizados pela historiadora Sandra Alvim no livro "Arquitetura Religiosa colonial no Rio de Janeiro" publicado no Brasil em 1997. A autora diz que "a ênfase do seu trabalho está concentrada na forma, em sua composição e em como ela altera o espaço (...) A forma será reduzida a um ou a vários esquemas sintéticos à percepção da estrutura dos elementos espaciais" (ALVIM, 1997, p. 25). Utiliza-se do método indutivo e comparativo ao analisar esses elementos de talha.

A classificação de Sandra Alvim identifica quatro tipologias de retábulos e um quinto grupo de casos semelhantes que não chegaram a ter uma correspondência tipológica. Com as três primeiras tipologias associadas à produção artística da metrópole e a quarta, a principal na cidade, "manifesta-se em vários aspectos como uma resposta carioca aos padrões formais lusos" (ALVIM, 1997, p. 61).

Primeira tipologia - Nesta tipologia a forma do retábulo é rígida, formada pela composição de base, corpo e coroamento. Sendo que a base é responsável pela sustentação do restante da composição e o corpo vai se estruturar pela presença de pequenos nichos sobrepostos, em sua lateral encontramos colunas e um nicho central de pouco significado, devido ao seu tamanho e o tratamento dado a sua decoração.

A composição do retábulo é constituída por linhas e retas verticais, formadas pela base das colunas, seus fustes, avanços do entablamento, pináculos, mísulas, pilastras e pelos elementos laterais ao painel pictóricos, as horizontais, pela base do retábulo, molduras da base das colunas, em seu entablamento e molduras superiores e pelo remate superior do painel pictórico (ALVIM, 1997, p. 63).

Nessa tipologia está clara a definição da volumetria, que pode ser percebida entre os elementos que a compõem e o fundo da composição. O enquadramento da ornamentação por contornos precisos é o responsável pelo seu equilíbrio.



Fig.26 – Retábulo de Santo Inácio – Rio de Janeiro
Fonte: ALVIM, 1997, p.66.

Suas formas livres presentes no coroamento enceram em si mesmo, contribuindo para diluir o rigor do conjunto, como podemos perceber nos demais retábulos, ainda que suas curvas se inscrevam em linhas virtuais rígidas. Em certos pontos desse retábulo elementos verticais e horizontais provocam a ruptura na rigidez de sua forma ao transpor o contorno geométrico. Como é o caso dos pináculos, que age como um contraponto em relação às extremidades da cornija conferindo monumentalidade ao retábulo.

Segunda tipologia - Retábulo de forma compacta caracteriza-se por ser formado por uma seqüência de arcos sobre colunas e uma compartimentação severa e simples, por conseqüência de seus poucos componentes e à relação entre eles. Organiza-se a partir de linhas paralelas, verticais, em seu centro, formadas por colunas e pilastras e as concêntricas em seu coroamento, formada por arcos. Um fato importante nesse tipo de retábulo é que quando está situado na capela-mor, ocupa toda a parede de fundo, adaptando-se a sua forma e integrando-se à arquitetura, deixando assim de ser somente uma decoração.



Fig. 27 – Retábulo da Igreja de Santo Antônio – Rio de Janeiro
Fonte: ALVIM, 1997, p. .71.

Sua geometria é simples e suas partes (base, corpo e coroamento) apresentam limites definidos, ainda que interdependentes. A continuidade com as partes laterais do corpo, os pedestais e as mísulas, dão “fluidez e unicidade” (ALVIM, 1997, p. 69) a este tipo. A mesa do altar contribui para dar qualidade à composição ao integrar-se a ela. O corpo deste tipo é constituído por uma seqüência de colunas e por um nicho central que é responsável pela harmonia do conjunto, determinando suas relações. Seu corpo central é dividido em duas partes laterais dependentes do coroamento, devido a sua altura ultrapassar o limite superior do seu corpo central. Esse tipo se desenvolve dentro de dois limites: o interno; formado pelo nicho e o externo pela parede de fundo da capela-mor. O trono, no nicho central, determina o ponto focal da composição, através de sua imagem.

Na ornamentação, temos a seqüência de formas curvas e, em certos momentos apresenta-se, espiraladas, criando dentro de cada parte do conjunto uma ornamentação repetitiva, havendo uma diferenciação entre uma parte e outra, a ornamentação disputa em importância com as linhas simples que estruturam o retábulo, prejudicando de certo modo sua identificação, onde, segundo Alvim.

O relevo e as curvas dos ornatos produzem uma ligação virtual entre os elementos de suporte, compondo um todo homogêneo que dificulta a clareza de suas partes. A ornamentação segue fielmente as linhas principais da composição, conferindo, simultaneamente, complexidade e ambigüidade (ALVIM, 1997, p. 70).

Terceira tipologia – Este retábulo é dividido também em três partes - embasamento, corpo e coroamento - mas sobressai nesse tipo uma outra divisão, que resulta da participação do trono e da integração da mesa do altar ao conjunto. A relação e a organização entre suas partes e seus elementos dão a esse tipo dinamismo, à medida que leva a três movimentos: o ascendente na parte central, o de união na parte superior e o descendente nas partes laterais.

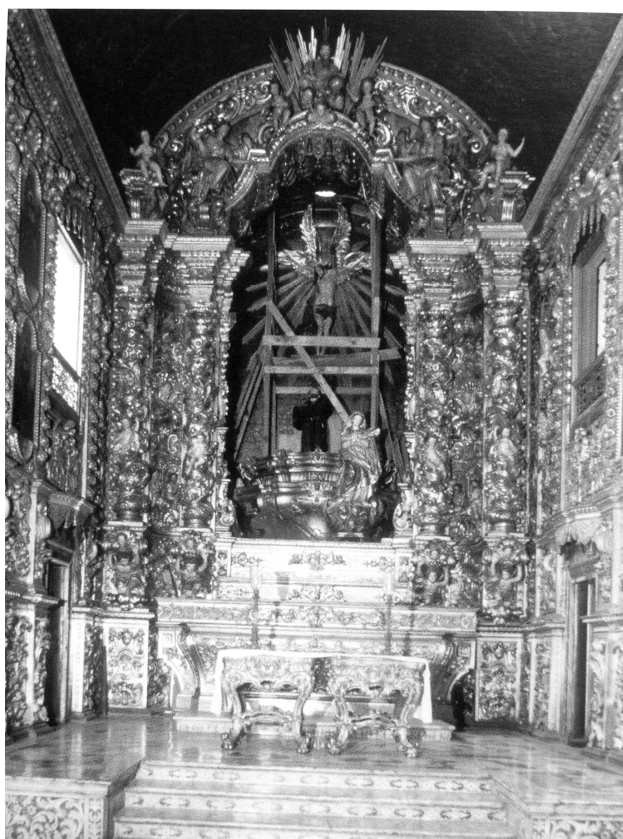


Fig. 28 – Retábulo da Igreja de São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro
Fonte: ALVIM, 1997, p.82.

Sua composição é formada por diferentes partes, sendo em sua parte central, o trono, o frontal e a mesa do altar, apresentam contorno simples e claro. Um detalhe importante, que a autora destaca nesse retábulo, é a mesa de altar, que é de período diferente ao da composição, demonstrando a diferença entre o contorno complexo de seu trono e o simples da mesa e do frontal. Apresenta desníveis entre suas partes, que

determina uma sucessão de formas variadas, de altura de largura diferenciadas, sendo o desnível entre suas partes o responsável pelo movimento ascendente e ainda por sua integração com o espaço. De forma contrária temos as partes laterais (colunas, mísulas e cornija) que provocam o movimento descendente, tendo a função de sustentação do conjunto. Seu coroamento é constituído por um frontão irregular que se sobrepõe ao plano de fundo. O frontão possui, devido a seus componentes (molduras, figuras e sanefas) autonomia em relação a outras partes.

Suas linhas principais são as linhas horizontais, sendo constituídas pela base e topo da mesa do altar, degraus do trono e pelas cornijas, apresentam-se de forma continua; as linhas curvas que são de pequeno comprimento e grande variedade em suas formas e as linhas verticais, situadas entre as partes laterais, sendo definidas por suas colunas, mísulas, pedestais, por “inter colóquios e pelo contorno lateral do nicho central” (ALVIM, 1997, p. 78).

Os seus elementos mísulas, colunas, mesa, trono e frontão, se organizam a partir de planos verticais e se apresentam paralelos à parede de fundo da capela-mor, de superfícies curvas entre as colunas, também sendo encontrado atrás do frontão. Suas superfícies servem como suporte á ornamentação, possibilitando efeitos de claro-escuro e dinamismo, colocando em evidência a tridimensionalidade do retábulo. As diferenças entre suas superfícies são conseguidas pelo distanciamento do plano frontal e a parede do fundo da capela-mor, o que favorece a inserção do trono escalonado. Esses tipos são dinâmicos e complexos

Na ornamentação, seus ornatos são acentuados e bem diferenciados em toda a composição, encontrando-se em certos momentos próximos uns aos outros, provocando além de sombras e dificuldade na identificação de seus planos e elementos estruturais, gerando ainda ambigüidade. Seus ornatos, devido a sua variação, disfarçam as linhas principais, sendo responsáveis pela independência formal entre essa parte e o restante do retábulo. Assim, nesse tipo, a complexidade e a morfologia dos ornamentos apresentam distinção em cada parte da composição, mas ainda assim há o equilíbrio entre elas, tornando-a “homogênea e fluída”. É um retábulo dinâmico, de movimento forte e equilibrado, sendo que sua qualidade se deve à pluralidade de suas formas.

Quarta tipologia – Esse tipo de retábulo é formado por um maior número e diversidade de elementos compositivos, apresentando a mesma estrutura na relação entre suas linhas principais, sendo inúmeras as variações quanto à sua forma rígida, ao movimento, à forma fluída e ao claro-escuro.

A composição deste retábulo também se divide em três partes, aonde o peso de suas formas é equivalente - embasamento, corpo e coroamento - subdividindo-se cada um destes, em um trecho central e dois laterais.



Fig. 29 – Retábulo da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmo – Rio de Janeiro.
Fonte: ALVIM, 1997, p. 98.

A parte central é composta de mesa, nicho e trono, sendo este último definido por degraus escalonados de forma seqüencial em altura e largura gradual, portanto é um componente marcante deste tipo. Há uma continuidade em sua espacialidade direcionada em um ponto focal da composição na imagem no alto do trono. Neste tipo, o camarim ocasionalmente se torna o principal elemento, e um outro, denominado camarim inferior de menor tamanho, normalmente é encontrado próximo ao sacrário, logo acima do frontal. Estes elementos provocam uma interferência na fluidez seqüencial de recuos e desníveis do trono, da mesa e degraus do piso da capela-mor. Alguns de seus elementos como a peanha, nem sempre funciona como elemento de sustentação, mas determinam muitas vezes as partes laterais do retábulo. Esse tipo não se distingue por um tipo específico de coluna como nos demais tipos.

O coroamento deste retábulo é leve, ainda que formado pela contraposição de curvas, dimensões e formas diversas. Organiza-se a partir de elementos constantes: arranques de frontão, volutas, resplendor e moldura superior de arremate. Os arranques são encontrados nos limites do retábulo, ou juntamente ao nicho, com as volutas que delimitam a superfície acima do nicho, conferindo à composição um sentido de abertura, já as volutas lhe dão um caráter de fechamento. As volutas, em alguns casos podem ser substituídas por molduras, curvas ou por elementos figurativos como anjos, sua localização e curvatura depende dos arranques.

A estrutura deste retábulo é clara e constituída pela união de elementos de contornos precisos e independentes, que normalmente não são disfarçados por seus ornamentos. Seu dinamismo é resultante dos componentes principais e das superfícies, sendo que seus ornatos não interferem de forma alguma na apreensão de sua estrutura.

Este tipo é formado por linhas curvas; horizontais; que se organizam a partir de um seguimento de diretriz também vertical, dando um aspecto vertical ao retábulo; e pelas verticais; mais marcantes. Estas são de sentido inverso ascendente na parte central e descendente nas laterais, sendo definidas pelas colunas e em alguns momentos por imagens de santos em peanhas.

Em sua ornamentação o uso da cor é um elemento principal, seu fundo normalmente é claro, com a predominância de cores branca e creme, aparecendo também o vermelho e o verde. Neste tipo, os ornatos são usados de forma e relevo reduzidos.

Sandra Alvim após classificar os retábulos em 4 tipologias, faz referência a retábulos **tardios** e **secundários**. Os retábulos **tardios** são os produzidos no século XIX, que devido à diversidade de suas composições não vão constituir uma tipologia, pois estes se diferenciam dos anteriores classificados, pela sua estrutura e outros, pelos aspectos de continuidade formal. Alguns exemplos de retábulos tardios segundo a autora são: da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, da Igreja de São Francisco de Paula e da Igreja do Santíssimo Sacramento, etc. Com relação aos retábulos **secundários** a autora diz que são altares que se encontram nas laterais da nave ou entre estas e a parede do arco cruzeiro, apresentando-se de três modos: justapostos às paredes, inscritos em nichos de pequena profundidade ou em capelas laterais à nave. Em relação ao altar-mor sua estrutura é mais simples, apresentando algumas de suas características. Estes podem ser encontrados no interior de algumas igrejas citadas anteriormente, tendo o aspecto sempre próximo ao altar-mor da igreja em questão.



Fig. 30 – Exemplo de Retábulo Tardio – Igreja de Nossa Senhora da Ajuda – Rio de Janeiro
Fonte: ALVIM, 1997, p.108.

Temos num estudo mais atual sobre a talha, o trabalho realizado pela historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira. Em seu livro “O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus” (2003) parte de sua pesquisa é direcionada ao estudo da talha rococó no Rio de Janeiro. A autora desenvolve uma análise de todos os elementos de talha que compõem o espaço rococó, sua distribuição, compartimentação e ambientação. Analisa tanto o estilo, como a forma e a estrutura dos elementos de talha de forma integrada à arquitetura, não de forma isolada, como em alguns estudos apresentados.

Todas as abordagens apresentadas anteriormente serão de grande ajuda para a construção de suporte teórico da talha de madeira, objeto sobre o qual recairão nossas análises técnicas e metodológicas, compreendendo-a estética e historicamente em seu tempo.

Com relação à classificação do retábulo que iremos abordar no estudo de caso, dentre os estudos e análises anteriores, classificaremos como de terceira tipologia, segundo a classificação de Sandra Alvim, devido a nossa pesquisa estar inserida no campo

arquitetônico e por sua classificação estar direcionada a talha (retábulo) integrada a arquitetura.

1.4 Ornamentos de talha de madeira

Segundo Bazin (1956) o ornamento seria uma extensão dos retábulos, aparecendo inicialmente aplicado sobre os mesmos e que mais tarde com o barroco tomará toda a extensão da igreja. O ornamento geralmente foi usado como representação de conceitos estéticos, presentes em elementos da arquitetura barroca, “pleno de significados simbólicos, que ultrapassam os aspectos simplesmente decorativos” (COSTA, 2001, p. 60).

Na visão de Alvim (1997) os ornamentos das igrejas eram elementos de madeira entalhados normalmente utilizados na arquitetura como revestimentos e nas representações artísticas (como por exemplo, dentro da imaginária). No Brasil as talhas de madeira integradas à arquitetura surgiram e se difundiram como ornamentos, altares e retábulos nas igrejas, fundamentalmente, durante o período colonial com o movimento Barroco. Foi empregada até o século XIX, tornando-se o mais importante elemento na conformação do espaço interno das igrejas. Como ornamento a talha é responsável por modificar o volume da nave e da capela-mor, vindo assim, a interferir no espaço arquitetônico. A talha emerge como o ornamento responsável por integrar o espaço arquitetônico, possibilitando “a complexificação espacial de interiores com volumetrias muito simples”. Ao integrar o espaço arquitetônico, a talha confere continuidade ao espaço que se verifica entre a nave e a capela-mor. Tal continuidade pode ser percebida, por exemplo, no movimento que assume as volutas, as espirais; movimento que obedece às linhas dominantes e que convergem para pontos focais. A distribuição da talha nas superfícies das igrejas cariocas poderá ser pontual correspondendo a uma disposição isolada dos ornatos de talha, sendo melhor exemplificados pelos interiores simples e pouco decorados, sendo uma característica do Rococó - período de transição entre o Barroco e o Neoclássico no Brasil. Ou apresentar-se por exemplos mais ricos e exuberantes, representados pela talha contínua - aquela determinada pelos elementos de marcação e compartimentação das superfícies disciplinadores da composição e da repartição da talha, representando o estilo barroco (Op. cit, p. 131).

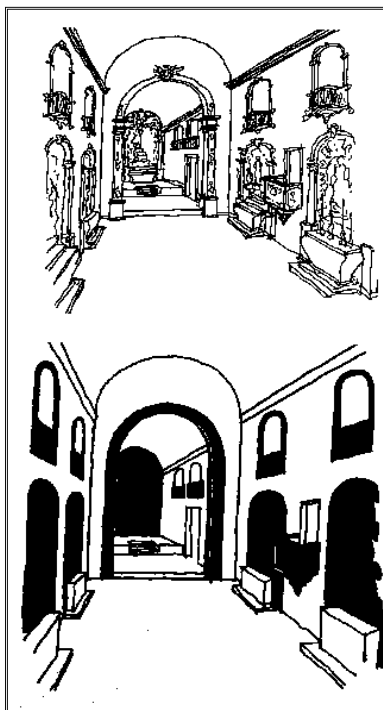


Fig. 31 – Interior com talha pontual
Fonte: ALVIM, 1997, p. 132.



Fig. 32 – Interior com talha contínua
Fonte: ALVIM, 1997, p. 133.

Pode -se observar que durante todo o período colonial e até mesmo no século XIX, os dois critérios de distribuição da talha nas superfícies. Por outro lado, no decorrer do tempo, independente dos princípios mencionados, constata-se uma mudança formal na talha, uma modificação no modo de relacionar seus diferentes ornatos. Percebe - se então a partir da análise das variações da talha contínua, estabeleceu-se uma outra classificação, agora em tipologias, visando facilitar a identificação das modificações compositivas da talha e de seu papel espacial. Objetivando, ainda que superficialmente, associar suas alterações às diferentes fases da arquitetura religiosa da cidade.

Os ornamentos de madeira das igrejas cariocas podem ser agrupados de acordo com sua composição, em três tipologias. Esta classificação é relacionada apenas a exemplos de talha contínua que, na verdade, se revelam os mais ricos e eruditos, pois, na maioria dos interiores simples, a talha é pontual, não formando um conjunto significativo para ser analisado como um elemento único. Nestes casos, seu estudo deve ser feito a partir dos elementos isolados, como púlpitos, arco cruzeiro, retábulos, balcões, vãos, entre outros.

Assim, temos a seguinte divisão segundo Alvim (2001, p. 137-161).

Primeira tipologia - Correspondem ao período inicial da cidade apresentando características lusas, não sendo ainda identificadas influências locais. É complexa pela sua exuberância, com claro-escuro e o grande volume de seus ornatos, qualificando-as como

barroca. De características próximas ao período Dom João V, no seu interior tudo tem a intenção de impressionar, seja pelo luxo, pelo aspecto teatral ou pela simbologia do catolicismo.

No Rio de Janeiro, encontramos poucos, mas considerados exemplos, como a Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento (nave), Igreja de Santo Antônio (capela-mor) e da Ordem Terceira São Francisco da Penitência.

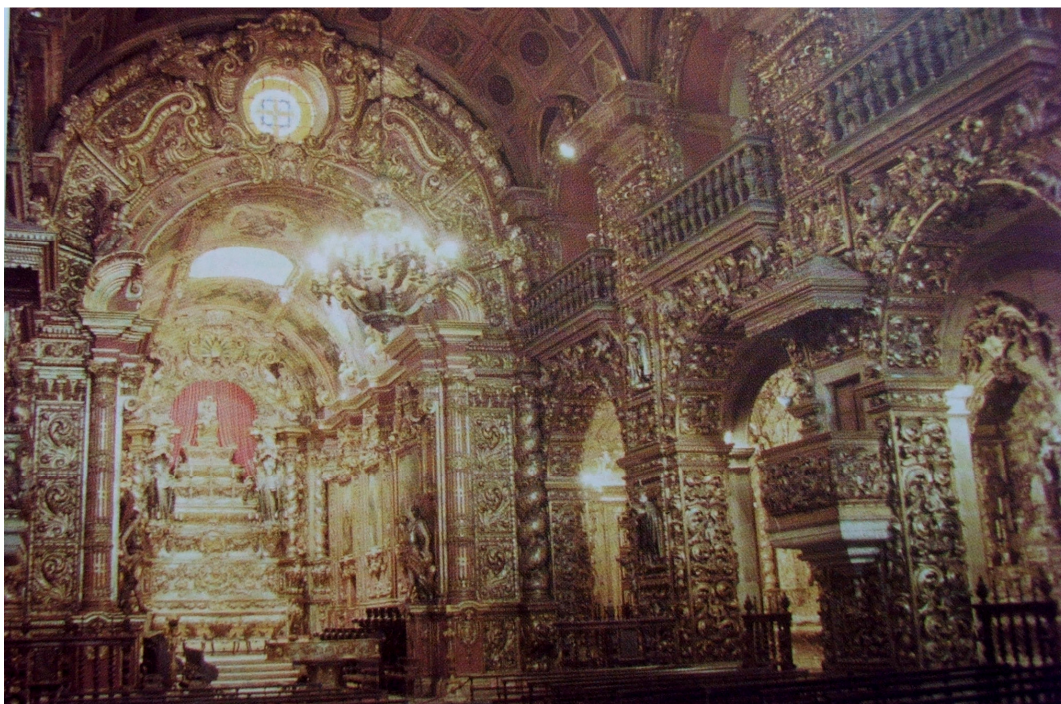


Fig.33 – Retábulo da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro.
Fonte: ALVIM, 1997, p. 108.

A talha desta tipologia é composta por painéis, através da compartimentação das superfícies formadas por linhas horizontais e verticais. Estes painéis são normalmente de forma retangular onde seus elementos escultóricos têm o aspecto acentuado e formas repetitivas, constituindo uma composição homogênea.

No seu interior, uma variedade de linhas horizontais se contrapõe às verticais. Sua talha recobre todas as superfícies, ocupando todos os espaços vazios. São homogêneas, apresentando a cor uniforme, seus elementos escultóricos são semelhantes e estão próximos um o outro. O relevo dos seus ornatos aparece de forma marcante, onde seus elementos equiparados em todos os níveis disfarçam as linhas de definição da talha. Assim no Rio de Janeiro, na primeira tipologia, é ambígua, aberta e fechada.

Segunda tipologia - Este tipo é atribuído à presença formal de elementos com características rococó, simetria na composição e marcação das estruturas arquitetônicas. Seus elementos de talha são menor relevo e volume, rompendo os limites organizados por apainelados. Seus exemplos mais significativos são: igreja conventual de Nossa Senhora do Carmo, da capela –mor da igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento e seu arco cruzeiro, da capela do Santíssimo da mesma igreja, igreja de Santa Rita, São Pedro dos Cléricos, Ordem terceira do Carmo e Lapa dos Mercadores, sendo que nas quatro últimas sem os acréscimos que foram realizados posteriormente.

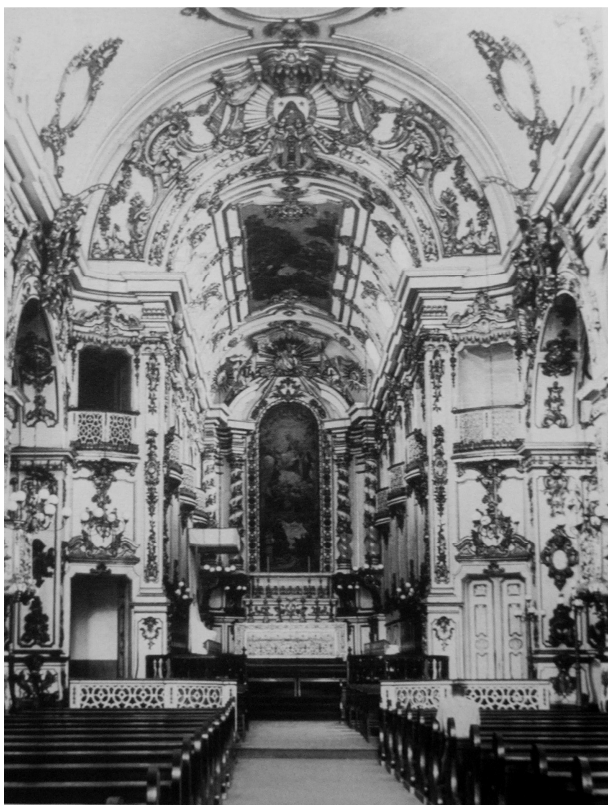


Fig. 34 – Retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores – Rio de Janeiro.

Fonte: ALVIM, 1997, p. 158.

As características desses tipos apresentam-se de forma leve, suas superfícies são contínuas sem compartimentação e os vazios na decoração são de modo diverso da tradição lusa. Sandra Alvim atribui a falta de interesse pela continuidade desse tipo devido a seus aspectos, o que resultaram muitas vezes em acréscimos, como o de elementos do século XIX, que deixa claro o caráter contrário ao aspecto leve das ambientações.

Terceira tipologia - Desenvolveu-se nos séculos XVIII e XIX, atribui-se a sua elaboração às dificuldades financeiras das irmandades. Sua produção está ligada a alunos ou professores da academia. A presença de importações vindas da França passa a influenciar esse tipo e a modificar suas formas escultóricas, contribuindo para a melhoria do trabalho a nível técnico.

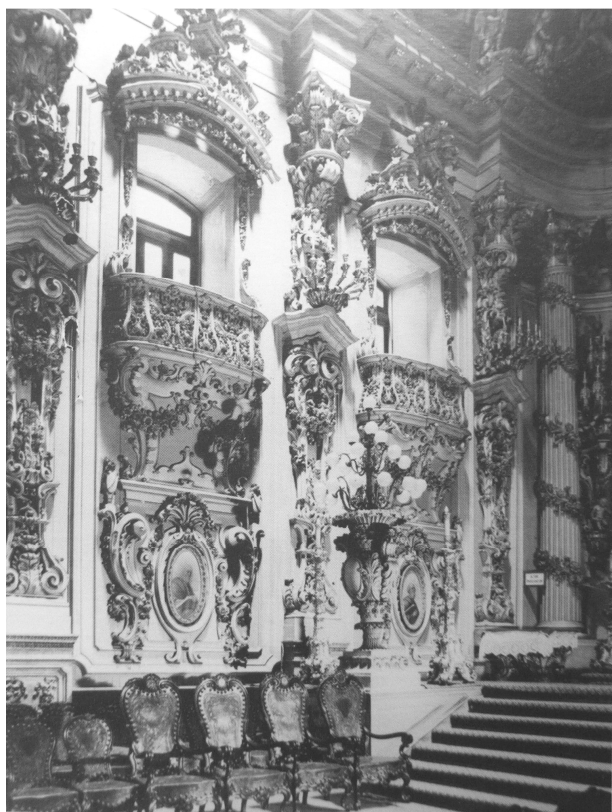


Fig. 35 – Retábulo da Igreja de São Francisco de Paula – Rio de Janeiro

Fonte: ALVIM, 1997, p. 163.

A talha desse tipo pode ser formada por dois grupos. O primeiro constituído por igrejas construídas no século XVIII, tendo como exemplos mais significativos, por sua elaboração formal e por serem originais: São Francisco de Paula, Nossa Senhora do Terço, Santa Cruz dos Militares, Lapa dos Mercadores e Ordem Terceira do Carmo. Nas duas últimas foram acrescentadas talhas do século XIX. O segundo grupo é composto por igrejas do Oitocentos: São José e Santíssimo Sacramento. Suas características principais são:

- Valorização da cornija superior de remate das paredes, mais salientes e ornamentadas;
- Colocação de altas bases nas pilastras;
- Melhor compreensão da linguagem clássica, em decorrência do novo ensino acadêmico;
- Valorização dos elementos sustentantes e sustentados;
- Divisão básica das superfícies a partir de critérios compositivos clássicos, apesar do aspecto final de distanciar do classicismo;
- Valorização das sobrevergas pela criação de altos coroamentos, com decoração exuberante e pesada, conferindo monumentalidade aos vãos;
- Preferência pelo uso de cores claras e redução dos dourados (ALVIM, 1997, p. 162).

1.5 Materiais e técnicas tradicionais

A compreensão da técnica e dos materiais com que foram realizadas as talhas de madeira é um fator de extrema importância, pois ao intervir no objeto com vistas à preservação, deve estar clara a análise técnica/construtiva, levando em consideração a questão histórica e artística do objeto.

1.5.1 A madeira

Em virtude de algumas de suas propriedades, entre estas o bom comportamento mecânico tanto à tração como a compressão, excelente isolante térmico e facilidade do manuseio, a madeira tem sido utilizada há séculos para diversos fins, dentre estes, como suporte físico à obra de arte (NUNES, 2006, p. 43).

Um dos suportes mais utilizados na talha durante o Barroco foi o cedro, onde foi levado em conta suas características físicas, químicas e biológicas. O cedro é encontrado na América Central e do Sul, Síria, Ásia Menor, Líbano, Himalaia, zonas temperadas da Alemanha. Sua cor é entre rosa avermelhada e amarelado escuro. Madeira de fibra direta e suave, veios espessos e grão apertado, possui um aroma agradável, repele os insetos, é estável, resistente à umidade. É a madeira que mais se utilizou na antiguidade. Além do cedro eram também utilizados outros tipos de madeira nos trabalhos de retábulos e nos ornamentos de talha, como o carvalho, o freijó, louro-amarelo, etc., onde o procedimento de douramento era o mesmo, mas a variação da estrutura, constituição de fibras e a resistência à umidade e a insetos de cada madeira é que diferia em relação ao do cedro.

Um fator que deve ser levado em conta na escolha do tipo de madeira a ser utilizada por ocasião da restauração da talha é o “**módulo de elasticidade** da madeira, este varia consoante o tipo de esforço (à tração ou compressão). Geralmente é usado o módulo de elasticidade aparente, que corresponde à flexão” (RODRIGUES, 2004). A resistência da madeira poderá ser especificada pela escolha de determinada espécie e da qualidade desejada, tendo em vista o módulo de elasticidade e classe de resistência mecânica (Rodrigues, 2004, p. 41). Através de verificações elastoplásticas podemos avaliar as mudanças que venham a acontecer em seus encaixes, uniões, ensamblagens, atingindo o aspecto e a estrutura da obra. Devemos verificar, também, se há presença de alburno na madeira, o que acarreta maior fragilidade à peça.

No momento da preparação do suporte para a douração é importante que a madeira esteja suficientemente seca, pois, do contrário, formam-se fissuras e também o descolamento do douramento. A madeira deve ser bem lixada e polida, para a aplicação das camadas posteriores.

Toda a superfície deve ser tratada com uma solução de cola a 35°C – 40°C para diminuir a capacidade de absorção da madeira. Essa solução consiste em uma parte de cola de osso (amolecê-la em água por 12 à 24 horas) e seis partes de água. Aquecer em banho-maria. Uma vez seca, a madeira/suporte deve ter um semi-brilho semelhante à seda. É importante ressaltar que, quanto mais dura é a madeira, mais diluída deverá ser a cola.

1.5.1.1 A madeira como elemento escultórico

A descrição da técnica da talha como elemento escultórico traz a possibilidade de compreender a volumetria e seus efeitos, como o de claro escuro, através de cada técnica utilizada no entalhe, que se encontra no interior das edificações religiosas. Tendo a consciência ao intervir sobre os mesmos, que cada efeito conseguido na sua execução, precisa ser mantido para que a estrutura ou suporte da obra não seja alterada, antes de receber novamente o douramento e/ou a policromia, recuperando assim o aspecto da obra.

Portanto, a madeira enquanto elemento escultórico representativo da talha nas igrejas poderá ser executada da seguinte forma:

Baixo relevo: É a forma de escultura “que interpreta o espaço real por planos que emergem e alteiam com pequena espessura sobre um fundo” (VACCANI, 1952, p. 5), onde suas dimensões são conservadas com proporções exatamente iguais em altura e largura em relação ao modelo e em questão de profundidade é reduzida à medida que equivale a metade ou mais do tamanho real do modelo. Ao ser reduzido em seus planos à metade da grandeza real do modelo é chamado de médio relevo, e quando de forma suave são levemente indicados por desenhos sobre o fundo, é chamado de relevo mínimo.



Fig. 36 – Detalhe do baixo relevo - Parte central Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição - Igreja São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro
Foto: Benvinda de Jesus

O baixo-relevo é a forma convencional de interpretar o modelo, geralmente em um só plano; sobre um fundo plano ou curvo; podendo ou não apresentar o emprego da perspectiva. A perspectiva deverá limitar-se apenas a figuras e a outros elementos representados, de modo a não atingir o fundo do trabalho, que se mantém liso, ou pode abranger personagens, objetos, e ambientes em que se encontrem, originando o baixo relevo perspectivo. Esses baixos relevos eram na maioria das vezes entalhados na própria madeira que servia de revestimento as paredes do edifício religioso⁷

Alto relevo: É uma variação do baixo-relevo, surgindo quando seus planos em profundidade se mostram com a medida superior à metade da grandeza real do modelo em questão. Na composição das talhas eram muitas vezes aplicados após a preparação do revestimento de madeira, que funcionava como uma parede falsa, adequando o espaço arquitetônico, para receber esses elementos decorativos.



Fig. 37 – Detalhe do alto relevo - Parte central Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição – Igreja São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro
Foto: Benvinda de Jesus

⁷ N.A - O relevo encavo é a denominação que se dá quando o entalhe é realizado abaixo da superfície do suporte.

A arte do entalhe é realizada de forma direta ou indireta sobre a madeira. Segundo Nunes (2006) a forma de entalhe direto é realizada sobre o bloco de madeira, tendo a função de sustentação nos retábulos, em colunas e quartelões, entre outros.



Fig. 38 – Entalhe de forma direta na Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja São de Francisco da Penitência – Rio de Janeiro.
Foto: Benvinda de Jesus

Segundo Schaefer (apud NUNES, 2001, p. 44) o entalhe era aplicado diretamente sobre o tronco, utilizando do método quadriculado tendo como elemento de referência um modelo de escala menor, sendo a primeira fase relativa à proporção e ao movimento da peça a ser executada pelo mestre. A forma indireta refere-se ao entalhe independente da tábua, onde após a execução do relevo ou da escultura de madeira, esta é aplicada sobre a tábua ou painéis, através de elementos metálicos, pinos de madeira e/ou adesivo. Estes elementos aplicados são os ornamentos.



Fig. 39 – Entalhe de forma indireta – Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro
Foto: Benvinda de Jesus

Relevo pleno: Segundo Cunha (2005) refere-se a uma estátua encostada a uma superfície de referência, como parte integrante desta composição. Como podemos ver, em nossa pesquisa, nas imagens e esculturas integradas ao ambiente arquitetônico no interior das igrejas. (Ver figura 40).



Fig. 40 – Escultura em relevo pleno – Retábulo da Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro.
Foto: Benvinda de Jesus

1.5.2 A Policromia

É a técnica utilizada na madeira associada ou não ao douramento, podendo ser usada na imaginária, na carnação e no panejamento sobre o douramento ou e em outros elementos de talha. É uma camada pictórica que se encontra sobreposta nos relevos, esculturas, retábulos ou ornamentos, de forma a exaltar e a dar efeitos visuais a esses elementos, principalmente no período Barroco.

Os componentes da policromia e as técnicas de douramento e policromia a seguir, são descritas com base em Sousa (1996, p. 3-10), com alguns itens incluídos pela autora em pesquisas a outros autores, para a complementação do trabalho.



Fig. 41 – Detalhe escultura policromada – Capela Nossa Senhora da Conceição da Igreja São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro
Foto: Benvinda de Jesus

Levando em consideração a necessidade do conhecimento prévio dos elementos que compõem a policromia para o eventual processo de intervenção e preservação da obra, podemos encontrar em sua composição: aglutinantes, pigmentos, corantes, colas protéicas, têmpera, óleo, verniz e a veladura (ver a descrição de cada componente em glossário). A composição desses elementos pode variar em relação a cada elemento apresentado de acordo com a criação de cada artista ou em relação ao estilo ou período de época em que foi executada a obra. Ao intervir sobre uma superfície policromada muitas vezes é necessário identificar cada um dos elementos que a compõe, para que seja identificada a causa de despreendimentos, perda ou mudanças de cor, oxidação de vernizes, tipos de pigmentos utilizados na policromia, etc. Ao identificar seus componentes poderão ser realizados diagnósticos precisos antes de intervir sobre a obra, com a finalidade de eliminar ou prevenir o dano, preservando a obra. Isso poderá ser realizado com a ajuda de exames científicos e pesquisas históricas referentes à obra, como veremos mais a frente.

1.5.2.1 O Douramento

Foi uma decoração muito utilizada em obras de escultura de madeira, seja na imaginária ou em obras de talha em edificações religiosas. Esse recurso estético conferia à obra a beleza e a nobreza em representações religiosas. Nesta técnica podem se empregadas diversas formas de acabamento, servindo cada qual a uma finalidade, buscando um efeito estético específico (MEDEIROS, 2000, p. 15).

Assim a arte de dourar consistia na aplicação de folhas ou lâminas extremamente finas de ouro, que daria a este metal precioso uma aparência sólida (PARFETT, 2000, p.1).

O ouro era um metal incorruptível, raro e brilhante que esteve sempre ligado a representações religiosas e deidades que faziam parte da cultura do homem (REGIS, p. 13).

O douramento pode ser aquoso ou oleoso, de acordo com a técnica exigida no momento. No douramento aquoso temos a plicação do bolo armênio sobre a base de preparação e logo em seguida a folha metálica. O bolo armênio mais a cola animal serão os responsáveis pela aderência na aplicação da folha de ouro, através da reativação da cola. O bolo deverá ser bem preparado para garantir a qualidade do douramento, caso essa camada não esteja bem feita ao brunir serão reveladas as imperfeições das camadas anteriores à folha metálica. Sua tonalidade poderá variar desde o amarelo bem claro ao vermelho terroso, que influencia na aparência após a sua finalização. Essa técnica permite brunimento da folha metálica, dando-lhe uma aparência de solidez com o seu brilho (MEDEIROS, 2000, p. 38). A duração do douramento aquoso e de seu aspecto brilhante está associada à preparação de suas camadas e a qualidade do brunimento⁸.

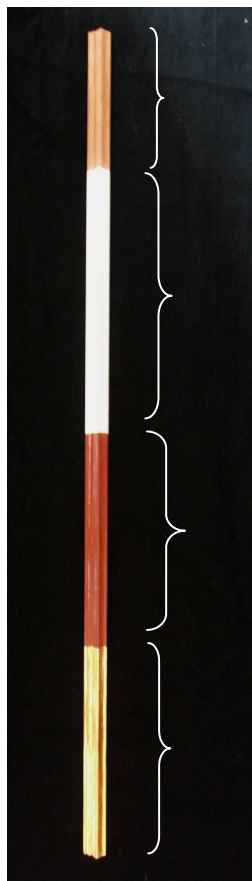
“O douramento à óleo, ou com mordente, ou com a mixtion⁹, serve para o ouro que se intenciona deixar mate (sem brilho), pois essa técnica não permite o brunimento” (MEDEIROS, 2000, p. 38). A preparação para esse douramento é a mesma do executado no douramento à água (exceto para o processo de douramento a mixtion). A diferença está na aplicação de uma fina camada de verniz mordente. Na sua aplicação o aspecto mais importante é a aplicação do mordente, que deverá ser uniforme, e a antecipação do tempo de secagem (o tempo de pega). Portanto, o tempo de secagem vai variar de acordo com a necessidade de cada trabalho que está sendo realizado, e sua habilidade no momento de execução na colocação da folha metálica.

⁸Brunimento - consiste em produzir um aspecto brilhante à superfície depois de dourada e seca com uma ferramenta chamada de brunidor. Este brunimento é feito esfregando a pedra de ágata finamente polida sobre a superfície dourada, obtendo - se o brilho da folha de ouro. Este processo deve ser realizado com extremo cuidado, devendo-se buscar o melhor método para se obter bons resultados. Normalmente é preferível brunir inicialmente com movimentos circulares e delicados, e logo após pressionar de forma mais firme, usando ambas as mãos, em uma direção. Pode-se realçar o brilho voltando a bruni-lo após alguns dias. Em áreas grandes quanto maior for o tamanho do brunidor melhor

⁹Mixtion -Tipo de douramento “que não se utiliza do bolo como suporte para a acomodação das folhas de ouro, mas sim de um mordente oleoso, que seria um substituto para o douramento oleoso, oferecendo porém uma rapidez maior na secagem” (MEDEIROS, 1999).

Processo de execução do douramento á base d'água

(Trabalho executado pela autora)



1ª Etapa – Preparação da madeira – encolamento (camada de impermeabilização da madeira – cola animal)

2ª Etapa – Base de preparação (delimita as imperfeições da madeira – pode ser realizado com a aplicação de carbonato, sulfato de cálcio ou gesso com cola proteica, que logo após ser lixado, sem deixar imperfeições, receberá a próxima camada.

3ª Etapa – Bolo armênio (Terra argilosa de cor vermelha e consistência oleosa, aplicada juntamente como um adesivo é a responsável pela aderência na aplicação da folha de ouro,

4ª Etapa – Douramento (nesta etapa o douramento poderá receber o efeito visual, ornamental ou escultórico desejado (pintura a pincel, esgrafito, pastiglio ou punção).

Fig.42 – Moldura em processo de douramento.

Foto: Benvinda de Jesus

A compreensão da técnica utilizada na execução do douramento e da policromia, desde a preparação do suporte (madeira) até seu aspecto final (douramento/policromia) é um dos fatores primordiais numa obra que entrará em processo de restauro, para que seja possível repor as camadas anteriores, de modo a não alterá-las, compreendo sua execução e mantendo os efeitos visuais próprios da técnica.

No processo de execução do douramento, como vimos anteriormente, temos as seguintes técnicas decorativas de panejamento (estofamento), que podem ser desenvolvidas na fase ou após o douramento: a pintura a pincel, o esgrafito, o pastiglio e a punção, etc., realizando, a policromia. O acabamento final é feito com vernizes e veladuras, protegendo e dando qualidade a obra (aspecto brilhoso ou mate, dependendo do efeito desejado). Para

o procedimento de policromia em seu processo de carnação, temos o procedimento semelhante ao douramento, como demonstramos a seguir. (Ver glossário).

Processo de execução da policromia (carnação)

(Trabalho executado pela autora)



1ª Etapa – Preparação da madeira para receber elementos complementares (neste caso – os olhos) e o encolamento (igual ao procedimento de douramento anterior).

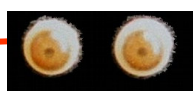


Fig. 43 – Cabeça de escultura em madeira na fase de encolamento.
Foto: Benvinda de Jesus



2ª Etapa – Base de preparação (igual ao procedimento de douramento anterior).

Fig. 44 - Cabeça em madeira com base de preparação
Foto: Benvinda de Jesus



3ª Etapa – Policromia (carnação) - camada pictórica aplicada sobre a base de preparação.

Fig. 45 – Cabeça em madeira com policromia.
Foto: Benvinda de Jesus

A técnica da policromia e do douramento foi utilizada desde a antiguidade em representações escultóricas, mais tarde se difundiu e ganhou força na arte dos retábulos e na ornamentação de edificações religiosas. Destacamos que além da técnica de policromia, citada anteriormente, presente nos elementos decorativos e nos retábulos, este último também era representado de forma monocromática. Na forma policromada os retábulos podiam ser representados pelo *trompe l'oeil*, técnica ilusionista que representava uma imitação do mármore, sendo usada nos séculos XVI e XVIII, em Portugal e no Brasil. Em sua forma monocromática constituía-se por uma só cor (RABELO, 2001 p. 50).

Ao afirmarmos a necessidade da compreensão dos materiais e da técnica e da execução da mesma para a preservação do objeto, nos perguntamos o que vem a ser a técnica ao estar associada à questão da preservação do patrimônio cultural.

Segundo Gasset,

[...] toda a técnica consiste em duas coisas: uma invenção de um plano de atividade, de um método, um procedimento - *mechané*, diziam os gregos - e outra, a execução desse plano. Aquela é, em sentido estrito, a técnica; esta é só a operação e o trabalhar. Em suma, há o técnico e há o trabalhador, que exercem no conjunto da tarefa técnica duas funções muito distintas. Pois bem, o artesão é ao mesmo tempo e indivisamente, o técnico e o trabalhador. E o que mais se vê nele é seu trabalho manual e o que menos se vê é sua “técnica” propriamente dita (1991, p. 64).

A técnica nasce como uma possibilidade humana. Só o homem possui capacidade técnica, porque ele é o único capaz, dentre todos os animais, de responder a uma necessidade do meio (seja do ambiente natural em que se acha inserido, seja do meio social, econômico ou cultural do qual faz parte) onde se encontra, com algo que não faz parte desse mesmo meio. Ou seja, só o homem é capaz de “inventar” uma resposta a uma necessidade que a ele se impõe. Se o homem está com fome e não tem nada com o que se alimentar, ele descobre um modo de articular (através de um plano, um método, um procedimento) os materiais que se encontram à sua volta (no caso, os recursos naturais) de forma a ‘inventar’, desde essa descoberta, algo que possa auxiliá-lo na obtenção de alimentos. Por exemplo, articulando uma vara de bambu e um pedaço fino de cipó, ele “inventa” a vara de pescar. E ao se inserir mais e mais dentro do seu meio, desprovido de recursos, o homem é capaz de descobrir que a vara não é suficiente para saciar a fome de mais pessoas, sendo capaz de articular os mesmos materiais (no caso o cipó) de forma a produzir uma rede. E, segundo Gasset (1991), o homem assim o faz, não por instinto. Tomado pelo instinto o homem não seria capaz de articular os materiais, de criar um plano, um método capaz de produzir uma ferramenta que antes não “existia” para responder as

necessidades que a ele se impõe. As ferramentas nascem sempre como uma produção humana, e a sua essência é a de ser um manual: algo para ser usado pelas mãos do homem; devendo sempre obediência a essas mãos¹⁰. A técnica compreendida como a união entre “um plano de atividade, de um método, um procedimento” e “execução desse plano” temos o advento das ferramentas. Muitas vezes dá-se a separação entre o primeiro aspecto da técnica e o segundo. Separando-se assim, o técnico (enquanto aquele que planeja, define o método, os procedimentos) do trabalhador (enquanto aquele que simplesmente executa esses planos, métodos, procedimentos). O artesão seria aquele que, em sua atividade, expressa perfeitamente a união entre um e outro aspecto da técnica. O artesão é o homem que lida com as ferramentas. Em suas mãos elas ganham vida e sentido.

Segundo o autor supracitado, as máquinas diferem por completo das ferramentas. Isto porque as ferramentas nascem para servir ao homem, elas se mostram como uma extensão das mãos humanas enquanto que as máquinas se servem do homem apenas para operá-las. No uso das ferramentas é o homem quem decide, através da sua capacidade manual (capacidade de utilizar esses utensílios), como a ferramenta deverá operar. Por exemplo, um martelo é feito para martelar, mas, em certos casos essa ferramenta pode ser utilizada como um alicate, uma alavanca, etc. - caso a cabeça do martelo seja usada de outra forma, retirando ao invés de introduzir pregos, ou num esforço para soltar um outro objeto. Por outro lado, as máquinas já possuem uma função pré-determinada para o seu uso. O poder de decisão sobre o seu modo de operar já foi de antemão decidido pelo engenheiro que a projetou. Diferentemente do artesão que, no uso e manuseio das ferramentas dá vida ao método, aos procedimentos por ele mesmo criado, o engenheiro apenas planeja – ele irá necessitar sempre de um trabalhador para executar esse mesmo plano. Por isso às máquinas projetadas pelo engenheiro necessita do homem apenas como um executor, um auxiliar. Por isso o engenheiro, na visão de Gasset, é apenas o responsável pelo plano, pelo método – ele é o técnico - enquanto o artesão é a um só tempo técnico e trabalhador. E essas duas características da técnica se acham tão embricadas no artesão que muitas vezes só conseguimos compreender quem ele é, enquanto um técnico (aquele que planeja, descobre métodos e procedimentos) através da análise da execução dessa mesma técnica. Ou seja, só podemos compreender o artesão à medida em que ele executa o seu trabalho. A partir desta visão o conservador-restaurador pode ser visto como um artesão, por isso, se pretendemos discutir sobre as técnicas a serem utilizadas por ele, é

¹⁰ Por mãos e manualidade estamos compreendendo não apenas a parte do corpo humano que é capaz de manipular objetos, mas, a capacidade que o homem possui de fazer nascer algo desde a sua própria vontade utilizando-se do seu corpo.

necessário conhecer, sua função técnica e seu método de trabalho. Para então discutirmos a questão dos procedimentos de restauro, que a ele se impõe como uma necessidade de restabelecer o que está em falta ou em excesso na obra degradada.

Assim, para que o conservador-restaurador possa traçar os seus procedimentos, seus métodos de ação, ele deverá fazê-lo como uma resposta a uma questão que a ele se impõe desde o meio no qual se acha inserido. O meio propriamente dito do restaurador, que se dedica ao restauro de bens culturais, é o meio histórico, artístico e o técnico. Sendo assim, o seu método deverá constar sempre do exame de documentos históricos (leitura, análise e revisão bibliográfica de fontes primárias), de suas características estéticas, estilísticas e simbólicas, como também do seu exame técnico (identificação das patologias, levantamento fotográfico, mapeamento dos danos, intervenções de restauro).

1.6 O ofício do conservador-restaurador

Baseado no documento sobre a ética (normas da profissão) do conservador-restaurador preparado por Agnes Ballestrem (1978) originário de um texto alemão, submetido, enquanto documento de trabalho, ao Comitê de normas e formação do ICCROM (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais) e aprovado após revisões pelo ICOM (Conselho Internacional dos Museus - 1981). Este documento e o código de ética do conservador-restaurador, criado mais tarde, serão de fundamental importância para compreender e destacar o papel do conservador-restaurador como profissional, no sentido de buscar compreender a relação com o bem cultural que pretende proteger, seus objetivos, princípios e necessidades, ou seja, sua função na preservação da obra de arte.

Segundo consta no documento de ética (normas da profissão), destacamos a função do conservador-restaurador

Os conservadores-restauradores trabalham em museus, nos serviços públicos de proteção de patrimônio, nas empresas privadas de conservação ou de forma independente. Buscando compreender o aspecto material dos objetos que apresentem significação histórica e artística, com a finalidade de prevenir sua degradação e de facilitar sua compreensão, de modo a permitir a distinção entre o que é original e o que é falso.

As atividades do conservador-restaurador na relação com a obra de arte consistem no primeiro momento no reconhecimento da obra, através de um exame técnico¹¹, e posteriormente a decisão de ações de preservação, como a conservação ou a restauração desses bens culturais.

Nas intervenções de restauro, como consta no documento, temos:

O conservador-restaurador tem grande responsabilidade nos procedimentos que irão ser realizados nas obras originais insubstituíveis, quase sempre únicos e de grande valor artístico, religioso, histórico, científico, cultural, social ou econômico. O valor de tais objetos se encontra nas características de sua fabricação, em seu testemunho direto enquanto documento histórico e, portanto, em sua autenticidade estes objetos são a expressão sentimental da vida, um elemento de representatividade religiosa ou artística do passado, documentos que representam uma situação histórica, sejam obras de destacada importância ou simplesmente objetos da vida cotidiana.

Entre as atitudes do conservador-restaurador na relação com o objeto, segundo Duvivier (1998), este deve respeitar a integridade física e a história do objeto. Ao ser responsável pela execução de obras de restauro deverá contratar e realizar trabalhos que possa fazer com absoluta segurança dentro de seus limites, buscando atingir o máximo de qualidade, independente de seu gosto pessoal ou de sua opinião sobre o valor ou a qualidade do objeto. E o princípio que deve orientar suas ações é o da reversibilidade, evitando o uso de produtos e materiais que ponham em risco a integridade da obra. Nos casos de perda ou acidentes, o restaurador não deve modificar ou alterar o original falsificando a obra.

É de responsabilidade do conservador-restaurador manter-se sempre ciente do progresso, das pesquisas e de inovações em sua atividade de trabalho, buscando sempre atualizar a sua técnica. Bem como nas atividades de restauração, caso seja necessário, poderá contratar ou admitir profissionais para realizar as intervenções. É necessária sua presença para a orientação dos trabalhos a serem executados.

Com base no código de ética, destacamos que o conservador-restaurador deverá buscar sempre que possível o auxílio de profissionais ou especialistas que o auxiliem na sua atividade, através da interdisciplinaridade numa ampla troca de informações. E em

¹¹“É um dos primeiros passos de um procedimento de restauro que irá determinar a estrutura original e os componentes de um objeto, assim como a compreensão das deteriorações, das alterações e perdas que tenham sofrido, com o acompanhamento documental destas observações” (ICOM - Conselho Internacional dos Museus). Ver com mais detalhes no próximo capítulo.

casos em que um bem cultural esteja em perigo ele deve prestar auxílio imediato, independentemente de sua área de atuação.

Nos exemplos em que os bens culturais necessitem de conservação preventiva o conservador-restaurador deve antes de intervir sobre o bem, restringir-se apenas ao tratamento necessário. E em conjunto com os profissionais envolvidos com a proteção desses bens, deve levar em conta a utilização econômica e social dos bens, enquanto salvaguarda dos mesmos.

Em relação às intervenções o conservador-restaurador deverá manter materiais originais dos bens culturais. O que pode ser realizado é a retirada de uma parte mínima da obra para a identificação do problema, com a devida permissão do proprietário ou responsável legal. A amostra retirada deverá, se possível, ser conservada, fazendo parte da documentação do bem cultural.

Nos casos em que a exposição ou utilização de um bem cultural o coloque em risco, ele deve alertar ao responsável pela obra, para que isso seja evitado. E se houver a necessidade da transferência da obra de seu local de origem, poderá ser realizada uma reprodução por um especialista, evitando o uso de materiais e de procedimentos que alterem o original.

Ao expor a função e os princípios do conservador-restaurador na relação com o objeto, pretendemos deixar claro quais os procedimentos realizados pelo responsável em manter preservado o patrimônio cultural. Informando de um modo geral suas atitudes diante do bem a ser preservado, sinalizando a especificidade de cada caso e dando suporte necessário a nosso estudo posterior de análise dos procedimentos de restauro, para a preservação da talha de madeira, de modo a respeitar a obra em seu tempo.

CAPÍTULO II

QUESTÃO DO RESTAURO: PROCEDIMENTOS EMPREGADOS NA TALHA.

Ao iniciarmos a discussão sobre os procedimentos de restauro empregados na talha precisamos estar atentos à especificidade do estudo que envolve não só o caso em análise, mas todo e qualquer bem material que entrará em processo de restauro, pois uma ação equivocada pode levar a uma perda irreparável à história do patrimônio.

Segundo Marilúcia Bottalo,

Ao se desenvolver uma proposta cuja intenção será a preservação, deve-se lembrar que não é possível entender apenas os aspectos materiais e construtivos dos objetos sem vinculá-los aos seus atributos, significados e simbologias. É no aspecto imaterial que, muitas vezes, se justifica a manutenção de objetos que não são valiosos nem por sua forma de confecção ou pela preciosidade de seus componentes. Ao manter a imagem e a aparência de um objeto é preciso estar comprometido com a sua essência, aquilo que o torna original e diferente em relação a qualquer outro. É por causa dessa originalidade, inscrita tanto no material quanto nos seus significados é que se torna fundamental preservar, conservar e restaurar objetos enquanto testemunhos materiais, ao invés de simplesmente substituí-los por novos (BOTALLLO, 1997, s/p)).

A preservação do patrimônio trás em si a necessidade de um alto grau de conhecimentos tecnológicos/ práticos / teóricos, bem como o respeito à questão simbólica e subjetiva na busca da preservação da obra. Conhecimentos estes que necessitam ser constantemente atualizados dentro de um pensamento preservacionista e que devem ser estar abertos a novas questões de ordem teórica, tecnológica e prática, com a intenção de preservar a obra.

Portanto a partir deste pensamento torna-se necessário um estudo maior dos modos de intervir na obra com vistas à sua preservação. Vejamos então a seguir, quais os procedimentos de intervenção, no caso específico da talha de madeira dourada e policromada, foram e podem ser desenvolvidos de modo a contribuir para a preservação deste bem cultural.

2.1 Princípios e critérios de intervenção na talha.

Na preservação de uma obra de valor estético e histórico que se encontra em estado de degradação, é preciso num primeiro momento levar em consideração, se tratando de um bem de valor patrimonial, que os procedimentos para sua preservação obedeçam aos

princípios e critérios estabelecidos pelos órgãos de proteção Federal, IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e dos Órgãos Estaduais e Municipais.

Segundo Brandi (2004) a obra de arte, como produto da atividade humana, apresenta duas instâncias que devemos respeitar, no momento da restauração.

- Estética – corresponde ao motivo pela qual a obra de arte é obra de arte, a um sentimento envolvido;
- Histórica – corresponde ao fato da arte ser produto da manifestação da criatividade humana, de certo tempo e certo lugar, como também do tempo e do lugar onde está inserido.

Sendo a restauração, “o momento metodológico do conhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, em vista da sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 2004, p. 30), numa intervenção restauradora devemos, principalmente, obedecer a esses dois aspectos, o estético e histórico.

Brandi (2004, p. 31-33), extrai dois axiomas de seu conceito de restauração:

1º. axioma: “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (p. 31), referindo-se aos limites de uma intervenção de restauro, considerando que a obra de arte, em seu significado, é um “ato mental”, manifestando-se “em imagem através da matéria, e é sobre esta matéria -que se degrada -que se intervém, e não sobre esse processo mental, no qual é impossível agir”. De onde surgem as críticas às intervenções de restauração “baseadas em suposições sobre o “estado original” da obra, condenadas a serem meras recriações fantasiosas, que deturpam a fruição da verdadeira obra de arte”¹².

2º. axioma: “A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (p. 33). Mesmo que a intenção seja a restauração da unidade potencial da obra (o que permanece latente na obra mutilada) não devemos alterar o que é original numa obra de arte, seja através de uma falsificação artística ou histórica.

O momento de restauração da obra de arte é que irá dizer as condições e os limites desta ação, a qual deverá, considerando a instância histórica, “limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário” (BRANDI, 2004, p. 47). Com relação á instancia estética numa ação de restauração deve-se visar o aspecto da obra “a unidade figurativa da obra de arte se dá

¹² Ver em resenha: CUNHA, C. R. **A atualidade do pensamento de Cesare Brandi.**

concomitantemente com a intuição da imagem como obra de arte” (BRANDI, 2004, p. 46), com fins a sua unidade.

Ao intervir na obra com fins à sua unidade potencial, Brandi (2004) cita três princípios que devem guiar a restauração.

O primeiro é que a integração deverá ser sempre facilmente reconhecível; mas sempre que por isso se venha a infringir a própria unidade da que visa a reconstituir. [...] deverá ser sempre invisível à distância que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, sem a necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada [...].

O segundo princípio é relativo à matéria que resulta da imagem, que é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura [...].

O terceiro princípio se refere ao futuro: ou seja, prescreve que qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes facilite as eventuais intervenções futuras (BRANDI, 2004, p. 47 - 8).

Um dos pontos que devemos também considerar numa intervenção, ainda segundo o referido autor, é a questão das lacunas e das pátinas. As lacunas como sendo “aquilo que concerne à obra de arte, é uma interrupção no tecido da obra” (BRANDI, 2004, p. 48). Em sua visão a lacuna tanto pode ser considerada como aquilo que está em falta ou em excesso numa obra de arte, podendo ser necessário uma adição ou uma subtração. Isso dependerá de cada caso no exame da obra, como: se for levada em consideração à instância histórica, os acréscimos deverão ser mantidos. Mas se prevalecer à instância estética os acréscimos deverão ser removidos. Caso essa adição ou refazimento alcançar uma nova unidade artística, então deverá ser mantido. O refazimento, mesmo condenável deverá também ser mantido, quando tal ação levou à destruição parcial dos aspectos que poderia levá-lo à valorização como ruína ou conduzi-lo à reintegração da unidade potencial

Com relação às pátinas, o mesmo fato anterior pode ser considerado, por exemplo: para a instância histórica, a pátina deve ser conservada, pois representa a passagem da obra pelo tempo, mas, se for considerada uma adição, então para a instância estética ela deve ser removida, pois a matéria jamais deverá prevalecer sobre a imagem. A limpeza deverá conduzir a pátina a um equilíbrio rebaixando-a a um nível que não irá interferir na leitura da sua imagem (BRANDI, 2004, p. 49-89).

Como vimos anteriormente, os princípios e critérios tratados por Brandi são direcionados para a restauração da obra de arte de um modo geral. Com Phillippot (1970, p. 59-62) temos a análise específica da escultura de madeira policromada, com alguns

procedimentos que devem ser seguidos, que atribuímos da mesma forma à escultura policromada (relevo pleno) integrada à talha, com algumas especificidades, pois estamos tratando em nossa pesquisa ainda que seja de escultura policromada, da escultura que encontra-se vinculada à arquitetura, como veremos mais a frente. O autor afirma que a estrutura heterogênea da superfície das esculturas policromadas apresenta problemas especiais, e destaca a importância da interdisciplinaridade nas intervenções e o conhecimento da história técnica e estilística e de investigações da obra, para sua eventual restauração. Nas intervenções exige precauções particulares na utilização dos solventes, no momento da limpeza.

Em relação às lacunas do ponto de vista estético, na medida em que se conserva a forma esculpida, trata-se de uma lacuna relativa e não de uma lacuna total como é o caso de uma pintura, pois o risco de um retoque na policromia pode ser válido desde o ponto de vista pictórico sendo menor em relação à presença da forma plástica da escultura. Mas Phillippot (1970, p. 59-62) diz que isso não deve ser uma regra absoluta e que estará em pauta sempre a sensibilidade estética e o respeito ao original, levando em consideração cada caso.

Segundo Ballestrem (1970) ao se intervir numa escultura policromada deve-se ter o conhecimento integral de sua tecnologia, é o que vai justificar qualquer intenção de tratamento. O tratamento deverá ser sempre “baseado em procedimentos metodológicos que possam garantir a veracidade estética e documental final da obra restaurada” (BALLESTREM, 1970, s/p, tradução nossa). A variedade do uso de materiais e técnicas na superfície das esculturas, como por exemplo, o emprego de diversos tipos de aglutinantes em uma mesma obra, dificultando o processo de limpeza realizada pelo restaurador, é um dos motivos da importância de testes anteriores sinalizando quais os procedimentos mais indicados para que a superfície da obra não seja afetada. Para Ballestrem na escultura policromada a cor utilizada em sua superfície complementa a obra de talha, acentuando suas formas com o jogo de luz e sombra, através da combinação de técnicas. Portanto para qualquer tratamento deve-se ter uma compreensão geral dos aspectos envolvidos e um exame integral de toda a superfície da obra, analisando de forma precisa e cuidadosa cada caso.

Outros princípios e critérios que devemos seguir na preservação da obra de talha são os estabelecidos nas Cartas Patrimoniais, onde encontramos um conjunto de princípios e critérios de preservação, mundialmente respeitados. Destacamos a Carta de Restauro de

1972 – Ministérios de Instrução Pública da Itália – Circular nº. 117 de abril de 1972 – e seu Anexo C, com atenção aos itens relacionados aos elementos escultóricos¹³.

Não podemos deixar de citar a especificidade do tratamento que deve ser realizado ao considerar a obra de talha como revestimento do interior arquitetônico. Em alguns casos o dano que está afetando a estrutura ou o aspecto da obra de talha pode estar associado à parte anterior ao revestimento de talha, ou seja, à parte arquitetônica. Como a umidade vinda através da alvenaria ou em muitos casos, por infiltrações vindas do telhado ou pela própria luz utilizada no ambiente, danificando a obra de talha em seu aspecto e estrutura. Por isso um dos critérios que devemos seguir ao intervir na obra de talha, sendo um bem integrado à arquitetura, é a avaliação e identificação do dano que a própria arquitetura pode estar trazendo à obra de talha.

Portanto num processo de restauração deverão ser levados em consideração os aspectos intrínsecos e extrínsecos da obra de arte, seu caráter estético, histórico e tecnológico e a relação da obra com o espaço onde está inserida e seu entorno, com fins a sua preservação.

2.2 Os bens culturais e o meio ambiente

É de fundamental importância o equilíbrio e a estabilidade do ambiente aonde se encontram os bens materiais, pois “a permanência e as características de envelhecimento dos bens culturais materiais são altamente influenciadas pelo ambiente no quais estes são conservados” (SOUZA, 1996, p. 10).

“A composição química de obras de arte depende da tecnologia utilizada para sua fabricação, mas geralmente estas contêm tanto materiais orgânicos quanto inorgânicos” (SOUZA, 1996, p. 10), os quais sofrerão influências de diversos fatores como: luz, umidade, poluentes, agentes biológicos, (como microorganismos e insetos) e mesmo o fator humano, que muitas vezes é o principal responsável pela degradação de obras, através do vandalismo e da negligência, na exposição das obras a condições inadequadas de armazenagem e transporte. Também devem ser considerados outros fatores como catástrofes naturais, com as inundações, os furacões, terremotos e também a guerra que contribuem para a degradação da obra de arte.

¹³Ver em: CURY, I. (Org). **Cartas patrimoniais**. 2 ed. rev. Aum – Rio de Janeiro: IPHAN, p.159, 2000.

A talha de madeira, objeto em questão, pertence ao grupo dos materiais orgânicos. E sofre influência de vários fatores que contribuem para sua deteriorização. Segundo nossa pesquisa, propomos a descrição desses fatores conhecidos como agentes de deteriorização ou doenças da talha de madeira (patologias) e o modo de evitar danos maiores. Vejamos então, esses fatores.

2.2.1 Agentes de deteriorização da talha de madeira dourada e policromada

Os agentes de deteriorização e as patologias atribuídas à talha de madeira dourada e policromada estão relacionados aos sintomas identificados nos elementos que a compõem, como: a madeira (suporte), as camadas intermediárias (gesso ou carbonato de cálcio e bolo armênio), o douramento e a policromia, mas na verdade, o que deverá ser considerado, não são esses sintomas aparentes, mas as causas desses sintomas.

Na talha em madeira as patologias podem se apresentar de diversas formas e por diversas causas como: descolamento ou perda do douramento ou policromia, por umidade; fungos e/ou cupins; craquelês no douramento ou na policromia pela retração da madeira, umidade e/ou calor; oxidação do verniz por poluentes ou pela luz, dentre outros.

O conhecimento dos fatores que levam a talha de madeira à degradação é um dos aspectos essenciais para sua conservação, bem como o entendimento dos mecanismos que fazem parte deste processo e dos danos evidenciados. Com este pensamento é possível planejar as ações e as metodologias a serem realizadas. A ação apenas sobre o efeito de um mecanismo de degradação, ou seja, sobre o sintoma e não sobre sua causa, não tem efeito duradouro e pode aumentar o problema já existente (MONT OVANI, 2007, s/p).

Os mecanismos de degradação são seqüências de mudanças químicas e/ou físicas que levam as perdas de uma ou mais propriedades de um componente ou material, quando potencializado por um fator e exposto a um agente. Um exemplo de fenômeno químico é a ação dos sais e um exemplo de fenômeno físico diz respeito às dilatações e contrações relacionadas às variações de temperatura (MONT OVANI, 2007, s/p).

Portanto, o que precisamos é estar atentos às causas que provocam esses sintomas, identificando, eliminando e determinando o caminho a ser seguido. Fornecendo um ambiente que seja adequado e que contribua para a conservação da obra em questão, eliminando a causa primária do sintoma, e posteriormente cuidando da unidade da obra.

Descrevemos abaixo os principais agentes de deteriorização que contribuem para o aparecimento de danos na talha:

Danos por poluentes - Este fato ocorre devido à complexidade da composição de nossa atmosfera e à elevada emissão de poluentes pelas mais diversas fontes, como: a alta concentração de indústrias que funcionam sem filtros, com grande acúmulo de poluentes em suas chaminés e alto volume de automóveis que circulam em condições precárias, contribui para o aumento acelerado dos contaminantes atmosféricos e substâncias químicas presentes na atmosfera.

Assim devemos considerar o local aonde se encontra inserido o objeto a ser preservado, bem como o seu entorno, sendo fundamental para diagnosticar as causas de sua deteriorização.

Material particulado: Provoca degradação potencial do material orgânico. Partículas de poeiras sobre os objetos podem trazer esporos de microorganismos, o que pode provocar em casos de elevada umidade relativa, o aparecimento de fungos.



Fig. 46 – Sujidade no painel causada por poluentes (material particulado)
Fonte: RG – Conservação e restauração.

Podemos dizer, segundo Regis (1988, p. 47), que os principais contaminantes sólidos encontram-se em forma de micropartículas de natureza lipídica (carbônica ou alquitrânica) fazendo com que os objetos sejam contaminados através da formação de pátinas ou graxas ácidas, que ocorre com a poluição, sendo constituídas por glicerídios. São substâncias de origem orgânica, ácidos sulfuroso e sulfúrico criados na combustão e em outros processos industriais. Sendo que seus efeitos têm a particularidade de destruir as fibras celulósicas da madeira o que conseqüentemente afetará o aspecto e a estrutura da obra.

Outros poluentes sólidos são as partículas de silicatos que são trazidas pelas correntes de ar produzindo uma ação física (abrasiva) e as partículas de nitrato, cuja ação destrutiva é atribuída à questão química. Estas “são partículas tão mínimas e finas que

podem ficar em suspensão estável no ar” (MELLO, 2004, p. 98), chamadas de aerossóis, que também contribuem para a degradação do aspecto da obra.

Danos por umidade: Podemos dizer que todo ambiente contém água, seja sob a forma de líquido ou vapor. Geralmente as talhas de madeira são compostas de diversos tipos de materiais, que reagirão de forma diferente às variações de U.R (umidade relativa), fazendo com que ocorram tensões localizadas na madeira e o conseqüente aparecimento de rachaduras (craquelês) em superfícies recobertas de vernizes, policromias ou douramentos.

No caso específico da madeira, em condições de U.R. abaixo de 40% torna-se bastante ressecada e quebradiça. Já nos valores elevados de U.R., geralmente acima de 70%, apresenta-se bastante sensível para o desenvolvimento dos agentes biológicos.

A madeira é um material hidrófilo bastante sensível a variações de umidade relativa. Há sempre uma tendência ao equilíbrio entre o conteúdo de umidade deste material e a umidade relativa do ambiente no qual se encontra. A quantidade de água no material, em desequilíbrio, implica em mudanças de dimensão que farão com que o material se movimente. Essas movimentações devidas às variações de U.R. são causas da degradação da talha em madeira, como no exemplo dado.



Fig. 47 – Camada de gesso do suporte dos apóstolos danificada pela umidade - Capela Nossa Senhora da Conceição.
Foto: RG – Conservação e restauração

Este tipo de dano só poderá ser evitado após a identificação da verdadeira causa, ou seja, de onde está vindo a umidade, se é proveniente de infiltrações nas alvenarias, de lençóis d’água ou através infiltrações vinda dos telhados, ou pela própria mudança de temperatura, alterando a umidade relativa do local.

Segundo Verçosa (1991, p. 149-150) nem sempre é fácil encontrar a causa de uma infiltração na edificação, que muitas vezes pode estar oculta. São tantas as causas e manifestações que devem ser avaliadas de modo criterioso. Estas podem ocorrer da seguinte forma: trazidas durante a construção, trazidas por capilaridade, trazidas pela chuva, resultantes de vazamentos em redes ou por condensação.

É baseado nesses fatores que atingem a construção que envolve a talha que precisamos muitas vezes estar conscientes antes de intervir sobre a obra de talha, identificando e eliminando a causa da degradação.

Danos por agentes biológicos: Um dos constantes problemas encontrados na conservação de objetos de talha de madeira é o aparecimento dos agentes biológicos como: microorganismos, brocas e insetos.

O controle de cupins deverá estar profundamente relacionado com o conhecimento e a análise criteriosa de cada caso. É bastante difícil o combate a esses animais, especialmente os xilófagos, e devem ser tomadas medidas preventivas muito bem feitas para se ter um resultado eficaz.

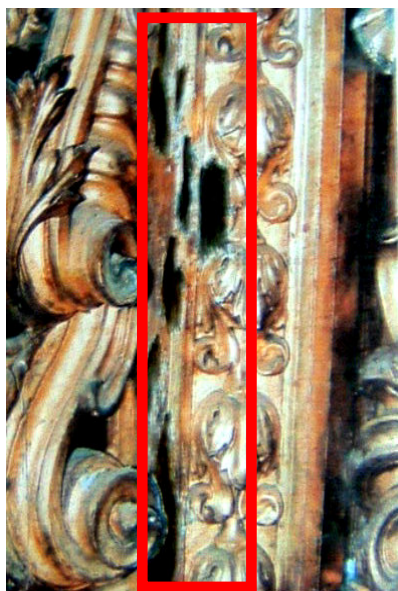


Fig. 48 – Danos na madeira feitos por xilófagos no painel da Capela Nossa Senhora da Conceição.
Fonte: RG – Conservação e restauração.

Prudêncio (2007) cita que:

O ataque à madeira por insetos está relacionado com o teor de celulose, seiva e umidade, presente no alburno da madeira, entretanto a intensidade da agressão está relacionada com as condições ambientais, geradoras do seu habitat, com destaque para quando apresentam os parâmetros:

- a) Umidade do ambiente $\geq 60\%$
- b) Temperatura durante 6 meses no ano $\geq 30^{\circ}\text{C}$
- c) Base celulósica nas peças
- d) Ausência de iluminação e ventilação
- e) Local sem ruído intenso ou vibrações

Com relação aos microorganismos estes se apresentam na madeira e na talha de madeira sob a forma de fungos. Quando ocorre seu aparecimento nas talhas de madeira, afeta a estrutura e o aspecto da obra. Alguns fungos como o *Phellinus cryptarum* contribuem para o aparecimento e o ataque de insetos na madeira e nas esculturas

policromadas (SERCK-DEWAIDE, 1989, p. 3) apresentando vários tipos de alterações na obra.

Seu tratamento é realizado através do uso de fungicidas, que não danifiquem o aspecto da obra de talha, mas o principal fator para a preservação da madeira será a eliminação da umidade no local.

Danos físicos - Os danos físicos também contribuem para a degradação de bens culturais. Podem ser provocados pela natureza ou muitas vezes causados pelo próprio homem. Dentre eles temos, queimaduras, rachaduras, fendas e deformações.



Fig. 49 – Parte faltante no ornato com perda de suporte (fratura)
Capela Nossa Senhora da Conceição
Fonte: RG – Conservação e restauração.

Danos por ação humana: O próprio homem é o causador de danos, muitas vezes irreversíveis em relação ao patrimônio cultural, através de seus atos, como vandalismo, desgaste pelo uso, mutilações acidentais e/ou intervenções inadequadas.



Fig. 50 – Moldura de talha da nave central.
Irregularidade no retoque do douramento –
Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro.
Fonte: REGIS, 2000.

No caso de um dano físico causado pela natureza, muitas vezes é impossível de ser evitado. O que poderá ser feito, após a sua identificação, é o seu tratamento e preservação. No caso de um dano humano, este pode ser evitado, levando em consideração medidas de conservação do local e da obra, seja através de manuais de preservação ou do conhecimento do valor patrimonial desses bens, evitando sua destruição.

2.3. Técnicas de Investigação

Na avaliação de obras de arte, neste caso da obra de talha, temos a investigação documental, o levantamento físico (investigação do local) e a investigação científica (analítica e estrutural).

Os dados coletados na investigação documental e no levantamento físico são registrados em uma ficha de inventário para a identificação da obra de talha (bens integrados).

2.3.1 Investigação documental

Pesquisa histórica, arquivística e bibliográfica: Análise histórica e artística da obra e os registros de todas as intervenções realizadas desde sua criação, bem como os procedimentos utilizados.

Registros fotográficos: Levantamento da iconografia da obra através da pesquisa de registros fotográficos (desde sua criação), anteriores e após intervenções de restauro.

2.3.2 Levantamento físico

Local da obra: Identificação e descrição do local - Planta de localização (Edifício onde se localiza a talha em relação à cidade – orientação) e Planta baixa (Compreensão do espaço e localização da talha). A identificação do local, além de servir para orientar, também contribui para o diagnóstico de danos, na avaliação das condições climáticas da região onde se localiza a edificação a qual a obra está vinculada (talha). E a descrição do local, contribui para a realização do mapeamento de danos da obra e auxilia na recomposição de partes soltas e com perdas de volumetria.

2.3.3 Investigação científica – analítica e estrutural

A investigação científica compreende: as técnicas analíticas e as estruturais. “As analíticas identificam os materiais utilizados na execução e as estruturais auxiliam na

análise da forma e no diagnóstico do estado de conservação, segundo a integridade do suporte” (NUNES, 2006, p. 56).

Nas técnicas de investigação analítica e estrutural temos os exames nas obras de arte que podem ser: globais ou de superfície, também conhecidos como não destrutivos e os exames pontuais ou destrutivos: são realizados a partir de amostras ou fragmentos retirados do objeto para um reconhecimento de sua composição e estrutura.

Exemplos de exames não destrutivos:

Exame organoléptico – Observação a olho nu das características dos materiais constitutivos do objeto de arte: suporte, base de preparação, camada pictórica, verniz, etc. Identificação das intervenções e degradações da obra de talha.

Microscópio estereoscópico (lupa binocular) – O exame da obra sob a lupa binocular, permite a observação de detalhes sobre a escrita da pintura, o estado de conservação da camada pictórica tipos de craquelês, repinturas etc.

Fotografia com luz normal (luz branca) – Esse método tem como objetivo testemunhar o estado de conservação da obra antes da restauração. E também registrar as diversas etapas da restauração de uma obra como o controle ou testemunho de novas descobertas. A fonte de iluminação pode ser a luz natural (luz solar), lâmpada incandescente, lâmpada fluorescente e o flash.

Luz tangencial ou rasante – Esta técnica possibilita avaliar as irregularidades e movimentos do suporte e da camada cromática; observar a técnica e os instrumentos utilizados pelo artista; detecta qualquer tipo de relevo; auxilia na identificação de transposições anteriores. Permite a melhor interpretação da escrita pictórica e auxilia no controle do estado de conservação das obras.

Luz transversa ou reversa – Está observação fornece informações sobre o estado de conservação do suporte e da camada pictórica; ajuda na identificação de rupturas e pontos frágeis da obra; auxilia na identificação de intervenções anteriores, etc.

Luz monocromática de sódio – Permite evidenciar o desenho presente numa pintura, através da obtenção de uma imagem monocromática de maior contraste e definição; visualizar zonas escondidas por vernizes amarelados; revelar repinte e outras alterações superficiais. Permite visualizar o aparecimento de retoques mais fracos de repinturas situadas sob o verniz, etc.

Fluorescência de ultravioleta – Este exame auxilia na identificação de certos pigmentos e permite mostrar o estado de conservação da superfície de uma pintura: avaliação do estado de conservação e espessura de vernizes; em alguns casos fornece diferenciação entre os materiais originais e repinturas e/ou restaurações recentes e em alguns casos reaviva inscrições ou assinaturas disfarçadas ou apagadas.

Fluorescência de Raios X – Técnica de análise não-destrutiva utilizada para investigar a composição elementar de pigmentos (em manuscritos, pinturas e outros artefatos), objetos cerâmicos, ligas metálicas e elementos de talha. Este processo ocorre através do efeito fotoelétrico: quando fótons de raios X com energia suficiente interagem com os elétrons orbitais de um átomo. Por se tratar de uma técnica de análise elementar, a XRF não identifica a composição química dos compostos presentes na amostra, apenas seus elementos constituintes. “No caso dos pigmentos utilizados numa pintura, a composição química é inferida a partir da identificação de elementos-chave cuja presença, por si só, caracteriza determinado pigmento” (CALZA, 2008).

Raios infravermelhos – Possibilitam a investigação do interior das camadas pictóricas. Certos materiais constitutivos das obras policromadas são mais ou menos transparentes a estas radiações que são utilizadas para explorar o invisível, as camadas subjacentes à superfície.

Radiografia – Esta técnica auxilia na identificação das ensambladuras da obra de talha, os tipos de encaixe, número de blocos, sentido do veio da madeira no caso de esculturas policromadas; na constituição e características do suporte de painéis – sistema de junção das tábuas; na textura do tecido original e seu estado de conservação (desgastes, presença de materiais agregados, intervenções, etc.) na identificação de falhas estruturais e presença de galerias e sua dimensão em esculturas ou painéis de madeira; apontando intervenções presentes na camada pictórica – repinturas, lacunas, nivelamentos, etc., mudanças de composição e auxilia na identificação de alguns pigmentos, por exemplo, o branco de chumbo.

Exemplos de exames destrutivos:

Corte estratigráfico ou estatigrafia – Técnica de análise que permite estudar a camada original e intervenções presentes em uma pintura. As amostras removidas devem conter todas as camadas de tintas das referentes fases dos procedimentos realizados. E com o auxílio de uma lupa de cabeça ou um microscópio estereoscópico, faz-se uma incisão

perpendicular à pintura em um local discreto, de preferência próximo a uma lacuna. Com um bisturi ou um instrumento apropriado, inicia-se o procedimento, da primeira camada até o resultado necessário para a análise da obra. Os fragmentos são armazenados em um porta amostras de plástico – ependorf, o fragmento é manipulado sob o microscópio estereoscópico e embutido em uma resina acrílica.

Testes microquímicos – Este teste é realizado em uma amostra contendo todas as camadas. Os testes de solubilidade inicia-se adicionando uma gota de água e com uma agulha verifica-se a solubilidade da camada. A solubilidade também é verificada em: água quente ou xilol e hidróxido de potássio a 10% em metanos. Como exemplos temos: as colas e gomas que são solúveis em água, o óleo que reage quimicamente com o hidróxido de potássio e as pinturas recentes a óleo solubilizam em xilol e temos testes químicos que são realizados na identificação dos pigmentos. Estes testes podem ser realizados na obra de talha para identificar colas, gomas, pigmentos de policromias ou em douramentos e também identificar em que técnica a camada pictórica foi executada, óleo, têmpera, etc.

Microscopia ótica – prepara-se a lâmina contendo apenas uma camada para a identificação dos pigmentos constitutivos. A lâmina é preparada separando-se a camada do resto da amostra com um instrumento pontiagudo. Adiciona-se uma gota PCB (resina com índice de refração 1,66). Coloca-se uma lâmina por cima, pressionando com a parte macia de um lápis borracha. Observa-se as características microscópicas dos pigmentos, ou seja, cor, índice de refração, etc.

As técnicas científicas de um modo geral dão o suporte necessário a desvendar dúvidas que possam surgir em relação ao século, período histórico, atribuição a um artista ou escola, intervenções anteriores, degradações, métodos e técnicas de restauro, etc., com o objetivo de contribuir para a preservação da obra, analisando-a desde a estrutura a seu aspecto, indicando o tratamento mais adequado. Segundo Serck-Dewaide (1989) o exame de um objeto será realizado sempre em função de uma finalidade ou das perguntas que surgem, como: a autenticidade do objeto, investigação do estado original ou de seu aspecto original, com a intenção ou não de um tratamento.

2.4 Técnicas de identificação e localização dos danos

Na identificação e localização dos danos nas obras de arte temos o levantamento fotográfico dos danos, o diagnóstico dos danos e o mapeamento de danos.

Levantamento fotográfico dos danos: Registros fotográficos de todos os danos presentes na obra, antes da ação de intervenção.

Diagnóstico de danos: Após o levantamento fotográfico dos danos inicia-se o diagnóstico, identificando os tipos de danos e suas causas.

Mapeamento de danos: É o registro gráfico dos danos encontrados na obra de modo a facilitar a localização e visualização das degradações; no caso da talha, as perdas volumétricas, desgastes, aparecimento de agentes biológicos, perdas de douramento e policromia, etc., antes da intervenção.

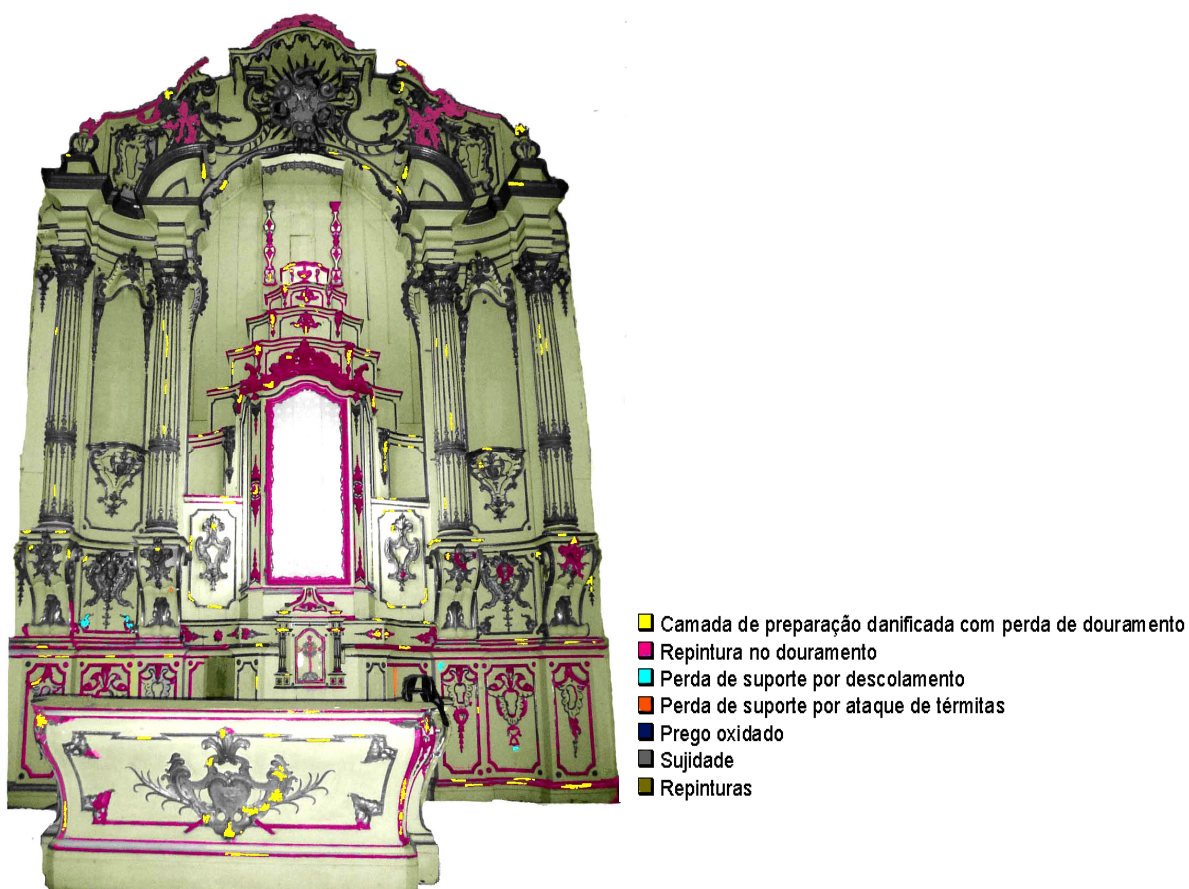


Fig. 51– Mapeamento no Altar-Mor da igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição e Angra dos Reis.
 Fonte: RIBEIRO e REGIS, 2005.

2.5 As diferentes técnicas de restauro na talha

Podemos definir por técnicas de restauro um conjunto de procedimentos de intervenção a serem realizados num objeto de características materiais orgânicas ou inorgânicas levando-se em conta suas composições físicas, químicas e biológicas,

considerando, sobretudo, seu aspecto estético, histórico e tecnológico. Veremos a seguir como se dá esse processo na talha de madeira dourada e policromada, tentando demonstrar, alguns casos de técnicas desenvolvidas para a preservação deste objeto.

2.5.1 Limpeza

Limpeza mecânica – A limpeza de uma obra de talha poderá ser superficial ou profunda. A limpeza superficial é iniciada com um pincel macio e seco ou um aspirador de pó com baixa sucção retirando-se a poeira leve e todas as sujidades particuladas encontradas na superfície da obra. Na limpeza profunda recorre-se a utilização de um bisturi para remoção de partículas de maior aderência.

Limpeza química – Método de limpeza utilizado para remover a poeira endurecida, materiais gordurosos, ceras, resinas, goma laca, repinturas e vernizes deteriorados agregados à obra de talha.

O respeito pelo objeto de arte é, evidentemente, o primeiro critério de qualquer intervenção. Torna-se assim indispensável a realização de testes preliminares avaliando e identificando os danos, de modo a garantir o êxito na execução do procedimento, mantendo a estrutura e o aspecto da obra.



Fig. 52 – Sujidade no painel causada por poluentes (material particulado)
Fonte: RG – Conservação e restauração.



Fig. 53 – Painel após limpeza (retirada de material particulado)
Foto: Benvinda de Jesus

2.5.1.1 Principais solventes utilizados

Nos procedimentos de limpeza, há uma grande variedade de solventes que podem ser combinados entre si ou utilizados separadamente, mas o que é importante para o restaurador é ter consciência de que cada obra é única e reage de maneira diversa à ação desses solventes. Deve-se também ter em mente a noção de pátina, como a coloração que adquire certos objetos com o tempo, oxidação de vernizes ou pela própria intenção do artista, através da veladura, tendo a consciência destas alterações ou efeitos neste tipo de ação.

Outro aspecto importante e que deve ser levado em conta na utilização de solventes é o momento de sua aplicação, cabendo ao restaurador tomar as medidas de segurança para a sua saúde, usando luvas, máscaras especiais e trabalhar em locais bastante ventilados e com extintores para o caso de incêndios.

Os principais solventes utilizados em procedimentos de limpeza da obra de talha são: álcool isopropílico, álcool Etílico, água deionizada, acetona, dimetilformamida, tolueno, varsol, xileno e hidróxido de amônio (ver glossário).

2.5.2 Consolidação da talha

A consolidação tem a função de dar solidez e resistência ao suporte. Sendo utilizada na fixação, através de uniões ou junções, trazendo o enrijecimento do suporte com a complementação e o preenchimento de galerias e de partes faltantes.



Fig. 54 – Consolidação da talha do altar
Fonte: MONTALVO, 2008.

No processo de consolidação o produto deve modificar ao mínimo a cor e o aspecto do original da obra, evitando-se um forte inchamento da madeira e alteração de seu

peso, de modo a não afetar sua manipulação e seu objetivo. Para consolidar, o produto precisa ter uma boa penetração, e para isto concorrem: a viscosidade do produto, a tensão superficial do solvente e a porosidade variável do suporte.

2.5.2.1 Produtos usados na consolidação da madeira

Resinas termoplásticas

Esse tipo de resina pode ser utilizada como adesivo, consolidante, película de revestimento e ligante em tintas à base de água, no emassamento de camadas pictóricas perdidas. Normalmente apresentam boa aderência, baixa velocidade de “envelhecimento”, boa estabilidade à luz solar e ao calor. Temos vários tipos de resinas (ver glossário), como: polivinílicas, polietilenos, poliestirenos, cianocrilatos, cicloexanos, neoprenos e ainda as acrílicas, que destacamos para este trabalho:

- **Resinas acrílicas** - As resinas acrílicas são copolímeros de baixo peso molecular sintetizados a partir de combinações entre diferentes tipos de monômeros que fornecem por sua vez características particulares ao polímero. São consideradas resinas nobres, de excelente resistência química, graças às ligações carbono-carbono, muito mais resistentes do que ligações éster presentes em resinas alquídicas e poliésteres. Mostram-se bastante estáveis na preservação do bem cultural. E podem ser utilizadas como: adesivo em reentelamento e reforço das bordas, fixação de camadas pictóricas, aglutinante de pigmento, consolidante da madeira e como verniz. Temos os seguintes exemplos: Paralóide B-72 e o Primal B 60 A.

Resinas termoendurecedoras

Este produto é formado por resina e catalizador, e sua cura ocorre em alguns minutos, ou de forma mais rápida com a ajuda de calor ou de luz. Entre as resinas termoendurecedoras temos a resinas epóxis que na sua maioria não são aconselháveis para consolidações na madeira, devido à falta de movimentação e reversibilidade, que pode comprometer o suporte da obra. Temos, no entanto, a máster Model Paste – Araldite SV e HV 427 que é uma resina reversível e estável, que atende as alterações físicas da madeira, sendo aprovada pelos órgãos de preservação do patrimônio.

Microsfera de vidro

Constitui-se de pequenos grânulos de sílica de formato circular, encontrada no mercado em gramaturas variadas, adequada a diversas aplicações que se pretenda dar. Utilizada como jatos, sendo empregada na indústria náutica como facilitador para limpeza de cascos de barcos e navios. Atualmente vem sendo utilizada na restauração artística para consolidação dos suportes de talhas, esculturas e pinturas que sofreram ataques de térmitas.

Seu emprego na restauração artística advém do fato de ser a sílica material inerte que, adicionado ao metacrilato de etila (Paralóide B-72), forma uma camada de alta resistência que aderida à camada de madeira fragilizada, reestrutura o suporte anteriormente vulnerável. A reversibilidade do metacrilato de etila em contato com seu solvente (xilol ou toluol) garante a reversibilidade da composição. A microesfera de vidro é misturada ao metacrilato de etila diluído e desta forma, é despejada no interior de galerias de cupins após a desinfestação do ambiente. Com o endurecimento da resina pela evaporação do solvente, a microesfera de vidro não sofre variação dimensional, permanecendo-se agregada. Sua composição química inerte garante a estabilidade de si mesma e dos elementos artísticos adjacentes à área onde for empregada.

Cera microcristalina

É uma cera mineral flexível opalescente derivada do petróleo, com grande força de adesão plástica devido à sua composição. A cera microcristalina é formada por hidrocarbonetos saturados de cadeia longa, contendo de 40 a 60 átomos de carbono, ciclohexanonas e metil - ciclohexanos unidas por reação com formaldeído. É utilizada como película de revestimento em misturas cera-resina; como substituto de cera de abelha em reentelamento, nivelamento de pinturas a óleo e como consolidante na conservação de madeira. Em misturas, é utilizada na fixação de película pictórica, no faceamento.

Serragem

A serragem é peneirada em conteúdos improvisados (telas com várias tramas dependendo da granulatura desejada). Deve-se evitar os resíduos metálicos (da serra) encontrados na serragem, estes podem oxidar, trazendo pontos escuros na peça consolidada, atingindo posteriormente o aspecto da obra. Nas consolidações com grande espessura faz-se uma camada de no máximo 1 cm de altura, aguarde secar e continue com as outras camadas. A mistura é realizada com um adesivo (PVA).

A utilização de resinas e cargas é um fator de grande importância para recuperar o suporte da obra de arte. Desde que essa ação não altere a estrutura e conseqüentemente o

aspecto da obra. O uso de cada produto deve ser previamente analisado e testado. Ver com detalhes a especificação de alguns consolidantes no glossário final.

2.5.3 Fixação da camada em desprendimento

Após a verificação e identificação da causa do desprendimento da camada pictórica ou de douramento na talha, inicia-se o procedimento de intervenção. A fixação é realizada de acordo com a necessidade de cada caso. Um exemplo seria a utilização de seringa, adesivo, álcool e uma espátula térmica. Dilui-se o adesivo (PVA) com água; coloca-se em uma seringa álcool e em outra o adesivo. O álcool será o condutor do adesivo, sendo aplicado primeiramente, logo após a secagem superficial do adesivo, utiliza-se a espátula térmica com o auxílio de papel seda para fixar a camada em desprendimento, ou em alguns casos usa-se somente o papel imprimindo-o sobre a parte que está se soltando, realizando a fixação logo após as respectivas fazes com fins a trazer de volta a unidade da obra.

Segundo Serck-Dewaide (1989) a escolha de fixadores na refixação de douramentos ou policromias, dependerá do estado e do tipo de obra sobre a qual está sendo executado o processo. Pois as obras antigas muitas vezes estão recobertas por repintes de natureza extremamente variada, com aglutinantes sensíveis à água, ouros mates (sem brilho) com aglutinante oleaginosos ou decorações realizadas com diferentes materiais. Afirmo que o tratamento implica na fixação do conjunto de capas pictóricas considerando os repintes que não se eliminaram no momento da intervenção e também a reversibilidade do mesmo e a continuidade de novas fixações, sem alteração da obra, utilizando fixadores com boa penetração e que tenham adequado poder de fixação, em função de cada problema.

2.5.4 Recomposição da volumetria

A volumetria de uma obra de talha é fundamental para sua leitura final, pois somente após a recuperação da sua estrutura (suporte/volume), podemos trazer de volta seu aspecto visual, neste caso a policromia ou o douramento. Este procedimento será realizado após a verificação e identificação de sua causa, como em todos os casos, de acordo com a necessidade de cada obra, como: reconstituições de partes de esculturas em relevo pleno, ornamentos, altares, etc., seja através de rebatimentos, pesquisas históricas ou por decisões

de órgãos de proteção, cuja intenção é trazer de volta a unidade da obra. A volumetria poderá no caso da obra de talha ser realizada com resina e carga ou com a madeira, que deve apresentar características físicas, químicas e biológicas próximas a do original, para se evitar alterações futuras, como: rachaduras, fissuras, craquelês na policromia ou no douramento.



Fig. 55 – Detalhe de recomposição da volumetria no altar.
Fonte: ABREU, 2000, p. 111.

2.5.5 Remoção de repinturas

Este procedimento é definido através de cortes estratigráficos em que camada a obra de talha permanecerá, se voltará a seu estado original ou a um estado histórico e estético anterior que permita sua leitura e que contribua para a preservação da obra em questão.



Fig. 56 – Retirada de repintura
Fonte: ABREU, 2000, p. 132.

Esta intervenção pode ser realizada através da decapagem mecânica ou química; com a utilização de solventes testados anteriormente, para não afetar o aspecto e a estrutura da obra, do mesmo modo desenvolvido no processo de limpeza.

2.5.6 Recomposição da policromia e do douramento

Na recomposição de uma policromia ou de um douramento deve-se ter a consciência da técnica e dos materiais que foi utilizada em sua construção. Pois ao repor ou intervir em uma policromia ou douramento a sua técnica é que vai orientar a utilização de materiais e produtos que não alterem a obra futuramente. Seja no uso de materiais ou produtos tradicionais, ou no uso de novas tecnologias, a obra deverá permanecer estável, utilizando-se de materiais ou produtos que possuam características próximas do original. No momento de reintegração a expressão de autenticidade da matéria não pode ser influenciada pelo retoque (BALLESTREM, 1970). Deve-se manter a unidade da obra sem interromper a sua leitura.



Fig. 57 – Detalhe da mão de cristo com base de preparação para receber o retoque, situado no coro alto
Fonte: ABREU, 2000, p. 163.



Fig. 58 – Detalhe da mão de cristo após retoque e reintegração situado no coro alto.
Fonte: ABREU, 2000, p. 163.



Fig. 59 – Detalhe de aplicação de folha de ouro na talha
Fonte: ABREU, 2000, p. 131.

O procedimento realizado no caso da policromia e do douramento deve ser executado de acordo com as técnicas de execução pesquisadas e das exigências de cada caso, com fins a trazer de volta a sua unidade, sem cometer um falso histórico ou estético.

2.5.7. Proteção da obra

A proteção da obra de talha deverá atender a necessidades específicas de cada caso, buscando proteger ao máximo a obra utilizando protetivos compatíveis e que não danifiquem futuramente a obra em seu aspecto. Para Serck-Dewaide (1986) não alterar uma superfície policromada é, no presente e no futuro, respeitar as alterações de matiz e brilho, não utilizando produtos que amarelem ou sejam insolúveis e que não altere o aspecto da obra.

CAPÍTULO III

ESTUDO DE CASO: A CAPELA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

3.1 Localização: Igreja e Capela

A igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, onde está inserida a Capela Nossa Senhora da Conceição, localiza-se ao lado esquerdo do Convento Santo Antônio, perpendicular à nave do Convento sobre o que restou do Morro Santo Antônio, demolido na década de 50 do século XX, no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Pela sua posição e localização, em aba de morro, é visível, sobretudo pela frente, visto do Largo da Carioca.



Fig. 60 – Mapa de localização da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: http://maps.google.com.br/maps?utm_campaign=pt_BR&utm_source=pt_BR-ha-latam-br-sk-gm&utm_medium=ha&utm_term=mapas

3.2. Histórico



Fig. 61 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência
Fonte: BARATA, 1975, p. 16.

No ano de 1619, foi fundada por um casal de portugueses, através da autorização recebida dos frades do Convento, a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Logo em seguida à fundação da Ordem Terceira, iniciou-se, no mesmo ano, a construção da Capela de Nossa Senhora da Conceição, anteriormente à criação da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Com o passar dos anos, a irmandade da Ordem Terceira da São Francisco da Penitência foi crescendo de modo significativo, e, em 1653, os irmãos adquiriram maior quantidade de terras junto ao Convento dos frades, iniciando a construção da capela dos Exercícios. Entre os anos de 1680 e 1690 a igreja passa a ser utilizada para o culto, e em 1738 a Capela-mor é concluída. Até o segundo quartel do século XVIII foi realizada a ornamentação interna da igreja, compreendendo a execução e o douramento da talha, as pinturas, púlpitos, altares laterais e outros elementos.

O interior da igreja é totalmente revestido de talha dourada e policromada realizada pelos entalhadores-escultores, Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, e uma pintura de grande expressão realizada por Caetano da Costa Coelho, formando um conjunto harmônico representativo e de grande expressão para a arquitetura colonial brasileira na cidade do Rio do Janeiro (BARATA, 1975, p. 12).



Fig. 62 – Talha da Igreja São Francisco da Penitência

Fonte: <http://picasaweb.google.com/halleypo/RioAtual#509903598405353781>

Após a conclusão da igreja, deu-se a construção da sacristia e do consistório, equipados com grande arca e armários em jacarandá. Já no século XIX foram construídos a Capela do Santíssimo e o Cemitério, sendo este último utilizado até 1850.

Em 1933, foi inaugurado um Museu Sacro nas dependências da igreja, sendo este o primeiro do gênero no Rio de Janeiro, com a intenção de expor o rico acervo de arte sacra pertencente à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, especialmente os andores, imagens, trajas e demais objetos que compunham a antiga Procissão das Cinzas.

3.2.1 Descrição da igreja

Este monumento arquitetônico apresenta volume formado por três corpos unidos, marcados por telhados distintos e feitos na mesma época, na primeira metade dos setecentos, com telhamento tipo capa-e-canal, em quatro águas. Na fachada temos o frontispício compartimentado verticalmente por quatro pilastras em cantaria, encimadas por pesados pináculos, ligados horizontalmente por uma cimalha. Que é interrompida na parte central, onde aparece um frontão barroco, em linhas curvas, com um pequeno óculo

ao centro. Ainda em sua fachada, no corpo central em seu exterior tem a portada principal em pedra de Lioz, cuja parte superior com linhas curvas, é arrematada por um medalhão oval contendo o escudo da Ordem e no seu interior encontramos a Capela dos Exercícios, que apresenta planta típica da primeira metade dos setecentos. Sua fachada é pouco tradicional no Brasil, em estilo barroco português com predomínio da horizontalidade (MONTALVO E STTORINO, 2002, s/p).

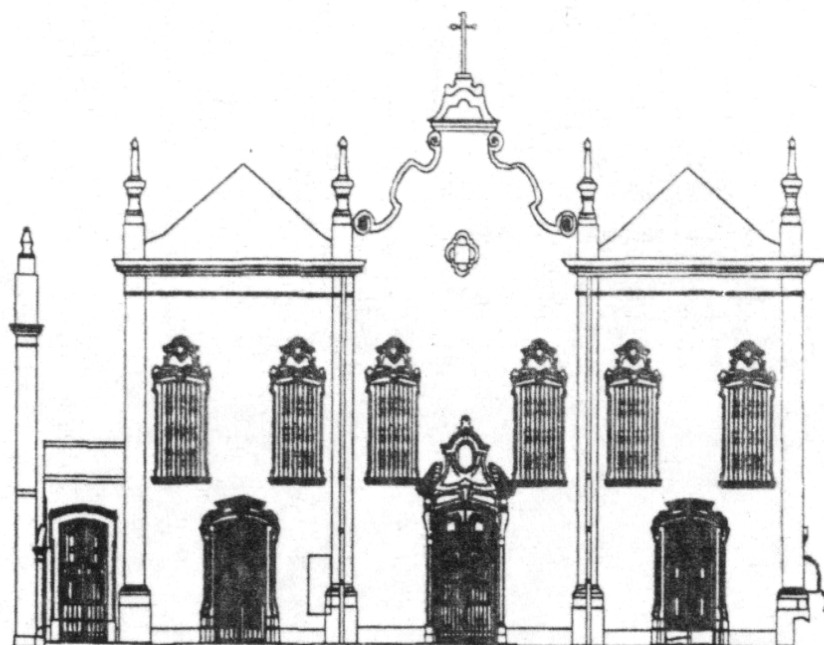


Fig. 63 – Fachada da Igreja da Venerável Ordem Terceira.
Fonte: Acervo da Ordem Terceira São Francisco da Penitência.

No interior da igreja, a Capela dos Exercícios constitui-se de coro, nave única retangular, altares laterais e capela-mor com a mesma forma, ambas com dimensões limitadas e cobertas com abóbadas de berço, em madeira. As paredes da nave e da Capela-mor apresentam-se, em cada lado, um púlpito e três altares, sobre os quais se abrem tribunas, sendo os espaços entre esses elementos totalmente revestidos em talha, contendo ainda painéis pictóricos a óleo sobre madeira e imagens em madeira policromada. No corpo direito, temos a Capela Nossa Senhora da Conceição ou Primitiva em estilo barroco e a do Noviciado ou do Santíssimo Sacramento já em estilo rococó. No corpo esquerdo da edificação, no primeiro pavimento, tem a sacristia e a ante-sacristia, que funciona como acesso à igreja, e, no segundo pavimento, o Consistório, que se abre para a nave e para a Capela-mor através de seis tribunas e dá acesso ao coro e a outras salas menores (MONTALVO E STTORINO, 2002, s/p). A parte onde se localiza a sacristia e o consistório fica de frente para a antiga Rua do Piolho (atual Rua da Carioca).

Uma pintura em perspectiva arquitetônica foi realizada no teto com técnica de óleo sobre madeira, de autoria de Caetano da Costa Coelho, representando a glorificação de São Francisco. A talha da Capela-mor, mais antiga que a da nave, constitui um dos mais importantes exemplares da talha portuguesa no país e a pintura de seu forro é de autoria de Manuel de Brito.

Encontramos ainda no terreno da igreja um pátio-jardim através do qual podemos chegar ao Cemitério das Catacumbas. Anexa ao Cemitério há uma Capela Mortuária, de estilo Neoclássico. O monumento, mesmo com essas construções tardias, mantém a unidade de estilo.

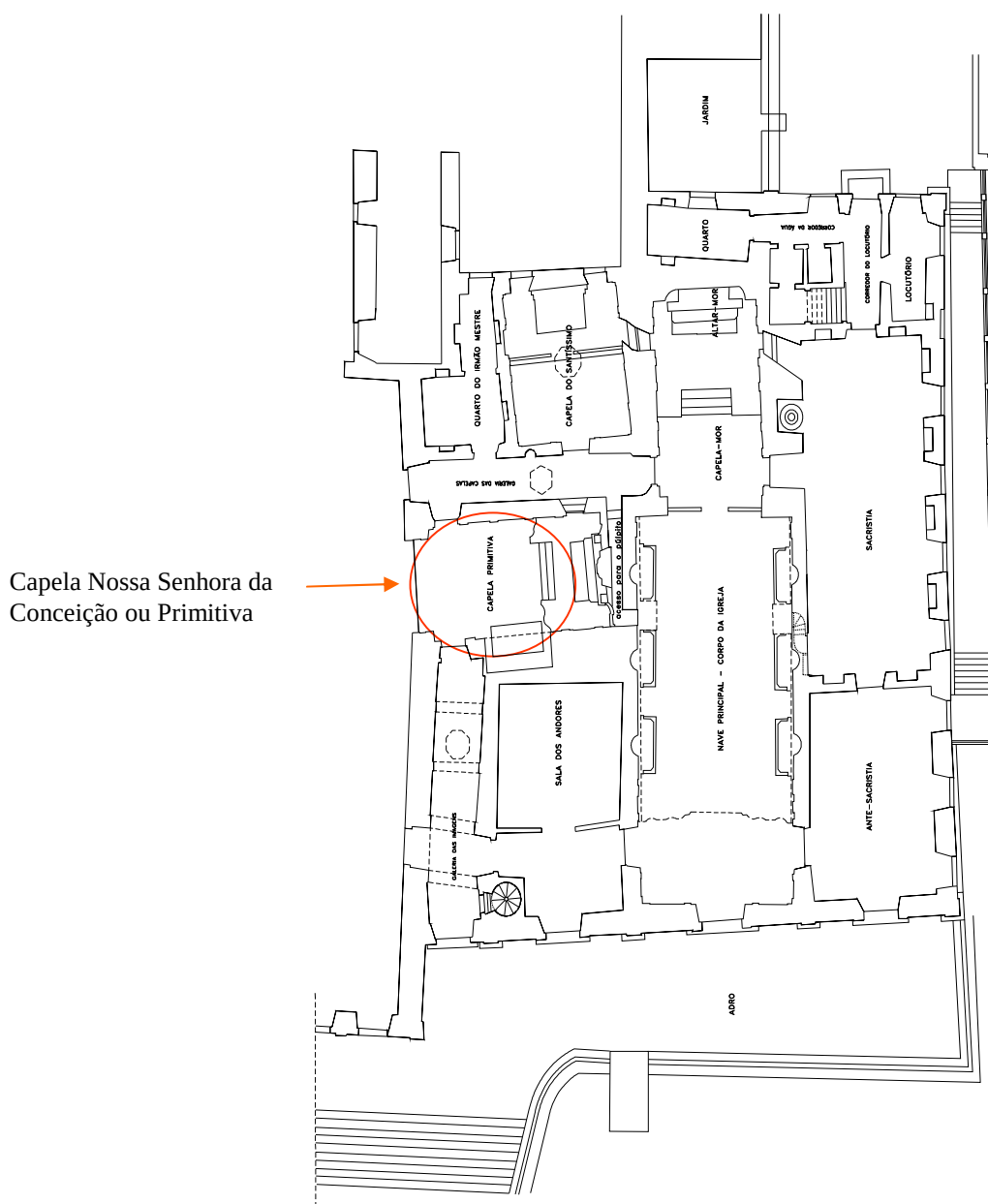


Fig. 64 – Planta da Igreja da Venerável Ordem Terceira São Francisco da Penitência.
Fonte: Acervo da Ordem Terceira São Francisco da Penitência.

3.2.1.1 Descrição da Capela Nossa Senhora da Conceição

O surgimento da Capela dos irmãos Terceiros de Nossa Senhora da Conceição, atualmente Capela Nossa Senhora da Conceição ou Primitiva deu-se no mesmo ano de fundação da Venerável Ordem terceira São Francisco da Penitência em 1619, em terreno doado pelo frades do convento, sendo inaugurada em 17/09/1622 dando início aos cultos dos Terceiros.

O interior da capela apresenta retábulo e ornamentos de madeira em talha parietal¹⁴, atribuídos a Francisco Xavier de Brito e a Manuel de Brito, sendo segundo Barata (1975, p. 51-52) da mesma época em que realizaram a obra de talha da Capela dos Exercícios, provavelmente em fins dos anos do século XVIII. Isso pode ser identificado na obra de talha como no dossel, em pilastras de grandes volutas, pendentes, esculturas de relevo pleno, sendo próprio dessa época, em que atuaram na igreja. Temos ainda no seu interior as imagens de Nossa Senhora da Conceição e de esculturas douradas, bem como de elementos que fazem parte da liturgia. No teto há uma pintura com Nossa Senhora da Conceição, em cor clara de aparência neoclássica, segundo o autor supracitado, do século XIX. Há também uma bela grade criada em 1732 por Manuel da Cruz, que separa a capela do Convento Santo Antônio, bem torneada e de volume expressivo.

3.3 A talha presente na Capela

A talha da capela é construída em estilo barroco com retábulo semelhante ao da Capela dos Exercícios da igreja, em tamanho reduzido, atribuído a Xavier de Brito. Na extensão da talha por todo o interior da capela, temos na parte alta do pavimento a representação de embutidos de mármore. E na parte superior aparece o arco de ligação com o Convento de Santo Antônio com medalhões e bustos aplicados, próprios do estilo de Xavier de Brito. Percebemos, visualmente, características semelhantes entre a Capela Nossa Senhora da Conceição e a Capela dos Exercícios (Igreja da Penitência), como as ramagens e volutas entalhadas com volume e plasticidade acentuada como aparece nos elementos aplicados sobre a madeira (talha de forma indireta), em parte do arco cruzeiro e da capela-mor da igreja.

Segundo Bonnet (2007) na talha da capela e do altar encontramos,

¹⁴. Apainelados lavrados, assentados sobre partes estruturais, recobrimo as superfícies internas dos espaços arquitetônicos.

Além dos motivos tipicamente joaninos, a decoração da capela apresenta também elementos retirados de orações, como ‘Salve Rainha’, do Novo Testamento e da iconografia tradicional da Imaculada Conceição. O retábulo, dedicado á Nossa Senhora da Conceição, apresenta os quatro evangelistas, facilmente identificáveis por seus atributos, sentados sobre mísulas, em cada uma das quatro pilastras misuladas. Estas últimas, aparecem cobertas de motivos florais e rocailles, sendo encimadas por volutas e fragmentos de arco. O coroamento apresenta dossel, sustentado por dois fragmentos de arco: sobre cada um deles encontramos as figuras alegóricas representando a Fé (com uma cruz) e a Esperança (com uma âncora) e acima do dossel está pousada uma representação da Caridade – o uso das virtudes como motivo é mais uma característica do estilo Joanino introduzido na Colônia pelos Britos. A porta do tabernáculo apresenta a cruz no monte do Gólgota, acompanhada de cachos de uva e trigo, sendo esses dois últimos símbolos eucarísticos bastante utilizados na iconografia cristã tradicional (BONNET, 2007, p. 196).



Fig. 65 – Detalhe da parede lateral da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.
Fonte: BONNET, 2007, p. 196.

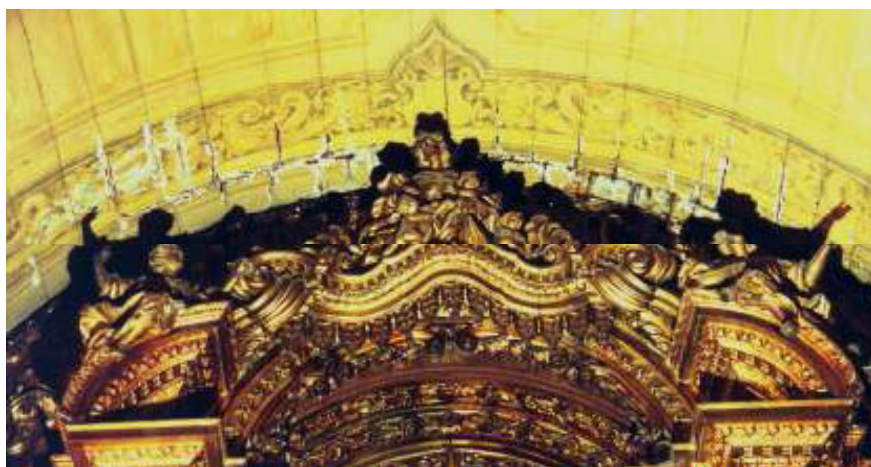


Fig. 66 – Coroamento do retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.
Fonte: BONNET, 2007, p. 197.



Fig. 67 – Sacrário do retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.
Fonte: BONNET, 2007, p. 197.

A talha da capela sofreu algumas alterações, quando D.João se instalou com a família Real no Brasil. Parte da talha da parede direita ao retábulo foi destruída em 1817 por conta da criação de um túmulo para seu genro e sobrinho o príncipe espanhol Carlos de Bourbon e Bragança, falecido nesta cidade no ano de 1812. O túmulo construído por José da Costa Silva, apesar do grande valor histórico não justifica no plano estético a criação lusa da época (BARATA, 1975, p. 52). Segundo Bonnet (2007) a talha retirada para a entrada do túmulo “provavelmente seguia o esquema compositivo da parede oposta”.



Fig. 68 – Detalhe do túmulo que substituiu a talha.
Fonte: Arquivo da Ordem Terceira

Segundo consta nos arquivos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

A idéia de erigir ali o túmulo com cerca de 3m de altura foi possivelmente insensata; não se compreende como houve coragem para sacrificar de tal modo uma obra de arte pura como é a Capela da Conceição com um “trambolho” que aberra completamente o seu estilo. Será possível que o fato de ser príncipe, marido de princesa, genro de reis, justificaria tamanho atentado? Pois o que sucedeu (s/a, s/d).

O retábulo da Capela é dividido em três partes: embasamento, corpo e coroamento, mas podemos destacar um outro tipo de divisão com a participação do trono e da integração da mesa do altar ao conjunto, como acontece como o retábulo da Capela dos Exercícios da Igreja da Penitência.



Fig. 69 – Retábulo da capela Nossa Senhora da Conceição
Fonte: Arquivo da Ordem Terceira

Em sua composição encontramos: a parte central, o trono, o frontal e a mesa do altar, que apresentam limites simples e claro, com desníveis entre suas partes, que produzem as formas variadas, de altura e largura diferenciadas, sendo o responsável pelo movimento ascendente e ainda por sua integração com o espaço. Suas linhas principais são: as linhas horizontais constituídas pela base e topo da mesa do altar, degraus do trono e pelas cornijas, apresentando-se de forma contínua; as linhas curvas que são de pequeno comprimento e grande variedade em suas formas e as linhas verticais, situadas entre as partes laterais, sendo definidas por suas colunas com esculturas em sua base, mísulas e pedestais. Segundo Sandra Alvim (1997) é um retábulo dinâmico, de movimento forte e equilibrado, sendo que, o que lhe dá qualidade é a diversidade de suas formas.

Os seus elementos compositivos se organizam a partir de planos verticais e se apresentam paralelos à parede de fundo da capela-mor e com superfícies curvas entre as colunas, sendo encontrado atrás do frontão. Suas superfícies servem como suporte à ornamentação, possibilitando efeitos de claro-escuro e dinamismo, criando o efeito de tridimensionalidade do retábulo.

Alguns de seus elementos de sustentação como as colunas são representados em forma de talha direta no bloco de madeira. Já a ornamentação de um modo geral apresenta-se aplicada sobre painéis de madeira (ensambladuras). Observamos também a presença de painéis com pinturas artísticas, relevos, anjos e esculturas em pleno vulto que fazem parte de toda a composição.

3.4 A importância da Capela como patrimônio cultural

A Capela de Nossa Senhora da Conceição possui características artísticas e históricas dotadas de atributos, significados e simbologias que constroem à história de um povo. Desde sua criação, seu interior foi representado pelos bens móveis e integrados de grande valor para a história de nosso povo. Mário Barata (1975, p. 13) comenta sobre o monumento dizendo “Esse templo é um escrínio precioso que milagrosamente atravessou os séculos, numa cidade em que infelizmente tanto se perdeu, no todo ou em parte”.

A preservação deste patrimônio cultural é fundamental para que continue a representar a memória de um povo através do tempo que se foi. E deve continuar a existir hoje, como aquilo que foi, aquilo que é, e que precisará sempre estar na memória de gerações futuras, como parte de sua identidade e de sua história.



Fig. 70 – Detalhe do retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição
Foto: Benvinda de Jesus

Por seu significado estético e histórico foi designado pelo Patrimônio Histórico que o monumento e a Capela Nossa Senhora da Conceição fosse transformado em Museu Sacro em 1933, com o projeto do Dr. Feliz de Maces, com fins à sua preservação. Em 08 de julho de 1938 foi realizado pelo diretor e fundador do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Dr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, através do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o tombamento do monumento, onde se localiza a Capela de Nossa Senhora Conceição.

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência esteve desativada durante anos e encontrava-se profundamente degradada pelo tempo, tanto em sua parte edificada como em seu acervo. Nos anos de 1998 á 2000 foi realizado um plano de ação priortário desenvolvido pelo IPHAN, criando-se o projeto de revitalização do monumento com o objetivo de garantir a preservação deste patrimônio, valorizando e difundindo-o, com a intenção de criar um local de atividades que trará a renovação de seu entorno, associado aos investimentos realizados pela iniciativa privada e com a ajuda dos poderes públicos Federais, Estadual e Municipal.

3.5. A restauração da talha de madeira na Capela

3.5.1 Intervenções anteriores

A Capela Nossa Senhora da Conceição, em sua passagem pelo tempo, vem sofrendo algumas alterações, em seu aspecto histórico, artístico, simbólico e arquitetônico, afetando sua função como patrimônio cultural. Segundo Ballestrem (1970) entende-se como alteração de uma obra de arte, neste contexto, uma modificação do estado original que modifica a legibilidade da obra e põe em perigo a sua conservação.

A primeira mudança ou alteração que aconteceu na capela foi em 1817, como vimos, por conta da criação de um túmulo em estilo neoclássico de três metros de altura, que alterou parte do estilo barroco, existente. A atitude do rei ao destruir parte da talha que revestia a parede de alvenaria da capela, seja por gosto pessoal ou por um ato de poder, apaga parte da história e da criação artística de um tempo que não voltará jamais, modificando o risco executado para este espaço, afetando a leitura e de seus elementos integrantes, como volutas, anjinhos, querubins, cornijas, intervindo principalmente em sua simbologia e no ambiente de fruição do expectador.

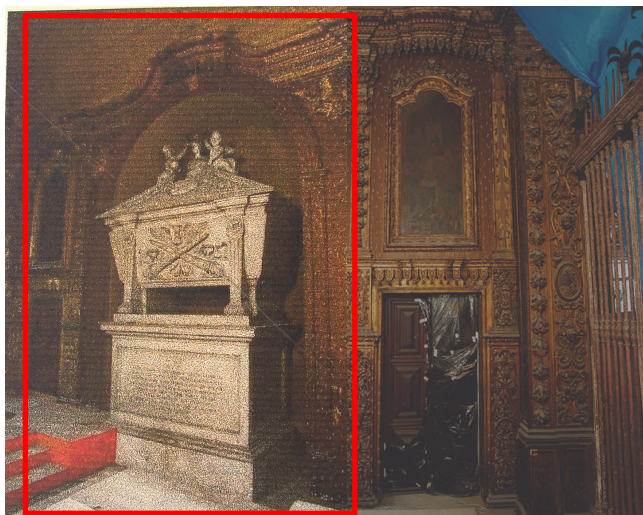


Fig. 71 – Alteração no aspecto artístico e histórico da obra (mudança de estilo)
Fonte: Acervo da Ordem terceira – Foto-montagem de Benvinda de Jesus

Segundo o pensamento da época (século XIX) a atitude de retirada ou acréscimo de elementos artísticos ou históricos era comum em alguns países, apesar do interesse pelas artes plásticas, por museus e pelas artes aplicadas e a preocupação de preservar o patrimônio. Somente mais tarde, no século XX, esse pensamento evolui e são criadas leis e acordos nacionais e internacionais direcionando e criando métodos e procedimentos para a preservação do patrimônio.

Houve outra intervenção na capela, que possivelmente pode ter acontecido juntamente com a restauração da igreja em 1895, com intervenções no douramento pelo artista Thomas Driendl, e, em 1933, novamente pelo mesmo artista, acontecendo no período de inauguração da igreja como Primeiro Museu Sacro do Brasil.

Em relação às intervenções realizadas no período (1895-1933) não foi encontrado nenhum registro fotográfico ou relatório sobre as mesmas. Nesse período, o pensamento preservacionista no Brasil ainda estava em formação e somente em 1937, com a criação do SPHAN esse pensamento começa a mudar.

Desde 1980, iniciou-se uma luta pela preservação deste patrimônio e de seus anexos, com a realização de inventário com fins de fazer o levantamento dos bens deste monumento. Em 1988 inicia-se o projeto de restauração do monumento baseado nas mais modernas metodologias de intervenção, segundo princípios e critérios estabelecidos pelos órgãos de proteção. Segundo o IPHAN a restauração do monumento, visava trazer de volta a leitura estética da talha e de pinturas ali encontradas, de modo a contribuir para reformular alguns conceitos da história da arte no Brasil. Este projeto de restauração do monumento foi interrompido várias vezes devido à falta de recursos e retomado 1998 (com o Projeto Museu de Artes Sacra) e ainda se encontra em processo.

Em 2001, temos então, a intervenção de restauro da Capela Nossa Senhora da Conceição realizada pela Empresa RG – Conservação e Restauração de Bens Móveis e Imóveis em conjunto com a Empresa Fazendo Arte Empreendimentos Culturais Ltda. E através desta intervenção, tendo como base o Projeto Museu de Arte Sacra – Restauração da Igreja de São Francisco da Penitência desenvolvido por essas empresas e com a contribuição e auxílio da Empresa Documenta Fotogrametria Arquitetural, disponibilizando as plantas utilizadas no projeto, iniciamos nossa análise. Colocaremos em pauta o processo técnico de restauro desenvolvido na obra de talha, ou seja, as ações que ela exigiu em seu momento de restauração, baseando-se nas etapas de restauração de um bem, como foi apresentado em toda a pesquisa.

1ª- Etapa - Investigação documental

Pesquisa histórica, arquivística e bibliográfica: Foi realizado o levantamento histórico, artístico e fotográfico da obra, para se obter dados sobre o período que a obra pertence e consequentemente, investigar como foram realizados seus douramentos e policriomias, como foram construídos seus retábulos e ornamentos e através da pesquisa iconográfica, visualizar a obra através dos registros fotográficos, anteriores e após as restaurações

passadas, etc. Este procedimento teve como finalidade contribuir para a reposição de volumetrias, douramentos, policromias, bem como identificar elementos agregados à obra, que alteravam sua unidade visual, seja por intervenções humanas ou pela ação do tempo.

2ª- Etapa - Levantamento físico

Local da obra: A identificação e descrição do local foi realizada através do levantamento de plantas arquitetônicas, de modo a localizar a obra de talha, com fins a facilitar posteriormente a realização do mapeamento de danos.

A compreensão do espaço aonde a obra de talha se encontra é fundamental para que seja reposta cada parte da talha (ornatos, volutas, dosséis, cornijas, painéis, etc) sem alterar seu aspecto e principalmente a sua simbologia dentro do espaço arquitetônico religioso.

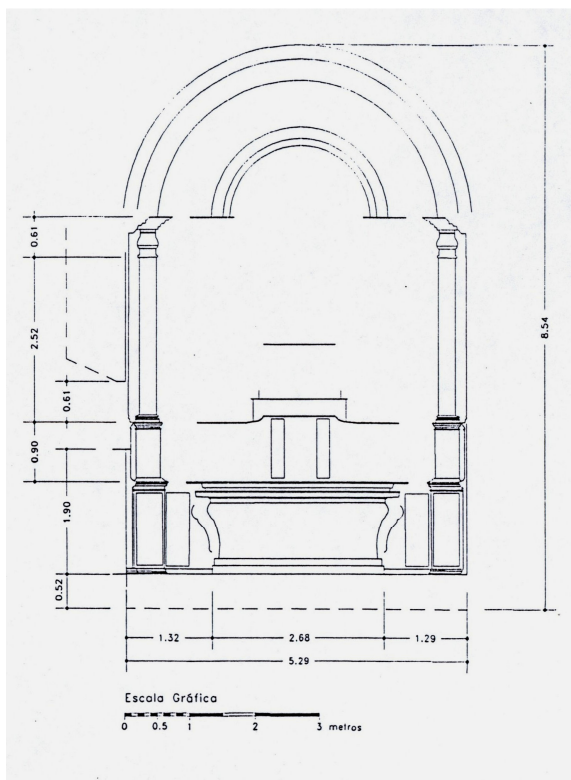


Fig. 72 – Planta do altar sem a localização dos ornamentos e o retábulo de talha.

Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração / Fazendo Arte/ Documenta

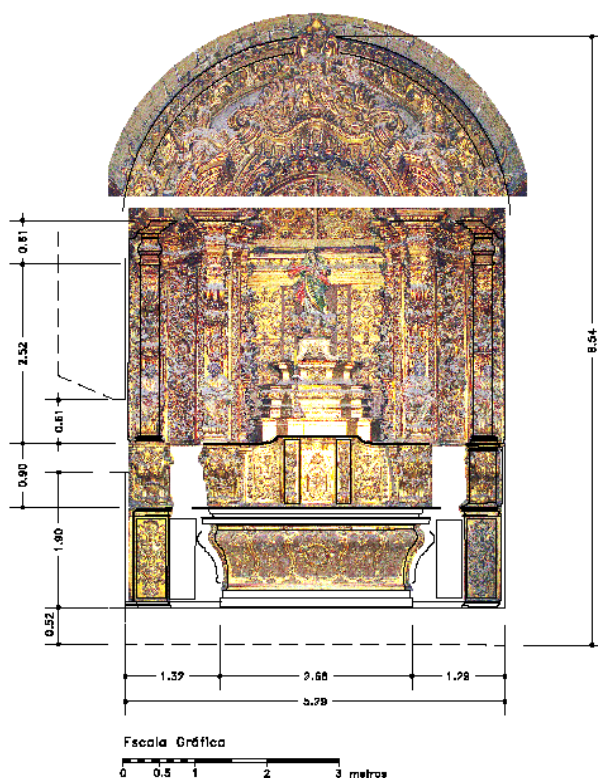


Fig. 73 – Fotogrametria do altar com a localização dos ornamentos e retábulo de talha.

Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração / Fazendo Arte/ Documenta

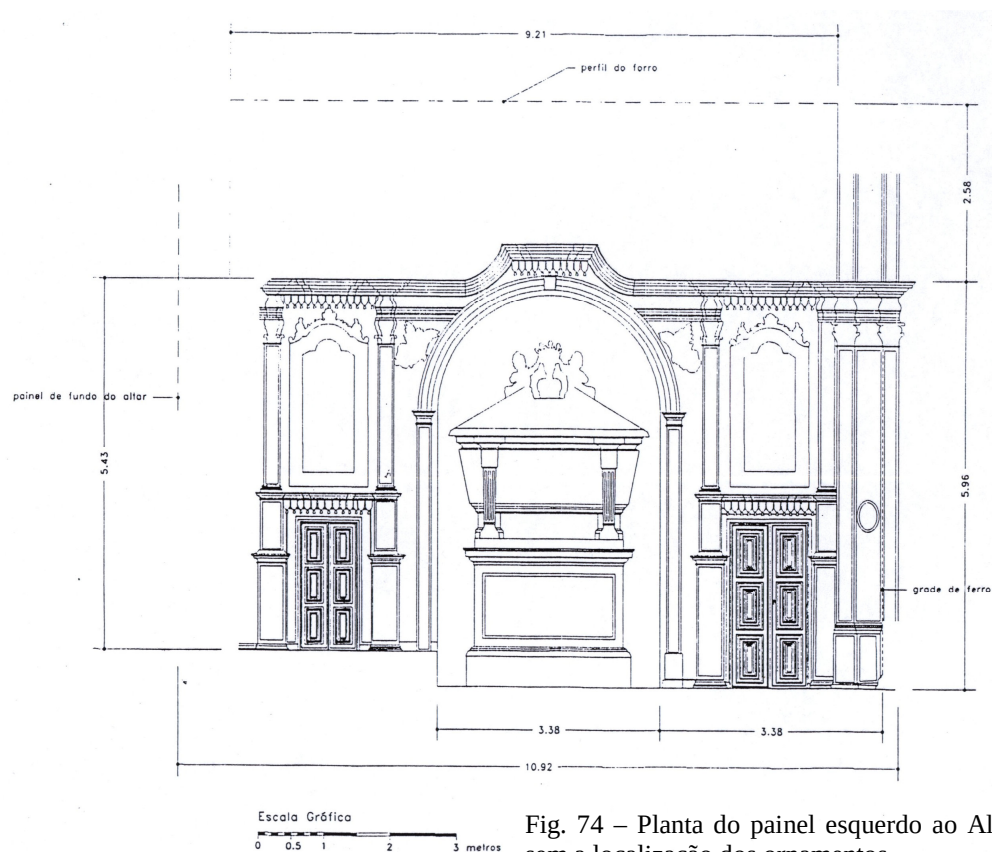


Fig. 74 – Planta do painel esquerdo ao Altar da Capela sem a localização dos ornamentos.

Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo Arte/Documenta.

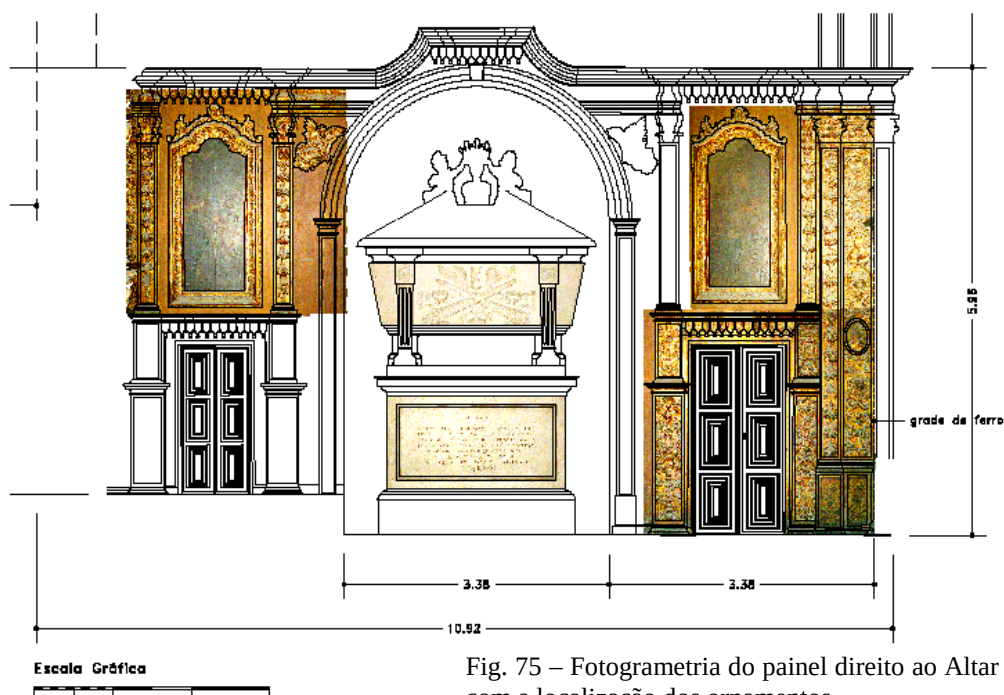
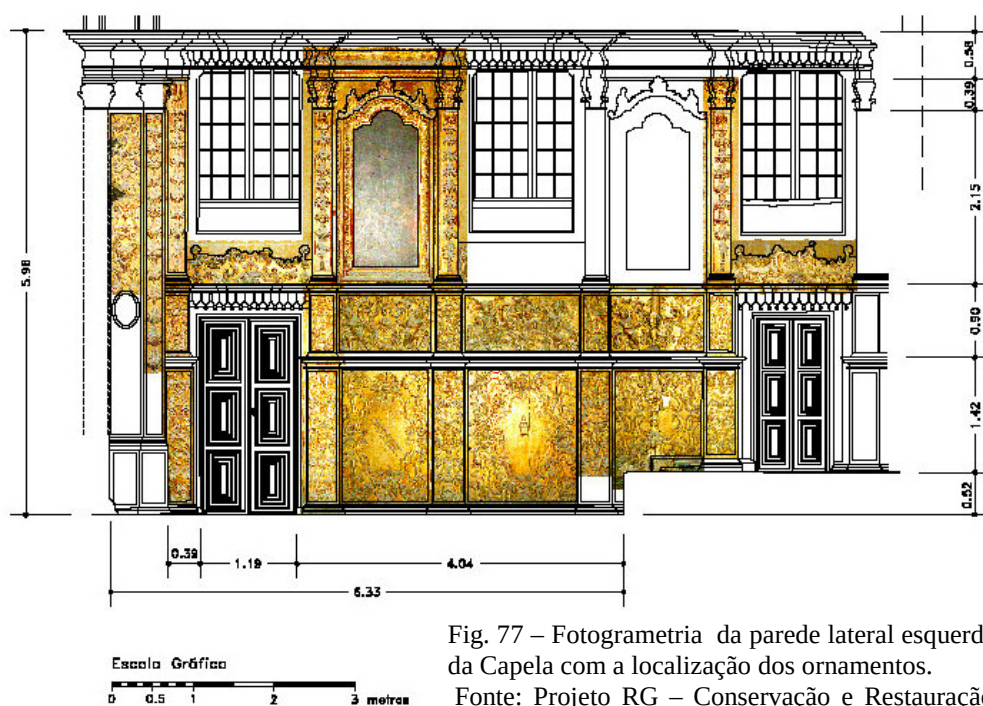
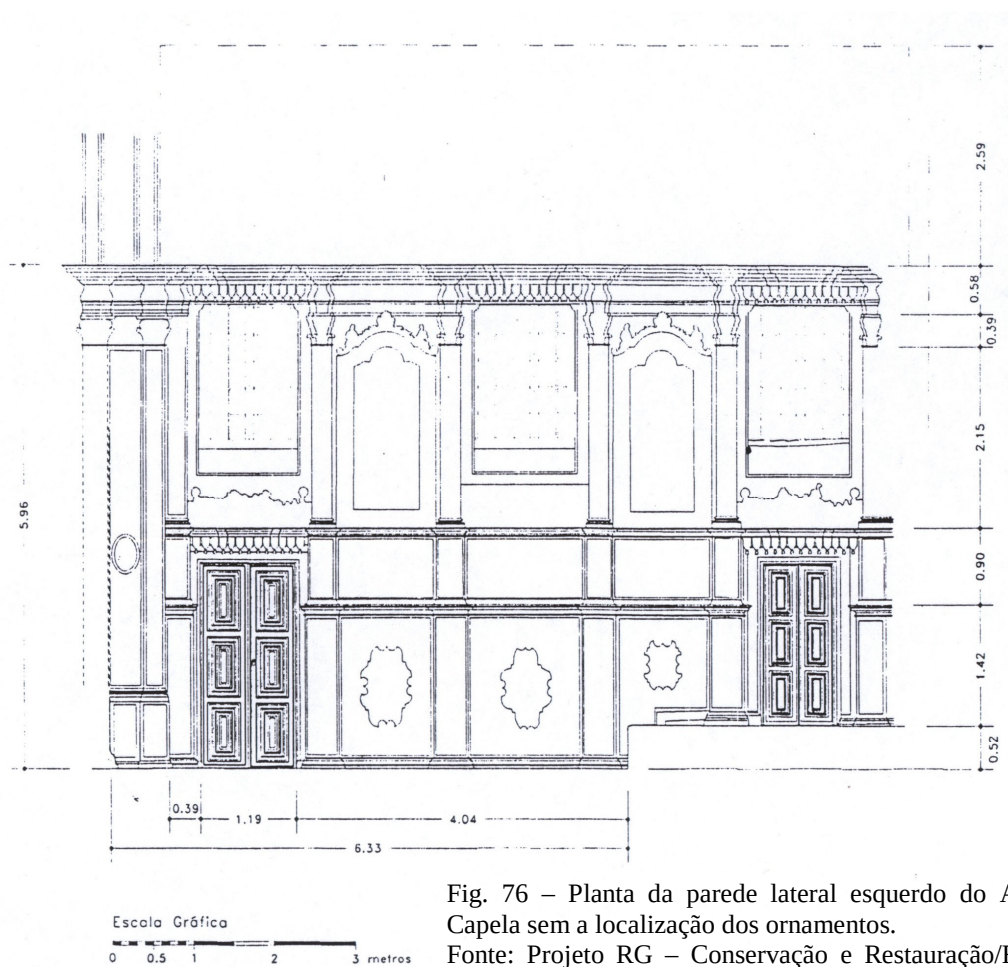


Fig. 75 – Fotogrametria do painel direito ao Altar da Capela com a localização dos ornamentos.

Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração /Fazendo Arte/Documenta.



3ª- Etapa –Identificação e localização dos danos

Levantamento fotográfico dos danos: Foi realizado levantamento fotográfico dos danos visando dar suporte à realização do diagnóstico e do mapeamento



Fig. 78 – Repinturas na mesa do Altar
Fonte: RG – Conservação e restauração/Fazendo Arte.



Fig. 79 – Anjo no altar com intervenções que alteram o aspecto da obra
Fonte: RG – Conservação e restauração / Fazendo Arte.



Fig. 80 – Detalhe do altar com material particulado e verniz oxidado.
Fonte: RG – Conservação e restauração / Fazendo Arte



Fig. 81 – Detalhe da Moldura do painel lateral esquerdo com material particulado (sujidade)
 Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo Arte

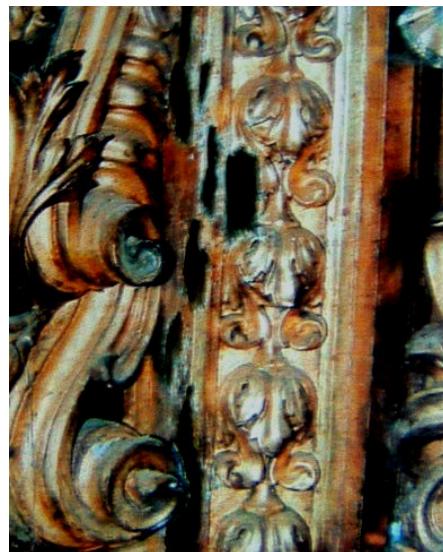


Fig. 82 – Detalhe de ataque de xilófagos no altar.
 Fonte: Projeto RG – Conservação/Restauração/Fazendo Arte



Fig. 83 – Perda de suporte por dano físico
 Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo Arte



Fig. 84 – Capela Nossa Senhora da Conceição com material particulado (sujidade) e verniz oxidado.
 Fonte: Projeto RG – Conservação/Restauração/Fazendo Arte

Mapeamento e diagnóstico dos danos: Através do mapeamento de danos foram demarcados, graficamente e com cores variadas, os danos na talha. Os principais danos encontrados foram: repinturas, rachaduras, perda de douramento, descolamento da camada de base e da camada de douramento, perda de suporte, área com ataque de xilófagos; pregos oxidados, emassamentos inadequados partes faltantes, peças em deslocamento e anatomia inadequada, como pode ser visto no mapeamento (Fig.85, 86 e 87)

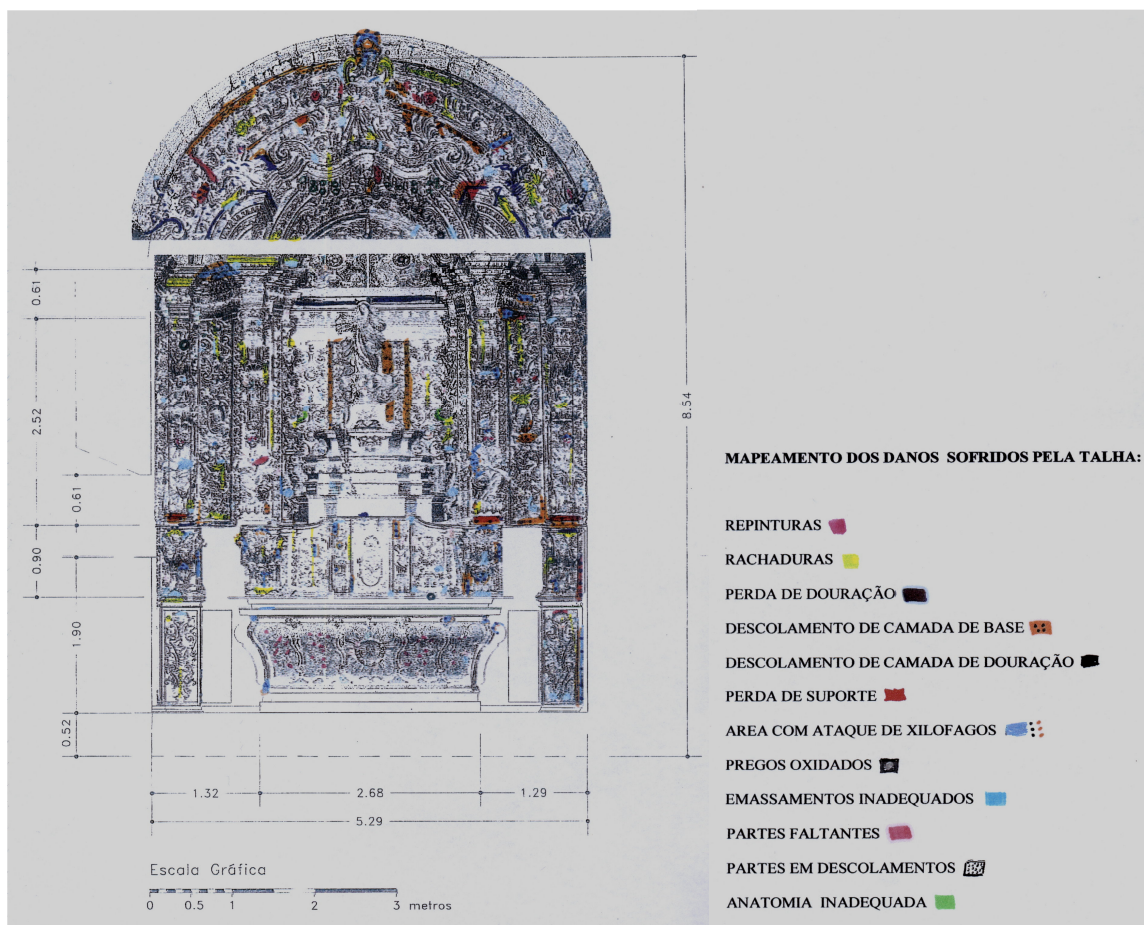


Fig. 85 – Mapeamento de danos do Altar da Capela

Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo Arte/Documenta

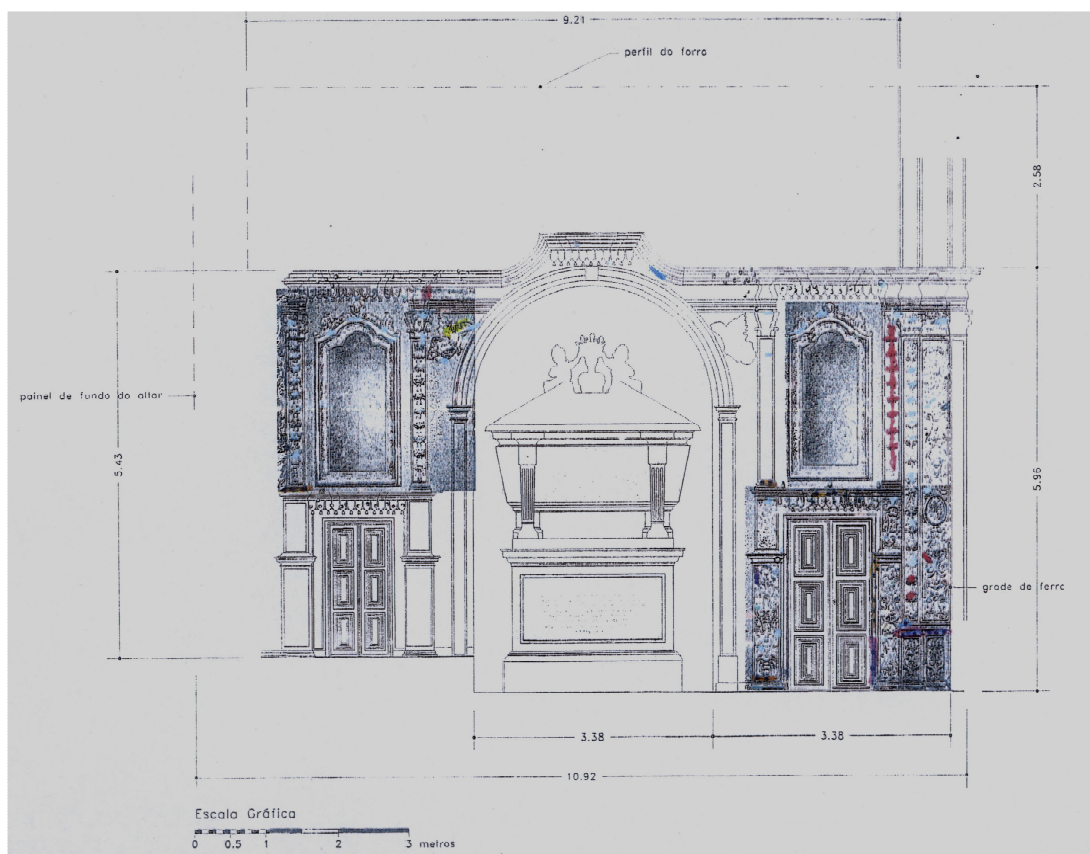


Fig.86 – Mapeamento de danos da parede lateral direita da Altar da Capela
 Fonte: Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo Arte/Documenta

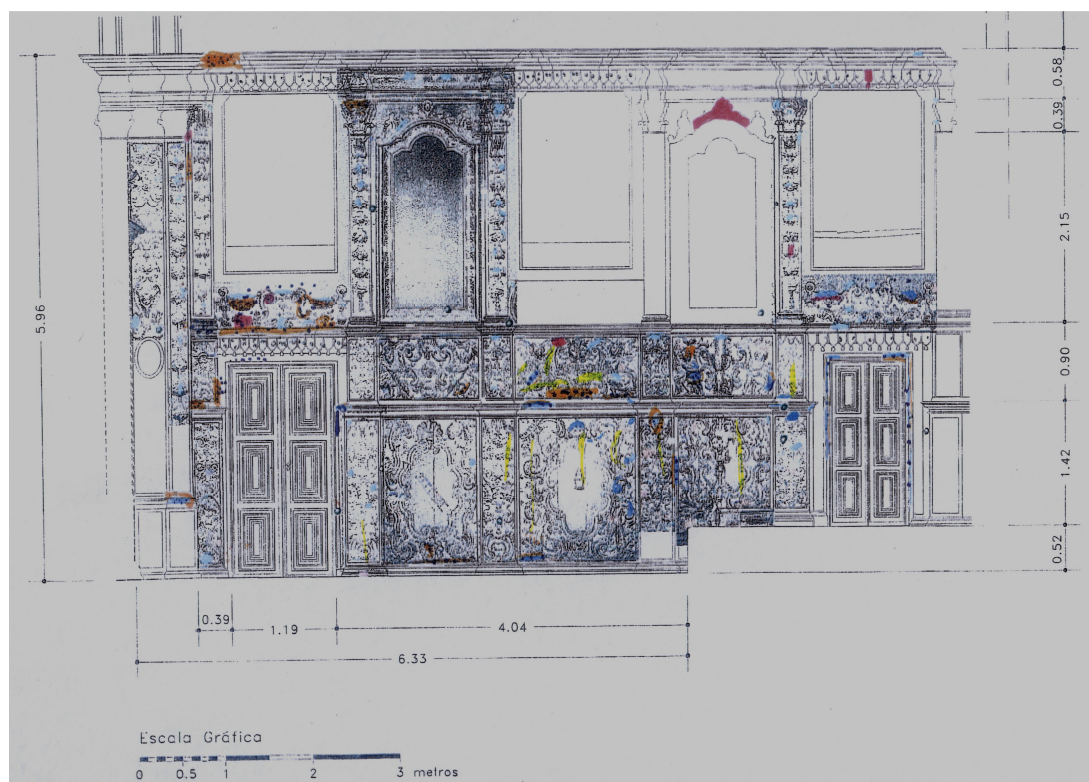


Fig. 87 – Mapeamento de danos da parede lateral esquerda da Altar da Capela
 Fonte: Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo Arte/Documenta

4ª - Etapa – A Intervenção de restauro

Na restauração em questão foram realizadas as seguintes ações sobre a obra de talha: limpeza e retirada de repinturas, análise científica, consolidações e recomposição de camadas anteriores ao douramento e a policromia e recomposição de volumetrias.

Limpeza e retirada de repinturas: Nos procedimentos de limpeza e retirada de repinturas e vernizes oxidados, foram utilizados solventes previamente testados, para que o aspecto da obra não fosse alterado. Segundo apresenta o Projeto supracitado.

Testes realizados:

Testes com base na tabela de Liliane Marseklein e do professor Alain Phenix para a limpeza química dos contaminantes e remoção de repintura;
Foram testados os solventes: Dimetilformamida, Dimetilformamida/Xilol na proporção 1:1, Dimetilformamida/Acetato de etila na proporção 1:4; Xilol, Hidróxido de amônio/água com PH 9, Edta com PH 8,5. Para a remoção do verniz oxidado dos embutidos, os solventes Dimetilformamida e as misturas de Dimetilformamida e Xilol foram a mais eficientes (SANTOS E AMADOR, 2001-03).

O tratamento utilizado variou de acordo com a necessidade de cada elemento de talha, sendo realizados os seguintes procedimentos:

Higienização com trinchas macias, aspiração e aguarrás;
Fixação com acetato de polivinila nas proporções de 1:1;
Remoção química de vernizes e contaminantes com Dimetilformamina e Aguarrás mineral com a ajuda de calor para a remoção das ceras;
Remoção das repinturas dos evangelistas com Hidróxido de Amônia
Remoção de pregos oxidados (SANTOS E AMADOR, 2001-3).



Fig. 88 – Moldura do painel lateral esquerdo com procedimento de limpeza
Fonte: Fonte: Projeto RG – Conservação e Restauração/Fazendo/Arte.



Fig. 89 – Retirada de repinturas na mesa do altar
 Fonte: RG – Conservação/Restauração/Fazendo Arte

Análise Científica: Foram efetuados exames pontuais através de prospecção e corte estatigráfico, realizados a partir de fragmentos (repinturas) retirados da obra, o que permitiu estudar a camada original e intervenções presentes na camada pictórica, definindo em qual camada a obra seria mantida, respeitando seu aspecto histórico e estético.

Consolidação: Foram utilizados produtos que também passaram por testes anteriores visando estabilizar o suporte que irá receber o douramento e/ou policromia. Neste procedimento foram utilizados o etilmetacrilato/carga e em alguns casos a resina Model Paste – Araldite SV e HV 427 e cedro (madeira) como enxerto.



Fig. 90 – Consolidação do suporte no painel lateral ao altar capela
 Foto: RG – Conservação e restauração



Fig. 91 – Processo de consolidação com resina HV e SV – 427
 Foto: RG – Conservação e restauração

Recomposição da volumetria: Na recomposição da volumetria- partes faltantes, soltas ou alteradas - foram realizados o rebatimentos com cópias executadas dos originais e do registro histórico (artístico) da obra. Os produtos utilizados foram; a resina Model Paste – Araldite SV e HV 427 e o cedro (madeira). Quanto às partes que se encontravam soltas foram colocados pinos de madeira com adesivo PVA, sendo novamente fixadas.



Fig. 92 – Parte faltante no ornato com perda de suporte (fratura)
Foto: RG – Conservação e restauração.



Fig. 93 – Parte faltante no ornato restaurada com a resina HV/SV 427
Foto: Benvinda de Jesus

Recomposição do douramento e da policromia: Na recomposição do **douramento** foram utilizados o carbonato de cálcio com cola animal para a base de preparação e o bolo armênio também com cola animal para a aplicação da folha metálica e seu posterior brunimento. Nos casos em que o ouro se apresentava-se sem brilho (mate), ou seja, com douramento à óleo, foi aplicado o mesmo procedimento do douramento à base d'água, sendo modificado apenas o modo de aderência da folha metálica.



Fig. 94 – Anjo ao lado do nicho do mausoléu com recomposição da base de preparação
Foto: RG – Conservação e restauração



Fig. 95 – Ornato da parede do lado direito ao altar com bolo armênio
Foto: RG – Conservação e restauração



Fig. 96 – Anjo ao lado do nicho do mausoléu com reintegração do douramento.
Foto: Benvinda de Jesus



Fig. 97 – Talha com reintegração do douramento
Foto: Benvinda de Jesus

Na recomposição da **policromia** temos o uso do carbonato de cálcio com cola animal e logo após retoque com pigmento e paralóide (Copolímero de etilmetacrilato) ou com tinta Charbonnel.

A recomposição das camadas que antecedem cada processo, tanto do douramento como da policromia, contribuiu para uma reconstituição segura do douramento e do retoque na policromia. Esse procedimento permitiu realizar reintegração próxima ao original, trazendo a unidade da obra ao ser observada a uma certa distância, e logo que se aproxime seja percebida a intervenção realizada, sem falsificá-la.



Fig. 98 – Mesa do altar com retoque e reintegração da policromia e do douramento
Foto: Benvinda de Jesus

5ª- Etapa - Relatório final: Foram realizados registros fotográficos de todas as etapas de intervenção na obra e a descrição dos procedimentos, materiais e produtos utilizados durante esta ação. Este relatório tem como finalidade auxiliar o restaurador ao intervir na obra (futuramente ou na época exigida) ao retirar antigos ou repor novos materiais da obra, caso seja necessário. Permitindo uma intervenção segura, com fins a preservação da obra.

3.6 Considerações parciais

Um exemplo que nos chama a atenção é o caso da figura de um anjo localizada no Altar da Capela, onde encontramos um dano por intervenção humana anterior a esta restauração, que alterava o aspecto visual da obra. Nesta intervenção anterior a anatomia (mão) da escultura foi realizada com dimensões menores que o original.

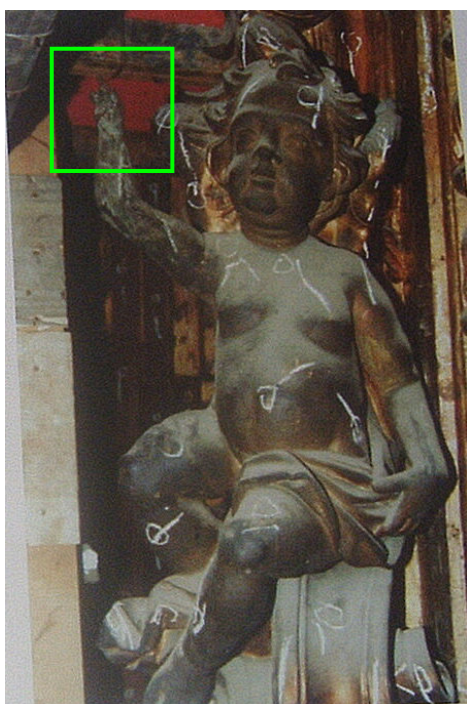


Fig. 99 – Imagem de anjo no altar com sujidade e danos por intervenção humana
Fonte: RG – Conservação e restauração / Fazendo Arte



Fig.100 – Detalhe do anjo do altar com anatomia refeita.
Foto: Benvinda de Jesus

A nova intervenção de restauro realizada em 2001 traz de volta a unidade da obra, antes alterada, refazendo novamente a mão, baseada na iconografia da obra e segundo a anatomia do outro anjo (com as mesmas características físicas) em posição lateral a este, ambos localizados no altar e com a mesma representação simbólica. A decisão de trazer novamente a leitura da obra foi tomada pelo órgão de preservação competente (IPHAN) e

pelos restauradores responsáveis, sua reconstituição foi executada através de foto (do outro anjo) e por rebatimento visual.

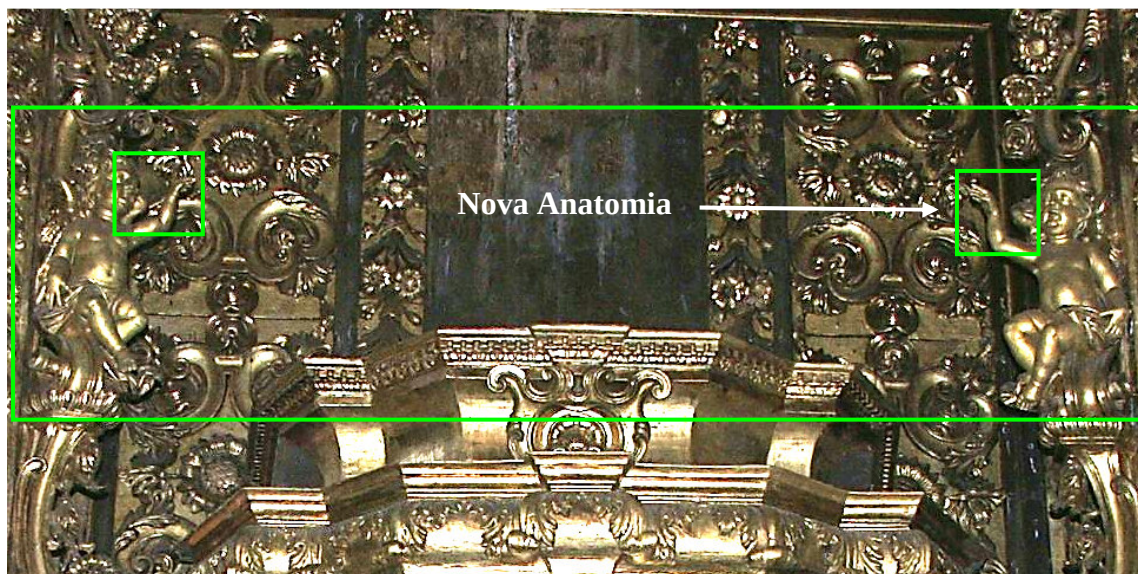


Fig. 101 – Representação simbólica dos anjos no altar – após restauração
Foto: Benvinda de Jesus

Segundo Phillippot (1970) em relação às lacunas do ponto de vista estético, na medida em que se mantém a forma esculpida, trata-se de uma lacuna relativa e não de uma lacuna total como é o caso de uma pintura de um quadro. O autor diz que o risco de um retoque na policromia é menor (desde o ponto de vista pictórico) em comparação a uma intervenção na forma plástica de uma escultura. Mas que toda regra tem sua exceção, e o que devemos é levar em consideração cada caso, com o respeito ao original. Neste contexto a lacuna na escultura dos anjos passa a ser total, pois estava prejudicando a unidade da obra por uma execução técnica que altera sua volumetria (forma plástica), afetando sua questão simbólica, pois sua localização é no altar da capela, para onde todos os olhares (dos fiéis) estão direcionados. Outro fato que altera sua unidade é a escultura estar completamente tomada por material particulado (sujidade), prejudicando sua leitura no altar. Neste caso foi efetuada a limpeza química com os procedimentos citados anteriormente.

Portando, devemos considerar cada caso no momento de uma intervenção. Neste caso, ao refazer a outra mão foram considerados o significado artístico/simbólico/religioso da obra, e, sobretudo, a questão da coletividade, pois o principal vivenciador e fruidor

desse espaço é o homem (fiel), que faz esse ambiente ser o que é, um espaço de fé e religiosidade de comemoração do Divino.

Ao lidarmos com a questão coletiva/subjetiva que traz o ambiente religioso, nos tornam flexíveis diante da obra a ser preservada neste ambiente, em que acréscimos, desgastes, perdas, etc, passam em alguns casos, a ser parte da obra e da vivência do homem. E devem ser considerados e não ser simplesmente substituído, reconstituído ou retirado, sem levar em conta seu caráter imaterial.

A intervenção apresentada no retábulo e nos ornamentos da Capela Nossa Senhora da Conceição deixou claro alguns conceitos, princípios e critérios ao se intervir numa obra dotada de atributos, significados e simbologia. Ao trazer a restituição e a continuidade óptica da superfície, permitindo a volta do jogo de luz e sombra, de volutas, ornatos, santos, etc., naturais na simbologia e representação da talha dourada e policromada. Trouxe de volta a releitura de elementos históricos e artísticos, que estavam encobertos pela ação do tempo e por intervenções que alteravam a figuratividade do bem, representativo de um tempo, sem cometer com isso um falso histórico ou estético.

A metodologia de intervenção e os procedimentos utilizados na preservação da capela no período de 2001 a 2003, cumpre, de fato, todas as etapas de restauração de um patrimônio, como os princípios e critérios estabelecidos pelos órgãos de proteção do patrimônio, dentro do pensamento preservacionista atual.

A utilização desse espaço é um fator fundamental para que continue a existir como patrimônio enquanto identidade de um povo e memória de um passado que se foi e que deve ser preservado. É no seu uso, nos novos valores que adquiriu com o tempo e com um olhar atual e diverso daquele em que foi criada, que vai fazer com que continue a representar essa memória ao ser fruída novamente. Como afirma Jonhn Dewey (1951), a obra de arte é recriada toda vez que a experimentamos esteticamente. Este apelo deve ser feito não só a este patrimônio, mas a todos que estejam em igual situação, que sejam habitados, e, sobretudo, que seja criado um ambiente estável para sua preservação.

Outra questão é quanto à iluminação do ambiente. Uma iluminação adequada além de permitir a fruição deste ambiente, contribui para a conservação do aspecto da obra, de seus pigmentos, de douramentos, vernizes, etc., e colabora na prevenção de ação de agentes biológicos. Todos estes fatores observados são de grande importância para a permanência da obra no presente e no futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao expor as diferentes técnicas de restauro para a preservação da talha é fundamental que se conheça o criador dos procedimentos e de que forma ele os executa (o conservador-restaurador), entendendo sua função e relação para com a obra, antes, durante e depois de agir sobre ela. Com esse pensamento, visamos preservar o nosso passado histórico de maneira geral e, sobretudo, preservar o sentido mais sutil de uma edificação, através dessa ação.

A restauração de uma obra, não só se dá através de uma ação prática sobre a obra mas deve ser baseada também na teoria, com conceitos, princípios e critérios, estabelecidos pela evolução do pensamento preservacionista, os quais irão nortear esta ação como um todo.

Este trabalho trata da restauração da talha de madeira em edificações religiosas, bem integrado à edificação em que se encontra fixado. Logo este bem sofre danos que são inerentes ao edifício. Portanto, devemos tratar primeiro do local aonde a obra se encontra inserida ou vinculada, para depois tratar da obra. É primordial a identificação e determinação das causas dos danos, para depois tratá-los, eliminando ou prevenindo sua ação.

É de fundamental importância antes de uma ação sobre a obra, que sejam realizados: a investigação documental, o levantamento do local aonde a obra se encontra, o levantamento dos danos, identificando e localizando-os através do diagnóstico e do mapeamento de danos.

Neste tipo de intervenção deixamos claros ser de extrema importância, que, nos procedimentos de limpeza, consolidação e retirada de repinturas, os produtos utilizados sejam previamente testados, para não causar danos à estrutura e consequentemente ao aspecto da obra. A investigação científica da obra é primordial na escolha da técnica a ser utilizada em sua restauração.

Ao determinar os materiais que devem ser utilizados nesta intervenção, sinalizamos a necessidade e a adequação a novas tecnologias, respeitando e mantendo o aspecto e estrutura da obra. O conhecimento dos componentes e materiais a serem empregados é importante, de modo que o uso de materiais novos não entrem em conflito com os antigos, identificando, testando e analisando cada caso, de modo a respeitar a obra em seu tempo.

Ao lidarmos com a preservação de um bem devemos levar em conta não só seus aspectos materiais e construtivos, mas, também os atributos, significados e simbologias que são inerentes às obras de arte. Para tanto é imprescindível conhecer o seu contexto histórico, seja o contexto histórico factual, social e cultural no qual a obra a ser restaurada teve origem, seja o papel que ocupa dentro da história da arte.

O contexto histórico no qual a obra e o conservador/restaurador se acham inseridos, impõem-se como fator decisivo para que uma intervenção se dê. Isso porque é esse contexto que irá determinar as decisões que o restaurador deverá tomar no ato do restauro. Isto se explica porque, tanto os princípios e critérios de como intervir na obra a ser restaurada, estabelecidos pelos órgãos competentes, quanto as técnicas propriamente ditas do restauro, ou ainda as concepções artísticas inerentes à obra, são sempre o resultado do modo como o homem compreende e interpreta o seu mundo.

O restaurador, ao empregar os procedimentos técnicos no restauro, deverá ter sempre uma visão retrospectiva (um conhecimento do passado da obra, ou seja, do estilo artístico a que ela pertence, dos materiais utilizados, das técnicas nela empregadas, etc.) e prospectiva (dos possíveis danos que a obra poderá vir a sofrer, dos novos usos que o espaço no qual ela se acha inserida possa ocorrer, etc.). Esse caráter retrospectivo e prospectivo da visão do restaurador sobre a obra é que lhe permitirá intervir sobre ela, no presente, de forma adequada. Por sua vez, esse tipo de visão é a mesma que o orienta na percepção do caráter artístico (estético) da obra.

Pois bem, o restaurador deve se manter sempre na sua época, devendo dominar as tecnologias disponíveis, contudo, para ele assim se manter, deverá continuamente estar aberto para essa condição da obra de arte, porque ao intervir sobre ela, deverá nortear-se pelas novas formas de interpretá-la e vivenciá-la. O restaurador deverá ser sempre um interprete da sua época histórica e de toda a tradição (histórica, técnica e artística) da qual essa mesma época é herdeira. Interpretação que sempre se reverte em novas técnicas para a preservação da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNAMO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABREU, A. A Intervenção In: **Conservação e Restauro: memórias futuros continuidades barrocas**. Lisboa: Printer, 2000, p. 99-163.
- ALBERNAZ, M. P; LIMA, C. M. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**, v. 2. São Paulo: ProEditores, 1998.
- ALVIM, S. P. F. **Arquitetura Religiosa no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ. IPHAN, 1996.
- AVC REPORTAGEM. **AVC Reportagem nº. 210**: Sandra e João Paulo casam-se no Rio de Janeiro. Disponível em http://br.geocities.com/avc_legapir/avc210.htm. Acesso em 14 de dez. de 2008.
- ÁVILA, A.; GONTIJO, J. M.; MACHADO, R. G. **Barroco Mineiro** - glossário de arquitetura e ornamentação. 3 ed. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro / Fundação Roberto Marinho, 1996.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BALLESTREM, A. **Limpieza de las esculturas policromadas**. Trad. para espanhol Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo. Los Angeles, v. 2, 2 ed., 1970.
- BARATA, M. **Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- BAZIN, G. **Arquitetura Barroca Religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1956. 1 v.
- BONNET, M. **Rompendo laços: o estilo joanino nas capitanias da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro**. Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/PDFs/artigo9.pdf>. Acesso em 14 de dez. de 2008.
- BOTALLO, M. Ética e preservação. **Boletim Abracor**, v. 5, n. 2-3, p. 3-5, mar./ago.1998.
- BRAGA, M. **Conservação e restauro**: madeira, pintura sobre madeira, douramento, estuque, cerâmica, azulejo, mosaico. Rio de Janeiro: Rio, 2003.
- BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Trad. Beatriz Köhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.
- BURGUI, S; MENDES, M; BAPTISTA, A. C. N. **Banco de dados**: materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1990.
- CALZA, C. **Desenvolvimento de sistema portátil de Fluorescência de Raios X com aplicações em Arqueometria**. 2007, 163 f. Tese (Doutorado em Engenharia Nuclear) – Coordenação dos Programas de Pós-Graduação de Engenharia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CAMÍ, J. T.; SANTAMERA, J. C. **A Talha**: escultura em madeira. Lisboa: Estampa, 1997.
- CARVALHO, A. M. F. M. A Madeira como Arte e Fato (considerações sobre a escultura religiosa do Rio de Janeiro Colonial – em Mestre Valentim, um estudo de Caso). **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 55-87, mar., 1993.
- CIVITA V. (Org.). **A Arte nos Séculos**. São Paulo: Abril. 1970, v. 1.

CONSELHO INTERNACIONAL DOS MUSEUS (PARIS). **Comitê do ICOM para a restauração - Grupo de Trabalho para a Formação em Conservação e Restauração: O Conservador-Restaurador: Uma Definição da Profissão.** Disponível em: http://www.accr.org.br/profissao_definicao.php. Acesso em 8 jan. de 2008.

COSTA, L. A arquitetura dos Jesuítas no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 26, 1997.

COSTA, L. M. **De museologia Artes e Políticas de Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

COSTA, M. A. B. A talha dourada na antiga província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó. In: **Arte Sacra Colonial no Rio de Janeiro: barroco memória viva**: São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CUNHA, A. P. **A Capela de Nossa Senhora das Vitórias da Igreja de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro e a sua Atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva**. 1966. 38 f. Tese (Concurso de Livre Docência da Cadeira de História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. **Dicionário de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. v. 1.

CUNHA, C. R. **A atualidade do pensamento de Cesare Brandi**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas>. Acesso em: 9 ago. 2007.

CURY, I. (Org). **Cartas patrimoniais**. 2 ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

DUVIVIER, E. M. A. **Código de Ética: um enfoque preliminar**. Disponível em: http://www.accr.org.br/profissao_etica.php. Acesso em 8 mai. de 2008.

DOCUMENTA FOTOGRAMETRIA ARQUITETURAL. Fotogrametria. In: _____. **Projeto Museu de Arte Sacra – restauração da Igreja de São Francisco da Penitência**. Rio de Janeiro: 1998.

GASPARINI, G. A arquitetura barroca latino-americana: uma persuasiva retórica provincial. In: **Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 43-56

GASSET, J. O. **Meditação sobre a Técnica**. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1991.

GOMBRICH, E. H. J. **A Historia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GONZÁLES, E.; MARTÍNEZ, A. **Tratado del Dorado, Plateado y su Policromía**. Valencia: Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales/Universidad Politécnica de Valencia, 1997.

GOOGLE MAPS BRAZIL. **Igreja de São Francisco da Penitência**. 2008. 1 fot. color. 10 cm x 14 cm. Disponível em: http://maps.google.com.br/maps?utm_campaign=pt_BR&utm_source=pt_BR-ha-latam-br-sk-gm&utm_medium=ha&utm_term=mapas. Acesso em 14 de jun. 2008.

HALLEY. **Igreja São Francisco da Penitência**. Disponível em <http://picasaweb.google.com/halleypo/RioAtual#509903598405353781>. Acesso em 02 de nov. de 2008.

IGREJA SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA. **Restaurações e Inventários de Obra de Arte Ltda. Relatório de restauração de elementos integrados da capela**. Rio de Janeiro: 1993/1994.

JUNKES, L. **Apontamentos da Aula Exames em Escultura de Madeira**, da Fundação de Arte de Ouro Preto, 2005.

LANDA, C. M. R. Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco, La Paz, Bolivia In: _____. **Metodología para La Conservación de Retablos de Madera Policromada**: Sevilla 2002, p 34-47.

LARA, C. **Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento**. Disponível em http://farm1.static.flickr.com/120/296760761_906305efd4.jpg?v=0. Acesso em 14 de dez. de 2008.

LIMA, C. M; ALBERNAZ, M. P. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**, v. 1. São Paulo: ProEditores, 1998.

MANTOVANI, A. **Patologias: estudos das falhas dos edifícios / desempenho não satisfatórios dos edifícios**. Disponível em: www.fag.edu.br/professores/agnaldo/patologias.ppt . Acesso em: 9 ago. 2007.

MEDEIROS, G. F. **Tecnologias de Acabamento de Douramento em Esculturas Policromada no Período Barroco e Rococó em Minas Gerais: estudo de um grupo de técnicas**. 1999. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Plásticas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MELLO, I. S. **Pintura Mural a Seco: um estudo de procedimento para restauro**. 2005. 145 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MIGUEL, A. M. M **Historia de la Conservación y la Restauración: desde la Antigüedad hasta Finales del siglo XIX.** Madrid: Tecnos, 1995.

MIGUEL, A. M. M; MOZO, A. G. **La Conservación y la Restauración en el Siglo XX**. Madrid: Tecnos, 1998.

MONTALVO, A. J. A. **Fenomenologia e a “Teoria da Restauração”: a fundamentação da teoria de Cesare Brandi**. 1998. 169 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MONTALVO, A. J. A.; STTORINO, C. **Textos do Arquivo da Ordem Terceira**. Rio de Janeiro, 2002.

NUNES, M. A. **Sistemas Construtivos e Suas Representações: retábulos executados entre o século XVIII e XIX da arquitetura religiosa de Florianópolis**. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

OLIVEIRA, M. A. R. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ORTEGA y GASSET, J. **Meditação sobre a Técnica**. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1991.

PAOLI, C. M.; SOUZA, L A. A Um olhar sobre a Arquitetura religiosa do Rio de Janeiro no século XVIII. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, nº. 7, p. 147-159, dez., 1989.

PARFETT, M. **Conservação / Restauração de Douramentos** (Apostila de curso). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

PHILLIPPOT, P. **La Restauración de las Esculturas Policromadas**. Tradução para espanhol. J.Paul Getty Trust y no Projeto Regional de Desenvolvimento do Patrimônio Cultural – UNESCO. V. 15, nº 4, p. 248-252, 1970.

_____. The Idea of Patina and the Cleaning of de Paintings. In **Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage**. Los Angeles: Getty Conservation Institute. Cap. 39, p. 372-376, 1996.

PRESCHEN. **Apodrecimento causado por fungos**. Disponível em <http://www.preschem.com/portpage4.html>. Acesso em: 9 ago. 2007.

PRUDÊNCIO, W. J. **Apontamentos de Aula da Disciplina Patologia das construções**, do PROARQ/FAU/UFRJ, 2007.

RABELO, N. R. M. **A Originalidade de Mestre Ignácio Ferreira Pinto no Contexto da Talha na Segunda Metade do Século XVIII**. 2001. 218 f. Dissertação, (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

REGIS, D. V. **A Capela do Santíssimo da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: aspectos científicos do estado de conservação**. 1999. 66 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. **Projeto Cultural para Conservação e Restauração da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 2000.

RG – CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO; FAZENDO ARTE EMPREENDIMENTOS CULTURAIS LTDA. **Projeto Museu de Arte Sacra – Restauração da Igreja de São Francisco da Penitência**. Rio de Janeiro: 1998.

RIBEIRO, B. J. F.; REGIS, D. V. **Diagnóstico de Conservação e Restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis**. Rio de Janeiro. 2005.

RIBEIRO, G. M. F. Aspectos Lúdicos do Barroco. In: Semana de Filosofia, 9, 2006, São João Del Rey. **Atas...** São João Del Rey: SEGRA UFSJ, 2006.

ROCHA, M. R. **O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: 1590-1990**. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.

SANTOS, P. **O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura Brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

ROSADO, A. **Conservação preventiva da Escultura colonial Mineira em cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa**. 2005. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS R.; AMADOR, A. M. T. **Projeto de Restauração da Capela Nossa Senhora da Conceição: Rio de Janeiro**. 2001/2003.

SERCK-DEWAIDE, M. **Conservación de Escultura Policromada**. Apostila Apresentada no Seminario Taller de Actualización de Escultura Policromada. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas. Gerais. Trad. María Izabel Alvarez: Belo Horizonte, 1989.

SMITH, R. C. **A Talha em Portugal**. Lisboa: Horizonte, 1982.

SOUSA, L. A. C. Uma contribuição científica ao estudo da policromia nas esculturas mineiras dos períodos Barroco e Rococó. In: SEMINÁRIO DA ABRACOR, 7, 1994, Petrópolis. **Anais...** Panorama atual da Conservação na América Latina Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994. p. 269-274.

_____. **Evolução Tecnológica de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição**,

em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. 114 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TEIXEIRA, C. A. **Da Proteção do Patrimônio Cultural (Documento Versão 1) – Originária Cód. Documento 1979.** Rio de Janeiro; IPHAN 6ª CR, s/d.

TEUTONICO, J. M.; CAMPO L. P. Prefácio. In: _____. **Metodología para La Conservación de Retablos de Madera Policromada:** Sevilha. 2002, p 10-13.

UNIAO LATINA. **Brasil Barroco – Entre o Céu e a Terra.** Paris: União Latina, 1999.

VACCANI, C. **O Aspecto Artístico do Baixo Relevo.** 1952. 63 f. Tese (Livre Docência para Cadeira de Modelagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VERÇOZA, E. J. **Patologias das Edificações.** Porto Alegre: 1991.

VIÑAS, S. M. **Teoría Contemporánea de la Restauración.** Madrid: Sintesis, 2003.

WEISZ, Sueli de Godoy. Introdução a um estudo da imaginária Setecentista Carioca, **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 106 -127, 1989.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Talha dourada.** Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Talha_dourada. Acesso em 8 mar. 2008.

WOLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANEXO I

GLOSSÁRIO

MATERIAIS, TÉCNICAS E PRODUTOS PARA RESTAURAÇÃO.

Acetato de polivinila (PVA) – Resina termoplástica polar. Em forma pura PVA é um sólido transparente, incolor, de estrutura cristalina relativamente ramificada. Comercialmente é apresentado em dispersão aquosa. Apresenta boa aderência, baixa velocidade de “envelhecimento”, boa estabilidade à luz solar e ao calor. Baixa resistência mecânica, e pouca resistência à água, aos ácidos, às bases e as soluções salinas. Torna-se quebradiça entre 10° C e 15° C. Aplicações: Adesivo, consolidante, película de revestimento e ligante em tintas à base de água, encadernação de livros, emassamento de camadas de camadas pictóricas perdidas. Soluções diluídas em álcool e tolueno são usadas para consolidar fragmentos de vidro; consolidação de têxteis e muito utilizada misturada à serragem para preenchimento de ocos. Pode ser diluído com água (na razão de 1:1) acrescentando um umectante para diminuir a tensão superficial.

Acetona – Produto de toxicidade moderada. Incompatível com materiais oxidantes e ácidos. Pode ser explosivo com hidrocarbonetos clorinados. Aplicações: utilizada em misturas para acelerar a secagem, como na aceleração das resinas para a consolidação, como solvente de produtos orgânicos e também como agente de limpeza e eliminação de resíduos de consolidantes,

Aglutinante – Substância transparente que tem a função de distribuir e dispersar homogeneamente os pigmentos na camada de tinta, fazendo com que a camada pictórica seja aderida ao seu substrato materiais inertes, brancos ou incolores. Aplicações: geralmente é utilizado para a diluição de pigmentos coloridos em camadas de tintas.

Água deionizada – Substância quimicamente inerte e instável, isenta de sais minerais, que são removidos por meio de materiais poliméricos naturais ou artificiais, chamados zeólitos ou resinas permutadoras de íons. A ausência de cargas permite maior estabilidade de compostos contidos nos produtos preparados com esta água. Aplicações: funciona como solvente de veículos aquosos, gomas, colas, proteínas, etc. Utilizada também como diluente para emulsões como na gema de ovos, na preparação de EDTA, etc.

Álcool Etílico – A fórmula do etanol é $\text{CH}_3\text{CH}_2\text{OH}$. O etanol ou álcool etílico é um solvente higroscópico de odor característico. Aplicação: É usado para limpeza de vernizes, gomas, etc., como diluente para vernizes ou ativador no procedimento de douramento.

Álcool Isopropílico – É um solvente tóxico que pode ser absorvido através da pele e é altamente inflamável. Aplicações: é utilizado para remoção de vernizes, repinturas oleosas, remoção de colas e repinturas polissarídeas

Base de preparação – É constituída por uma ou mais camadas de pigmento e/ou carga dispersa em cola protéica, aplicada sobre o encolamento. Os materiais mais comuns utilizados como cargas são: carbonato de cálcio, sulfato de cálcio, gesso ou caolim. Na preparação das camadas: (1) gesso grosso e cola, para uma ou mais camadas, tem a função de limitar as imperfeições superficiais da madeira, tais como nós, rachaduras, etc.; (2) gesso fino e cola utilizado uma ou mais camadas posteriores ao gesso grosso, também é conhecido como gesso sotille (Itália) e yeso mate (Espanha). O objetivo da aplicação do gesso fino é produzir uma camada muito lisa que posteriormente receberá o bolo armênio.

Bolo armênio – Constituído de caolim e óxido de ferro, que é o pigmento responsável pela variação da cor do bolo. Os componentes sólidos do bolo são grãos bastante pequenos quando comparados com os grãos do gesso grosso e do gesso fino. O Bolo armênio junto com a cola animal serão responsáveis pela aderência na aplicação da folha de ouro, através da reativação da cola, da mistura. O bolo é de extrema importância para o sucesso do douramento, o tamanho reduzido dos grãos facilita a compactação e permite um perfeito polimento da folha de ouro.

Carnação – Pintura executada com o objetivo de simular a aparência de pele, sendo realizada nas mãos, rosto, braços, etc., utilizadas nas representações escultóricas com a intenção de representar a figura humana.

Colas protéicas – Cola animal derivada do colágeno, que pode ser encontrada em diversas partes do animal, tais como pele, tecido muscular, ossos e cartilagem, utilizada nas misturas com a função de fixação dos pigmentos, etc.

Dimetilformamida – É um líquido do grupo das amidas. Contato com tetracloreto de carbono e outros compostos halogenados, particularmente quando em contato com ferro, ou com oxidantes fortes pode causar incêndio e explosões. Incompatível com “Alkyl Aluminiums”. Gases e vapores tóxicos, tais como dimetilamina e monóxido de carbono podem ser liberados em um incêndio envolvendo dimetilformamida. Incompatível com hidrocarbonetos clorinados e nitratos. Aplicações: utilizado em geral para remoção de vernizes, resinas e repinturas oleosas.

Encolamento – Primeira camada aplicada sobre o suporte. Geralmente constituída de uma cola protéica. O objetivo é impregnar o suporte, evitando que o mesmo absorva o aglutinante da camada de preparação. Ex: cola de pele de coelho.

Esgrafito – Consiste em remover com um bisturi ou estilete a camada superior de tinta (têmpera) de forma a deixar a mostra a camada subjacente, geralmente o ouro (ou outra folha metálica).

Estofamento – Representação do panejamento na imaginária ou na obra de tallha (escultura em relevo pleno) utilizando várias técnicas de decoração: esgrafito, pastiglio, punção, pintura a pincel, além da utilização de recursos como colocação de rendas, pedras, etc. Pode ser executada sobre a camada de preparação ou sobre a folha metálica.

Hidróxido de amônio – O Hidróxido de Amônio (NH_4OH) é uma substância obtida a partir da reação entre amônia anidra (NH_3) e água (H_2O), sob pressão e temperatura controladas. Gás incolor muito solúvel em água. Aplicações: É de grande utilidade na restauração para a retirada de repinturas e processos de limpeza..

Óleo (tinta) – São tintas que possuem óleo como aglutinante, o óleo natural tem características secativas. São obtidos a partir de sementes de plantas prensadas.

Ouro brunido – Superfície polida após a douração.

Ouro mate – Superfície dourada, sem brilho.

Paralóide B-72 – Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. É uma das resinas mais estáveis para uso em conservação. Muito utilizada em concentrações de 5 a 15% em xilol ou toluol. Aplicações: como verniz, consolidante e veículo de retoque,

Pastiglio – Utilização do relevo na formação de desenhos decorativos. Técnica elaborada após a base de preparação, com o nivelamento do gesso fino, esse mesmo gesso é aplicado de forma mais líquida, com a finalidade de criar o relevo.

Pigmentos – Partículas microscópicas insolúveis no veículo dispersante. Aplicação: utilizado na pigmentação de materiais dando a cor necessária ao trabalho.

Primal B 60 A – Emulsão termoplástica aquosa à base de acrílico. Excelente durabilidade e resistência aos álcalis. Resina de baixa viscosidade, formando um filme transparente, brilhante, similar ao Paralóide, tendo maior peso molecular. Resiste bem nas aplicações externas sem mostrar amarelecimento ou modificação de sua elasticidade durante anos. O pH das emulsões acrílicas Primal está entre 9.0 e 9.5, jamais se tornando ácido. Aplicações: Como adesivo em reentelamento e reforço das bordas (misturado à metil ou etilcelulose); na fixação de camadas pictóricas e como aglutinante de pigmento. Primal AC 33 e Primal 234 são utilizados para as mesmas finalidades e também como consolidantes de madeira.

Punção – Técnica que consiste em imprimir, de forma a pressionar, o relevo ou a escultura dourada e brunida. Este método provoca contrastes no ouro, realçando seu brilho e reduz a

área de douramento plano. A impressão de uma punção muitas vezes pode chegar ao suporte da obra.

Rocallia ou rocaïlle (rocalha) – Decoração feira a base de motivos concheados.

Tempera – Tinta cujo aglutinante se encontra em meio aquoso. Nas técnicas antigas de pintura o aglutinante geralmente utilizado é o ovo. A tempera também pode ser produzida com a cola protéica, como por exemplo: de cartilagem, caseína, etc.

Tolueno – Líquido muito inflamável e toxidade moderada. Hidrocarboneto aromático. Adotar precauções contra cargas eletrostáticas. Contato com oxidantes fortes pode causar incêndios e explosões. Pode haver liberação de gases e vapores, tais como dióxido de carbono, num incêndio. Benzeno pode estar como um contaminante no tolueno comercial. Aplicação: utilizado puro ou em solução na remoção de repinturase vernizes.

Varsol – Líquido muito inflamável moderadamente tóxico. Aplicação: É usado mais como diluente de certas resinas, pinturas, vernizes e como aditivo na mistura com outros solventes. Também é utilizado na remoção de vernizes e repinturas e na limpeza de policromia.

Veladura – Camada de tinta semitransparente, onde estão presentes grãos coloridos, opacos ou translúcidos, que são responsáveis pela sua cor e por tons diferenciados no aspecto da obra.

Verniz – Solução constituída de goma ou de reina, natural ou sintética, diluída em solvente, de cor homogênea em toda a sua extensão, que é aplicada sobre uma superfície. Utilizado para proteger a talha de madeira e outros elementos.

Xileno – Líquido incolor e inflamável, em temperaturas elevadas pode causar combustão dos recipientes. Em contato com oxidantes fortes pode causar incêndio e explosão. Vapores e gases tóxicos, como monóxido de carbono, podem ser liberados de incêndios envolvendo xileno. Aplicação: pode ser usado puro ou em solução na eliminação de repinturas e vernizes, sendo diluente de resina acrílica.

ELEMENTOS ARQUITETÔNICOS

Altar – Mesa consagrada para celebração da missa. Designa também, o conjunto formado por altar e retábulo.

Altar-mor – Altar principal da igreja situado na Capela-mor.

Arco-cruzeiro – Ogiva, arco triunfal.

Capela-mor (capela principal) – Capela situada na cabeceira da nave de um a igreja, onde se localiza o altar-mor.

Capitel – Parte superior de colunas, pilastras ou balaústres, onde assenta uma arquitrave ou arco, formado geralmente pelo ábaco e coxim.

Coluna – Poste ou pilar composto por base (toro e plinto), fuste (liso ou ornamentado) e capitel (com o feitio da Ordem a que pertence).

Colunas torsas ou pseudo-salomônicas – Coluna com fuste espiralado.

Cornija – Parte superior do entablamento (arquitrave, friso e cornija).

Coroamento – Decoração que remata o topo de um edifício, de um vão ou membro arquitetônico. Todo o motivo ornamental que arremata no ápice de um conjunto.

Ensambladura, ensablagem ou ensamblamento – Processo de ligação de estruturas ou peças em madeira, por meio de entalhe e malhete.

Fuste – Seção de coluna compreendida entre a base e o capitel.

Mísula – Peça saliente num pé-direito, com maior avançamento que altura, destinada a sustentar um arco, escultura. Matulas. Tabela retangular assentada sob o pingador da cornija das ordens dórica ou toscana.

Nave – Corpo da igreja reservado aos fiéis. Localiza-se em geral entre o Pórtico e a Capela-Mor.

Nicho – Abertura praticada em parede para conter estátuas e objetos.

Pilastras – Pilar quadrangular engastado na parede.

Pináculo – Coroamento piramidal ou cônico que remata um contraforte, arcobotante ou muro.

Púlpito – Pequena tribuna elevada na igreja para a pregação.

Sacrário – Tabernáculo, pequeno cofre colocado sobre o altar para guardar a custódia.