

2010000361



T/UNESP  
720.981  
C837t

Exemplar anexo ao Proc. 115/99 de  
Mozart Alberto B. da Costa  
Instituto de Artes/UNESP - São Paulo  
Seção de Pós-Graduação



*A Talha Ornamental Barroca  
na Igreja Conventual de São Francisco de Assis  
em Salvador, Bahia, Brasil*



*Mozart Alberto Bonazzi Da Costa*





**MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA**

**A TALHA ORNAMENTAL BARROCA  
NA IGREJA CONVENTUAL  
DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS  
EM SALVADOR, BAHIA, BRASIL**



Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual Paulista,  
para a obtenção do título de Mestre em  
Artes (Área de Concentração: Artes  
Visuais)

Orientador: Prof. Dr. *Percival Tirapeli*

São Paulo  
1998



## DADOS CURRICULARES

MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA

**MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA**

**A TALHA ORNAMENTAL BARROCA  
NA IGREJA CONVENTUAL  
DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS  
EM SALVADOR, BAHIA, BRASIL**

1988/1991 Curso de Graduação na Faculdade de Artes Plásticas - Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, São Paulo/SP

1994/1996 Curso de Pós-Graduação em Artes (Artes Visuais), nível de Mestrado, no Instituto de Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

COMISSÃO JULGADORA

1985 Curso e estágio no Centro de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis - CECOR, na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

1994/1995 DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE na Faculdade de Artes Plásticas da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora, SP

1991/1993 Monitor do Centro de Informática e Cultura I e Produtor das salas de Cinema e Vídeo do Instituto Cultural Itaú - São Paulo

1993/1994 Curador do Projeto "Artes e Cultura" no Museu Histórico e Cultural de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora, SP

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli.....

2º. Examinador: Profa. Dra. Dirce Teresa Ceribelli.....

3º. Examinador: Prof. Dr. Benedito Lima de Toledo.....

1997/1998 Professor do Curso de Artes Plásticas do Campus Avançado da Presidente Epitácio - UNESP

1998 Professor da Faculdade de Comunicação Social de São Paulo - Instituto Brasileiro de Difusão Cultural - IBDC

1998 Professor da Faculdade de Desenho Industrial de São Paulo - Instituto Brasileiro de Difusão Cultural - IBDC

São Paulo, de de 1998.

Foto: Tripédo Sacro - Pau marfim - 50 x 30cm - 1992 - Talha do autor





## DADOS CURRICULARES

### **MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA**



Nascimento 22.5.1959 – Jundiaí/SP

Filiação Manoel Mozart Pinto Costa  
Maria Eugênia Bonazzi

1988/1991 Curso de Graduação na Faculdade de Artes Plásticas – Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, São Paulo/SP

1994/1998 Curso de Pós-Graduação em Artes (Artes Visuais), nível de Mestrado, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP

1985 Curso e estágio no Centro de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis – CECOR, na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

1984/1989 Conservador-restaurador e Agente cultural do Museu Histórico e Cultural de Jundiaí, SP

1991/1993 Monitor do Centro de Informática e Cultura I e Produtor das salas de Cinema e Vídeo do Instituto Cultural Itaú – São Paulo

1988/1989 Curador do Projeto *Artemini* no Museu Histórico e Cultural de Jundiaí, SP

1996 Curador da Exposição “O Auditorium da Escola Caetano de Campos”, na Secretaria de Estado da Educação, em São Paulo

1997/1998 Professor de Artes Plásticas no Colégio Waldorf de São Paulo

1997/1998 Professor do Curso de Artes Plásticas do Campus Avançado de Presidente Epitácio – UNESP

1998 Professor da Faculdade de Comunicação Social de São Paulo – Instituto Brasileiro de Difusão Cultural – IBDC

1998 Professor da Faculdade de Desenho Industrial de São Paulo – Instituto Brasileiro de Difusão Cultural – IBDC

Foto: *Tríptico Sacro* - Pau marfim - 50 x 80cm - 1982 - Talha do autor





## Agradecimentos

Prof. Dr. Percival Tirapeli, Orientador (IA/UNESP),  
 Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ),  
 Prof. Dr. João J. Spinelli (IA/UNESP),  
 Prof. Dr. Wilmo Guimarães Melo (IA/UNESP),  
 Prof. Dr. Manuel Lello Bellotto (IA/UNESP),  
 Profa. Dra. Dirce T. Ceribelli (IA/UNESP/SP),  
 Prof. Dr. João Evangelista Barbosa Romeu da Silveira (ECA/USP).  
 Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP:  
 Rosângela Canassa e Maria de Lourdes Tavares Garcês do Departamento de  
 Pós Graduação;  
 Olga da Conceição Ferreira dos Santos, do Departamento de Comunicação e  
 Expressão;  
 Maria de Lourdes Sundfeld, da Seção de Graduação;  
 à equipe da Biblioteca;  
 à equipe da Seção de Som e Imagem.  
 Aos fotógrafos Rômulo Fialdini, Jacob Gelwan e Joel La Laina Seine.  
 A Vanderlei Lemos, Roberto Citrângulo e Altemar Magalhães, pela consultoria de  
 Informática.  
 Ao Frei Felisberto de Brito, D.D. Guardião da Ordem Franciscana de Salvador.  
 A Profa. Maria Olimpia de Mello Vassão, da Divisão de Pesquisa do Centro  
 Cultural São Paulo.  
 À arquiteta Esther Cervini  
 À Lúcia e Mario Leibholz - Copiadora Nicola  
 À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.  
 Agradecimentos especiais à Maria José Spiteri Tavoraro Passos.



## SUMÁRIO

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| DADOS CURRICULARES.....                                                            | 03  |
| LISTA DE FIGURAS E QUADROS.....                                                    | 06  |
| INTRODUÇÃO.....                                                                    | 09  |
| 1 A IGREJA CONVENTUAL DE SAO FRANCISCO DE ASSIS DE SALVADOR, BAHIA.....            | 14  |
| 2. A ORNAMENTAÇÃO: CRIAÇÃO E DIFUSÃO DE UM REPERTÓRIO.....                         | 22  |
| 3. ELEMENTOS DE ESTÉTICA.....                                                      | 30  |
| 4. O ENTALHE SOBRE MADEIRA: HISTÓRICO E TÉCNICA.....                               | 42  |
| 4.1 Histórico                                                                      |     |
| 4.1.1 O entalhe norte-europeu                                                      |     |
| 4.1.2 A talha ibérica                                                              |     |
| 4.1.3 A madeira na talha portuguesa                                                |     |
| 4.1.4 A extração da madeira no Brasil                                              |     |
| 4.2 A técnica do entalhe sobre madeira                                             |     |
| 4.2.1 O material                                                                   |     |
| 4.2.2 O equipamento e o instrumental                                               |     |
| 4.2.3 Propriedades da madeira                                                      |     |
| 4.2.4 A técnica do entalhe                                                         |     |
| 4.2.5 O desenho e o entalhe                                                        |     |
| 4.2.6 As ferramentas                                                               |     |
| 4.2.7 Ensambladuras                                                                |     |
| 4.2.8 Fundo e douração                                                             |     |
| 5. A TALHA ORNAMENTAL NA IGREJA CONVENTUAL FRANCISCANA DE SALVADOR .....           | 81  |
| 5.1 A talha ornamental                                                             |     |
| 5.2 Combinações geométricas                                                        |     |
| 5.3 Formas naturais                                                                |     |
| 5.3.1 Motivos fitomorfos                                                           |     |
| 5.3.2 Motivos zoomorfos                                                            |     |
| 5.3.3 Motivos antropomorfos                                                        |     |
| 5.4 Motivos artificiais                                                            |     |
| 5.5 Motivos diversos                                                               |     |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                          | 104 |
| BIBLIOGRAFIA.....                                                                  | 107 |
| ANEXO.....                                                                         | 115 |
| A – Glossário de ornamentação.....                                                 | 115 |
| B - Seleção bibliográfica da Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa..... | 133 |
| RESUMO.....                                                                        | 135 |





## LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Capa: Emblema da Ordem Franciscana no coroamento do arco-cruzeiro.

Prancha 1 - fachada da Igreja Conventual de São Francisco de Assis, de Salvador Bahia (página de abertura do Capítulo 1)

Prancha 2 - Forro da galilé.

Prancha 3 - Vista da nave central. (página de abertura do Capítulo 5)

Prancha 4 - Vistas da nave central tendo ao fundo a capela-mor e a porta de entrada.

Prancha 5 - Gradil em jacarandá e relevo parietal.

Prancha 6 - Vistas das arcadas dos altares laterais.

Prancha 7 - Vista do altar consagrado à Nossa Senhora da Glória.

Prancha 8 - Mísulas com atlantes.

Prancha 9 - Retábulo-mor.

Prancha 10 - Painéis de azulejos da capela-mor.

Prancha 11 - Detalhe do arremate dos painéis de azulejos.

Prancha 12 - Vistas do coro.

Prancha 13 - *Puto* em folhagem acântica.  
(página de abertura do Capítulo 2)

Prancha 14 - Florão (página de abertura do Capítulo 3)

Prancha 15 - Moldura. Montagem digitalizada  
(página de abertura do Capítulo 4)

Prancha 16 - Árvores brasileiras. Montagem digitalizada.

Prancha 17 - Estruturas celulares da madeira.

Prancha 18 - Microfotografias de cortes transversais da madeira.

Prancha 19 - Diferentes tipos de corte ou desdobro.

Prancha 20 - Partes componentes do formão.



- Prancha 21 - Ferramentas: Formões retos.
- Prancha 22 - Ferramentas: Goivas.
- Prancha 23 - Ferramentas: Esgaches.
- Prancha 24 - Ferramentas de cortes variados.
- Prancha 25 - Ferramentas: Macetes e Malhos.
- Prancha 26 - Ensambladuras
- Prancha 27 - Plumagem de acanto (página de abertura do Capítulo 5)
- Prancha 28 - Rede quadrada e motivos geométricos.
- Prancha 29 - Subdivisões e compartimentações
- Prancha 30 - Polígonos estrelados.
- Prancha 31 - Subdivisões e compartimentações. Divisão do losango e do círculo.
- Prancha 32 - Motivos geométricos em superfícies.
- Prancha 33 - Flora ornamental: o acanto.
- Prancha 34 - Flora ornamental: o acanto (continuação)
- Prancha 35 - Flora ornamental: flor de lis, videira e palma.
- Prancha 36 - Flora ornamental: flores.
- Prancha 37 - Flora ornamental: festões e guirlandas.
- Prancha 38 - Flora ornamental: chambranle, pinha e floreira.
- Prancha 39 - Coroas.
- Prancha 40 - Fauna ornamental: *phoenix* e pelicano.
- Prancha 41 - Fauna ornamental: a pomba e o cordeiro.
- Prancha 42 - Fauna ornamental: conchóides.
- Prancha 43 - Fauna ornamental: A forma humana - Atlantes.
- Prancha 44 - Fauna ornamental: A forma humana - Anjos.
- Prancha 45 - Fauna ornamental: A forma humana - Anjos (continuação)



Prancha 46 - Fauna ornamental: A forma humana - Mascarões.

Prancha 47 - Fauna ornamental: A forma humana - Meias Figuras e grotescos.

Prancha 48 - Fauna ornamental: A forma humana - Anjos.

Prancha 49 - Ornatos diversos: emblema

Prancha 50 - Formas artificiais: frisos

Prancha 51 - Formas artificiais: frisos (continuação)

Prancha 52 - Fogaréu e Sacrário

Prancha 53 - Ornatos diversos

Prancha 54 - Ornatos diversos

Prancha 55 - Ornatos diversos: Baldaquino

Prancha 56 - Formas artificiais: cartelas

Prancha 57 - Formas artificiais: cartelas (continuação)

Prancha 58 - Formas artificiais: cartelas (continuação)

Quadro 1 - Madeiras brasileiras: Tipos extração e usos. (Capítulo 4)

<sup>1</sup> SMITH, Robert Chester. *A arte em Portugal*.



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata sobre a técnica do entalhe sobre madeira realizado no Brasil, no período Barroco e portanto entre o último quartel do século XVII e a primeira metade do século XVIII.

Para se falar sobre a talha no Brasil, faz-se necessário embrenhar-se no profundo passado da nossa terra, quando a união com o reino de Portugal, fez com que para cá se trouxessem especialidades e conhecimentos surgidos da experiência de uma das grandes potências da Terra de então.

Desacostumados ao contato com os melhores aspectos da história portuguesa, somos surpreendidos por uma grandiosidade que, mesmo inconscientemente, impregna a nossa gênese histórica e artística.

É importante lembrar do significado das distâncias para a época, as barreiras encontradas pelos sistemas de transportes diante das dimensões físicas quase intransponíveis e, apesar de tudo, o estabelecimento de contato entre a metrópole e a colônia.

Em Portugal surgiu pelo domínio da madeira uma arte que viria a se tornar, como na Espanha, uma expressão nacional. Ao mesmo tempo, na maior parte do território europeu a prática do revestimento interior de templos religiosos com madeira declinava em favor de outros materiais mais duráveis. A construção de retábulos em madeira, envolveu o desenvolvimento de técnicas para a composição de grandes conjuntos escultóricos que do retábulo-mor se estenderam à todas as superfícies dos templos.<sup>1</sup>

Tais técnicas abrangeram desde o corte, a secagem do material e o preparo para o seu emprego como estrutura, até os encaixes clássicos ou ensambladuras, cuja precisão permitiu a montagem de

---

<sup>1</sup> SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*.



conjuntos escultóricos, que receberiam o *fundo\** para a posterior douração.

As estruturas recebiam os apainelados lavrados em uma explosão de formas a projetar motivos extraídos da flora e da fauna ornamental além da base, permitindo assim a estável aplicação de rica talha dourada.

O contato com a metrópole era estreito e os temas lá desenvolvidos, migravam para a colônia pelas mãos de oficiais leigos ou no seio das ordens religiosas. Estes artistas, diferentemente dos laicos, imprimiam uma certa unidade de motivos aos seus templos.

Neste trabalho, trataremos sobre a Igreja do Convento Franciscano de Salvador, na Bahia, que durante o século XVIII, adquiriu grande importância cultural. Mas antes de se atingir tal apogeu, os sacerdotes desta Ordem tiveram dificuldades para obter formação adequada, devido à falta de centros que oferecessem ensino de qualidade. Por isto, muitos seminaristas se dirigiram à Portugal para receber instrução, o que favoreceu a introdução do pensamento português na colônia, chegando rapidamente ao Brasil, as características do universo religioso lusitano, como em se tratando de qualquer outra localidade do território português.<sup>2</sup>

Nos exemplos do barroco presentes na igreja conventual franciscana de Salvador se encontra grande parte do repertório ornamental desenvolvido no mundo português. A criação e desgaste de temas ornamentais eram incessantes e nos conjuntos brasileiros, pode-se encontrar lado a lado tipos representativos do mais puro estilo Nacional Português (1680-1706) mesclados com elementos da transição para a primeira fase do reinado de D. João V, sob a influência de Roma (1706-1725), e desta fase, para o segundo período daquele monarca sob a influência francesa (1725-1750).

<sup>2</sup> BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*. p. 86.



O ouro das Minas Gerais favoreceu ao reino de Portugal a realização de um inestimável conjunto artístico por meio desta linguagem. Este conjunto pode ser considerado como um dos melhores realizados quando D. João V concentrava as maiores riquezas entre todos os reis da Europa.

Envolvidos com a escultura, primeiramente executada em materiais diversos, da areia à pedra, demos início a trabalhos de entalhe sobre madeira em 1978. Após adquirirmos conhecimentos práticos ligados à técnica do entalhe pudemos aplicá-los como linguagem artística. Fundamentamos posteriormente tal processo experimental em estudos técnicos e científicos no decorrer de nossa formação acadêmica e profissional.

Ao começar o trabalho sistemático de pesquisa, imaginamos poder tratar a respeito da talha realizada em nosso país desde os primórdios, o que logo se mostrou inviável conduzindo-nos à busca de uma linha clara e factível. Delimitando o período a ser pesquisado procuramos por exemplos que pudessem sintetizar os inúmeros aspectos formais encontráveis na talha barroca realizada no Brasil.

Entre todos os templos já conhecidos e visitados a escolha recaiu inicialmente sobre quatro deles, nos quais se encontram exemplares representativos da talha barroca no Brasil.

Por reunirem elementos da talha barroca suficientes para embasar o presente trabalho de pesquisa as igrejas selecionadas foram: a do Convento de São Francisco de Assis (Salvador, BA), a de Nossa Senhora de Montesserrate (Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, RJ), e as Matrizes do Pilar (Ouro Preto, MG) e de Santo Antonio (Tiradentes, MG).

Efetuando um recorte neste extenso volume de dados, mostrou-se adequado apresentar a técnica do entalhe sobre madeira por meio do repertório ornamental presente em apenas um dos templos. Pelo



conjunto representativo de tudo o que havia sido estudado até então, a escolha recaiu sobre a Igreja Conventual de São Francisco de Assis.

As linhas predominantes nesta pesquisa são de natureza histórica, técnica e estética sendo os trabalhos de tratadistas como Alberti, Serlio, Vignola, Palladio e Pozzo, entre outros, fundamentais para a compreensão da gênese dos motivos que constituem a talha executada no Brasil, mas originária de Portugal.

Da mesma forma a geometria merece especial atenção neste trabalho tanto pela influência mourisca implícita em alguns motivos ornamentais do repertório em questão quanto pela sua importância no planejamento para as construções de todas as partes dos revestimentos parietais.

Pesquisadores como Robert C. Smith e Germain Bazin, autores de inestimáveis estudos nos quais abordam especificamente o entalhe sobre madeira, tem possibilitado que partindo-se do sólido conhecimento presente nas suas obras, se possa ousar seguir com os trabalhos de pesquisa com a finalidade de acrescentar ao já conhecido sobre a talha no Brasil.

Para se falar sobre a talha, consideramos pertinente apresentar alguns dados sobre a tratadística, que tanto favoreceu a difusão de motivos ornamentais nos séculos XVII e XVIII, apresentando como anexo alguns títulos de importância para o estudo das artes no mundo português.

A estética, como instrumento da Contra-Reforma, também mereceu reflexões neste trabalho, já que os motivos empregados na talha estão diretamente ligados às determinações tridentinas, rigorosamente seguidas em países como Portugal e Espanha.

A preservação da técnica do entalhe sobre madeira é um dos aspectos de maior relevância para o presente trabalho. Para tanto reunimos informações sobre a madeira com a finalidade de expor possibilidades que o material ainda oferece por ser naturalmente



renovável. Juntamente com estes dados apresentamos o instrumental e alguns procedimentos tradicionais relativos a processos escultóricos sobre madeira, tal como os empregados na construção da talha em estudo.

Em meio ao vasto repertório ornamental presente no templo de Salvador localizamos motivos representativos do período barroco. Utilizando a documentação fotográfica registramos cerca de 400 tomadas desta talha. Tais imagens, posteriormente digitalizadas, passaram por um processo de análise para a seleção dos ornatos que ao nosso ver melhor exemplificassem os tipos mais recorrentes. Como muitos destes motivos contém significados simbólicos apresentaremos concisas informações relativas a estes.

Por meio da apresentação de dados técnicos e históricos relativos a esta linguagem, pretende-se contribuir para a preservação do patrimônio cultural, seja para a intervenção sobre originais em processo de restauro ou por possibilidades artísticas que ainda possam oferecer.

## Capítulo 1

### A Igreja Conventual de São Francisco de Assis de Salvador, Bahia



## Capítulo 1

### A Igreja Conventual de São Francisco de Assis de Salvador, Bahia



## CAPÍTULO 1:

A IGREJA CONVENTUAL DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS  
DE SALVADOR, BAHIA

Dominando uma parte da paisagem urbana em Salvador, na Bahia, ergue-se uma imponente obra barroca, que se constitui em um exemplar entre os mais belos e bem conservados no mundo português oitocentista. É um templo que reveste toda de ouro, com rica ornamentação em talha dourada que cobre todas as superfícies do templo.



Em 1587 Frei Melchior de Almeida chegou à cidade de Salvador com outros companheiros franciscanos baianos. É provável que os franciscanos tenham iniciado a fundação em 1586 pois encontra-se citação a Frei Francisco Gonzaga, OFM, *De Origine Seraphica*, escrita em Roma em 1587.<sup>2</sup> O antigo convento, destruído durante a invasão holandesa, foi reiniciado em 1686 pelo superior Frei Vicente das Chagas que em 20 de dezembro daquele ano lançou a pedra fundamental do novo convento.

A construção prosseguiu até 1707 e em novembro de 1708 lançou-se a pedra fundamental da igreja, sob a direção do Mestre Manuel de Quaresma, tendo sido concluída em 1723, e o seu teto pintado e dourado pelo Frei Jerônimo da Silva. O templo, que foi revestido de ouro, tem as seguintes dimensões: “O debir tinha vinte côvados de comprimento, vinte côvados de largura e vinte côvados de altura; revestiu-o de ouro puríssimo. Fez um altar de cedro diante do debir e o revestiu de ouro todo, que ficou inteiramente coberto de ouro.”

<sup>1</sup> N.A. Neste trabalho, todos os termos identificados por \* constam do Glossário. Vide Anexo - A.

<sup>2</sup> Dos Urbs dos guardiões existentes nos três conventos da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, apenas três são conservados: o da Paraíba, o de Iguaçu e o de Bahia, cujo original se encontra em duas séculos extintos, havendo, no entanto, cópias sob o título Urbs de Fundação deste convento de São Francisco da Cidade da Bahia e dos Príncipes que a governaram, antes da separação da Província de Portugal, o qual mandou fazer o irmão Pregador e o irmão Salomão, o construtor. *Três Reis*, 2, 20-22.

Salomão, o construtor.

A decoração interna. O Santo dos Santos.

WILLEKE, Frei Venâncio. Prefácio. In: Livro dos guardiões do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1822).

## CAPÍTULO 1:

### **A IGREJA CONVENTUAL DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE SALVADOR, BAHIA**

Dominando uma parte do Terreiro de Jesus, em Salvador, na Bahia, ergue-se uma imponente construção, de exterior sóbrio, que se constitui em um exemplar entre os mais significativos construídos no mundo português oitocentista. É um primoroso exemplo de *igreja toda de ouro*, com rica ornamentação em talha\*<sup>1</sup> dourada, a recobrir todas as superfícies do templo.

Em 1587 Frei Melchior de Santa Catarina chega à cidade de Salvador com outros companheiros, fundando o convento baiano. É provável que os franciscanos tenham recebido o convite para tal fundação em 1586 pois encontra-se citação a respeito na obra do Frei Francisco Gonzaga, OFM, *De Origine Seraphicae Religionis*, impressa em Roma em 1587.<sup>2</sup> O antigo convento, destruído durante a invasão holandesa, foi reiniciado em 1686 pelo superior Frei Vicente das Chagas que em 20 de dezembro daquele ano lançou a pedra fundamental do novo convento.

A construção prosseguiu até 1707 e em novembro de 1708 lançou-se a pedra fundamental da igreja, sob a direção do Mestre Manuel de Quaresma, tendo sido concluída em 1723, e o seu teto pintado e dourado pelo Frei Jerônimo da Graça entre 1733 e 1737, ano em que foram assentados os azulejos da capela-mor, vindos de Portugal (Prancha 2).

<sup>1</sup> N.A. Neste trabalho, todos os termos identificados por \* constam do Glossário. Vide Anexo - A.

<sup>2</sup> Dos *Livros dos guardiães* existentes nos treze conventos da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, apenas três são conservados: o da Paraíba, o de Ipojuca e o da Bahia, cujo original de mais de dois séculos extraviou-se, havendo, no entanto, cópias sob o título *Livro da Fundação deste Convento de Nosso Padre São Francisco da Cidade da Bahia e dos Prelados que a governaram, antes de ser Província e depois de separada da Província de Portugal, o qual mandou fazer o Irmão Pregador e ex-Definidor Frei Sebastião de Jesus e Santana, sendo Ministro Provincial, no ano de 1804*, como consta da folha de rosto de cópia pertencente ao acervo de livros raros da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

WILLEKE, Frei Venâncio. Prefácio. In: *Livro dos guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*.



Prancha 2



Forro da galilé



Forro da galilé (detalhe)



Também constam do Livro dos Guardiães do Convento importantes informações a respeito de nomes de artistas que atuaram na igreja conventual como o Frei Luís de Jesus, OFM conhecido como "o torneiro", que executou as grades de jacarandá na Igreja, o arcaz e armários embutidos da sacristia e o cadeiral do coro; os azulejos de motivos franciscanos da igreja foram confeccionados em 1737 por Bartolomeu Antunes de Jesus; os painéis da portaria conventual, da primeira metade do século XVIII, foram pintados por José Pinhão de Matos e o forro daquela portaria é da autoria de José Joaquim da Rocha. Quanto à imaginária do templo temos atribuídas a Manoel Inácio da Costa as imagens de São Pedro de Alcântara, Nossa Senhora da Conceição e Santo Antonio; de Antonio de Sousa Paranhos é a Nossa Senhora da Piedade e o grupo de Cristo Crucificado e São Francisco é de Pedro Ferreira, já do século XX.<sup>3</sup>

O templo, de grandes dimensões, tem três naves cuja estrutura foi inspirada na igreja de São Francisco do Porto, diferindo das demais igrejas franciscanas nordestinas que tem a nave única. Margeando a capela-mor encontram-se corredores sobre os quais dispõem-se tribunas. Ao fundo existe um coro embasado em pilares sobre o qual se encontra a galilé (Prancha 3).

A fachada suntuosa tem dois altos campanários em forma piramidal. Lembrando a antiga catedral, é revestida no entanto por almofadas, diversamente da profusa ornamentação do antigo templo jesuítico. São Francisco do Porto e São Francisco de Salvador são os maiores empreendimentos de madeira talhada da arte portuguesa.<sup>4</sup> (vide página de abertura)

As datas da execução das obras na igreja de Salvador são precisas: a igreja foi concluída em 1723. O teto dourado e policromado foi executado entre 1736 e 1738; a capela-mor e os dois

<sup>3</sup> O Frei WILLEKE destaca a realização de tal grupo de imagens como prova de que no século XX atuaram mestres entalhadores como o autor desta obra-prima. Ibid.

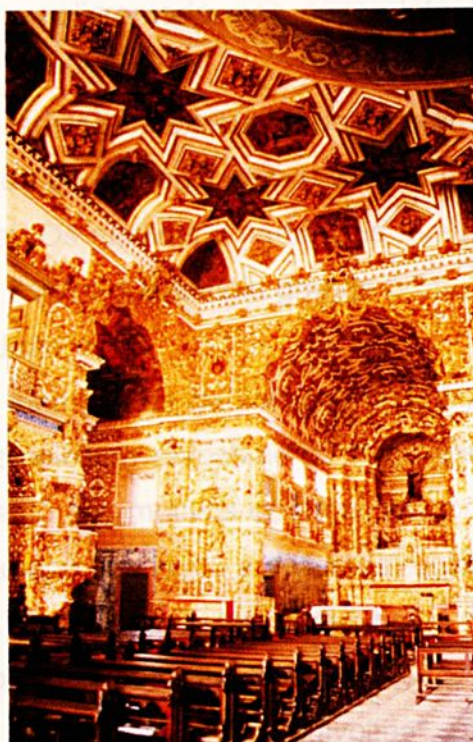
<sup>4</sup> BAZIN, G. *A arquitetura religiosa no Brasil*. p. 300.



Prancha 3

altares de Nossa Senhora da Conceição e de Santo António, localizadas em cada lado do cruzeiro, assim como o retábulo\* de São Luís (hoje do Sagrado Coração de Jesus, do lado da Epístola) foram dourados entre 1738 e 1740.

Entre 1741 e 1743 dourou-se o retábulo do cruzeiro, lado do Evangelho, consagrado à Nossa Sra. da Glória. A decoração foi concluída entre 1743 e 1746, com a colocação do revestimento parietal de talha dourada nas paredes, tribunas e na nave central.



Vista da nave central

do Porto. Com este conjunto de talha se deve à necessidade de um espaço mais amplo para a comunidade da cidade do Porto, em Portugal. A decoração foi concluída entre 1743 e 1746, com a colocação do revestimento parietal de talha dourada nas paredes, tribunas e na nave central.

Dois púlpitos escultóricos se destacam na nave, com bacias ornadas por figuras angélicas e folhagens acantáceas, nas quais se inserem mascarões. De cada lado, uma cariátide em meia-figura sustém o baldaquino bulboso encimado por pares de anjos e do qual pendem lambrequins e borlas.

altares de Nossa Senhora da Conceição e de Santo Antonio, localizadas em cada lado do cruzeiro, assim como o retábulo\* de São Luís (hoje do Sagrado Coração de Jesus, do lado da Epístola) foram dourados entre 1738 e 1740.

Entre 1741 e 1743 dourou-se o retábulo do cruzeiro, lado do Evangelho, consagrado à Nossa Sra. da Glória. A decoração foi concluída entre 1743 e 1746, com a colocação do revestimento parietal de talha dourada e policromada, nas naves laterais, tribunas e na nave central.

A rapidez na execução deste grande conjunto de talha se deve à necessidade de competir com o templo franciscano da cidade do Porto, em Portugal. Os motivos ornamentais tem por sinal sua origem na escola do Porto e Aveiro que atingiu grande profusão na segunda metade do reinado de D. João V.

A intenção de demonstrar possibilidades prodigiosas, fez aplicar sobre o templo um revestimento majestoso, que apresenta uma certa unidade quanto aos motivos ornamentais, provavelmente devida ao curto período de tempo que levou a sua construção.

A concepção do teto é mourisca, como em São Francisco do Porto. Com exceção dos altares do cruzeiro, os demais, incluindo o altar-mor\*, são encimados por arquivoltas\*, quase encobertas por folhagem acântica\*. Os dois retábulos do cruzeiro são ímpares na arte luso-brasileira. Enormes conchóides\* e abóbadas esféricas são iluminados por óculos\* (Prancha 4).

Dois púlpitos escultóricos se destacam na nave, com bacias ornadas por figuras angélicas e folhagens acantáceas, nas quais se inserem mascarões. De cada lado, uma cariátide em meia-figura sustém u baldaquino bulbal encimado por pares de anjos e do qual pendem lambrequins e borlas.



Prancha 4



Vista da nave central tendo ao fundo a capela-mor.



Vista da nave central tendo ao fundo a porta de entrada.

A inventividade presente nos projetos desta talha, trouxe até a colônia a tendência à escultura em vulto, natural do Porto, sob o reinado de D. João V. A oficina de São Francisco caracteriza-se pela ênfase ao rebuscamento formal, enquanto que trabalhos mais despojados são de autoria de outras oficinas.

No nível das tribunas no último tramo da nave central há alteração na ornamentação executada entre 1743 e 1746. O revestimento acântico torna-se exíguo substituído por volutas\* espirais emolduradas e conchóides de disposição simétrica, como no segundo estilo D. João V.

Na segunda fase estilística sob o reinado de D. João V com influência francesa a ornamentação torna-se coilanaglífica\*, com incavos\* sem projeção além da superfície talhada. Este tipo de ornamento floresceu em Lisboa por volta de 1740 e na mesma época em Salvador, sinal da estreita ligação entre a oficina baiana e a metrópole. Para a realização da talha da igreja de São Francisco de Salvador foi empregado todo o repertório ornamental barroco conhecido na época (Prancha 5).

Vista da entrada principal a igreja se divide em três naves, sendo uma central, retangular, de grandes dimensões, ladeada por duas seções de arcadas, à frente de seis altares laterais. Ao fundo, a galilé e sobre esta, o coro.

Ladeiam a nave central, seções de arcadas recobertas por ornamentação acântica, cartelas\* e chambranles\* nas pilastras\* e nos intradorsos\*. Sobre estas, tribunas com revestimento parietal coilanaglífico, de acordo com as tendências da ornamentação na segunda fase do reinado de D. João V, sob a influência francesa (Prancha 6).

No lado da Epístola, encontram-se os altares consagrados à São Benedito, São Pedro de Alcântara e São José. No lado do evangelho, a consagração dos altares começa por Santa Luzia, São Domingos, Santana. Sob as arcadas, os perfis dos retábulos laterais são do estilo Nacional Português.



Prancha 5

Prancha 5



Relevo parietal. 2a. fase do Joanino. Tribunas.



Gradil em jacarandá. Arcadas. Capelas laterais

Prancha 6



Vista da nave central tendo ao fundo a capela-mor e à direita as arcadas da nave lateral



Vista das arcadas da nave lateral



O transepto divide o corpo da nave do arco-cruzeiro\*, que demarca a entrada para a capela-mor. Ao lado do arco-cruzeiro, há dois altares românicos consagrados do lado da epístola à Sto. Antonio e do lado do evangelho à N. Sra. da Conceição.

Os retábulos do transepto são monumentais (Prancha 7). Consagrados à N. Sra. da Glória, do lado do Evangelho e ao Sagrado Coração de Jesus têm no embasamento dois casais formados por atlantes\* e cariátides\* distribuídos ao lado do altar. Sobre eles, colunas salomônicas\* sustentam cornijas que embasam o coroamento\* do retábulo, com fragmentos de arcos sobre os quais arcanjos sustentam uma coroa real, iluminados por óculo. Os perfis dos retábulos do transepto apresentam elementos da talha da primeira fase do reinado de D. João V, sob a influência romana (Prancha 8).

Sobre a base do retábulo, do lado de Evangelho, eleva-se em relação ao altar, um acropódio\* que sustenta a imagem de N.Sra. da Piedade e sobre a peanha\*, a imagem de N. Sra. da Glória, encimada por um dossel\* ou baldaquino\* arrematado por lambrequins\* dos quais pendem borlas\*.

O arco cruzeiro enfeitado\* é ornado no intradorso\* por florões tendo ao centro pinhas\* pendentes. No coroamento do arco o emblema da Ordem Franciscana é sustentado por um par de arcanjos, tendo aos seus pés serafins. Sobre o conjunto os braços entrecruzados de Cristo e São Francisco suportam uma cruz coroada de espinhos. Uma coroa real domina o conjunto (vide capa).

No altar-mor encontra-se um monumental retábulo em estilo Nacional Português com arquivoltas\* sobre par de colunas pseudo-salomônicas ornadas de parras e cachos de uva, meninos e pelicanos, entremeado por pilastra. No camarim\* um conjunto de imagens representando São Francisco e Cristo Crucificado são expostas em destaque sobre o trono. Rendas de acanto ornam a boca do camarim (Prancha 9).

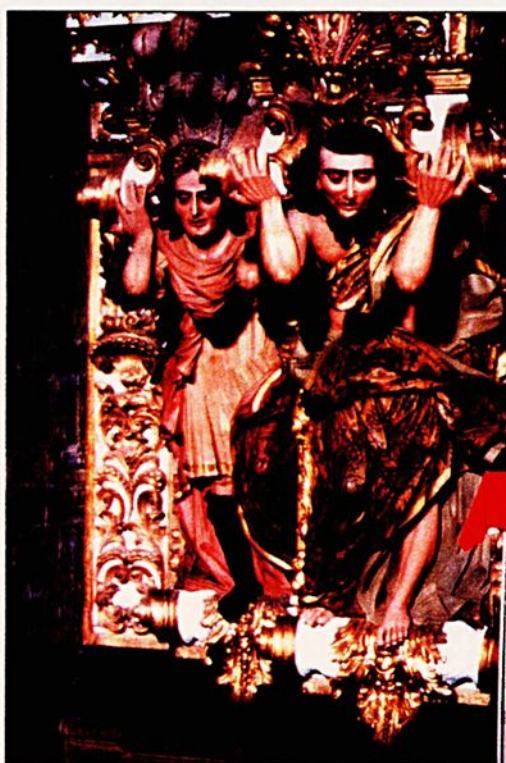


Prancha 7



Vista do altar consagrado à Nossa Senhora da Glória





Mísulas com atlantes. Retábulo do transepto  
Capela-mor.

## Prancha 9

O forro do capela-mor em arco, é dividido em oito painéis quadrangulares ornados por folhagem acântica com molduras de coradas por denticulados\*, ornatos recorrentes nas cimaishas e frisos. Forma-se singular atmosfera pela luz natural que penetra a capela-mor pelo zimbório\* posicionado entre estes apainelados.

O altar exibe ornamentação fitomôrfica com relevos à moda plateresca\*.

Ladeiam a capela-mor grandes painéis de azulejos com cenas da vida de São Francisco de Assis. No segundo piso há três pares de tribunas apainelados se ligam às formas do forro.

As tribunas são artesoadas\* em madeira e se alternam entre painéis azulejados regulares. O coro, tem como base um baldaquino\* em madeira, onde se alternam painéis de azulejo e madeira.

branco, separando-se dos arcos da galilé. Entre os arcos, há painéis de azulejo com base fôrmica de meio-corpo\*, com base fôrmica de meio-corpo\*, mascarão\*. Ao lado

Retábulo-mor, consagrado a São Francisco de Assis.  
Capela-mor.

predelas\* revestidas de madeira, com profusa lavraria\*. Da base das grades em bôlachas\*, se desenvolvem seções espiraladas que transmitem um movimento ascendente reforçado pelos diversos fustes espiralados, em maiores dimensões, que se distribuem pelo templo.

Assim como o zimbório\* do altar-mor, os óculos\* dos retábulos do transepto, com as bandeiras sobre as portadas das tribunas





O forro do camarim, em arco, é dividido em oito painéis quadrangulares ornados por folhagem acântica com molduras de coradas por denticulados\*, ornatos recorrentes nas cimalthas e frisos. Forma-se singular atmosfera pela luz natural que penetra a capela-mor pelo zimbório\* posicionado entre estes apainelados.

O altar exhibe ornamentação fitomórfica com relevos à moda plateresca\*.

Ladeiam a capela-mor grandes painéis de azulejos com cenas da vida de São Francisco como a da estigmatização, do lado do Evangelho. Tais painéis são encimados por cimalthas em cantaria ornada por denticulados e motivos fitomórficos dourados. No segundo piso há três pares de tribunas entre os quais os motivos dos apainelados se ligam às formas do forro à mourisca (Pranchas 10 e 11).

Como na capela-mor o forro da igreja é artesoado\* em composições geométricas. Florões e pinturas se alternam entre emoldurados de forma quadrada e polígonos estrelados regulares. O coro, tem como figura central um crucifixo de grandes dimensões, sob um baldaquino\* encimado por fogaréus\* e arrematado por caneluras\* onde se alternam ouro e branco (Prancha 12).

Grades ricamente trabalhadas em jacarandá da Bahia em branco, separam a nave central das laterais, estendendo-se aos arcos da galilé. Entre os motivos da sua composição, estão figuras de meio-corpo\*, com base folhear em voluta arrematada por mascarão\*. Ao lado, predelas\* revestidas com o mesmo material exibem cartelas de delicada e profusa lavraria\*. Da base das grades em bolachas\*, se desenvolvem seções espiraladas que transmitem um movimento ascendente reforçado pelos diversos fustes espiralados, em maiores dimensões, que se distribuem pelo templo.

Assim como o zimbório\* do altar-mor, os óculos\* dos retábulos do transepto, com as bandeiras sobre as portadas das tribunas



Prancha 10



Painel de azulejos. São Francisco recebendo as chagas de Cristo. Capela-mor.



Painel de azulejos. Capela-mor.



Prancha 12

Prancha 11



Cantaria dourada.  
Cimalha do painel de azulejos.  
Capela-mor.

Vista do Coro

Prancha 12



Vista do Coro



Vista do Coro



e os vitrôs da fachada, produzem um delicado efeito de iluminação onde se ressaltam as formas gerais pelos lampejos que emanam das partes.

## CAPÍTULO 2

### *A Ornamentação: criação e difusão de um repertório*



## CAPÍTULO 2:

## A ORNAMENTAÇÃO: CRIAÇÃO E DIFUSÃO DE UM REPERTÓRIO

A linguagem escultórica caracteriza-se pela tridimensionalidade. Em tempos remotos utilizavam-se diversos materiais de origem vegetal ou mineral que podiam ser trabalhados em três dimensões.

A diversidade de materiais utilizada na escultura moderna tem sido significativamente ampliada. Além dos tradicionais mármore, madeira e argila, passaram a utilizar-se também o aço e outras ligas metálicas, até os plásticos, acrílicos e *nylons*, em um constante processo de inovação.

A madeira e a pedra foram os materiais mais utilizados em toda a história podendo-se acrescentar o bronze, a partir da Grécia e Roma.<sup>1</sup> Pela fragilidade da madeira quando exposta ao ar ou aos metais, são poucos os exemplares produzidos antes do século XV, ainda conservados.

Desde os tempos primitivos, a escultura em argila e em plástico limitou-se a um naturalismo intuitivo. Os gregos desenvolveram a geometria plana, criaram a geometria espacial e tornaram possível visualizar o ilimitado em três dimensões.

Na arte grega, o realismo foi substituído pelo idealismo, para o qual, cada parte se insere em um sistema de ordem. As noções de proporção, medida, composição e ritmo, passaram a ser regidas pelas regras da matemática.

O cânon grego, associou a ordem à beleza, e os seus princípios à filosofia.

## CAPÍTULO 2

**A Ornamentação: criação e difusão de um repertório**

<sup>1</sup> WITKOWER, Rudolf. *A Escultura*, p. 3.





## CAPÍTULO 2:

### A ORNAMENTAÇÃO: CRIAÇÃO E DIFUSÃO DE UM REPERTÓRIO

A linguagem escultórica caracteriza-se pela tridimensionalidade. Em tempos remotos foram utilizados diversos materiais de origem vegetal ou mineral que pudessem assumir formas em três dimensões.

A diversidade de materiais empregados na moderna escultura tem sido significativamente ampliada, passando-se a utilizar desde o aço e outras ligas metálicas, até os sintéticos como plásticos, acrílicos e *nylons*, em um constante processo de experimentação.

A madeira e a pedra foram os materiais mais usados em toda a história podendo-se acrescentar o bronze na África, China, Grécia e Roma.<sup>1</sup> Pela fragilidade da madeira quando comparada à pedra ou aos metais, são poucos os exemplares produzidos com este material anteriores ao século XV, ainda conservados.

Desde os tempos primitivos, a representação plástica limitou-se a um naturalismo intuitivo. Os gregos, que desenvolveram a geometria plana, criaram a geometria espacial, que tornou possível visualizar o ilimitado em três dimensões.

Na arte grega, o realismo foi submetido à razão, para a qual, cada parte se insere em um sistema de ordem universal. As noções de proporção, medida, composição e ritmo, passaram a ser regidas pelas leis do número. O *cânon* grego, associou a ordem que secretamente comanda a natureza à beleza, e os seus princípios à filosofia.

<sup>1</sup> WITKOWER, Rudolf. *A Escultura*. p. 3.

O legado da Grécia, chegou até nós por intermédio de Roma, para a qual se constituiu em suporte espiritual, que permitiu assentar o seu império material, sobre a força de uma cultura.<sup>2</sup>

O arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio<sup>3</sup>, registrou e divulgou entre 50 e 26 a.C., quando esteve a serviço de Júlio César e de Augusto, os conhecimentos sobre arquitetura e construção em geral, localização, materiais, construção de templos e residências, assim como sobre decoração, suprimento de água, máquinas, relógios de sol e de água, nos dez volumes do seu tratado *De Architectura*.<sup>4</sup>

Na obra de Vitruvius encontram-se informações sobre o conhecimento de seus antecessores, que foram sistematicamente estudadas e cujas idéias se disseminaram por toda a Europa. Tais conhecimentos tiveram importância para a cultura renascentista e muitos dos seus preceitos se encontram referenciados em publicações de autores como Alberti, Serlio, Palladio, Vignola e em Portugal, Diego de Sagredo, que editou em Lisboa, as *Medidas del Romano*, em 1542.

No tratado *De re aedificatoria*, escrito em 1452, por Leon Battista Alberti, são transmitidos os ensinamentos de Vitruvius, e de outros autores da antigüidade, como Theophrastus e Plinius, assim como observações de Platão, entre outros, sobre a arquitetura.<sup>5</sup> Ressurge o ideal clássico e com este, as proporções que representaram na Grécia e em Roma, a busca da perfeição.

Em 1547, Benedetto Varchi, famoso e bem relacionado historiador e homem de letras florentino, reuniu um grupo formado entre outros por Cellini, Bronzino e Francesco da Sangallo, para tentar chegar a

<sup>2</sup> BAZIN. Germain. *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días*. p. 93.

<sup>3</sup> HARVEY, Paul Sir. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. p. 516.

<sup>4</sup> N.A. *De Architectura* tem tido várias reedições. Entre as mais recentes encontra-se *Les dix livres d'architecture*, reeditado em Paris pela editora Balland, em 1979.

<sup>5</sup> N. A. O contato com textos de tratados antigos tem sido facilitado por edições modernas como *The Ten Books of Architecture: (De re aedificatoria)*, publicado pela Dover de New York em 1986.



uma conclusão definitiva sobre o velho *Paragone*, a questão relativa aos méritos da Pintura e da Escultura.

Michelângelo respondeu polidamente:  
por escultura, entendendo aquilo que se faz por um processo de subtração (*per forza di levare*); o que se faz por um processo de adição (*per via di porre* ou seja, a modelagem), é mais semelhante à pintura.

Distinção parecida entre a escultura e a modelagem foi também estabelecida por Alberti, tendo Leonardo Da Vinci afirmado que “o escultor sempre remove matéria do mesmo bloco”. Tais conceitos, tem feito parte de todas as reflexões sobre a escultura até os dias atuais.

Na Europa, a escultura em madeira foi comum em países setentrionais, principalmente na França e Alemanha nos quais, quando se utilizava a pedra, tratava-se freqüentemente de variedades locais como a pedra calcárea e o arenito, que não tem a rigidez do mármore e ainda menos a do granito e do pórfiro, extraídos em países mediterrâneos.<sup>6</sup>

A talha portuguesa, recebeu fortes influências italianas e para tanto, juntamente com a obra de Alberti, algumas edições muito contribuíram como o tratado escrito por Sebastiano Serlio, publicado em cinco partes: o quarto livro, em Veneza, em 1537; o terceiro livro, em Veneza, em 1540; os dois primeiros livros, em Paris, em 1545; e o quinto livro, em Paris, em 1547.

A publicação conjunta dos cinco livros se deu em Veneza, em 1584, sob o título: *Tutte l'opere d'architettura et prospectiva*.<sup>7</sup>

A obra de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, publicada em duas partes, em 1693 e 1700<sup>8</sup>, levou

<sup>6</sup> WITKOWER, R. Op.cit. p. 3.

<sup>7</sup> N. A. Encontra-se no acervo de livros raros da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro um exemplar original. A Dover, de New York publicou em 1982. *The five books of architecture*: an unabridged reprint of the english edition of 1611

<sup>8</sup> N. A. O trabalho do jesuíta Andrea Pozzo contém grande parte do repertório adotado em Portugal na primeira fase do Joanino sob a influência romana. O *Perspective in architecture and painting*: an unabridged reprint of the english-and-latin edition of the 1693 “*Perspectiva pictorum et architectorum*” é uma reedição da Dover, de New York, de 1989.



influências do Barroco italiano a várias partes da Europa e teve extrema importância para a talha em Portugal, que juntamente com o trabalho de Fillippo Passarini<sup>9</sup>, marcaram a arte portuguesa durante o reinado de D. João V.

Tratados como estes podem oferecer esclarecimentos sobre o desenvolvimento técnico da linguagem da talha, que após séculos de esquecimento foi redescoberta no século XV, "originando no norte da Europa uma florescente indústria para a construção de retábulos e cadeirais, em cidades fabris dos Países Baixos, Alemanha e França setentrional."<sup>10</sup>

Pelo estudo da tratadística como literatura de arte e circulação da informação artística, pode-se determinar conjuntos de obras que provavelmente tenham influenciado a formação dos artistas em um certo período e local. Por meio do estudo e análise das estampas presentes nas obras, podiam os estudantes de arte adquirir o conhecimento em matéria tão ligada à visualidade, sobre o processo evolutivo da estilística.

A produção tipográfica era reduzida e a circulação restrita à um público específico. Tal processo envolvia o preparo das matrizes em madeira (xilogravura), ou em metal (talho-doce com buril, ponta seca, maneira negra, água-forte, água-tinta)<sup>11</sup> - com refinamentos quanto ao uso do instrumental para a produção das incisões, na gravação de elaborados desenhos, normalmente assinados por nomes consagrados.

Também a impressão, como especialidade dentro da técnica da gravura, contribuía para que as obras resultassem em mais do que um volume, profusamente ilustrados. O alto preço de tais edições limitava as possibilidades para a sua aquisição, reduzindo-se a acervos

<sup>9</sup> PASSARINI, Fillippo. *Nuove inventioni di ornamenti d'architectura e d'intagli diversi vtili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti*. Apud SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. p. 99.

<sup>10</sup> SMITH, Robert Chester. *A Talha em Portugal*. p. 7.

<sup>11</sup> BILLARD, J.M. *La Gravure en Taille-Douce*. Paroles des graveurs. p.23.



de grandes bibliotecas, que na maior parte das vezes privilegiaram como é natural, os títulos que atendessem as exigências curriculares das instituições às quais pertenciam.

Deste conjunto, poucas foram as obras de autores portugueses publicadas e mesmo obras traduzidas para o idioma português, ocorrendo o mesmo para com o idioma espanhol.

A grande maioria das publicações era proveniente da Itália, onde havia um grande número de autores, entre os que mais produziam literatura de arte, com oficinas de maior tiragem em Roma, Bolonha, Florença, Nápoles e Veneza. Em seguida, com significativa produção em Paris, Trévoux e Lyon, estavam os franceses. E responsáveis pelas faixas restantes, vinham os autores ingleses, alemães, holandeses, dinamarqueses, suíços, etc.

Grandes oficinas tipográficas como as de Roma e Paris, lançavam obras muitas vezes bilingües e mesmo trilingües, visando aumentar o alcance das publicações a países estrangeiros e alcançar o sucesso comercial das obras. Tais editoras tinham uma rede de distribuição bem desenvolvida, com contatos estabelecidos em várias partes, o que explica a reedição de obras de grande sucesso, mesmo após a morte dos seus autores.

Entre os trabalhos que continuavam a exercer influências se encontravam os grandes tratados teórico-científicos como o de Euclides e de Arquitetura como o de Vitruvius. Entre os temas que despertavam grande curiosidade se encontravam aqueles ligados às descobertas arqueológicas, como as descrições detalhadas das escavações de Pompéia e Herculano, o antigo Egito, Roma ou Grécia.

A Basílica de São Pedro, no Vaticano, em Roma, obra sobre a qual já se tinham desenvolvido numerosos estudos, atraía grande atenção em trabalhos de estudiosos como Chattard, Chiaveri, Costaguti,

<sup>20</sup> Poppião, Maria da Graça. *Traduções de Autores do Século XVII e XVIII Editadas na Biblioteca da Academia*

Dionigi, Gizzi e Martitetti, onde se tratava entre outras questões, sobre as dificuldades técnicas surgidas da construção da cúpula.

A didática era uma das preocupações em tais edições dirigidas à um público de estudiosos. Entre os temas de maior interesse, estavam os relativos às belas artes, como a Arquitetura, Escultura e Pintura.

Surgiam também, grandes compêndios tratando dos programas de ensino de famosas escolas de arte, como o do curso da Academia Real de Arquitetura, escrito por François Blondel. Obras consagradas ao Desenho, Pintura ou Escultura, contando com inúmeros títulos, apresentavam propostas pedagógicas dos centros criadores e difusores de cultura internacional, para possíveis adaptações regionais.

Com papel eminentemente didático surgem como expressão de modernidade a enciclopédia francesa, e diversos dicionários dedicados às artes com termos e técnicas, publicados no oitocento. Entre estes, o *Dictionnaire Portatif de Beaux Arts*, de Jacques Lacombe, teve cinco edições.

Especial atenção, mereceram as obras que tratavam da ornamentação de edifícios, visto serem os motivos ornamentais amplamente utilizados e o seu repertório se encontrar em constante desenvolvimento.

Para o reconhecimento de tão vasta quantidade de publicações pode ser de grande valia o trabalho de Maria da Graça Pericão, técnica responsável pelos Fundos Raros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que recuperou informações sobre obras pertencentes à Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa.<sup>12</sup> Tal levantamento que envolveu a recuperação das referências de obras de importância para o estudo do desenvolvimento das artes em Portugal no

<sup>12</sup> PERICÃO, Maria da Graça. *Tratadística de Arte dos Séc. XVII e XVIII Existentes na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa*. In *Barroco 15*. Belo Horizonte, UFMG, 1990/92. p. 189.



*settecento* e no *oitocento*, resultou em um trabalho sobre tratadística com preciosas informações.

Entre os títulos encontram-se obras que certamente embasaram a estilística que influenciou na época o mundo português, com o natural predomínio dos tratados italianos, cuja influência predominou na primeira fase do reinado de D. João V, entre 1706 e 1725, e dos franceses, que influenciaram o Joanino entre 1725 e 1750, até o fim do reinado do monarca.

Entre as centenas de títulos constantes do levantamento efetuado na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa, encontram-se edições de extrema raridade, de autores como Alberti, Villafañe, Blondel, Briseux, Cellini, dos Bibienas, Lacombe, Palladio, Pozzo, Rubens, Vasconcelos, Vignola, entre outros inúmeros, do maior interesse ao estudo das artes no mundo português.<sup>13</sup>

Para a difusão de motivos ornamentais empregados na talha portuguesa, contou-se também com as gravuras, e entre estas pode-se destacar a produção de *Vico de Parma*, em 1543<sup>14</sup>; *Cornelis Bos*, publicadas em Antuérpia, em 1552; *Benedictus Battini*, em 1553; *Battista Pittoni*, em 1560; *René Boissvin*, *Vergil Solis* e *Hans Vredeman de Vries*. Da mesma forma, contribuíram para este repertório, os franceses *Jacques Androuet du Cerceau*, e *Philibert de L'Orme*.<sup>15</sup>

No mundo português, a talha tem uma posição especial, ao lado da arquitetura e das artes maiores.<sup>16</sup> No século dezoito assumiu tal importância, chegando a exigir por parte dos mestres entalhadores portugueses um considerável conhecimento sobre complexas traças da arquitetura barroca e rococó, para que promovessem adaptações que

<sup>13</sup> Vide o anexo B.

<sup>14</sup> GUILMARD, Desiré. *Les maitres ornementalistes*. Paris, E. Plon et Cie. Imprimeurs-Éditeurs, 1880-81. 2v. apud SMITH, R. C. Op. cit. p. 71.

<sup>15</sup> SMITH, R. C. Op. cit. p. 36.

<sup>16</sup> SANTOS, Reynaldo dos. *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*. v. 2. p. 249.

influenciando as plantas dos templos em um exemplo de atuação sem paralelos.

Tais empreendimentos resultaram em monumentais conjuntos escultóricos que pela força e dinamismo causam impacto devido à interação entre as partes, concentrada no poder do todo, merecendo a designação de "igrejas cintilantes de ouro".<sup>17</sup>

Neste período encontram-se em meio ao repertório ornamental empregado em Portugal, motivos das escolas de países do norte, como Flandres, para lá levados por mestres flamengos. Tal profusão de formas pode ser encontrada no nosso país na talha de muitas das igrejas mineiras erigidas no apogeu da extração aurífera em terras brasileiras.

### CAPÍTULO 3

#### *Elementos de Estética*

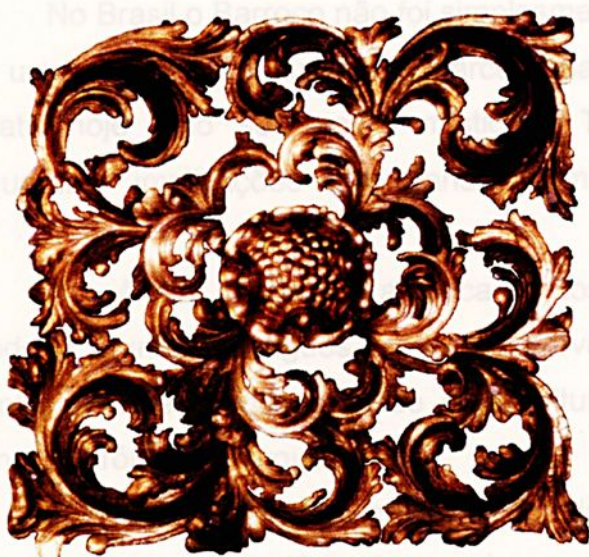
---

<sup>17</sup> SMITH, Robert Chester. Op. cit. p.7.



## CAPÍTULO 3:

## ELEMENTOS DE ESTÉTICA



## CAPÍTULO 3

**Elementos de Estética**

<sup>1</sup> BEVENCULO, Nicolas. Barroco: a arte da festa. In: ARALDO, Emanuel (coord.). O universo mágico do barroco brasileiro. (catálogo). p. 29.

## CAPÍTULO 3:

**ELEMENTOS DE ESTÉTICA**

No Brasil o Barroco não foi simplesmente um estilo, mas a essência de uma revolução cultural que marcou sua "fisionomia e alma compostos até hoje pelo seu sopro místico".<sup>1</sup> Tais elementos tão presentes guardam implicações que transcendem épocas, estilos e tempo.

Na gênese histórica e artística do nosso país refletem-se como em todo o mundo português, aspectos provenientes de centros eminentemente criadores e difusores de uma cultura internacional que influenciaram a metrópole portuguesa.

A longa tradição que ligava a antigüidade clássica à Roma seiscentista favoreceu para que lá se desenvolvessem conceitos estéticos que serviriam para reafirmar o poder temporal da igreja, quando o protestantismo promovia rupturas no mundo cristão, que em reação fez gerar, no caso da estética entre outras várias frentes de atuação, uma vasta gama de motivos presentes em elementos que comporiam a cena barroca com a finalidade de transmitir as mensagens da Contra-Reforma, por meio de um repertório ornamental.

Na periferia destes acontecimentos encontravam-se países que serviriam como base para a maciça reação da igreja católica contra o avanço do protestantismo. Entre eles, Portugal, onde as novidades provenientes de Roma encontravam receptividade por parte de alguns segmentos sociais com tendências modernizantes, e fortes reações contrárias pelos partidários da manutenção da tradição.

<sup>1</sup> SEVCENKO, Nicolau. Barroco: a arte da fantasia. In: ARAÚJO, Emanuel (curador). O universo mágico do barroco brasileiro. (catálogo). p. 59.



Em um centro gerador de cultura como Roma, havia possibilidades para o desenvolvimento de um processo linear de sucessão estilística o qual envolvendo concepções e padrões de constituição próprios de uma cultura artística de tradição apresentaria ramificações e ligações para com áreas diversas como a ciência, a política e a religião.<sup>2</sup>

Após um período de grande efervescência intelectual e otimismo sobreveio depois de 1527, data do saque de Roma, uma época marcada pela austeridade e por um clima anti-humanístico ainda resultante das determinações do Concílio de Latrão, ocorrido em 1512.<sup>3</sup>

O estado de penúria da corte pontifical e a alienação do clero significaram a ruína para os comerciantes e artesãos, sem que no entanto o exercício da arte deixasse de ser determinante à restauração da ortodoxia católica como descreveu na época o Cardeal Borromé.<sup>4</sup>

Em Portugal, a produção artística teve como fator decisivo a promulgação, em 1564, das resoluções tomadas no Concílio de Trento que envolveriam aspectos que não só os de natureza puramente estética. Foram tratadas na memorável Sessão XXV, questões relativas ao uso de imagens em templos religiosos direcionando o pensamento para razões teológicas, que ultrapassaram o campo específico da arte.

As instruções surgidas no célebre encontro, dirigiram para a busca da definição da essência da igreja enquanto casa de Deus, conferindo a estes conceitos escalas proporcionalmente grandiosas, impressionantes e esplendorosas. Tal estratégia dirigiu-se à emotividade sendo ratificada pela liturgia.

A busca pelo belo e pela perfeição revelou uma dupla articulação, simbólica e estética. Em uma monarquia absoluta como a

<sup>2</sup> PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura e escultura de Mafra*. p. 15.

<sup>3</sup> GIGLIO, Giovanni Andrea. *Due dialogi*. Camerino, 1564. (Ed. p. Barocchi, *Trattati D'Arte del Cinquecento*. Bari, 1961). Apud. WITTKOWER, R. *Art et Architecture en Italie, 1600-1750*. p. 21.

<sup>4</sup> WITTKOWER, R, Op.cit. p. 21.



portuguesa oitocentista a materialização de atributos subordinava-se ao pensamento oficial sobre a religião e a estética.<sup>5</sup>

As formas contidas nos ornatos componentes da talha barroca evocam à antigüidade tendo migrado do repertório clássico absorvido da Grécia pela Roma Imperial e posteriormente difundido por várias partes da Europa.

Elementos próprios da linguagem arquitetônica aplicaram-se aos interiores dos templos com alterações quanto às funções originais gerando aspectos estruturais nem sempre identificáveis em meio à profusão de formas da cena barroca. Além das antigas técnicas construtivas romanas renascidas no século XV, a cultura formal difundiu-se impregnada de significados regionais acrescidos à tradição simbólica de cada elemento ornamental, caracterizando uma reformulação estética.

O aprimoramento da escultura se deu como nos demais domínios do gênero humano, de acordo com a evolução do pensar e a conseqüente formação e desenvolvimento das sociedades.

Nos tempos primitivos não havia propriamente uma intenção artística mas sim, a de realizar atos ritualísticos por meio da produção de imagens de animais visando o seu domínio. Em países do Oriente antigo, não houve condições para a livre expressão artística conferindo unidade ao conjunto de obras cujas formas refletiam a mesma imutabilidade que caracterizou tais sociedades por milênios, o que foi admirado por Platão, em relação à arte egípcia.<sup>6</sup>

Embora contrário ao papel da arte como mímese, Platão deixou inúmeros registros nos quais trata sobre o ideal do belo e sobre o papel do artista como ser capaz de realizá-lo.

Na obra *Idea* de Erwin Panofsky, encontram-se citações sobre a obra o *Orador* de Cícero, na qual o autor da antigüidade compara o orador perfeito a uma *idéia* inatingível à simples experiência mas

<sup>5</sup> PEREIRA, J.F. Op.cit. p. 15.

<sup>6</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. p. 9.



apenas apreensível em espírito. Estabelece também uma comparação com a representação artística que como *idéia*, não poderia ser captada pelo olhar em *sua total perfeição* existindo originalmente como imagem mental na interioridade do artista.<sup>7</sup>

Platão designou sob o termo *Idéias*, as formas do pensamento e da expressão para ele imperecíveis, eternas, contidas pela razão e no pensamento, diferentemente do resto das coisas que surgiriam e desapareceriam.<sup>8</sup> O filósofo não via no artista um mero imitador do mundo sensível, trivial e enganoso, nem tão pouco, diante de uma *essência* metafísica qualquer, um simples intérprete sujeito à rígidas leis da representação formal cujos esforços nem seriam consideráveis passíveis de êxito, diante da perfeição apenas apreensível pela razão.

Para ele, o artista :

é aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode como verdadeiro criador, voltar o seu olhar interior, e, embora a total perfeição desse modelo não possa passar para a obra no momento da criação, esta deve no entanto revelar uma beleza que é algo mais que a simples cópia de uma *realidade* encantadora; embora dada apenas à nossa sensibilidade enganosa, é não obstante algo mais que o puro reflexo de uma *verdade* que só é fundamentalmente cognoscível pelo Intelecto.<sup>9</sup>

Na antigüidade, o pensamento se dirigia à arte em reflexões que resultavam na contraposição de temas como a inferioridade da obra de arte diante da natureza, por apenas representá-la, e a superioridade da arte sobre a natureza por ser capaz de corrigir as suas imperfeições revelando novos ângulos de beleza.

Em nova paráfrase de Cícero no texto de Panofsky :

---

<sup>7</sup> PANOFSKY, Erwin. Ibid . p. 15.

<sup>8</sup> CÍCERO. *Oratur ad Brutum*, II, 7ss. Reproduzido in OVERBECK, J. *Die antiken schriftquellen z. gesh. der Bild. Kunste bei den griechen*. 1868, no. 717; Apud. PANOFSKY, E. op.cit. 16.

<sup>9</sup> PANOFSKY, E. op.cit. p. 17.

quando Fídias trabalhava na criação de seu Zeus e de sua Athena, não considerava como modelo um homem qualquer mas, a representação da beleza mais sublime habitava o seu espírito (...).<sup>10</sup>

Sócrates, para quem a arte era simples “cópia das coisas visíveis”, admitia a possibilidade de, na ausência de um homem cujo ‘físico’ fosse irrepreensível sob todos os aspectos, de representar um corpo cuja aparência fosse bela, combinando a partir de uma multiplicidade de corpos o que de mais belo houvesse em cada um deles.<sup>11</sup>

Na baixa antigüidade as concepções sobre o belo diferiram do pensamento da antigüidade clássica. Para a filosofia paleocristã, uma representação do belo era um símbolo insuficiente para sequer refletir mais do que parcialidades de uma manifestação do sublime.<sup>12</sup>

A arte recebeu desde Platão um interesse menor do que a questão do belo, à qual se ligava a questão do bem. A problemática que envolvia a *Idéia* não se limitava ao artístico mas se dirigia à divindade. Assim, imagens geradas e encerradas em Deus, só poderiam ser percebidas por uma visão mística não se destinando à criação meramente representativa.

Na Idade Média, o pensamento direcionava as reflexões sobre o artista, tratando como fato que as formas por ele criadas eram inspiradas em idéias metafísicas ou pelo menos em representações formais interiores ao próprio artista e preexistentes à obra.

No renascimento, contrariamente às concepções medievais, as artes procuraram deslocar o objeto da interioridade para o

<sup>10</sup> PANOFSKY, E. op.cit. p. 16.

<sup>11</sup> PANOFSKY, E. ibid. p 19.

<sup>12</sup> PANOFSKY, E. ibid. p. 35.



mundo exterior. Para Leonardo da Vinci “a pintura mais digna de elogio é a que apresenta maior semelhança com a coisa que quer pintar (...)”.<sup>13</sup>

Juntamente com Alberti, todos os teóricos da Renascença admitiram uma essência da beleza presente na harmonia das proporções, cores e qualidades sensíveis.

Pela primeira vez desde a antigüidade, esboçou-se uma dissociação entre o *belo* e o *bem*, conferindo à esfera da estética uma autonomia cujos fundamentos se dariam de fato apenas três séculos depois.

O processo que conduziu à união da doutrina das idéias com a teoria da arte se tornou possível por ter havido concessões pelas duas partes. O aprofundamento das concepções sobre a *Idéia*, no seu sentido metafísico (o que ocorreu no Maneirismo), pôde conduzir a um afastamento das origens teóricas da arte, ligadas à objetivos práticos.

Já, quanto mais se atém aos objetivos da teoria da arte (como ocorreu no Renascimento e posteriormente no Neoclassicismo), mais se distancia da concepção da *Idéia*, e da sua natureza metafísica.<sup>14</sup> Tal visão de que a *Idéia* da *Beleza* poderia ser apreendida pelo olhar espiritual do artista, não poderia Ter sido compreendida na Idade Média.

O conceito de gênio do artista, como ser provido de infinitas potencialidades, presente nas teorias de Cícero e Plotino, foi questionado pelos defensores no neoplatonismo. Alberti advertiu contra a superestima com a finalidade de conduzir à contemplação da natureza.

Já no Maneirismo buscou-se tanto ultrapassar quanto dar continuidade ao classicismo, com base na reunião do conjunto de tendências de então para apurar-se as possibilidades e obter-se o máximo em vantagens. Tais teorias dirigiram-se para os cânones da harmonia e das proporções embora de modo diferente dos antigos ideais renascentistas. O desenho, básico à apreensão formal para a realização

<sup>13</sup> PANOFISKY, E. *ibid.* p.46.

<sup>14</sup> PANOFISKY, E. *ibid.* p.55.

artística no período renascentista, foi contestado no Maneirismo por pintores da Lombardia e Veneza.

Tal atitude abriria caminho para um tipo de expressão que caracterizaria a cena barroca pelas alterações que viria a produzir quanto à quebra do conceito de clareza, obtida pela delimitação formal agora em contraste com a pictoricidade resultante da busca da profundidade da qual emergem formas em associação e sem delimitações marcadas entre si.

Reagiu-se também contra a rigidez das regras matemáticas voltadas à representação formal tal como defenderam Leonardo, entre outros, que utilizaram a lógica numérica para sistematizar meios de expressão formal com base em leis físicas. Piero de la Francesca e Albrecht Dürer, também desenvolveram estudos no sentido de obter a decodificação numérico-geométrica dos

O equilíbrio das formas da Renascença foi rompido pela arte do Maneirismo, que nem se voltou à impetuosidade e profusão da cena barroca e nem à ordem estabelecida do espaço renascentista. A fidelidade às formas da natureza ou a sua superação e conseqüente embelezamento passaram a ser oposições doravante inaceitáveis simultaneamente.

Impôs-se então uma escolha entre o ato de retratar e o de imitar e para chegar-se à tal solução buscou-se embasamento no pensamento aristotélico e no neoplatonismo, ressurgidos no século XV. A harmonia resultante das proporções clássicas difundidas durante a renascença possibilitou a apreensão de uma beleza tranqüila, enquanto o barroco buscava pelo domínio por meio da emoção imediata e avassaladora.

As impressões causadas pela estabilidade propiciada pelos cânones clássicos presentes nas formas renascentistas atingiam ao observador lenta e suavemente. Já os jogos entre as formas profusas



presentes nas massas distribuídas no espaço barroco criaram efeitos de movimento, causando poderosa, embora momentânea impressão.<sup>15</sup>

Para a arte da renascença as partes deveriam ser dispostas em camadas planas partindo-se de um todo formal; enquanto no barroco enfatiza-se a impressão de profundidade.

O plano é onde se desenvolve a linha, que confere clareza à apreensão da forma. A neutralização do contorno acarreta a desvalorização dos planos. Na composição clássica cada componente por mais ligações que pudesse guardar para com o conjunto manteria uma certa autonomia. Já na cena barroca as particularidades dos elementos componentes se neutralizariam em benefício do todo.

Embora nos dois casos a unidade seja atingida, no classicismo renascentista se deu pela harmonia das partes, enquanto no barroco, os elementos não apresentam função aparente quando isolados.

Michelângelo e Rafael imprimiram tendências formais, cromáticas e arquitetônicas colossais às obras que realizaram no Vaticano. O culto à grandiosidade já era presente em Roma desde a antigüidade e então, passava a receber decisivos estímulos pela mentalidade monumental dos papas da renascença, cujo marco foi a Basílica de São Pedro, cujo modelo inspirou as construções da contra reforma.<sup>16</sup>

Contrariando o sistema plano marcado pelo predomínio da linha, o barroco introduziu a profundidade da qual emergem em meio às massas jogos interagentes entre as formas não delimitadas de cada componente ornamental criando infinitas possibilidades de leitura.

A transição da Renascença para o Barroco apresentou radicalismos quanto as proporções. No renascimento aplicavam-se relações imutáveis que desde a antigüidade representavam pela lógica numérica a incessante busca pela verdade extraída da natureza. Tais

<sup>15</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989. p. 48.

<sup>16</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Ibid.* p. 48.

fórmulas repetiam-se com variações de escalas resultando em proporções planimétricas e cúbicas, sendo "esta a razão pela qual tudo se assentava".

O Barroco não utilizou a exatidão de tais proporções, mas buscou superar a nitidez que possibilita os efeitos de total acabamento com harmonias que propiciavam a dissimulação das partes. Em meio às proporções, jogos estruturais nos quais há tensão e insatisfação em lugar de equilíbrio e serenidade, o barroco introduziu o novo quando implantou o conceito de absoluta unidade, pelo qual cada parte se funde em certo grau com o todo.

A beleza individual de cada forma compondo uma totalidade harmônica deu lugar à submissão de cada parte pela composição de motivos, que perderiam o sentido e o significado se não concorressem para a formação de um efeito global. A unidade barroca ocorreu de vários modos, como a quebra da autonomia das partes para a composição de motivos principais, dominantes em relação aos motivos secundários.

Na arte clássica também ocorreu o predomínio de motivos centrais sobre secundários, mas com a manutenção dos valores individuais dos componentes. Na arte barroca, mesmo os motivos principais perderiam parte do seu significado se considerados à parte do seu contexto.

Houve o predomínio de formas horizontais e verticais nos conjuntos escultóricos que se destacavam em relação à profundidade sendo todos os componentes submissos à criação de um efeito de unidade. Desde a concepção, cada elemento ornamental dirigiu-se a composição do conjunto, o que também é válido para a arte clássica.

Há para cada forma, condições ideais para que tenha expostos seus atributos com absoluta nitidez. Para tanto, é necessário



que todos os seus detalhes sejam visíveis, “o que não ocorreu nem mesmo no mais ortodoxo classicismo”.

Com o predomínio das massas sobre as linhas, tal nitidez se tornou impraticável. A cena barroca se ambientou em meio a lampejos refletidos por formas sinuosas com posições tão indefinidas quanto a variação de claridade devido a movimentação da chama das velas.

A luz e a sombra eram tão importantes para a arte clássica quanto o desenho “para a definição da forma”. Com tal função a luz pôde caracterizar os detalhes articulando e ordenando o conjunto. Tais recursos também foram fundamentais ao barroco, mas a luz não teve mais a função de delimitar a forma. A luz empregada no Barroco pôde ocultar elementos importantes, realçando os secundários.

Clareza e obscuridade podem se ligar ao ornamental, de modo não imitativo. Assim como há um certo tipo de beleza na clareza absolutamente inteligível, há também belezas próprias do que não pode ser integralmente percebido. Tais estímulos visuais conduzem à necessidade de um aumento do grau de complexidade compositiva, em atenção a certas exigências da visão dirigidas à percepção. Não se trata de facilidades ou dificuldades para a compreensão de algo, mas do quanto deste se pode apreender.

Naturalmente tais processos podem conduzir ao enriquecimento formal, dedicando-se aos elementos compositivos um elevado grau de elaboração, com aplicações arquitetônicas e ornamentais.

As limitações características das formas fechadas levaram à ruptura para com as formas simples e racionais do Renascimento. A clareza exigida na renascença possibilitou a representação de formas absolutamente estáveis, duradouras; enquanto a obscuridade presente no Barroco admitia a mutabilidade da forma, em constante transformação.

um sentimento. A nitidez, como fruto da clareza absoluta se apresentou com as formas exatamente delimitadas, princípio este não adotado por considerar-se antinatural pelo Barroco. Nos conjuntos formais ocorrem interseções, nem sempre diferenciando-se elementos secundários dos de natureza ornamental. As interseções são particularmente interessantes para o Barroco, onde não houve apenas a forma sobre a forma, como interceptante e interceptada, mas a *degustação* das novas configurações resultantes.

Deslocando-se a posição e o olhar do observador diante da ornamentação barroca poder-se-á apreender novas imagens a cada interseção, sendo possível que assumam inúmeros aspectos, inapreensíveis integralmente. O classicismo renascentista fez uso do princípio da frontalidade, evitado pelo barroco este buscou pela perspectiva não-frontal originando recortes pelos quais certos aspectos se apresentavam com maiores dimensões dominantes em meio aos conjuntos, dado desde então considerado como positivo.

Para o Barroco a luz introduzida nos templos religiosos representou um novo fator de significação, que intensificou a natureza pictórica dos espaços, tornando impossível decodificá-los totalmente pela visão.

A natureza foi a fonte inesgotável para a contemplação, empirismos e representações resultantes das teorias formuladas no Renascimento. Tal modo de sentir deu lugar a concepções para as quais o mundo visível era apenas um conjunto simbólico de significados invisíveis e espirituais.

Passou-se a tentar exprimir pela alegoria e pelo símbolo o sentido de pensamentos que transcendem à simples experiência visual, buscando-se pela representação espiritualizada.

O espírito humano encontrou refúgio em Deus. Separando-se até cento ponto da natureza expressou ao mesmo tempo

<sup>17</sup> FAVORSKY, E. Opus, p. 96.

<sup>18</sup> Pereira, José Fernandes. Opus, p. 13.



um sentimento triunfal e despojado, que impregnaram a Contra-Reforma, entre outras realizações.<sup>17</sup>

Na igreja do Convento de São Francisco de Assis de Salvador, na Bahia, encontram-se motivos que mais do que a simples expressão do gosto, tinham a finalidade de romper com alguns dos sinais básicos da arquitetura do humanismo. Refletem-se assim entre nós alguns dos princípios tridentinos, no sentido de apagar as marcas do antropomorfismo renascentista, de acordo com as determinações conciliares.<sup>18</sup>

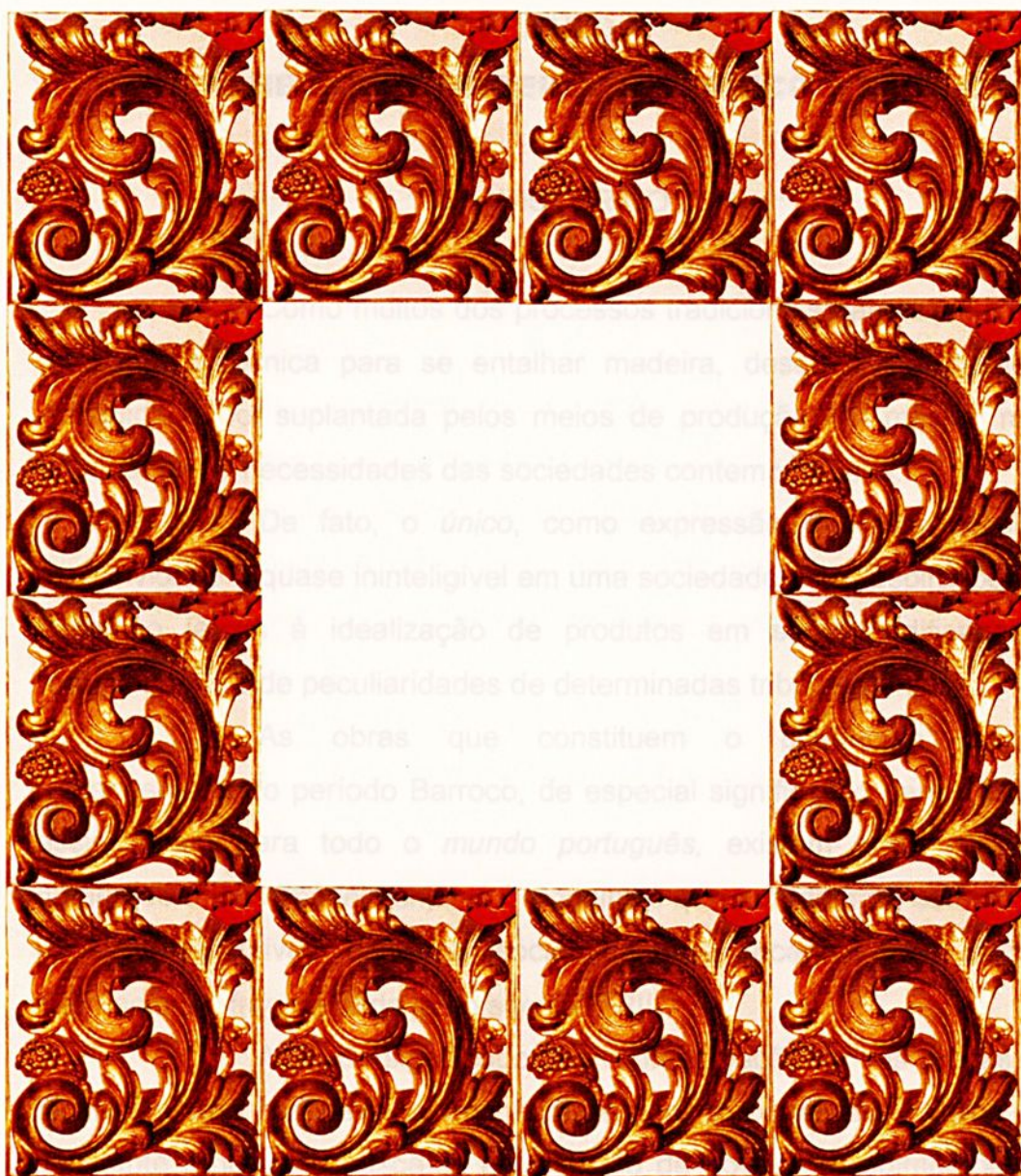
#### CAPÍTULO 4

#### *O entalhe sobre madeira: histórico e técnica*

---

<sup>17</sup> PANOFSKY, E. Op.cit. p. 98.

<sup>18</sup> Pereira, José Fernandes. Op.cit. p. 18.



#### CAPÍTULO 4

### ***O entalhe sobre madeira: histórico e técnica***



## CAPÍTULO 4:

### O ENTALHE SOBRE MADEIRA: HISTÓRICO E TÉCNICA

#### 4.1 HISTÓRICO

Como muitos dos processos tradicionais para a execução artesanal a técnica para se entalhar madeira, desenvolvida desde a Antigüidade, foi suplantada pelos meios de produção em massa, mais adequadas às necessidades das sociedades contemporâneas.

De fato, o *único*, como expressão da mais absoluta exclusividade é quase ininteligível em uma sociedade cujas aspirações de consumo levam à idealização de produtos em série, codificados e representativos de peculiaridades de determinadas tribos urbanas.

As obras que constituem o patrimônio cultural remanescente do período Barroco, de especial significação para o Brasil assim como para todo o *mundo português*, existem entre nós em numeroso e inestimável conjunto de originais que guardam na estética os registros evolutivos de uma sociedade que recebeu uma cultura internacional, fragmentada já no século XVIII.

Além do significado que a preservação de tais processos técnicos possa ter, deve-se lembrar que para a expressão artística em constante renovação busca-se a aplicação de novos procedimentos ou, se recorre às técnicas tradicionais que podem representar alternativas inesgotáveis.

O conhecimento dos processos técnicos que tem marcado a evolução da expressão artística é um fator enriquecedor já que partindo-se de tal volume de informações pode-se buscar por novos caminhos.

Tal experiência tem a propriedade de permitir que se trate do novo, sabendo-se sobre o já conquistado e portanto, que se busque

com a vantagem de partir conhecendo-se muito sobre o já trilhado evitando-se reincidências desnecessárias.

O presente trabalho, em seus aspectos ligados à técnica, dirige-se à apresentação do instrumental e modos de uso, do que há de mais representativo quanto as ferramentas desenvolvidas desde tempos remotos até o aperfeiçoamento dos tipos e especificidades entre o seicento e o novecento.

Não negamos as facilidades oferecidas pelo maquinário disponível nos dias atuais, mas pretendemos apontar para possibilidades contidas no domínio técnico e ressaltar alguns dos aspectos que envolvem o trabalho à mão, ainda úteis para quem pretende realizar obras de arte sobre madeira ou, reconstituir originais por meio de procedimentos de restauro.

#### 4.1.1 O Entalhe Norte-Europeu

Como material ancestral a madeira tem sido utilizada e sistematicamente estudada desde a antigüidade. Vários autores tem registrado o conhecimento sobre este material; entre eles, Theophrastus e Plínio, dos quais se encontram referências no tratado *De Architectura*, do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio escrito entre 50 e 26 a.C.

As características de várias espécies de madeira, como as suas adequações, são descritas com minúcias quanto as épocas e procedimentos para o corte e secagem, até os métodos para a produção de peças com finalidades estruturais, utilitárias, decorativas ou artísticas.

O tratado *De Re Aedificatoria*, escrito pelo arquiteto renascentista Leon Battista Alberti em 1452, e publicado pela primeira vez quinze anos após a morte do autor em 1485, influenciou Leonardo da Vinci entre muitos dos mais destacados artistas da renascença. Na obra, Alberti procede a um resgate cultural da antigüidade clássica para o que, o tratado de Vitruvius muito contribuiu.



No século XV, muitas das antigas técnicas construtivas aplicadas à madeira no Império Romano, foram redescobertas originando o florescimento de uma verdadeira indústria especializada na construção de peças de mobiliário executadas em carvalho.

A tradição dos povos do norte quanto à ornamentação possibilitou o desenvolvimento de um repertório que seria levado à outras partes da Europa. Nos países da península Ibérica criou-se escolas cujo desenvolvimento se ligaria com importantes movimentos da afirmação e expressão nacionais.

#### 4.1.2 - A Talha Ibérica

Em fins do século XV e início do XVI, a talha dourada e policromada tornou-se uma das mais significativas expressões da arte ibérica, perdurando por séculos, inclusive quando não mais se usava a madeira para o revestimento interior de templos em outros países europeus com exceção da Alemanha.

Durante o período em que ocorreu o estilo Gótico, grande parte dos oficiais a atuarem em Portugal e Espanha era de estrangeiros. A talha ibérica apresentava então várias características comuns nos dois países.

No Renascimento, a talha portuguesa começou a diferenciar-se da espanhola, adquirindo uma independência que exceto em certos momentos da história dos dois países, não mais deixaria de ter.<sup>1</sup>

A presença mourisca incorporou-se à alma dos ibéricos. O excessivo apelo aos sentidos e um sentimento de horror em relação ao vazio, são remanescências árabes na Península Ibérica.

<sup>1</sup> SMITH, Robert Chester. *A Talha em Portugal*. p. 8.

Na arte de castelhanos e portugueses certas diferenças são marcantes. Os primeiros apreciam a representação de traços fortemente expressivos e emocionais. Já os portugueses, que demonstram uma *espiritualidade sensorial*, apresentam uma *devoção festiva*.<sup>2</sup>

#### 4.1.3 A Madeira na Talha Portuguesa

A importância dada à madeira em Portugal, compara-se a da pedra na França e a do mármore na Itália.<sup>3</sup> Entre o *seicento* e o *oitocento* a talha dourada e policromada pôde ser aplicada em todas as superfícies dos templos obedecendo a uma estética puramente ibérica, resultando nas igrejas cintilantes de ouro.

Primeiramente no norte da Europa e com a expansão desta indústria, entalhadores principalmente flamengos, levaram inicialmente à Espanha e em seguida à Portugal, esplêndidas obras que rapidamente conquistaram a arte peninsular.

Em fins do século XV surgiram as bases da talha dourada e policromada, que se tornaria uma das maiores expressões da arte Ibérica, intensificando-se a sua importância em Portugal, quando nos demais países europeus, excetuando-se a Alemanha, se deixava de empregar a escultura sobre madeira para o revestimento de templos.<sup>4</sup>

O carvalho importado do norte era o tipo de madeira mais utilizada em Portugal tanto para a armação como para a superfície de retábulos. Na falta deste usava-se o castanho como madeira básica para o entalhe.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. v. 1. p. 165.

<sup>3</sup> SMITH, Robert Chester. Op.cit. p. 7.

<sup>4</sup> SMITH, Robert Chester. Ibid. p. 7.

<sup>5</sup> VASCONCELOS, Inácio da Piedade Pe. *Artefactos Symmetricos e geometricos, Advertidos e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes Esculturária, Architectonica e da Pintura*. Lisboa, s.n., 1733 apud SMITH, R. C. Op. cit. p. 16.



Na Espanha, usava-se o pinho para construir partes estruturais e mesmo para componentes da superfície de retábulos diversamente de Portugal, onde o pinho era raramente utilizado, senão combinado com o castanho e o carvalho, em partes estruturais.<sup>6</sup>

Entre as referências que elencam as madeiras empregadas em Portugal, encontram-se as seguintes espécies: Cedro, próprio à imaginária. O espeque e o genipapo, as quais admitem delicados detalhes. O buxo, com o qual se podem produzir todas as espécies de filigranados e o cipreste, que se assemelha ao buxo, embora ofereça riscos nocivos à saúde humana. Acrescenta-se a laranjeira e todas as árvores frutíferas que possuam espinhos, o loureiro, a pereira-brava, a noqueira, a faia, o freixo e a sorveira, a amendoeira, o medronheiro, a macieira, a cerejeira, o ulmo, a ameixeira e a gingeira.<sup>7</sup>

Para partes que exigissem maior resistência do material, surgiam as madeiras brasileiras, como o pau-santo e o nobre jacarandá da Bahia, para a construção de grades, púlpitos, cadeirais e outros assessorios.<sup>8</sup>

#### a) O Estilo Nacional Português

Após longo período de transição, floresceu em Portugal, no último quartel do setecento, uma manifestação que acentuou o processo de diferenciação estilística entre a talha portuguesa e a espanhola.

Dois elementos principais concorreram para conferir características particulares que favorecessem que se denominassem de

<sup>6</sup> SMITH, R. C. Op. cit. p. 16.

<sup>7</sup> VASCONCELOS, Inácio da Piedade Pe. *Artefactos Symmetricos e geometricos, Advertidos e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes Esculturária, Architectonica e da Pintura* Apud. SMITH, R.C. Op.cit. p. 16.

<sup>8</sup> SMITH, R. C. Op. cit. p. 16.

Nacional o novo estilo. O primeiro, foi a coluna de fuste em espiral e o segundo o arremate em arcos concêntricos.<sup>9</sup>

Existe no Vaticano uma antiga coluna em mármore que a tradição associa ao templo de Salomão. Seu fuste é dividido em três partes, sendo o terço inferior estriado e os dois superiores espiralados e encimados por capitel compósito. Rafael Sanzio Da Urbino representou-a em 1515, em uma tapeçaria com o tema *Cristo curando os doentes*.

Com base naquela coluna, Lorenzo Bernini executou a partir de 1624, o baldaquino da Basílica de São Pedro, em Roma, fundido em bronze retirado do Panteon romano. Apresenta colunas com o fuste espiralado e delicadamente ornado por relevos fitomórficos. O terço inferior é estriado e o conjunto é encimado por um capitel compósito.

Na mesma época, Peter Paul Rubens executou em Paris a série de obras intitulada *apoteoses de Maria de Médicis*, nas quais aparece exatamente o mesmo modelo de coluna utilizado por Bernini. Geoges Cattaui afirmou ser possível que Rubens tenha levado à Espanha as colunas que se costuma chamar de salomônicas. O mesmo autor lembra que durante muito tempo o estilo que hoje se chama de barroco, foi conhecido como rubensiano.<sup>10</sup>

Importa-nos que tal coluna chegou à Península Ibérica gerando transformações das mais significativas para a estruturação do retábulo português. Tais mudanças, ocorreram no último quartel do Século XVII.

O outro elemento principal, foi o arremate em arcos concêntricos, espiralados como as colunas e estruturados como com chaves e contrafechos alternados do centro ao saímel<sup>11</sup>

Conjuntos de colunas e arcos concêntricos encontráveis em períodos anteriores, caracterizam o estilo românico, de especial

<sup>9</sup> SMITH, R.C. Op.cit. p. 69.

<sup>10</sup> TOLEDO, B.L. Op.cit. p. 177.

<sup>11</sup> Aduela situada na nascente de um arco, sobre a imposta.



significado para Portugal, que então se estabelecia como nação. Desta forma, mereceu o novo estilo receber a denominação de Nacional.

Também caracterizam o estilo, as folhas de acanto que recobrem tanto os intervalos entre as espiras quanto as pilastras e apainelados. Encontram-se em meio à esta profusão de formas, meninos e pássaros, que se aproximam da arte barroca romana e também da alemã, onde também muito se valorizou a ornamentação acântica.<sup>12</sup>

Um outro elemento a ser desenvolvido especialmente para os retábulos de capelas-mores, com a finalidade de exibir o Santíssimo Sacramento em magestade; com forma piramidal colocada na tribuna, chamou-se de trono.

Utilizou-se também as mísulas ou quartelões, para sustentar colunas, compostas por grandes consolas barrocas, recobertas de folhagens acânticas. Figuras humanas foram aplicadas às mísulas, em meio a folhagem vestidas à romana. Gradualmente tiveram as suas dimensões ampliadas, alcançando grandes dimensões, como os atlantes da posterior fase joanina.

Como as colunas não apresentavam o fuste inferior estriado como a berniniana, passou-se a denominá-las de pseudo-salomônicas.

Em algumas variações, colunas torsas se alternavam com pilastras, sendo ambos os tipos cobertas por profusa ornamentação acântica por entre cujas folhagens se encontram meninos e pássaros, entre outros elementos ornamentais.<sup>13</sup> Em outra variação, as colunas são separadas por apainelados lavrados com profusão de folhagens acânticas.

Inicialmente desenvolveu-se o repertório dirigido à ornamentação dos retábulos, que estendeu-se para as paredes e após

<sup>12</sup> SMITH, R.C. Op.cit. p. 71.

<sup>13</sup> SMITH, R.C. Op.cit. p. 75.

para o teto da capela-mor; para finalmente tomar todo o templo, resultando nas *igrejas cintilantes de ouro*.

Outro elemento determinante para o estilo Nacional foi o azulejo em tons de azul e branco. Muitas vezes, cujos motivos reproduziam elementos ornamentais presentes na talha.

Nesta época fez-se sentir também a influência árabe, presente nos tetos em ricas composições geométricas executadas em madeira, dourada, com nervuras e decoração almofadada das quais depreendem pendentes, como se produziu nas escolas do Porto e Aveiro.

Conferiu-se também grande importância ao arco-cruzeiro, que passou a ser ornamentado com apainelados lavrados, com plumagem de acanto em volutas. Mas, na primeira década do oitocento já se fazia sentir uma reação embasada no novo repertório que florescia desde o início do reinado de D. João V.

No estilo Nacional, o escultórico suplantou ao arquitetônico e ao pictórico. Na corte de D. João V, restabeleceu-se a ligação para com modelos provenientes de Roma, marcando a primeira fase do seu reinado sob a influência romana.

#### b) O estilo D. João V

Durante quase meio século (1706-1750), ocorreu uma época áurea para as artes em Portugal, durante o reinado de D. João V, que com a posse sobre as enormes riquezas provenientes do Brasil, manteve constante intercâmbio com centros produtores de arte e cultura, principalmente com Roma, patrocinando a renovação do repertório ornamental que de Lisboa, alcançou as mais longínquas regiões do reino.

Entre nós, há no Brasil, um inestimável conjunto de talha joanina, entre o que de melhor se realizou no mundo português, não deixando de ter havido inovações regionais.

<sup>10</sup> PASCARINI, Filippo. *Nuove Invenzioni di Ornamenti d'Architettura e di Intagli Diversi Viti ad Angolari Intagliatori Rococò e di Abili Provenienti dalle Buone Arti*. Roma, s.n., 1696 apud SMITH, Robert Chester. Op. cit. p. 71.



O novo estilo se liberta das formas do Nacional, introduzindo um vasto repertório do qual fazem parte diversos tipos de baldaquinos e sanefas, acortinados e panejamentos, fragmentos de arcos, juntamente com figuras angelicais empregadas com destacada importância.

As parras de uva são substituídas por grinaldas de flores, ainda nas espiras do fuste de colunas pseudo-salomônicas, embora já surgissem as verdadeiramente salomônicas, do tipo berniniano.

Como no passado, a nova linguagem foi transmitida por meio de gravuras e livros ilustrados. Dois autores exerceram grande influência na talha portuguesa: Filippo Passarini, que publicou o *Nuove Inventioni*<sup>14</sup>, em Roma, em 1698 e Andrea Pozzo, arquiteto e pintor jesuíta, que publicou o *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, em Roma, entre 1693-1700.

A publicação do Padre Pozzo, difundiu os fragmentos do frontão curvado, presentes no novo estilo.

A chegada à Lisboa, em 1718, de um conjunto de três coches, oferecidos ao rei, pelo Papa Clemente XI, introduziu novos elementos ornamentais, em técnicas primorosas que logo passaram a ser copiadas pelos mestres portugueses. Também forneceram subsídios para os entalhadores os elementos ornamentais presentes nas ricas alfaías que o monarca adquiriu em Roma.

Outro fator importante para a renovação do repertório barroco presente na talha joanina foi a imigração dos artistas italianos atraídos pela fabulosa riqueza que Portugal extraía do Brasil.

Logo começaram a surgir elementos que caracterizaram o estilo joanino sob a influência romana. Sobre fragmentos de arcos encimando colunas, apareceram grandes figuras de anjos com graciosa

<sup>14</sup> PASSARINI, Filippo. *Nuove Inventioni di Ornamenti d'Architettura e d. Intagli Diversi Vtili ad Argentieri Intagliatori Ricamatori et Altri Professori delle Buone Arti*. Roma, s.n., 1698 apud SMITH, Robert Chester. Op. cit. p. 71.

expressão ladeando baldaquinos curvos, um rendado composto por volutas à volta da tribuna e pares de atlantes sustentando as colunas.

Mantiveram-se em alguns casos as colunas espiraladas ou pseudo-salomônicas, na posição externa, dando às internas lugar à plumas de volutas das quais se sobressaem meninos. O joanino introduziu de forma determinante as colunas berninianas, chamadas de salomônicas.

Durante o florescimento do estilo joanino ocorreu o desenvolvimento da escola do Porto, que além das colunas salomônicas, introduziu elementos característicos como as sanefas e enquadramento de janelas, púlpitos escultóricos, arcos cruzeiros de extrema elaboração, pilastras misuladas ou quartelões e retábulos de vários andares.<sup>15</sup>

No Porto há igrejas todas de ouro cujas construções são de período gótico, com ornamentação interna no estilo barroco. Entre elas se destaca a de São Francisco, que influenciou a ornamentação da igreja conventual de São Francisco de Assis, de Salvador, Bahia, Brasil.

A influência francesa se fez sentir na segunda metade do reinado de D. João V, quando ocorreu outra renovação do repertório ornamental. A profusão formal da cena barroca deu lugar à delicada ornamentação.

As formas que se projetavam acentuadamente das superfícies durante o barroco, tornaram-se menos protuberantes, quase restritas às placas componentes dos apainelados. A tais sulcos, sem projeção além das superfícies talhadas denominou-se tradicionalmente de coilanaglifos.

O revestimento acântico deu lugar às volutas em espirais, elaboradas molduras, conchóides em disposição simétrica. Os ornatos dourados passaram a ocupar partes determinadas nos apainelados sendo os espaços entre eles pintados geralmente de branco.

<sup>15</sup> SMITH, R. C. Op. cit. p. 106.



Ao repertório acrescentou-se elementos decorativos franceses como os guilochês, com tramos entrecruzados em losangos. Tais mudanças dirigiam à talha rococó, estilo que sucedeu o barroco, com características predominantemente ornamentais, fruto das grandes mudanças sociais que ocorriam então, com a ascensão de uma nova burguesia recém enriquecida, e a decadência das classes tradicionais.

Na Europa, o barroco ocorreu nas cortes. No Brasil, intermediado pela Igreja, chegou a todas as classes, alcançando tal popularidade, que até os dias atuais pode ser detectado em manifestações entre as mais arraigadas na alma brasileira.

#### 4.1.4 A extração da madeira no Brasil

Desde o descobrimento, as madeiras do Brasil mostraram-se de interesse para a economia da metrópole. Tendo sido extraídas em larga escala (o que continua a acontecer nos dias atuais com destinos diversos), indo servir na época em Portugal, para os mais diversos fins entre eles, o da talha.

No Brasil, a arte do entalhe foi favorecida pela riqueza de espécies de excelentes madeiras. Partindo-se do litoral, foi-se explorando a mata nativa de tal forma que na maioria dos estados, não se conservam hoje mais do que dez por cento da cobertura original.

Pela grande diversidade de tipos de árvores a oferecerem caules lenhosos favoráveis à lavra, não tem sido comum entre nós o uso de madeiras menos apropriadas como as de árvores frutíferas, como ocorreu desde a antigüidade em grande parte do mundo.

A divisão em ciclos extrativos pode exemplificar alguns tipos e épocas de uso:

O **Acajú** ou **Mogno de Marabá**, também conhecido como aguano e araputanga, foi explorado desde o seicento, até o início do



terceiro quartel do setecento. Atualmente, o corte desenfreado no norte do país, pode ameaçar a espécie.

O **Jacarandá da Bahia** (rosa), foi utilizado durante o período de reinado de D. João V ( 1706-1750 ).

A **Caviúna** foi usada até 1792, para a construção do mobiliário denominado Sheraton-brasileiro.

O **Jacarandá da Bahia** (negro), foi empregado até 1816, para a confecção de peças de mobiliário D. João VI e Império (primitivas).

A **Muiracoatiara** ou **Gonçalo Alves**, utilizada até 1837, serviu para a execução de peças em estilo *Império* e *Vitorianas*.

A **Imbuia** encontra-se em fase de exploração.

Para a talha, o cedro foi a madeira mais utilizada entre nós. O jacarandá da Bahia (negro), foi usado para a confecção de grades, púlpitos e cadeirais de coro, assim como de partes que exigissem maior resistência para a exposição externa. O vinhático também foi muito utilizado para a realização de conjuntos entretalhados.

Encontram-se também entre as melhores espécies de madeiras utilizadas no Brasil, a cabreúva, copahyba, graúna, guarahú, guaritá, guatambú, guajuvira, óleo-pardo, orelha-de-onça, para os mais diversos usos, externos ou internos, para a construção civil, marcenaria, mobiliário de luxo, revestimentos, etc. Seguem alguns dos nomes, usos e características de algumas das principais madeiras do Brasil.

|                 |         |                                                                                                                   |                                                                   |                                                             |
|-----------------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Nome Científico | Caviúna | Minas Gerais, São Paulo, Paraná                                                                                   | mobiliário fino, marchetaria, tornearia, molduras, objetos        | Seu período de expansão foi o Sheraton-Brasileiro, em 1792. |
| Cedro           | Cedro   | Amazônia, Bahia, Mato Grosso do Norte e Sul, São Paulo, Paraná e Santa Catarina, até as fronteiras com o Paraguai | talha, marcenaria e carpintaria, contratechados, forros de móveis |                                                             |



Quadro 1 - Madeiras Brasileiras: tipos, extração e usos

| Nome Científico               | Nome Popular                               | Extração                                                                                                           | Usos                                                                | Observações                                                                            |
|-------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Lucheia divaricata</i>     | <b>Açoita cavalo</b>                       | de Minas gerais ao Rio Grande do Sul.                                                                              | Peças curvadas, coronhas de armas, cadeiras, selas...               |                                                                                        |
| <i>Swietenia Tessmannii</i>   | <b>Aguano</b> , Acajú ou Mogno de Marabá.  | Mato Grosso do Norte e Sul, Acre e Pará.                                                                           | móveis, painéis e objetos diversos.                                 | Sua expansão se deu entre 1720 e 1750.                                                 |
| <i>Amburana cearencis</i>     | <b>Amburana</b> ou <b>Cerejeira</b>        | Sul da Bahia, Mato Grosso do Norte e Sul e Acre                                                                    | Mobiliário e tonelaria.                                             |                                                                                        |
| <i>Carapa Guianensis</i>      | <b>Andiroba</b>                            | Pará.                                                                                                              | carpintaria e marcenaria.                                           |                                                                                        |
| <i>Ferreira spectabilis</i>   | <b>Angelim</b>                             | Pará.                                                                                                              | construção naval.                                                   | Seu corte foi regulado por lei em 1799, que vinculou a sua venda aos arsenais do país. |
| <i>Myroxylon balsamum</i>     | <b>Bálsamo</b> ou <b>Cabreúva vermelha</b> | Espírito Santo; São Paulo; Goiás e Tocantins, Mato Grosso do Norte e Sul.                                          | assoalhos, painéis, esquadrias, cabos de ferramentas.               |                                                                                        |
| <i>Nectandra</i>              | <b>Canela parda</b>                        | Nordeste e Centro-Oeste.                                                                                           | carpintaria, esteios, taboados, mobiliário, assoalhos, caixotaria.  |                                                                                        |
| <i>Nectandra mollis</i>       | <b>Canela preta</b>                        | Do Espírito Santo ao Paraná.                                                                                       | mobiliário, esquadrias, caixilhos.                                  |                                                                                        |
| <i>Machaerium scleroxylon</i> | <b>Caviúna</b>                             | Minas Gerais, São Paulo, Paraná.                                                                                   | mobiliário fino, marchetaria, tornearia, molduras, objetos.         | Seu período de expansão foi o Sheraton-Brasileiro, em 1792.                            |
| <i>Cedrela</i>                | <b>Cedro</b>                               | Amazônia, Bahia, Mato Grosso do Norte e Sul, São Paulo, Paraná e Santa Catarina, até as fronteiras com o Paraguai. | talha, marcenaria e carpintaria, contrafolheados, forros de móveis. |                                                                                        |

<sup>18</sup> A. A. Original de mobiliário, também encontrado com este nome nas regiões orientais do Brasil, Inglaterra e Estados Unidos da América. Para um grande resumo, a jacarandá também tem sido bastante especializada sendo utilizada geralmente para móveis peças de mais elevado mobiliário.

# Quadro 1 - Madeiras Brasileiras: tipos, extração e usos

Quadro 1 - Madeiras Brasileiras: tipos, extração e usos  
continuação

| Nome Científico                | Nome Popular       | Extração                                                                                                                                              | Usos                                                                                                             | Observações                                                                |
|--------------------------------|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| <i>Brosimum paraense</i> Huber | Condurú            |                                                                                                                                                       | construção e mobiliário antigos.                                                                                 |                                                                            |
| <i>Cordia goeldiana</i>        | Freijó             | Pará.                                                                                                                                                 | painéis, móveis, persianas, hélices de aviões.                                                                   |                                                                            |
| <i>Astronium Fraxinifolium</i> | Gonçalo Alves      | Amazônia, Sul da Bahia, Zona da Mata, em Minas Gerais.                                                                                                | móveis finos, tornearia.                                                                                         | Explorou-se em maior quantidade por volta de 1837, no Império.             |
| <i>Calophyllum brasiliense</i> | Guanandi           | Várzeas Amazônicas, Mata litorânea da Bahia à Santa Catarina, Zona da Mata em Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso do Norte e Sul, Goiás e Tocantins. | Carpintaria, caixilhos, remos, barris.                                                                           |                                                                            |
| <i>Phoebe porosa</i>           | Imbuia             | Paraná e Santa Catarina.                                                                                                                              | adapta-se aos mais diversos fins para a marcenaria.                                                              |                                                                            |
| <i>Paratecoma peroba</i>       | Ipê peroba         | Sul da Bahia, vale do rio Doce e Zona da Mata, em Minas Gerais, Espírito Santo.                                                                       | generalizados em carpintaria, contrafolheados, tacos e assoalhos.                                                |                                                                            |
| <i>Tecoma longiflora</i>       | Ipê tabaco         | Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Tocantins, Mato Grosso do Norte e Sul.                                                                               | carpintaria, assoalhos.                                                                                          |                                                                            |
| <i>Dalbergia nigra</i>         | Jacarandá da Bahia | Sul da Bahia, Espírito Santo, Zona da Mata, em Minas Gerais.                                                                                          | empregado com excelência na marcenaria, tornearia e na talha do oitocento, em templos brasileiros. <sup>16</sup> | A exploração da espécie rosa atingiu o apogeu em 1750 e da preta, em 1816. |

<sup>16</sup> N. A. : Originais do mobiliário barroco executados com esta nobre madeira, encontram-se em Portugal, Inglaterra e Estados Unidos da América. Pela sua grande resistência, o jacarandá demanda trabalho altamente especializado sendo utilizado geralmente para maciças peças do mais luxuoso mobiliário.



Quadro 1 - Madeiras Brasileiras: tipos, extração e usos

Quadro 1 - Madeiras Brasileiras: tipos, extração e usos

continuação

| Nome Científico                    | Nome Popular     | Extração                                                                         | Usos                                       | Observações |
|------------------------------------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-------------|
| <i>Hymenaea stilbocarpa</i>        | Jatobá           | da Amazônia até São Paulo.                                                       | Carpintaria em geral.                      |             |
| <i>Cariniana brasiliensis</i>      | Jequitibá rosa   | Mata litorânea da Bahia ao Rio de Janeiro.                                       | carpintaria, folheados.                    |             |
| <i>Ocotea rubra</i>                | Louro vermelho   | Baixo Amazonas, Amapá e Guianas.                                                 | Marcenaria e carpintaria, contrafolheados. |             |
| <i>Platymiscium Ulei</i>           | Macacaúba        | Baixo Amazonas e sul da Bahia.                                                   | Marcenaria e carpintaria.                  |             |
| <i>Mimusops</i>                    | Maçaranduba      | faixa litorânea da Bahia até o Paraná.                                           | Marcenaria e carpintaria.                  |             |
| <i>Euxylophora paraensis</i>       | Pau amarelo      | Pará.                                                                            | Apainelados, móveis, tacos de assoalho.    |             |
| <i>Balfourodendron riedelianum</i> | Pau marfim       | São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul.                            | mobiliário, hélices de aviões, objetos.    |             |
| <i>Dalbergia cearensis</i>         | Pau rosa         | Bahia, Espírito Santo e Zona da Mata, em Minas Gerais.                           | Instrumentos musicais e pequenos objetos.  |             |
| <i>Peltogyne confertiflora</i>     | Pau roxo         | Amazônia, Vale do rio Doce, Zona da Mata, em Minas Gerais e sul da Bahia.        | objetos de adorno e carpintaria em geral.  |             |
| <i>Aspidosperma peroba</i>         | Peroba rosa      | Mato Grosso do Norte e Sul, Goiás e Tocantins, Minas Gerais, São Paulo e Paraná. | carpintaria em geral.                      |             |
| <i>Araucaria brasiliana</i>        | Pinho brasileiro | Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul.              | marcenaria e carpintaria.                  |             |

## Quadro 1 - Madeiras Brasileiras: tipos, extração e usos

conclusão

| Nome Científico               | Nome Popular          | Extração                                                                        | Usos                                                            | Observações |
|-------------------------------|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|-------------|
| <i>Vochysia</i>               | <b>Quaranduba</b>     | Baixo Amazonas.                                                                 | carpintaria e contrafolheados.                                  |             |
| <i>Bowdichia virgilioides</i> | <b>Sucupira parda</b> | Pará, Bahia, Vale do Rio Doce, Mato Grosso do Norte e Sul.                      | Marcenaria e carpintaria, tacos de assoalhos.                   |             |
| <i>Plathymenia reticulata</i> | <b>Vinhático</b>      | Rio de Janeiro, Zona da Mata, em Minas Gerais, Vale do Rio Doce e sul da Bahia. | Móveis finos e, pela durabilidade, obras externas <sup>17</sup> |             |

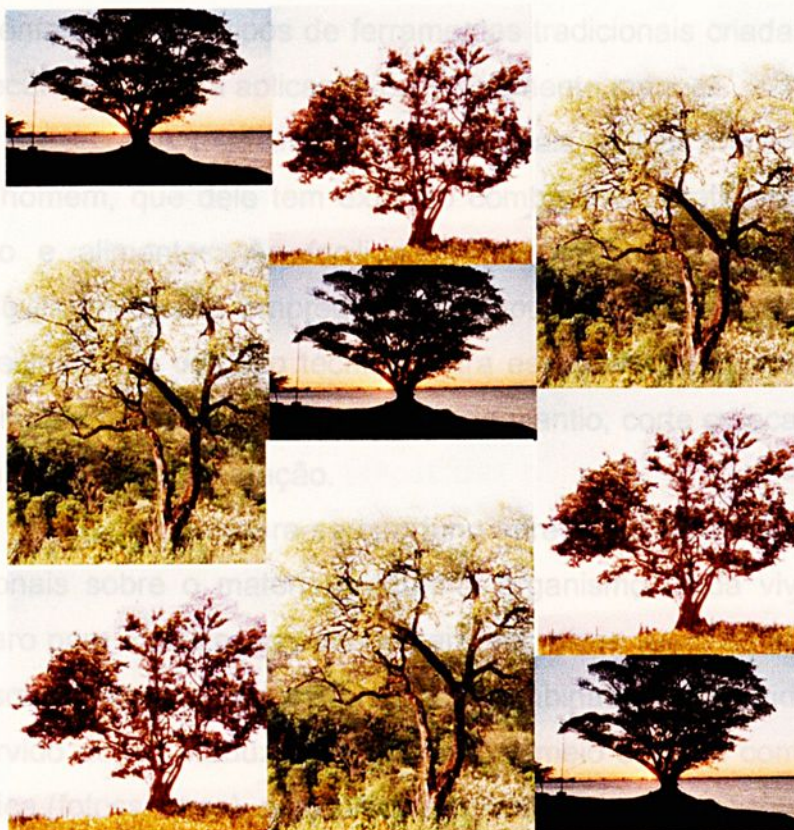
<sup>17</sup> SANTOS, José de Almeida. *Mobiliário artístico brasileiro*. Tomo 3. p. 53.



## 4.2 - A TÉCNICA DE TALHA SOBRE MADEIRA

### 4.2.1 O material

O presente trabalho, quanto aos seus aspectos ligados à técnica, dirige-se à apresentação do instrumental e os seus modos de uso com o fim de proporcionar ao leitor uma visão mais abrangente das técnicas de ferramentaria tradicional e os seus modos de uso. O presente trabalho, quanto aos seus aspectos ligados à técnica, dirige-se à apresentação do instrumental e os seus modos de uso com o fim de proporcionar ao leitor uma visão mais abrangente das técnicas de ferramentaria tradicional e os seus modos de uso.



Grande figueira. Parque do Figueiral.  
Presidente Epitácio, SP.



Sucupira. Ville Saint James. Campo  
Limpo Paulista, SP.



Pau d'Alho. Bairro de São Francisco.  
São Sebastião, SP.



## 4.2 - A TÉCNICA DO ENTALHE SOBRE MADEIRA

### 4.2.1 O material

O presente trabalho, quanto aos seus aspectos ligados à técnica, dirige-se à apresentação do instrumental e os seus modos de uso com ênfase para os tipos de ferramentas tradicionais criadas até meados do século XX, para a aplicação exclusivamente manual.

A madeira<sup>18</sup> é um dos mais antigos materiais utilizados pelo homem, que dele tem extraído combustível, proteção, ferramentas, abrigo e alimentos. As facilidades para a sua obtenção e manejo, possibilitaram o seu emprego entre populações primitivas, carentes de conhecimento e domínio técnico. Para este material básico ao presente trabalho, desenvolveram-se técnicas de plantio, corte e secagem, durante milênios de experimentação.

Considera-se oportuno apresentar algumas informações adicionais sobre o material enquanto organismo ainda vivo, até o seu preparo para a utilização pelo homem. As raízes fixam as árvores no solo e absorvem água e sais minerais que combinados ao dióxido de carbono absorvido do ar, produzem açúcares por meio de uma complexa reação química (fotossíntese), possibilitada pela energia da luz solar. Esta reação requer a presença de clorofila, uma substância esverdeada que dá às folhas a sua cor característica.

O tronco conduz a seiva até as folhas, onde se elaboram as substâncias nutritivas que logo serão transportadas por toda a árvore. Os frutos que se formam a cada ano, asseguram a sobrevivência às espécies. O caminho a ser percorrido pela água desde o solo até onde ocorrerão as reações químicas é longo.

<sup>18</sup> Produto vegetal originado do lenho das árvores e arbustos lenhosos ou vegetais superiores, pertencentes ao ramo dos fanerogamos ou espermatófitos, que por possuírem raízes, caule, folhas e flores, podendo reproduzir-se por meio de sementes, são chamados de vegetais completos.



A seiva penetra nas raízes por osmose, por meio de pêlos capilares sendo tal fluxo formado por uma solução de baixa concentração de sais (como a das células dos pêlos), e flui por *xilemas* ou *vasos lenhosos* até alcançar as partes mais altas das plantas. Pequenos furos, chamados de *estomas*, permitem a passagem direta do dióxido de carbono ao interior das folhas.

Além de conduzir a seiva, a madeira tem outras funções de importância vital, como sustentar a copa da árvore e armazenar substâncias nutritivas resultantes de elaboração folhear e que dissolvidas, distribuem-se desde as folhas por toda a árvore, pelo córtex interno ou *floema*, podendo ser utilizadas imediatamente, ou armazenadas para a formação de tecidos.<sup>19</sup>

A madeira é um material naturalmente renovável e pode tornar-se disponível constantemente, por meio de técnicas de plantio e corte alternados em áreas preparadas para a exploração de bosques artificiais<sup>20</sup>.

Utiliza-se madeiras finas na construção em geral, carpintaria e marcenaria, e para trabalhos escultóricos. Para o emprego em elementos estruturais usa-se madeiras duras, como o angico a cabriúva e a grapia. As madeiras resinosas tem usos temporários, como o pinho, assim como as brandas tem pouca durabilidade, como a timbaúva.

Observando-se a seção transversal do tronco, pode-se identificar a macroestrutura de uma árvore. Encontram-se assim a casca, como formação externa, eliminada após o corte exceto nas corticeiras, como o angico rajado. O câmbio é um tecido situado entre a casca e o

<sup>19</sup> JONHSON, Hugh (org.). *La mader*. p. 12.

<sup>20</sup> Pode-se classificar os tipos de madeiras segundo a sua forma de germinação e crescimento. As madeiras de germinação interna são chamadas de endógenas, como os bambus. Aquelas em que ocorre a germinação externa, com o acréscimo de camadas concêntricas de células ou anéis de crescimento, são as exógenas, como as coníferas e as frondosas, de grande interesse comercial. As coníferas, resinosas ou gimnospermas, apresentam sementes descobertas, não são frutíferas, possuem folhas com formato de agulhas (aciculares), e o seu lenho é de madeira branda. As frondosas são árvores de madeira dura ou de lei, e as folhosas, cujo grupo compreende o das angiospermas, com sementes encerradas em frutos, com folhas largas e achatadas (latifólios).

lenho sendo responsável pelo crescimento da árvore por ação diametral. A cada ano se forma uma camada de tecido lenhoso ou anel de crescimento.<sup>21</sup>

Há nos troncos das árvores três direções para a propagação de esforços físicos e mecânicos, sendo perpendiculares entre si: *axial*, na direção do eixo, *tangencial*, aos anéis de crescimento e *radial*, partindo-se do centro no sentido do desenvolvimento dos anéis.

O lenho é a parte mais resistente da árvore. A microestrutura celular da madeira apresenta tecidos lenhosos constituídos por tipos e tamanhos diferentes para grupos celulares com as funções de armazenar nutrientes, conduzir a seiva elaborada e resistir aos esforços externos.

Os vasos são células visíveis a olho nú, com diâmetro uniforme que possibilitam que a seiva flua pelo lenho. As fibras são dispostas longitudinalmente no caule, tem diâmetro reduzido e variável cuja aglomeração confere resistência ao vegetal que se caracteriza pela textura, compacidade e disposição do tecido fibroso.<sup>22</sup>

A identificação vulgar dos tipos de madeira se dá por observação de características, como o formato da casca, folhas e frutas; aroma e sabor do lenho. Pela identificação botânica se pode determinar a família, gênero e espécie, após a análise comparativa dos elementos constitutivos presentes nos frutos, folhas e sementes.

Durante muitos anos tais estudos foram realizados por microscópios óticos, com limitados recursos (Prancha 17). Os eletrônicos permitiram exames mais completos, mas a estrutura interna da madeira pôde ser realmente observada com as varreduras do microscópio eletrônico (Prancha 18).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> PETRUCCI, E.G.R. *Materiais de construção*. p. 119.

<sup>22</sup> BODIG, Jozsef; JAYNE, Benjamin A. *Mechanics of wood and wood composites*. P.13.

<sup>23</sup> JOHNSON, Hugh. Op.cit. p. 20.



Prancha 17

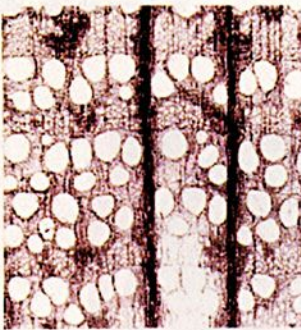
Estruturas celulares: forma e funções das células.  
Densidade e textura. Estrutura fibrosa



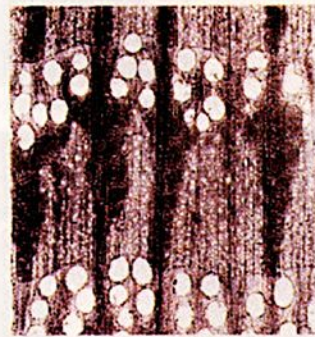
a) Células de madeira branda. Pinho de Weymouth.



b) Pinho tosco.



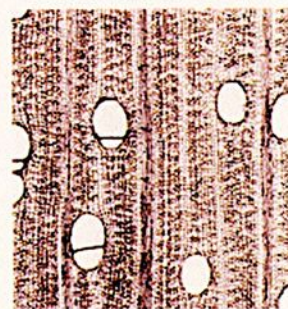
c) Células de carvalho, de crescimento lento. Pouca dureza.



d) Células de carvalho de crescimento rápido. Maior dureza.



e) Gaiac. Madeira densa. Fibras com paredes grossas.



e) Balsa. Madeira mais tosca. Fibras com paredes delgadas.

Prancha 18

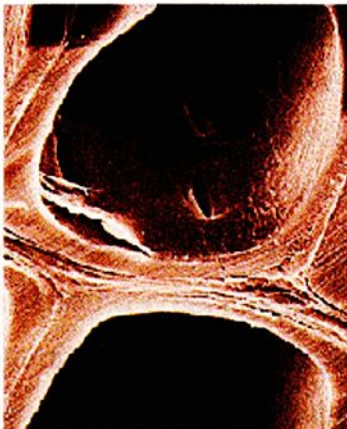
Microfotografias de cortestransversais das células:  
paredes celulares e ponteaduras areoladas



a) Engrossamentos helicoidais da parede celular.  
Modificação da estrutura.



b) Vasos para seiva. Angiospermas.



c) Separação das camadas de células  
adjacentes.



d) Orifício-válvula. Passagem da seiva

<sup>25</sup> Este processo permite a produção de pranchas de melhor qualidade por haver menor contração durante a secagem, ocorrendo menos empenos e rachaduras durante a secagem. No entanto, o seu custo é elevado por exigir mão-de-obra especializada e pelas perdas que ocorrem.

<sup>26</sup> PETRUCCI, E. Op. cit. p. 127.

<sup>27</sup> JOHNSON, H. Op. cit. 38.



Prancha 19

A produção da madeira envolve muitas etapas iniciando pelo *corte* ou derrubada e a *toragem*, quando se retira a casca e os galhos, produzindo-se toras de cinco a seis metros de comprimento para facilitar o transporte. A retirada de quatro costaneiras da árvore deixando-se o tronco com uma seção retangular, constitui o *falquejo*. No *desdobro*, busca-se o máximo aproveitamento da madeira. Há o modo *normal*, cortando-se a tora em pranchas paralelas, ou o *radial*, em placas retiradas de quatro direções da tora, partindo-se do seu centro (Prancha 19).<sup>24</sup> Pelo *aparelhamento* ou *bitolagem*, se conferem medidas em padrões comerciais, formando os pranchões, pranchas, vigas e vigotas, caibros, táboas, sarrafos e ripas.<sup>25</sup>

A madeira se desenvolve em bosques naturais ou artificiais. Os naturais, são conjuntos de organismos altamente especializados que coletam, reelaboram e armazenam a energia solar, transformando-a por meio de reações químicas ocorridas nas folhas, em material vegetal que passa a se constituir em uma forma de energia armazenada. Tal matéria após a morte da planta deposita-se no solo, sendo a energia recuperada em forma de nutrientes.

A posição dos bosques pode se alterar geograficamente em busca de condições próprias ao seu desenvolvimento, como o grau de umidade e temperatura. Os grandes arbustos abrem caminho às primeiras árvores que no crescimento captarão maior quantidade de luz, assim há um domínio das maiores árvores em relação às plantas de médio porte, que compõe uma comunidade superior que sobrevive há milênios.

O corte desenfreado para o preparo de pastagens, plantações e a implantação de grandes centros vem reduzindo as áreas naturais há muito.<sup>26</sup> Para minimizar tal estado mantendo-se a produção, cultivam-se bosques artificiais, pois a madeira se constitui, em escala

<sup>24</sup> Este processo permite a produção de pranchas de melhor qualidade por haver menor contração durante a secagem, ocorrendo menos empenos e rachaduras durante a secagem. No entanto, o seu custo é elevado por exigir mão-de-obra especializada e pelas perdas que acarreta.

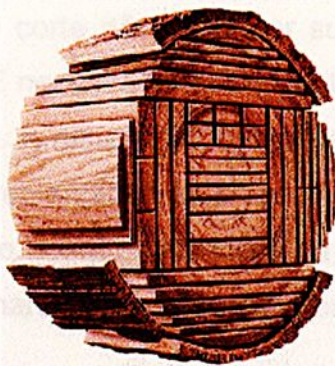
<sup>25</sup> PETRUCCI, E. Op.cit. p. 127.

<sup>26</sup> JOHNSON, H. Op.cit. 30.

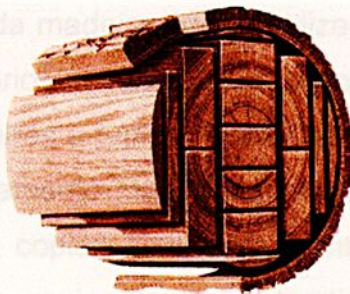
Prancha 19

Diferentes tipos de corte ou desdobro  
buscando sempre o máximo aproveitamento  
da madeira.

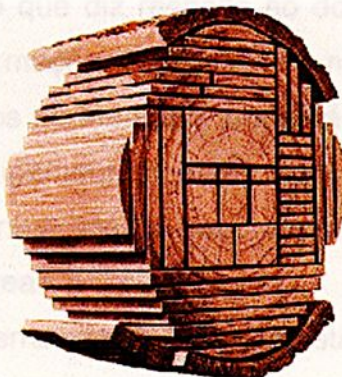
a) Desdobro de tabuado largo em giros  
de 180o.



b) Desdobro para troncos pequenos.



c) Desdobro sequencial dos quatro lados  
do tronco.





crescente, em alternativa para o aumento da demanda de matérias-primas.

O conceito de crescimento sustentado é fundamental para o planejamento de bosques artificiais. O corte não pode ser superior ao crescimento das madeiras replantadas. É necessário meio século para se obter madeira desenvolvida para o corte. A cada ano pode-se extrair um em cada cinquenta avos deste material, replantando-se a mesma quantia. Os países industrializados vem cultivando bosques artificiais há décadas, para abastecer os mercados que se formarão com o fim das reservas do terceiro mundo.

#### 4.2.2 O equipamento e o instrumental

Sabe-se que o preparo da madeira para a utilização hoje, envolve forçosamente o uso de maquinários desde os mais simples como serras circulares e de fita, desempenadeiras e tupias, furadeiras, tornos e lixadeiras, até equipamentos de funcionamento mais complexo como por exemplo os pantógrafos capazes de copiar simultaneamente vários exemplares de uma única matriz, até o equipamento informatizado e o desenvolvido pela robótica.

Sendo a tônica deste trabalho a preservação da técnica tradicional do entalhe sobre madeira, no que diz respeito ao domínio do material pelo instrumental à mão, informações relativas às máquinas, poderão ser encontradas por interessados no mercado, onde há variadas publicações que apresentam os equipamentos para marcenaria e carpintaria desde os dirigidos a principiantes, até os livros especializados para profissionais ou amadores destas áreas.

Muitos dos tipos de ferramentas aqui constantes se constituem em raridades por não serem mais fabricados. No entanto é possível mandar construir conjuntos de ferramentas por profissionais que dominem o preparo do aço e a sua têmpera. Tais instrumentos podem vir

a se constituir em ferramentas especiais pela exclusividade e raridade que os exemplares únicos possuem.

Na impossibilidade de adquirir ferramentas de tal nível pode-se encontrar no mercado alguns tipos básicos como os formões retos, os curvos e os em ângulo com espessuras variando entre 1/4", 1/2" e 1", o que sem dúvida possibilitará que se atue no material.

Entre as ferramentas aqui apresentadas várias se encontravam desenvolvidas nos séculos XVII e XVIII, no entanto incluímos tipos de formões usados no século XIX e na primeira metade do século XX formando assim uma amostragem que poderá ser útil aos interessados em processos de restauro de originais em madeira, ou no desenvolvimento artístico, por meio da técnica do entalhe sobre madeira.

Tais intervenções, hoje, costumam se dar após o preparo da madeira para a escultura em oficinas de marcenaria, onde são conferidas ao material as dimensões e condições esperadas para se dar início ao trabalho de talha.

#### 4.2.3 Propriedades da madeira

A madeira apresenta propriedades que devem ser conhecidas para que neste material se intervenha com certa segurança quanto à adequação do tipo selecionado e a sua durabilidade.

O grau de umidade da madeira é determinante ao ponto de em estado de saturação apresentar o material resultados mínimos e quando absolutamente seco, resultados máximos. Em exposição ao ar, a madeira apresenta teor de umidade equilibrado em torno de 12% a 18%, em relação ao ambiente, com variações relativas ao clima e região onde estiver. Segundo normas internacionais, o índice de umidade *normal* para a madeira seca ao ar é o teor de 15%.

A madeira apresenta a propriedade de *retratilidade* quando o teor de umidade varia entre o estado anidro (0%), e o ponto de





saturação dos tecidos celulósicos (30%). O grau da retração axial é praticamente desprezível enquanto a retração tangencial é o dobro da radial e a retratilidade volumétrica se aproxima da soma das três. Segundo o grau de retração volumétrica se classificam as madeiras como de fraca, média ou de forte retratilidade higrométrica.

As madeiras de fraca retratilidade volumétrica são adequadas ao uso em marcenaria e carpintaria, em trabalhos escultóricos ou de restauro. Como as madeiras de média retratilidade podem apresentar pequenas fendas durante a secagem, se adequam a usos para a construção em geral, o que inclui as partes estruturais para a talha. As madeiras de forte retratilidade apresentam grandes fendas durante o processo de secagem, o que dificulta o seu uso no caso de trabalhos como os aqui abordados. É aconselhável utilizar madeiras com grau de umidade compatível com o ambiente onde serão usadas, para se evitar retrações ou inchamentos.

A retração tangencial predomina sobre a radial, acarretando torções, rachaduras ou empenos durante a secagem. O desdobro radial pode atenuar os efeitos da retratilidade. Outras possibilidades são a aplicação de camadas de verniz ou pintura, para casos que não envolvam originais antigos.

Há tipos de esforços principais, que são exercidos no sentido das fibras e tem relação com a coesão axial do material, como a compressão, tração, flexão estática, flexão dinâmica (resiliência) e cisalhamento.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Compressão – processo em que se aumenta a pressão em um sistema pela ação de agentes externos.

Tração – força que provoca um alongamento num corpo sólido

Flexão – ato de flectir, dobrar (-se), curvar (-se).

Resiliência – propriedade pela qual a energia armazenada em um corpo deformado é devolvida quando cessa a tensão causadora de uma deformação elástica.

Cisalhamento – deslizamento de um plano sobre outro, em peças de madeira podem ocorrer paralelamente às fibras, obliquamente e normalmente em relação às mesmas.

Os esforços secundários são exercidos transversalmente às fibras relacionando-se com a sua coesão transversal: compressão, torção e fendilhamento.<sup>28</sup>

O elemento de resistência da madeira é constituído pelas fibras que, se forem longas, terão tecidos mais ligados e portanto mais resistentes à flexão. Quando há grandes espaços entre as fibras as madeiras são moles.

Fibras em grande proporção ou em feixes consistentes formam madeiras rígidas e compactas enquanto em pequenas proporções e com divisões regulares, a madeira torna-se flexível.

Os vasos, canais secretores e os raios medulares, constituem-se em pontos fracos por onde podem se iniciar fendas e deslocamentos transversais. A plasticidade é conferida pelas células parenquimáticas.

A resistência à *compressão axial* está ligada a tensão de ruptura do material diante do grau de umidade que será variável se seco em estufa ou ao ar, com teor de umidade normal (15 %).

Da *tração axial* resultam contrações transversais e conseqüente aumento da mútua aderência das fibras, contrariamente à compressão, pela qual ocorre a separação das fibras e ruptura por flambagem.

A madeira de estrutura fibrosa, que se presta a esforços de tração axial, não costuma se romper por tração pura. Rompimentos normalmente ocorrem por esforços acessórios, ligados à tendências de tração resultante da interrupção ou da compressão das fibras por elementos de ligação, ou alterações de seção. Tais rompimentos podem ocorrer por fendilhamento, cisalhamento ou por compressão normal.

<sup>28</sup> Torção – deformação de um sólido em que ocorrem deslocamentos circulares das camadas vizinhas, umas em relação às outras.

Fendilhamento – é um esforço de tração transversal, aplicado na extremidade de uma peça entalhada a fim de descolar as fibras.





No caso de conjuntos entalhados por meio do uso de formões diversos produz-se incavos planos, curvos ou em ângulo. Estes formam cada detalhe dos ornatos que, em conjunto, compõem a massa escultórica criada por meio de junções ou ensambladuras. Aplicados às paredes dos templos resultam em múltiplas formas, que partindo das superfícies se projetam em todas as direções espaciais.

A madeira possui, em estado ideal de conservação, resistência natural aos agentes de deterioração e a sua durabilidade está ligada às condições ambientais do seu uso e ao teor de umidade. Entre os agentes que atacam o material estão os fungos e bactérias, insetos como as térmitas e os cupins ou carunchos, alguns moluscos e crustáceos de água salgada, como os teredos e o gênero *Limnoria*. São também nocivos a este material o fogo, e a deterioração por ação mecânica, dos ventos, agentes químicos, etc. Entre outros procedimentos, pode-se tratar madeiras por meio de substâncias tóxicas aplicadas superficialmente, com penetração reduzida ou, por gases em câmaras de fumigação.

Todo o tratamento em que se use substâncias tóxicas, para a recuperação de originais do patrimônio cultural ou para o emprego em artes, deve ser ministrado sob a supervisão de restaurador ou químico especializados, já que pelo alto grau de toxicidade o contato com tais substâncias requer conhecimento para o adequado manuseio e prevenções quanto à respiração, que juntamente com o contato direto com a pele oferecem riscos de acidentes que podem conduzir à morte.

#### 4.2.4 A técnica do entalhe sobre madeira

Entalhar é basicamente dar forma à madeira pelo uso de ferramentas cortantes. Segundo a acepção clássica a escultura consiste na retirada de partes de um mesmo bloco, enquanto que a modelagem



possibilita que se acrescente e retire matéria durante o processo de execução.

A talha ornamental barroca é um misto dos dois conceitos. Certas partes trabalhadas são pertencentes a um mesmo bloco, no entanto, para a formação de conjuntos escultóricos com as dimensões adaptadas às proporções monumentais do espaço arquitetônico, se faz necessário recorrer aos encaixes e à colagem.

Os conjuntos lavrados sobre madeira são constituídos por muitas partes. Uma folha de acanto em meio à folhagem em um painel, pode ser o resultado de alguns apliques do mesmo material colados, em bruto, ou parcialmente esculpidos sobre uma placa de madeira que lhe servirá de suporte, podendo esta receber também trabalhos de entalhe.

No Brasil, em meio à tantas espécies de árvores de grande porte, nos é comum imaginar a composição de conjuntos entalhados, como os retábulos, formados por grandes partes de madeira maciça de considerável largura.

No entanto a técnica tradicional permitiu o aproveitamento de madeiras mais estreitas. Em Portugal, além de se utilizar preferencialmente o carvalho importado dos países do norte desde a Idade Média, tanto para as estruturas, quanto para as superfícies, usou-se muito a madeira de castanho com as mesmas finalidades, principalmente na região da cidade do Porto.<sup>29</sup>

Diferentemente do que ocorreu na Espanha, em Portugal raramente se empregou o pinho, mas sim outros tipos de madeiras de árvores frutíferas, que no desdobro não poderiam oferecer tabuados muito largos, reforçando a necessidade da execução em partes.

As madeiras brasileiras, após o corte e a secagem, oferecem em muitos casos dimensões suficientes para que se possa dividir as toras em placas de várias larguras com dimensões médias entre

<sup>29</sup> SMITH. R.C. Op.cit. p. 16.



0,30m e 1,20m. Tais placas, assim como caibros, vigas e vigotas, entre outros componentes permitem, devido às dimensões, a formação dos conjuntos com um menor número de partes.

Para o interior dos templos, inicialmente construíam-se as estruturas que suportariam os apainelados lavrados. Tais sistemas estruturais ou seguiram as linhas arquitetônicas dos prédios adaptando-se às paredes, vigas e colunas, ou contrariaram-nas, formando verdadeiros cenários, como é o caso da nave octogonal da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, montada no interior de uma construção retangular. As estruturas eram fixadas em cunhas ou chapuzes aplicados nas paredes e quando prontas, recebiam o revestimento de talha.

A talha em branco, ou sem douração foi aplicada desde o embasamento, nas faixas denominadas predelas, assim como nos frontais de altares, colunas e pilastras, arcadas, intradorsos de arcos e ligados aos forros, os intradorsos das abóbadas.

Outros componentes como nichos, púlpitos e baldaquinos escultóricos se projetam no espaço em relação às superfícies de talha. Da mesma forma os ornatos aplicados sobre tais bases, como as meias-figuras ou as folhagens ligadas ao esquema geral da ornamentação, se desenvolvem do chão aos altares, dos plintos à cimalha, estendendo-se pelos forros.

Embora grande parte de tais componentes tenha tido, na Antigüidade, funções estruturais e estéticas definidas, nos conjuntos barrocos se destinam à criação de efeitos de grandiosidade com base na harmonia das proporções clássicas, mas sem qualquer função que não a de sustentar os revestimentos parietais profusamente ornamentados.

Partindo-se do pressuposto que a obra de arte se origina na mente humana, consideramos da maior importância ressaltar o valor dos conceitos para a concepção e posterior execução de trabalhos artísticos, ou no caso do entalhe, de uma técnica escultórica, artesanal, a serviço de uma estética ornamental.



É importante ter em mente que muitas das ferramentas utilizadas para se entalhar a madeira, foram desenvolvidas para a construção de peças e objetos que viessem facilitar a vida das pessoas, em tempos em que se utilizavam predominantemente materiais naturais, gerando desde móveis e utilitários para o armazenamento de víveres, até as peças de engrenagens para os moinhos e os componentes das carroças para o transporte.

Faz-se necessário um aprofundamento por parte do especialista em restauro ou do escultor, no que diz respeito à apreensão da maior quantidade possível de informações históricas e estéticas sobre a arte, para se intervir em originais com um maior embasamento ou, para se buscar desenvolver a linguagem artística do entalhe partindo-se do já realizado.

A postura e a respiração têm grande importância para o trabalho de escultura assim como o domínio motor para a dosagem dos esforços conferidos às partes trabalhadas. Tais fatores podem ser determinantes para a boa execução de um trabalho.

Antes de atuar sobre a madeira é conveniente aprimorar os conhecimentos sobre desenho, básicos à realização da talha, seja em esquemas gerais, subdivisões de conjuntos ou para unidades ornamentais.

Também é imprescindível conhecer as possibilidades das ferramentas e para isto deve-se praticar em corpos de prova cortes em todas as direções a favor e contra os veios, conferindo-se às ferramentas ângulos diversos em relação ao material e variando-se a intensidade dos golpes ou esforços e o ritmo das pancadas com o maçete de bater.

Tradicionalmente a madeira tem sido cortada por machados ou serras com cabos nas duas extremidades para dois lenhadores. Após o corte e secagem ao ar e protegido contra as chuvas

<sup>10</sup> No capítulo sexto de seu segundo livro, Albert de Vries, quando apresenta indicações de *Thesaurus*, sobre particularidades de tipos diversos de árvores, e um modo de corte, secagem e aplicação. ALBERTI, Leon Battista. Co. 16.

<sup>11</sup> SALAMAN, R. A. *Dictionary of woodworking tools, c. 1700-1970 and lists of allied trades*. p. 286





por pelo menos dois anos, como sugeriu na Antigüidade Theophrastus<sup>30</sup>, pode-se preparar o material para o emprego em construções civis e seus componentes como batentes e portas, janelas, lambris até o mobiliário. Para o restauro de originais ou a execução de obras de arte sobre madeira, aconselha-se o uso sempre que possível, de madeiras secas deste modo, sem o auxílio de estufas para a secagem artificial.

Para conferir à madeira formatos gerais ou abaulados usou-se tradicionalmente os enxós e para as superfícies as plainas. A plaina surgida no Império Romano e portanto descoberta há mais de dois mil anos, pode ter sua origem ligada à civilizações como a grega e a egípcia. Constituindo-se em uma das maiores descobertas para o trabalho sobre madeira.<sup>31</sup>

Há tipos de plainas com lâminas para escavar deixando filetes ou acanaladuras que posteriormente lavradas poderão resultar em tipos diversos de astrágalos e filetes perolados. Os perfis das lâminas de tais plainas vêm sendo usados desde a Antigüidade Clássica.

Para superfícies talhadas pode-se usar formões com lâminas e chanfro afiado ou gume, planos. Para finalidades escultóricas as ferramentas retas são tipos muito usados, aplicando-se também a convexidades. É comum encontrar-se ornatos desenhados segundo o tamanho do jogo de ferramentas do entalhador. Tal aplicação visa facilitar os trabalhos de lavra sem que se tenha de utilizar um formão várias vezes em um mesmo lugar.

Em processos escultóricos sem finalidades simplesmente decorativas, os formões retos são utilizados com maestria para extrair as formas dos blocos, buscando-se pelo completo domínio do material com o instrumental, sem imposições de formas pré-determinadas ou pequenos

<sup>30</sup> No capítulo sexto do livro segundo, Alberti cita Vitruvius, quando apresenta indicações de Theophrastus, sobre peculiaridades de tipos diversos de árvores, o seu modo de corte, secagem e aplicações. ALBERTI, Leon Battista. Op.cit.

<sup>31</sup> SALAMAN, R. A. *Dictionary of woodworking tools. c. 1700-1970 and tools of allied trades.* p.299



artifícios que eliminem as possibilidades de superação da técnica e a ampliação de conceitos estéticos pelo escultor.

As goivas se dirigem ao arredondamento ou à produção de canais curvos. Suas lâminas formam uma seção longa, com perfil arredondado, e com o chanfro afiado ou gume apresentando o corte em U. As goivas podem ter a seção que compõe a lâmina com um formato sinuoso, para aumentar a área de atuação da ferramenta quanto a penetração no material.

Os esgaches, pelo formato em ângulo, produzem incavos em V. São utilizados para o trabalho em cantos de peças ou para produzir canaletas em ângulo. Da mesma forma que as goivas, podem ter a seção da lâmina em formato sinuoso, com a finalidade de um maior aprofundamento no material.

Os esgaches, pela forma em ângulo, podem além do acabamento de cantos, produzir incavos em V. Entre as suas finalidades encontra-se a do risco, fundamental para a preservação do material durante o trabalho de escultura. Para tanto, aprofunda-se um incavo com o esgache, segundo um desenho básico, à volta das linhas externas de um ornato.

Tal aplicação tem a finalidade de conter a propagação do impacto causado pelo aumento do poder de corte da ferramenta pela ação do macete de bater, evitando que se produzam trincas na madeira enquanto se trabalha. Após a produção do incavo, deve-se aprofundar no local riscado, um corte a ser feito com uma ferramenta reta com largura aproximada de  $\frac{1}{4}$ ", na direção oposta à parte a ser trabalhada, transversalmente à superfície talhada.

É fundamental saber afiar a ferramenta. Para tanto têm-se usado pedras de afiar para os mais diversos tipos de formões e facas. Pedras arredondadas são mais adequadas para afiar goivas havendo delicadas pedras cilíndricas para a parte interior da ferramenta, que deve



ser afiada no sentido da lâmina, sem formar chanfro na extremidade, que já é conferido à peça em ângulo cortante no lado externo.

Também há pedras de corpo longo e lados triangulares para dar fio à parte interna, contrária ao chanfro cortante, para as ferramentas com corte em ângulo ou esgaches.

Para os chanfros há pedras de afiar de formato plano, de diversos grãos. As de granulação mais grosseira se adequam ao início do trabalho de afiar cujo acabamento se dá com pedras mais finas.

Há tempos se utiliza a pedra artificial, ou *carborundum* do esmeril para afiar ferramentas, que são molhadas várias vezes durante o processo, para o resfriamento da lâmina. Mesmo assim, pela velocidade que a pedra assume ao girar pode provocar o aquecimento e conseqüente perda da têmpera que confere resistência à parte metálica e ao seu chanfro cortante. Para que isso não ocorra pode-se utilizar lixas d'água que se encontram atualmente no mercado, em várias numerações. Os números menores como o 60, indicam as lixas mais grosseiras e os maiores como 600, as lixas mais finas para o processo final. As conveniências residem no fato de que durante o uso mantém-se água corrente sobre a lixa evitando-se o aquecimento da lâmina, e protegendo a têmpera e portanto a resistência do fio.

O trabalho sobre madeira deve respeitar o sentido dos veios, caso contrário os vasos lenhosos poderão se romper. Se os esforços aplicados partirem de uma ferramenta cujo corte esteja direcionado transversalmente aos vasos, ou se for contrário aos mesmos poderá provocar cisalhamento. Trincas ocorrerão se houver um impacto de maior intensidade do que o da resistência do material aplicado em direção diferente à dos veios.

Pranchas onde se encontram veios linheiros oferecem dificuldades extras, por não apresentarem direções únicas para o entalhe pois o entrecruzamento dos veios faz com estes que se desenvolvam em várias direções, exigindo para o corte, ferramentas com excelente fio e um



alto domínio técnico para a dosagem dos esforços para conferir-se a forma desejada ao objeto.

A parede do chanfro da ferramenta deve ser posicionada voltada para o lado a ser trabalhado, deste modo a ferramenta, devido ao ângulo do chanfro, tem a tendência de sair do material, representando menor risco ao trabalho. Voltando-se o lado oposto da lâmina do formão para o material, a tendência é a de uma penetração descontrolada da ferramenta oferecendo riscos à preservação do traço original a se seguir.

#### 4.2.5 O desenho e o entalhe

Além de todas as condições que oferece para a compreensão da forma, o desenho sempre foi básico às realizações que exigissem medidas e precisão, no caso da talha, para a construção de partes e encaixes. Normalmente após a concepção do conjunto, as superfícies a serem recobertas por talha eram divididas formando esquemas geométricos. Tais organizações conduziam à geometrização das partes componentes dos traçados nos quais, as interseções de linhas retas ou curvas, assim como dos dois tipos de formas ou mistilíneos\*, geravam compartimentações ou encasamentos\*, conferindo-se a cada qual, tipos diversos de ornatos.

As séries de desenhos originavam gabaritos que continham registros das formas de ornamentos em tamanho natural. Produziam-se estruturas compostas por peças de sustentação e amarração, como os esteios e vergas, que suportariam as cargas de peso, auxiliados pelas sobrevergas\* e traves alternando-se grades nos lugares a serem recobertos por apainelados, com vãos ou fenestrados\*. Reforços consolidavam os conjuntos e em alguns pontos aplicavam-se relhas\*, que atravessando partes inteiras entre os tabuados tinham a função de prevenir a ocorrência de empenos.

\* MARTIN, R. C. Op. cit. p. 76.



Cada componente estrutural assim como os que formariam os apainelados era ligado por meio de colagem dos encaixes ou ensambladuras, que em diversos tipos podiam se adaptar a empuxos de maior intensidade. Armadas as estruturas, do chão ao teto, iniciava-se a aplicação dos apainelados formando os relevos parietais. Tal revestimento originalmente restrito aos retábulos, estendeu-se por todas as superfícies da capela-mor, ao arco-cruzeiro, e depois para todo o templo.<sup>32</sup>

A composição de um apainelado em partes, desde as placas onde se esculpiam as formas básicas dos ornamentos relevados, até os apliques que confeririam projeções além da superfície básica aos ornatos, envolvia a colagem dos encaixes presentes nos componentes. A presença de tais encaixes é mais clara em partes que tem a função de unir os conjuntos, como molduras, traves e placas entre estas encaixadas. No caso dos apliques, a falta de ensambladuras dificultava o travamento da parte colada.

Não é raro observar desprendimentos em pontos da talha presente nos templos. Na maioria dos casos no lugar da parte solta encontram-se superfícies lisas. Tais pontos demonstram que os apliques perdidos foram apenas colados no local, sem o uso de cavilhas. Em alguns conjuntos onde se pode observar partes da talha sem douração, é possível notar a presença de cunhas ou batoques\*, cuja finalidade era a de tampar trincas surgidas após a montagem do conjunto, como preparo para a posterior aplicação do bolo\* ou fundo, para receber o douramento.

No início do trabalho de entalhe a placa maciça se encontrava lisa. Sobre esta se aplicava o desenho, respeitando-se a direção do veio. O eixo principal do traçado, que contivesse maior quantidade de formas na mesma direção, deveria ser posicionado no sentido longitudinal aos veios e nunca transversos a estes.

<sup>32</sup> SMITH, R. C. Op. cit. p. 79.



Os cortes poderiam ser efetuados nos dois sentidos do mesmo veio. Rebaixava-se a madeira à volta das linhas externas do ornato até a profundidade calculada. Em seguida, aplicava-se o formão para conferir o formato ao interior dos motivos. Neste ponto, surgiam relevos contrastantes com a profundidade dos incavos produzidos pelas ferramentas.

No caso de apliques, produzia-se volumes proeminentes em relação à base, mesmo que esta recebesse incavos e tivesse regiões aprofundadas, compondo juntamente com os lados das partes aplicadas as formas ornamentais. Passava-se então a trabalhar as regiões que no desenho, representavam as formas principais do ornato em questão.

As ferramentas eram utilizadas em todas as direções e portanto, chegavam a atuar transversalmente aos veios. Para tanto, os formões deveriam estar agudamente afiados e a quantidade de mudanças de direção assim como os esforços, completamente dosados, para se evitar danos à partes dos ornatos.

Os formões eram aplicados de modo a penetrar na madeira e desta retirarem material conformando cada detalhe para se realizar a escultura de apenas um lado do ornamento.

Já que a retirada da parte mais grosseira do material no início do trabalho, era feita por meio de golpes mais violentos na madeira, além de se utilizar o macete para bater, para os trabalhos mais delicados, aplicavam-se golpes certos com a mão. De ferramentas mais robustas passava-se gradativamente para formões, goivas e esgaches mais delicados. Da mesma forma, apenas com a força da mão se dava o acabamento fino em todas as superfícies lavradas.

O entalhe seguindo-se a direção do veio, resultava em rebaixos cujas paredes se apresentavam lisas. Já o corte transversal, por contrariar a direção dos vasos lenhosos, podia apresentar imprecisões e muitas vezes, quebras.



Para solucionar formas complexas como as contidas nos ornatos barrocos, os mestres entalhadores tinham um completo domínio técnico e instrumental, além de conhecimentos formais embasados em proporções tradicionalmente presentes nas formas que os cercavam. Tal universo de formas, era-lhes portanto rotineiro e o seu desenvolvimento, uma necessidade que suplantava aos modismos mas refletia a evolução de toda a sociedade, gravada nas formas ornamentais da sua época.

#### 4.2.6 As ferramentas

##### a) O formão

Esta ferramenta é constituída por uma lâmina de aço, sendo a maior parte uma seção retangular terminando em uma extremidade afiada e usualmente encaixada em um cabo de madeira. Existem tipos destinados aos serviços grosseiros, assim como variados exemplares para trabalhos de precisão, com tamanhos diversos (Prancha 20).

Os formões para trabalhar a madeira têm sido utilizados desde os tempos neolíticos e a Idade do Bronze, com tipos munidos de espiga e encaixe fundidos em moldes de pedra.<sup>33</sup>

Os romanos promoveram diferenciações entre o formão com bordos chanfrados e o bedame de canteiros e carpinteiros, ambos os tipos com espigas e encaixes cujas formas finais são praticamente idênticas às atualmente utilizadas.

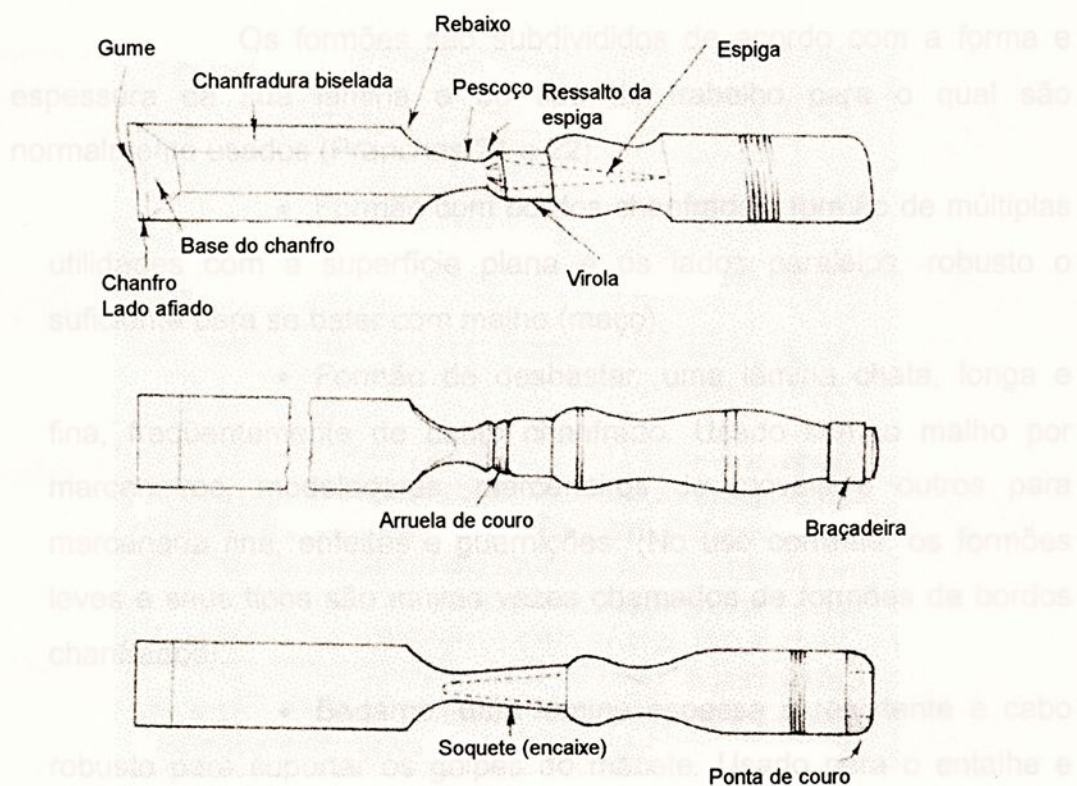
Encaixes e cantos chanfrados apareceram na Alemanha no século dezesseis, com os cabos usualmente quadrados ou hexagonais, sem virolas. Formões com bordos chanfrados, do século dezessete, muitas vezes têm lâminas oblíquas e costumam aparecer em

<sup>33</sup> SALAMAN, Raphael. Ibid. p. 130.



ilustrações, com cabos e virolas pequenos. Um formão deste tipo, encontrado em um workshop em Sussex, é a ilustração inst. 1). Cabos torneados e virolas surgiram efetivamente no início do século dezoito. As linhas do seu desenho exibem as características de resistência de cada peça assim como definem as adequações de uso.

Partes componentes do formão



• Formões para propósitos especiais usados por entalhadores, torneiros, carpinteiros de rodas, construtores de moinhos e outros artífices para tarefas particulares.

• Os formões, ou talhadeiras têm chanfro e corte retos para o tratamento de superfícies. As goivas têm chanfro e corte curvos, destinando-se ao trabalho em partes arredondadas.

• Os formões em ângulo, ou asgaches destinam-se ao trabalho em cantos angulosos, assim como à produção de incisos



ilustrações, com cabos muito pequenos. (Um formão deste tipo, encontrado em um *workshop* em Sussex, é a ilustração inst.1). Cabos torneados e virolas surgiram efetivamente no início do século dezoito. As linhas do seu desenho exibem as características de resistência de cada peça assim como definem as adequações de uso.

### b) Tipos de Formões

Os formões são subdivididos de acordo com a forma e espessura da sua lâmina e do tipo de trabalho para o qual são normalmente usados (Pranchas 21 e 22).

- Formão com bordos chanfrados: formão de múltiplas utilidades com a superfície plana e os lados paralelos, robusto o suficiente para se bater com malho (maço).

- Formão de desbastar: uma lâmina chata, longa e fina, freqüentemente de canto chanfrado. Usado sem o malho por marceneiros, modeladores, marceneiros de móveis e outros para marcenaria fina, enfeites e guarnições. (No uso corrente, os formões leves e seus tipos são muitas vezes chamados de formões de bordos chanfrados).

- Bedame: uma lâmina espessa e resistente e cabo robusto para suportar os golpes do macete. Usado para o entalhe e trabalhos similares.

- Formões para propósitos especiais: usados por entalhadores, torneiros, carpinteiros de rodas, construtores de moinhos e outros artífices para tarefas particulares.

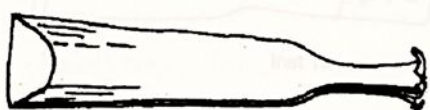
- Os formões, ou talhadeiras têm chanfro e corte retos para o tratamento de superfícies. As goivas têm chanfro e corte curvos, destinando-se ao trabalho em partes arredondadas.

- Os formões em ângulo, ou esgaches destinam-se ao trabalho em cantos angulosos, assim como à produção de incavos

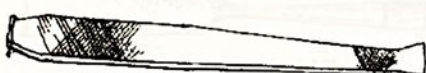
Ferramentas: Formões Retos



Inst 1



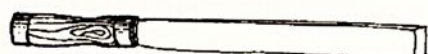
Inst 15



Inst 16a



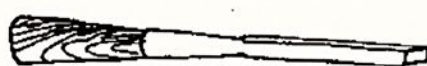
Inst 16b



Inst 14a



Inst 14b



Inst 14d



Inst 21 e



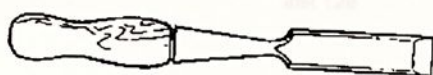
Inst 22



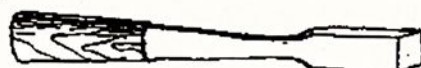
Inst 21 a



Inst 21 b



Inst 21 c



Inst 14 c



## Prancha 22

## Ferramentas: Goivas

## c) Macetes



Inst 18a



Inst 12w



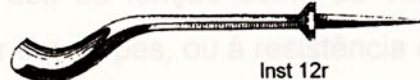
Inst 18b



Inst 12q



Inst 17a



Inst 12r



Inst 12v



Inst 12e

## 4.2.7 Ensambladuras

Os encaixes clássicos ou ensambladuras, tem a função de unir, juntar ou acoplar diversas partes de madeira por meio de formas que possibilitem o travamento ou que facilitem a coleção, tornando-se estáveis. Para se produzir os formatos das junções com precisão, o ensamblador além de conhecer os diversos tipos e adequações, deve dominar o instrumental de precisão (Prancha 23).

estriados. Têm a finalidade de produzir os riscos de proteção à propagação do impacto causado pelo macete sobre a ferramenta (Pranchas 23 e 24).

### c) Macetes

Entre o instrumental para a escultura sobre madeira encontram-se alguns tipos de maços, maças, macetes, macetas e malhos de bater, para aumentar a potência das batidas no cabo da ferramenta cortante, aprofundando com maior rapidez os incavos, assim como possibilitando a atuação sobre o material de dureza que supere os golpes manuais (Prancha 25).

Os maços, tem forma de paralelepípedo; os macetes, tem formato cônico; a maça, é um tipo de martelo com duas cabeças e a maceta, é um martelo roliço, pequeno, com cabo curto. O malho, é um tipo de martelo sem orelhas, de ferro ou madeira.

Cada tipo se adapta ao uso ou função como as várias direções que os macetes podem abranger em golpes, ou à resistência dos maços aos duros golpes em bedames robustos. A gradação da intensidade dos golpes é determinante aos bons resultados em trabalhos de talha.

### 4.2.7 Ensambladuras

Os encaixes clássicos ou ensambladuras, tem a função de unir, juntar ou acoplar diversas partes de madeira por meio de formas que possibilitem o travamento ou que facilitem a colagem, tornando-se estáveis. Para se produzir os formatos das junções com precisão, o ensamblador além de conhecer os diversos tipos e adequações, deve dominar o instrumental de precisão (Prancha 26).



Ferramentas de cortes variados: Formões, Goivas e Esgaches

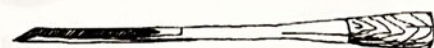
Ferramentas: Esgaches



Inst 6b



Inst 6a



Inst 6c



Inst 6d



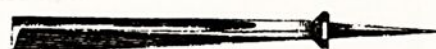
Inst 17c



Inst 12n

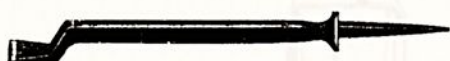


Inst 120

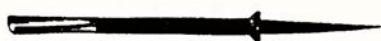


Inst 6p

Ferramentas de cortes variados: Formões, Goivas e Esgaches



Inst 12d



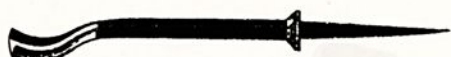
Inst 12j



Inst 12h



Inst 12k



Inst 12 12i



Inst 12l



Inst 12f



Inst 12m



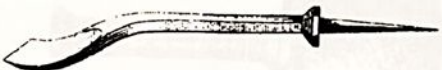
Inst 12 f



Inst 12n



Inst 12



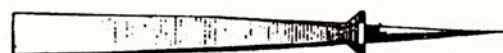
Inst 12s



Inst 12 x



Inst 12t



Inst 12y

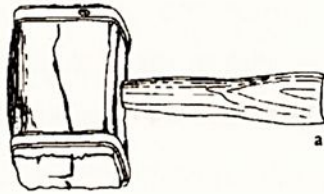


Prancha 25

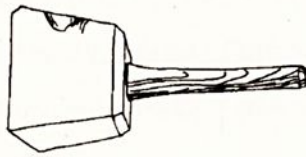
Ferramentas: Macetes e Malhos

Malhos

Inst 10a



Inst 10b



Inst 10c

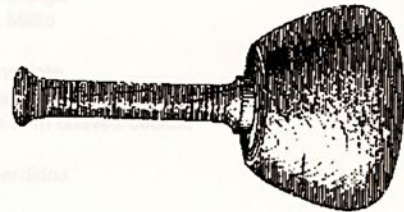


Macetes

Inst 20a



Inst 20b

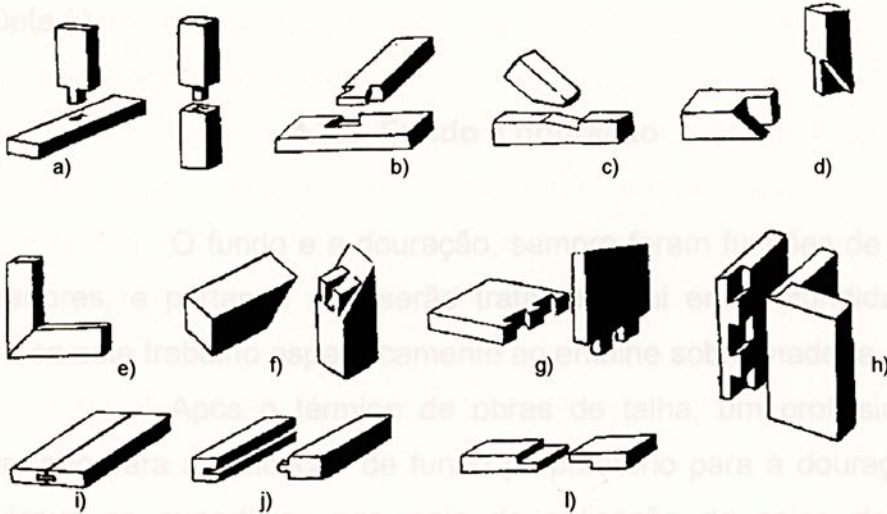


Inst 20c



- a) Cabeça e enxada
- b) Cabeça de Malho
- c) Espora
- d) Falso
- e) Anque
- f) Anque
- g) Lapa
- h) Lapa
- i) Lapa
- j) Macho e fêmea
- k) Mala madeira

Tipos de Ensambladuras



- a) Calha e espiga
- b) Cola de Milão
- c) Espera
- d) Falso anquiete
- e) Anquiete
- f) Anquiete com chaves ocultas
- g) Laços
- h) Laços perdidos
- i) Lingüeta
- j) Macho e fêmea
- l) Meia madeira



Entre os tipos mais utilizados estão a calha e a espiga (a), com um dente centrado em uma ripa e respectivo encaixe em outra; a cola de Milão (b), com encaixes angulosos que possibilitam bom travamento. A espera, em forma de meia-cunha se encaixa sem travamento; o anquiete (e), o falso anquiete (d) e o anquiete com chaves ocultas (f), com ângulos de 45° são formados por precisos encaixes que juntos se travam fortemente. As ensambladuras em laços (g), tem desenhos como as de rabo de minhoto, que possibilita bom travamento, os laços perdidos (h), se desenvolvem em várias direções e ângulos, dificultando o descolamento, Outros tipos mais simples, se adequam a esforços mais suaves, como a meia madeira (l), o macho e fêmea (j) e a lingüeta (i).

#### 4.2.8 Fundo e douração

O fundo e a douração, sempre foram funções de pintores douradores, e portanto, não serão tratados aqui em profundidade, por dirigir-se este trabalho especificamente ao entalhe sobre madeira.

Após o término de obras de talha, um profissional era contratado para a aplicação de fundo preparatório para a douração, que suavizava as superfícies por meio da aplicação de colas de origem animal, como a de cartilagens, do fechamento de rachas e trincas, aplicando-se cunhas nos locais .

Seguia-se a aplicação de camadas de gesso, misturado com cola de cartilagens, formando o suporte para o bolo armênio, constituído por uma espécie de argila avermelhada, como base para a douração e o brunimento\*.

As alternâncias de partes brilhantes e foscas em detalhes de ornatos, provavelmente tenha sido um dos aspectos mais encantadores no que diz respeito à fase final dos trabalhos de revestimento parietal por obras de talha. Infelizmente, a pátina que se

depositou sobre tais camadas, ou os resultados de intervenções indevidas dificultaram que houvesse exemplares intactos, para que se pudesse apreciar o enriquecimento que deve ter significado nos conjuntos de talha, a douração e o polimento de áreas ou brunimento do ouro, em contraste com os detalhes em ouro mate, ou fosco.

A configuração da talha hoje, talvez sugira o efeito dos frustros\*, erodidos pela ação do tempo, sem a definição exata que devem ter tido, aproximada à das peças de ourivesaria. A Capela da Ordem Terceira da Penitência, em São Paulo, guarda um precioso conjunto de talha dourada, que se constitui em curioso exemplo de reconstituição do douramento por um abnegado irmão que lá trabalhou por aproximadamente cinquenta anos. As superfícies douradas, mais se assemelham as do próprio ouro.

Entre o conjunto, predominam as áreas brunidas, ou brilhantes, mas também se encontram partes em ouro mate, possibilitando que se imagine o efeito que os originais podem ter tido. O dourador teve o cuidado de deixar foscas, apenas algumas áreas, já que com a perda dos registros originais seria muito difícil reconstituir com exatidão tal distribuição de áreas brunidas e mates naquele conjunto paulista.

## Capítulo 5

### A talha ornamental

#### na Igreja Conventual Franciscana de Salvador



CAPÍTULO 5:  
A TALHA ORNAMENTAL NA IGREJA COVENTUAL FRANCISCANA  
DE SALVADOR

5.1 A TALHA ORNAMENTAL

O templo franciscano de Salvador, com a Igreja de São Francisco do Porto, em segundo lugar, segundo Germain Bazin como os maiores exemplos do barroco no mundo português.

Segundo frei Willeke, a riqueza de arte aplicada na Igreja Conventual de Salvador, então em voga, "de que para o qual o culto é pouco" <sup>1</sup> Provavelmente estivesse se tratando de referências já mencionadas no início do capítulo, a respeito da essência da igreja, a qual foi mantida em escalas proporcionais. De fato, a aplicação sobre uma superfície, sobre uma forma tridimensional, trata-se de uma forma de expressão de um povo e portanto representa o desenvolvimento das sociedades e de uma época.

Capítulo 5

**A talha ornamental**

**na Igreja Conventual Franciscana de Salvador**

<sup>1</sup> WILLEKE, Frei Vitorino. Prefácio. Apud: Livro das guardas do Convento de São Francisco de Bahia (1587-1592).



## CAPÍTULO 5:

### **A TALHA ORNAMENTAL NA IGREJA COVENTUAL FRANCISCANA DE SALVADOR**

#### **5.1 A TALHA ORNAMENTAL**

O templo franciscano de Salvador juntamente com a igreja de São Francisco do Porto, em Portugal são apontados segundo Germain Bazin como os *maiores empreendimentos de talha* do mundo português.

Segundo frei Willeke, a exuberante riqueza de arte aplicada na Igreja Conventual de Salvador se deve a um conceito, então em voga, "de que para o qual o culto divino todo o ornato seria pouco".<sup>1</sup> Provavelmente estivesse se referindo às determinações conciliares já mencionadas no início deste trabalho, no que diz respeito à definição da essência da igreja, enquanto casa de Deus, a qual foram conferidas escalas proporcionalmente grandiosas.

Derivado do verbo latino *ornare*, ornamentar é aplicar sobre uma superfície bidimensional ou sobre as paredes de uma forma tridimensional trabalhos com o propósito de adorno, ligados à estética de um povo e portanto representativos do seu modo de pensar, do desenvolvimento das sociedades e de uma época.

Os princípios da ornamentação se estendem aos mais diversos campos e assuntos se constituindo em uma disciplina tão importante, quanto vasta, pela qual se pode estudar a evolução cultural pelo desenvolvimento dos estilos.

<sup>1</sup> WILLEKE, Frei Venâncio. Prefácio. Apud: *Livro dos guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*.



Tal ligação para com a estilística, ou seja com o modo de conceber uma época segundo as peculiaridades de uma sociedade, resulta da reciprocidade das matérias no que diz respeito ao material, finalidade e forma.

A ornamentação pode ser subdividida segundo princípios formais presentes nos motivos geométricos resultantes da sucessão de pontos, linhas e curvas nas formas naturais entre as quais se encontram a fauna, a flora e a forma humana e nos motivos artificiais, extraídos da arte, ciência e técnica.

Entre as aplicações ornamentais encontram-se as tarjas, com a finalidade de emoldurar; os arremates, para o acabamento e os coroamentos formais; os suportes, para sustentar cargas; os ornamentos desenvolvidos em seções planimétricas delimitadas e os ornamentos contíguos, que apresentam possibilidades para cobrir grandes áreas.

Na ornamentação barroca se encontram inúmeros motivos provenientes do Renascimento, quando se resgatou as proporções da Antigüidade Clássica presentes no repertório ornamental greco-romano, e as suas leis da rítmica, regularidade e simetria.

Os ornamentos geométricos estão entre as mais antigas manifestações com a finalidade de conter significados simbólicos e, trabalhos para o embelezamento por meio de sínteses formais.

A ornamentação geométrica ocorre na forma de estruturas repetidas em tiras, em apainelados delimitados ou em planos ilimitados. Nos três casos existe um esquema estrutural básico ou rede.

A base da ornamentação geométrica envolve um esquema estrutural de coordenadas e abcissas. Entre os modos mais comuns se encontram a rede quadrada, cujas divisões são traçadas partindo-se dos pontos de divisão no sentido transversal em paralelo. Cortando-se o quadrado básico por uma linha diagonal surgirão pontos de interseção com os eixos vertical e horizontal.

A rede quadrada em sentido diagonal evoluiu do exemplo anterior, ou de pontos que dividem uma reta traçando-se diagonais paralelas e em  $45^\circ$ , nos sentidos direito e esquerdo.

Os ornamentos mouriscos têm desenho partindo de uma circunferência na qual é inscrito um octógono estrelado regular composto por quadrados. A rede de eixos triplos se baseia na construção do triângulo equilátero e pode ser disposta em duas direções. Motivos geométricos em tarjas são obtidos pela união de pontos de divisão regular de uma mesma reta. Por meio da união de linhas retas, obtém-se os meandros; as linhas em zigue-zague e a cinta trançada mourisca (Prancha 28).

Pode-se também formar motivos para tarjas com o emprego de arcos circundantes como as ondas e os astrágalos\*. Pelo emprego misto de linhas retas e curvas se poderá gerar um vasto repertório ornamental<sup>2</sup>.

Entre os motivos geométricos, as redes quadradas ou triangulares podem servir como base para a construção de um vasto repertório. Repetem-se os procedimentos traçando-se com linhas retas curvas ou com uso destes dois tipos.

A estrela é a base para o desenho de alguns polígonos ordinários e estrelados, como as rosáceas. A sua obtenção ocorre pela divisão em ângulos regulares. O octógono regular pode ser obtido do quadrado, rebatendo-se as semi-diagonais dos seus ângulos. Pode-se obter octógonos estrelados regulares pela união de oito pontos que subdividam igualmente a uma circunferência (Prancha 29).

O quadrado é um quadrilátero regular que apresenta lados e ângulos iguais. Sua forma básica ocorre com freqüência sendo possível compartimentá-lo de várias maneiras. Inicialmente traçam-se as diagonais entre vértices angulares opostos e as duas retas transversais

<sup>2</sup> MEYER, Franz S. *Manual de ornamentación*. p. 8.





## Subdivisões e compartimentações

Redes quadradas e motivos geométricos



a) Rede quadrada com subdivisões do quadrado, do triângulo, do círculo, do octógono. Forro da capela-mor.



b) Friso em arcos circundantes com motivos de coração.



c) Astrágalo.

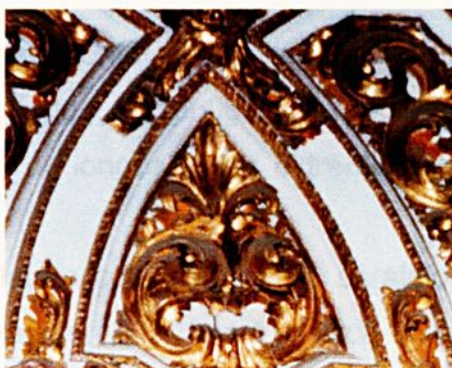
a) compartimentação do retângulo

Prancha 29

Subdivisões e compartimentações



a) compartimentação do quadrado



b) compartimentação do triângulo



c) compartimentação do retângulo



que unem os pontos médios laterais. Pode-se obter divisões simples com traçados retos, ou com traçados retos e curvos.

Esquemas como este serviram para a ornamentação de tetos apresentando partes relevadas contrastantes com o fundo. Sua denominação tradicional é a de forros artesoados ou em caixotões (Prancha 30).

Na ornamentação, após o quadrado, são mais freqüentes entre os polígonos regulares o hexágono e o octógono. Pelo seu formato, o triângulo ocorre raramente, como o pentágono, o decágono e o dodecágono.

Com menor incidência ornamental, os polígonos semi-regulares se originam de partes de ângulos de polígonos regulares resultando em figura de lados mais curtos ou longos, cujas extremidades se inscrevam sobre uma circunferência.

O retângulo é um quadrilátero com dois pares paralelos de lados, tendo cada par, medidas diversas. É a forma básica mais utilizada na ornamentação de tetos, paredes, assoalhos, portas, frisos e pedestais, apainelados para superfícies parietais ou para peças de mobiliário, entre inúmeras outras aplicações.

A variação longitudinal dos lados distintos possibilita a extensão a um grande número de proporções, desde a próxima do quadrado, até as longas tiras. Da mesma forma, são muito diversas as maneiras para a sua compartimentação. Em lugar da diagonal, utiliza-se normalmente a bissetriz do ângulo por esta possibilitar larguras iguais.

O losango é um quadrilátero que apresenta pares de lados iguais e ângulos diferentes cujas linhas divisórias são diagonais. Trapezóides são quadriláteros de lados desiguais e trapézios, os que tem dois lados paralelos, variando os dois tipos dos trapézios simétricos. Tais formas adaptam-se à superfícies abauladas como na divisão e ornamentação de abóbadas (Prancha 31).

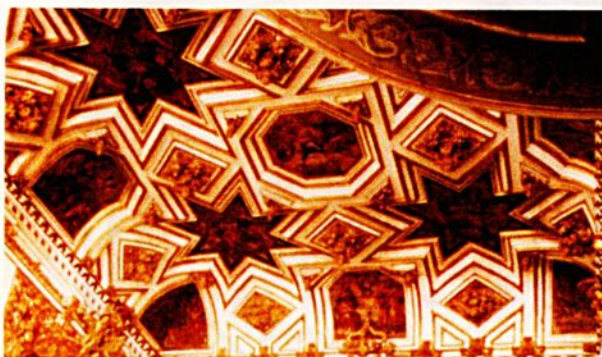
Subdivisões e compartimentos Polígonos Estrelados

A divisão do losango e do círculo



a) Octógono estrelado regular. Forro da Nave,

b) subdivisão do círculo. Zimbábue. Capela-mor.



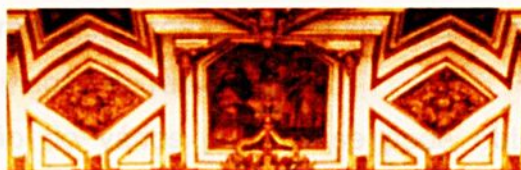
b) Polígonos ordinários estrelados e octógonos regulares estrelados

c) compartimentação do círculo. Forro da capela-mor



# Subdivisões e compartimentações

A divisão do losango e do círculo



a) subdivisão do losango e do quadrado. Forro da nave.



b) subdivisão do círculo. Zimbório. Capela-mor.



c) compartimentação do círculo. Forro da capela-mor.

O círculo é a forma básica para muitas aplicações ornamentais. Como as formas obtidas da sua divisão radial nem sempre são aplicáveis devido à problemas estéticos, costuma-se dividi-lo por meio de linhas curvas ou pela combinação de retas e arcos.

Pela interseção de vários círculos se pode obter uma ampla gama de motivos ornamentais, como os *guillochés*\*, constituídos por um trançado simétrico para a ornamentação de molduras e superfícies relevadas em apainelados, como ocorreu na fase joanina influenciada pela França, etc.

## 5.2 COMBINAÇÕES GEOMÉTRICAS

Entre os delicados ornamentos produzidos por linhas geométricas combinando-se retas e curvas, destacam-se os desenvolvidos no estilo Gótico, quando foram criados ornatos originais constituídos por grande riqueza de formas. Primeiramente, esta elaborada ornamentação foi executada em pedra, para integrar espaços arquitetônicos e posteriormente aplicou-se à talha, com elevado grau de refinamento (Prancha 32).

Elipse é uma curva plana fechada e simétrica, na qual é constante a soma das distâncias de cada um dos seus pontos a dois pontos situados no interior do plano por ela limitado.<sup>3</sup>

O arco carpanel, ou arco de vários centros, é composto por vários arcos de círculos, cuja construção aproxima-se da utilizada para a elipse, que juntamente com o carpanel, passaram a ser empregados quando já havia conhecimento matemático suficiente para a sua compreensão e desenho. Sua aplicação é comum por adequarem-se à divisão de tetos e superfícies, apainelados, etc.

<sup>3</sup> CARVALHO, Benjamin de A. *Desenho geométrico*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1993.





## 5.3.1 Motivos fitomorfos

## Motivos geométricos em superfícies

As formas, imagens, flores e frutos são motivos presentes em todos os estilos ornamentais desde a Antiguidade. Tal concepção naturalista leva à imitação na qual se busca, no máximo, a fidelidade aos originais, no que trata-se de aplicar a forma natural faz-se uso das regras da estilização, estilizando-se a figura, podendo-se quase sempre reconhecer o modelo original.

A seleção de motivos ornamentais, embora do vasto reino vegetal, tem como componentes de partes constituintes da planta o desenho das folhas e ramos, etc. Também é comum o uso de símbolos que se atribuem pela tradição a determinadas plantas.

A folha de acanto é o motivo ornamental entre os do reino vegetal, mais utilizado no Ocidente, desde a Grécia antiga. Ao seu belo perfil denteado sempre foram atribuídas qualidades estéticas, além do significado simbólico que se lhe conferiu. Há variedades entre as quais o *acanthus mollis*, que tem um perfil característico. O *acanthus spinosus* e o *acanthus latifolius* são aguçados ou muito aguçados, terminando em pontas.

Os gregos esquematizavam a natureza, sua estilização, como se pode detectar pela análise da curva espiraliforme da voluta jônica. Tais formas pontiagudas podem apresentar certa rigidez marcada pelos cânones gregos, baseados na lógica numérica, fruto da razão.

Os romanos representaram a folhagem acântica com pontas arredondadas e largas, com formas mais soltas denotando uma certa vitalidade (Prancha 33).



a) Motivos geométricos em linhas retas e curvas. Forro da capela-mor.



b) Motivos geométricos em linhas retas e curvas. Forro da capela-mor.

## 5.3 FORMAS NATURAIS

### 5.3.1 Motivos fitomorfos

As folhas, ramagens, flores e frutos são motivos presentes em todos os estilos ornamentais desde a Antigüidade. Tal concepção naturalista leva à imitação na qual se visa conservar ao máximo a fidelidade aos originais, no que trata de forma e cor. Quando se aplica a forma natural faz-se uso das regras da simetria e do ritmo, estilizando-se a figura, podendo-se quase eliminar os traços mais reconhecíveis do modelo original.

A seleção de motivos ornamentais, em número reduzido, embora do vasto reino vegetal, tem como fator importante as formas componentes de partes constituintes da planta, como as bordas e o desenho das folhas e ramos, etc. Também é determinante o fator simbólico que se atribua pela tradição a determinadas espécies.

A folha de acanto é o motivo ornamental entre os do reino vegetal, mais utilizado no Ocidente, desde a Grécia antiga. Ao seu belo perfil denteado sempre foram atribuídas qualidades estéticas, além do significado simbólico que se lhe conferiu em diferentes épocas. Há variedades entre as quais o *acantus mollis*, que apresenta folhas largas e perfil característico. O *acantus spinosus* e o *spinosissimus*, cujos lóbulos são aguçados ou muito aguçados, terminando em espinhos.

Os gregos esquematizavam tais formas, resultando na sua estilização, como se pode detectar pela análise da curva espiraliforme da voluta jônica. Tais formas pontiagudas podem apresentar certa rigidez marcada pelos cânones gregos, baseados na lógica numérica, fruto da razão.

Os romanos representaram a folhagem acântica com pontas enrodilhadas e largas; com formas mais soltas denotando uma certa vitalidade (Prancha 33).



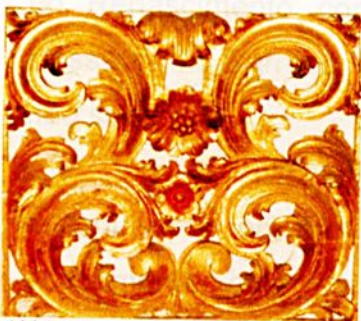
Prancha 33  
Flora ornamental: O Acanto



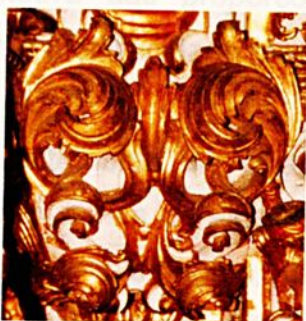
a) Folhagem acântica



b) Folhagem acântica e floreta.



c) Volutas acânticas.



d) Mísula em volutas de acanto.



e) volutas espirais.



f) Conchóide ladeado por aurículas.

\* AVERNI, Ricardo. Tropicália e o Brasil. In: BARROSO, Belo Horizonte, 1982/83, no. 12, p. 327-334.

Nos estilos bizantino e românico as formas do acanto se apresentaram mais rígidas, representadas com certa rudeza formal. O estilo gótico, cuja profusão de formas folheares envolveu plantas estrangeiras, como o acanto, que se desenvolve no Mediterrâneo e na Alemanha, apenas em estufas, utilizou em sua fase primitiva formas arredondadas e bulbais e na fase posterior atingiu um grau de estilização tal, que tornou o motivo praticamente irreconhecível, embora com a representação com base naturalista.

No Renascimento, quando se retomou o repertório ornamental da Antigüidade Clássica, a representação do acanto, especialmente a da sua ramagem, atingiu um alto grau técnico e expressivo. Embora alguns autores tenham considerado o que se seguiu ao Renascimento como degeneração representativa das proporções clássicas, no Barroco, a folha de acanto atingiu uma multiplicidade formal não superada.

Na talha portuguesa e conseqüentemente no Brasil, encontram-se em profusão em todas as superfícies e nos detalhes de acabamento e arremate, em forma de folhagem, plumagem, em composições com base em estruturas geométricas. A folhagem acântica foi aplicada em detalhes ornamentais, desde as grandes superfícies parietais recobertas por apainelados lavrados, até os arremates (Prancha 34).

As projeções da folhagem acântica perpendiculares às superfícies nos painéis de talha encontráveis em conjuntos brasileiros são acentuadas, característica esta a qual Ricardo Averini denominou de *Tropicalidade do Barroco*.<sup>4</sup>

Quando o fiel contempla em uma igreja barroca a profusão das folhagens e plumagens de acanto é remetido mesmo que de

<sup>4</sup> AVERINI, Ricardo. *Tropicalidade do Barroco*. In *Barroco*, Belo Horizonte, 1982/83, no.12. p. 327-334.





Flora ornamental: O Acanto



a) Folhagem acântica com pentafólio.



b) gavinha de acanto



c) Folhagem acântica e auricular

forma subliminar à mensagens sobre a superação do sofrimento e da dor implícita nos espinhos da planta.

Tal significado contido por formas tradicionalmente empregadas na ornamentação, atendeu sempre a propósitos simbólicos ou a ideologias cuja finalidade de se submeter grupos ao domínio se embasava em princípios cujas proporções harmônicas foram tratadas desde os gregos como verdades deduzidas da natureza.

Durante vários períodos históricos tais cânones foram mantidos em segredo para garantir a hegemonia por parte de grupos especializados no seu emprego, e a exclusividade quanto a execução, pelas guildas ou corporações, pelo que de iniciático se atribuía à geometria sagrada ou pela simples luta por segmentos de mercado.

Utilizou-se também o motivo de gavinhas, que são órgãos de fixação de plantas sarmentosas ou trepadeiras.<sup>5</sup> Como não ocorrem na planta natural, quando aplicadas ao acanto, trata-se de livre criação. À estas, costumava-se acrescentar formas como as de flores e cálix cujos perfis sempre se aproximaram dos das folhas de acanto, embora em representações pouco fiéis naturalisticamente.

Associou-se às gavinhas, outros vegetais como as folhas de louro, carvalho, hera e espigas, entre outras. No Renascimento, pela fidelidade às proporções clássicas, conferiu-se grande elegância à tais motivos.

No período de transição do Rococó para o Neo-clássico, os perfis se alargaram e as espirais tiveram as suas elipses achatadas servindo de base às ramagens ornamentais.

O lírio é uma planta da família das liliáceas, com flores alvas, amplas e perfumadas. Símbolo de inocência e pureza<sup>6</sup>, quando se acrescenta a cor vermelha as suas formas torna-se o emblema de Florença.

<sup>5</sup> AURÉLIO Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio*. 2ª. e. rev. e ampliada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

<sup>6</sup> AURÉLIO B. H.. Op. cit.



A flor de lis é uma figura lendária à cujas formas se atribui origens variadas, como a ponta de lança. A palavra flor, fez com que à partir da era medieval lhe atribuíssem a forma equivocada que se conhece. Emblema da casa real da França, é um dos atributos mais empregados na heráldica francesa, aparecendo também em escudos italianos, ingleses e espanhóis.

O louro e a oliveira devem à sua simbologia a sua introdução no universo ornamental. No culto à árvore praticado pelos gregos, tinham importante papel. O louro, consagrado a Apolo, simbolizava a conciliação. Com este atributo eram ornados os cantores e os heróis vitoriosos. Até os dias atuais como símbolo, de fama, conserva parte do sentido tradicional.

A oliveira era sagrada para os atenienses, constituindo-se em prêmio da vitória nos jogos olímpicos. Em Roma, oferecia-se coroas de ramos de oliveira aos heróis que retornavam vitoriosos, coroados de louro. A oliveira simboliza a paz.

A videira é um dos antigos atributos báquicos. As folhas e parras da videira estão entre os elementos ornamentais mais empregados no barroco português, alcançando o nosso país. As colunas de fuste espiralado ou pseudo-salomônicas, características do Estilo Nacional Português, tem entre as espiras profusa ornamentação fitomórfica com motivos de folhas de videira (Prancha 35).

Entre os múltiplos significados destacam-se o de sacrifício e fecundidade, simbolizando o vinho a juventude e a vida eterna. E, segundo Eliade, remete-se à representação em tempos imemoriais, da fonte inesgotável da criação natural.<sup>7</sup> Podem ter sido utilizadas pelos recém enriquecidos produtores de vinho do Porto, como marca de poder e influência.

---

<sup>7</sup> ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*.

Flora ornamental: Flor de lis, Videira e Palma



a) flor de lis



b) videira



c) palma

<sup>3</sup> MEYER, Franz S. Op. cit. p.57.





Certamente, o significado mais provável é o do sacrifício de Cristo, cujo sangue derramado pela humanidade transubstancia-se em vinho, segundo a liturgia cristã.

Do gênero das palmeiras, originam-se as palmetas, ornatos baseados nos ramos e folhas de palmeira. Tais folhas foram usadas para saudar aos reis em Jerusalém, nas festas de Osiris, no Egito, nos jogos olímpicos na Grécia e nos cortejos triunfais na Roma antiga, como sinal de vitória e paz.<sup>8</sup> Tal significado de paz eterna incorporado à liturgia cristã assegurou ao flabelo da palma a representação durante a renascença e em conjuntos ornamentais do período barroco.

Como a videira, a hera foi na Antigüidade consagrada a Baco, sendo um elemento ornamental freqüentemente empregado simbolizando a amizade. Com variada configuração os perfis que tem representado a folhagem da hera são largos, com cinco lóbulos, assim como os brotos se apresentam com formas alargadas e pontiagudas, com formato de ponta de lança ou lanceolados. Na arte clássica, foi representado com ramos e flores, folhas com bordas lisas, elípticas ou ovaladas. Os feixes de palmas se referem também ao triunfo do martírio sobre a morte.

Além das plantas mais conhecidas e empregadas na ornamentação, outros vários tipos tiveram lugar entre os ornatos componentes de conjuntos escultóricos e pictóricos.

As inflorescências dispostas ao longo do eixo ou raque, ou espigas, apareceram desde a Antigüidade como atributos da fertilidade e prosperidade.

Surgiram com freqüência como nos ramos de trigo, compondo conjuntos ornamentais. No caso da associação com a videira, simbolizam o pão e o vinho, utilizados nos rituais da igreja de Roma.

<sup>8</sup> MEYER, Franz S. Op. cit. p.57.



Entre as mais belas ocorrências do reino vegetal, as flores tem estado entre os motivos ornamentais prediletos em todas as culturas. Sua representação bidi e tridimensional, apresenta-se em composições de guirlandas\* e ramalhetes, coroas ou em simples detalhes como os trifólios\*, quadrifólios\* ou pentafólios\*, em meio à ornamentação barroca com fitas, sob a forma de festões florais (Prancha 36).

A origem de tais conjuntos remonta à Antigüidade Clássica, quando se ornavam os frisos dos templos com coroas e guirlandas de flores e frutas naturais, intercaladas com crâneos de animais sacrificados (que também podem ser encontrados em meio ao repertório como motivos denominados de bucrânios\*), juntamente com utensílios de culto como candelabros e trípodas.

As flores apresentam também significados simbólicos como o do martírio, conferido à rosa e a inocência, à margarida. A igreja conventual franciscana contém grande profusão de ornatos florais entre os quais os acima citados e os girassóis, que são motivos empregados no Joanino.

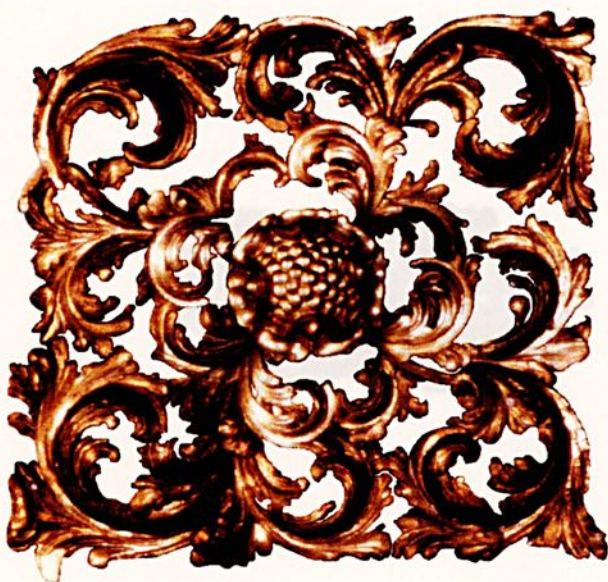
As folhas e flores formando feixes com frutas, foram motivos ornamentais empregados na Roma Imperial e no Renascimento, sendo elementos de destacada presença na talha barroca do mundo português. Entre estes, as guirlandas em arco ou festões, entre rosáceas ou bucrânios, foram freqüentes no estilo romano, tendo sido largamente empregados no período barroco na composição de conjuntos ornamentais, no caso dos festões ornando e arrematando arcos e tribunas. Na Igreja Conventual encontram-se conjuntos enfestoados no arco-cruzeiro (Prancha 37).

Entre as grinaldas e festões de flores as rosas, girassóis e margaridas são símbolos da centralização da alma e da fugacidade das coisas (Prancha 38).



Flora ornamental: Flores

Flora ornamental: Flores e Guirlandas



a) florão de folhagem acântica centralizado por pinha. Intradorso do arco-cruzeiro



b) bouquet de flores

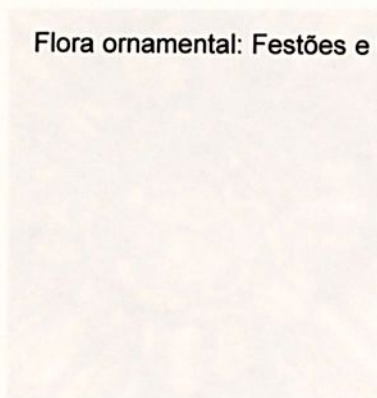


c) flor



d) flor

Flora ornamental: Festões e Guirlandas



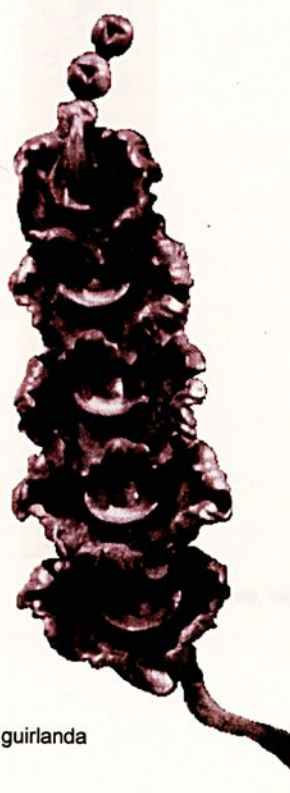
a) pinha



a) festão de folhas e flores



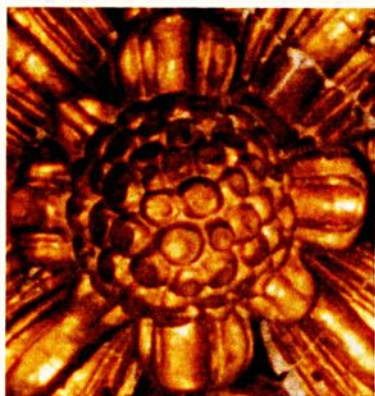
b) guirlanda



c) guirlanda



Flora ornamental: Chambranle, Pinha e Floreira



a) pinha



b) floreira



c) chambranle em arrecada, com folhagens e flores



d) chambranle com flores, laçarotes e borla

Após a renascença, alguns motivos ornamentais com influência campestre foram incorporados ao repertório tradicional, como cestos cobertos de flores e frutas.

Foram executadas gravuras cujas matrizes trabalhadas em cobre (calcogravura), ou madeira (xilogravura), por artistas vinhetistas, resultaram em pequenas e graciosas obras primas para o adorno de páginas de rosto e colofões de capítulos de publicações da época.

As gravuras desempenharam importante papel na difusão de motivos ornamentais que de seus países de origem migravam para países vizinhos chegando a atravessar oceanos sendo hoje encontráveis em coleções brasileiras.

A cornucópia é um símbolo utilizado desde a Antigüidade e representa a abundância apresentando-se repleto de flores e frutos. Segundo alguns estudiosos de mitologia, seria um dos chifres da cabra Almatéia, que amamentou Júpiter.

A cornucópia pode ser encontrada na talha barroca, com seu formato de chifre espiralado nas mãos de anjos-tocheiros ou do qual se projetam ramos de trigo e ramos florais entrelaçados e entremeados por diversos tipos de flores e frutos, compondo ramalhetes e guirlandas.

A coroa é o principal tema da heráldica, primitivamente as coroas eram constituídas por ramas de louro ou oliveira unidas pelas extremidades às quais acrescentou-se em alguns casos tipos diversos de flores e para divindades que simbolizavam a fertilidade, agregavam-se frutos e espigas.

A Baco dedicava-se a videira, o louro a Apolo, a Júpiter a azinheira. Para Vênus a murta, a oliveira para Minerva, o álamo branco para Hércules, o pinho à Pan, as espigas, o narciso e a dormideira para Ceres, para Rea a azinheira e a videira. A romã para Juno. Os ramos mais empregados foram os da azinheira, videira, oliveira e hera (Prancha 39).



Prancha 39

Coroas



a) coroa de espinhos. Coroamento do arco-cruzeiro



b) coroa real. Coroamento do arco-cruzeiro

No século XVIII, sob a influência dos tecidos e lacas provenientes do Extremo Oriente, desenvolveram-se ornatos fitomorfos nos quais as formas de plantas eram estilizadas principalmente para a estamparia têxtil ou para os bordados, muitas vezes se constituindo em flora imaginária.

### 5.3.2 Motivos zoomorfos

Junto à ornamentação floral, desenvolveu-se a fauna ornamental, em representações naturalistas ou estilizadas. Como se torna mais difícil compor formas usando-se as animais, tornou-se maior a produção ornamental floral. As espécies de animais representadas em ornamentos, foram escolhidas pelas qualidades ornamentais e pelo caráter simbólico e não pela proximidade que possam ter mantido para com o homem<sup>9</sup>.

Estão entre os motivos ornamentais animais, entre os mamíferos, as formas do leão, tigre, pantera, touro, cavalo, carneiro e o delfim, como representantes do reduzido número de ornatos baseados na fauna.

Encontram-se os animais fabulosos, cujas formas guardam elementos naturais que em misturas resultam em criaturas como os centauros, esfinges, homens-leões alados assírios ou homens-águias.

Entre os mais destacados estão o grifo, com tronco de leão, cabeça e asas de águia e patas de um destes dois animais. As quimeras combinam características dos grifos, com as de outros animais como os leões alados com cabeça de carneiro, etc. Entre as aves, a águia, o pelicano, a pomba e a lendária *phoenix* (Prancha 40), são motivos destacados.

O delfim, aparece como ornamento em fontes e lavabos de sacristia em templos luso-brasileiros. Mamífero marinho, tem

---

<sup>9</sup> MEYER, Franz S. Op. cit. p.80



Fauna ornamental: a phoenix e o pelicano



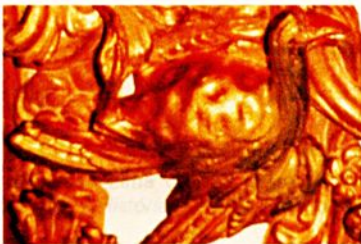
a) phoenix



b) phoenix



c) pelicano



e) pelicano



d) phoenix e folhagem acântica

despertado certa veneração por parte de algumas povoações na história. Na antigüidade teve as suas formas cunhadas em moedas, modeladas em terra-cotas greco-romanas, em pinturas murais pompeianas, etc. O delfim se transformou em timbre heráldico quando Guigo IV de Viennois, em 1140, transmitiu tal marca aos seus sucessores e destes, Humberto II, cedeu o delfinato a Carlos de Valois (dinastia real francesa), sob a condição de que aos herdeiros do trono, caberia o título de delfim.

Por este motivo, tal elemento foi tão utilizado na ornamentação francesa. Estas representações, como as águias bicéfalas, símbolo dos Felipes, reis de Espanha, podem ser encontradas na talha no Brasil, como na igreja de Nossa Senhora do Rosário, do Embú, SP. Benedito Lima de Toledo acena com a possibilidade de, devido à presença de paulistas descendentes de espanhóis, termos em tal exemplo referência a um período em que Portugal foi dominado pela Espanha.<sup>10</sup>

O dragão está entre os animais míticos de origem oriental. Aparece em representações em variadas formas, como o grifo e a quimera. Na heráldica, tem um corpo de serpente, cauda retorcida, cabeça de quadrúpede, às vezes com rosto e peito humanos, asas de morcego e língua terminada em arpão, podendo ter patas. Na talha barroca executada no mundo português, encontram-se exemplares de motivos ornamentais representativos dos acima citados.

O repertório abrange também os animais simbólicos dos quatro evangelistas ou tetramorfo\*. O leão, símbolo de São Marcos, o touro que simboliza São Lucas, a águia, que representa São João e um elemento sobre o qual trataremos a seguir, o anjo, como símbolo de São Mateus.

<sup>10</sup> TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da Arte no Brasil*. v.1. p. 181.



O pelicano e a *phoenix*, são símbolos da ressurreição, e aparecem com frequência entre as folhagens acânticas que recobrem os fustes espiralados das colunas pseudo-salomônicas e nos apainelados distribuídos sobre as superfícies parietais. A pomba, como símbolo do Espírito Santo, aparece normalmente ao centro de radiante resplendor (Prancha 41).

A concha irisada ou *Nautilus Pompilius*, constitui-se em motivo largamente utilizado na ornamentação da talha barroca e rococó. Aparece não apenas como símbolo da peregrinação à Santiago de Compostela, como para o simples adorno pelas suas belas linhas.

Há também os caracóis trochoídeos ou *caracolis trompos*. A concha foi amplamente utilizada na ornamentação renascentista. Como coroamento de nichos, como pias em fontes ou como fundo para bustos, etc. (Prancha 42).

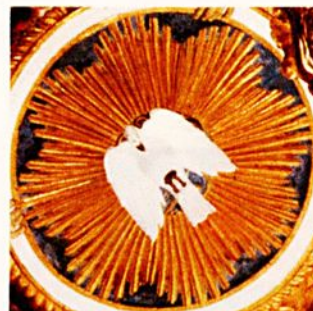
No início do Século XVIII, difundiu-se pôr toda a Europa o gosto francês pela decoração. Artistas como Cuvellier e Blondel, formaram escolas nas cortes de Munich e Paris respectivamente. Pôr serem as conchas motivo principal e eminentemente decorativo do período e pelas linhas sinuosas dos seus perfís, chamou-se a tal estilo de rococó.

Embora tais características sugiram um maior grau de liberdade representativa do que nos estilos precedentes, o seu esquema estrutural é complexo, utilizando-se sinuosas em composições assimétricas, sendo a assimetria uma das características deste estilo.

Entre os répteis, as aplicações ornamentais que oferecem as formas da serpente, encontra-se a composição da figura entre os cabelos da medusa, ou como asa de vasos renascentistas, ou enroladas em pares, formando o caduceu, atributo de Mercúrio.

Enrolada e mordendo a ponta da própria cauda simboliza a eternidade. Tem significados para a mitologia, sendo imprescindível para as alegorias da inveja e da discórdia.

Fauna ornamental: A Pomba e o Cordeiro



a) pomba em resplendor.  
Retábulo do Transepto



b) cordeiro. Sacrário.



Prancha 42  
Fauna ornamental:  
Conchóides

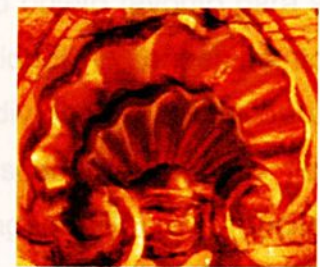


a) Conquilóide em meio à folhagem acântica.

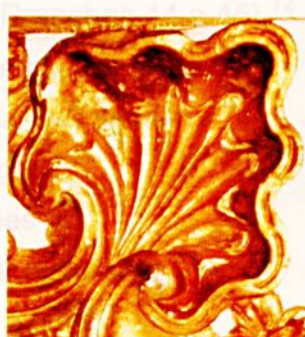
5.3.3 Motivos antropomorfos



b) Rocaille



c) Conchóides em voluta.



d) concheado



e) Flabélia



f) Concha

<sup>11</sup> MEYER, Franz S. Op. cit. p. 52.

<sup>12</sup> MEYER, Franz S. Op. cit. p. 121.

<sup>13</sup> Poeta jônico que emigrou para a Grécia ocidental. Foi um dos principais responsáveis pela difusão da doutrina de Sócrates. O seu conceito de *doukē*, que significa com o espírito, é o mesmo que o usado por Sócrates (segundo os pontos de vista da física jônica, quando se empreende uma atividade contra o espírito da educação).

Na arte religiosa, a serpente simboliza a maldade, o pecado, a tentação (Livro do Gênesis), se apresenta à Virgem Maria oculta pôr folhagens, com uma maçã na boca. Na heráldica é representada erguida ou em curvas, em ondas diagonais, empinada ou como no escudo de Milão, engolindo uma criança.<sup>11</sup>

### 5.3.3 Motivos antropomorfos

A figura humana tem sido sempre o objeto favorito para a representação pelos artistas. Para legar à posteridade o conhecimento sobre as realizações de maior vulto de certos indivíduos, e os feitos e destinos de raças e povos em seu contexto, buscando-se a mais fiel representação das características de cada personagem célebre (Prancha 43).

Também aos deuses e forças suprasensíveis o homem conferiu a sua forma. "Porque o rei da criação não daria aos seres a quem considera como superiores outra forma melhor que a sua própria pôr crer ser esta a mais perfeita " (Pranchas 44 e 45).<sup>12</sup>

Mas pensam os mortais que os deuses  
Nascem qual eles e qual eles sentem  
E tem voz e corporal figura.  
Certo que se bois e leões  
Tivessem mãos e traçar pudessem  
A deidade com pincéis e burís,  
Executariam assim: para o cavalo  
Seria Deus outro cavalo, sempre;  
Para o boi, outro boi, e cada um  
Conceberia a Deus à imagem sua.

Xenófanes de Cólofon, 600 a.C.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> MEYER, Franz S. Op. cit. p. 52.

<sup>12</sup> MEYER, Franz S. Op.cit. p. 121.

<sup>13</sup> Poeta jônico que emigrou para o mundo helênico. Foi um dos iniciadores da exposição poética da doutrina filosófica. O seu conceito de deus, que apresenta com o entusiástico *pathos* da nova verdade (segundo os pontos de vista da física jônica, quando se empreende uma luta aberta contra o espírito da educação



Prancha 43

Fauna Ornamental: A Forma Humana - Atlantes



Atlantes. Retábulo do transepto.

Prancha 44

Fauna Ornamental: A Forma Humana - Anjos

A Forma Humana - Anjos



a) Querubim. Coroamento do sacrário.



b) Serafim.



c) Mísula com atlante.



d) Putto em meio à folhagem acântica



Prancha 45

Fauna Ornamental:  
A Forma Humana - Anjos



a) Anjos. Coroamento do arco-cruzeiro



b) Putti.



c) Anjos. Bacia do púlpito

dominante), coincide com o universo. Há um só Deus, que se não pode comparar aos mortais na forma e no espírito [...] provém de causas naturais todas as fortunas do mundo exterior que os homens atribuem à ação dos deuses em cuja presença tremem [...]. JAEGER, Werner. *Países e a formação da human grega*. São Paulo, Editora Herder, 1935.

folhagens. Na Entre os assuntos a cuja expressão simbólica e alegórica se confere a forma plástica humana, estão a virtude, vícios e paixões, ciência e arte, períodos temporais, estações do ano e horas do dia, elementos, rios, países, continentes, etc.

Aqui no entanto, se trata da representação humana enquanto ornamento, muitas vezes apresentando aspectos estilizados, o rosto humano, as máscaras, os mascarões e os grutescos, quando se misturam à forma humana elementos animais e vegetais como nas representações em meio corpo, esfinges e centauros, etc.

A máscara é em si oca tendo como finalidade tornar irreconhecível a quem a usa, conferindo-lhe outras características ou personalidades. O seu uso remonta aos jogos populares nos tempos primitivos da Grécia, passando para o teatro onde os atores se apresentavam com máscaras relativas à tragédia ou à comédia.

Do teatro, passaram ao emprego em outra linguagem artística, em pinturas murais de teatros ou de edifícios profanos, como nas pinturas murais de Pompéia. No Renascimento, Barroco, Rococó e Neoclássico, compuseram o repertório ornamental, em variadas formas, ampliando-se os tipos de representação.

A conceituação sobre máscaras e mascarões não é de todo precisa. É comum atribuir-se às máscaras qualidades representativas de rostos belos, fiéis ao natural ou idealizados. Entre os mascarões as feições se apresentam caricaturizadas, gesticulantes, desfiguradas pôr acréscimos e arremates pôr folhagens.

No Renascimento e no barroco foram empregados indiscriminadamente em asas de vasos, espaldares de cadeiras, capitéis e painéis, assim como em mísulas ou quartelões, terminando em

Os rostos angelicais, alados e aureolados, apareceram na arte religiosa do estilo bizantino. No renascimento italiano tais querubins

dominante), coincide com o universo. Há um só Deus, que se não pode comparar aos mortais na forma e no espírito (...) provém de causas naturais todos os fenômenos do mundo exterior que os homens atribuem à ação dos deuses em cuja presença tremem (...). JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo, Editora Herder, 1936.



folhagens. Na mocidade, Michelângelo conferiu especial atenção a este motivo, criando exemplares excelentes (Prancha 46).

Há figuras fantásticas resultantes da combinação de partes humanas, com partes de animais e vegetais, em composições engenhosas. As figuras femininas aladas, sem braços, troncos humanos com arremate em cauda de peixe, pescoço alongado ou retorcido em várias voltas e extremidades arrematadas pôr folhagens. Sendo estas algumas das principais características dos chamados grotescos, grutescos ou brutescos.

A sua origem se encontra nas pinturas decorativas dos romanos, entre as quais, Pompéia possui farto material. Entre vários pintores do renascimento, Rafael Sanzio da Urbino, representou grutescos. Pode-se apontar a descoberta de pinturas de grotescos nas termas de Tito, em Roma, construídas sobre a Villa de Mecenas e sobre a *Domus Aurea*, de Nero, como influência à realização de pinturas sobre tal tema.

Desde a antigüidade, as meias-figuras tem tido aplicações para arranques de ornamentos. A metade superior do corpo humano não sofre grandes modificações quanto a sua forma natural. Abaixo do peito ou do ventre, normalmente delimitado por cinturão, aplica-se uma espécie de cálix de acanto invertido, do qual brotam gavinhas (Prancha 47).

A cabeça humana tem sido representada de diversas maneiras, como as cabeças ou perfis de seres mitológicos como Minerva, Marte e Apolo, que são freqüentemente encontradas em medalhões desde a antigüidade. Rostos de belos traços, segundo a concepção clássica, foram representados coroados por elmos como marca de valentia, envoltos por cachos e faixas ondulados.

Os rostos angelicais, alados e aureolados, apareceram na arte religiosa do estilo bizantino. No renascimento italiano tais querubins foram reproduzidos com extrema sensibilidade.

Fauna ornamental: A Forma Humana - Mascarões



a) Mascarão.



b) Mascarão. Altar de N. S. da Glória. Transepto.



c) Mascarão de base de mísula.



Fauna ornamental: A Forma Humana - Meias Figuras e Grotescos



a) Meia figura, cariátide, em mísula arrematada na voluta por mascarão



b) Meia-figura. Altar de N. Sra. da Conceição



c) Cariátide. Grotesco. Capela-mor



d) Meia-figura em mísula. Altar de N. Sra. da Conceição.

<sup>14</sup> ÁVILA, Afonso M. et al. Barroco-Miguel, glicifia de arquitetura e ornamentação, p.125.

Ornam frisos e arcos, preenchem medalhões e se encontram na talha em madeira na segunda fase do renascimento, constituindo-se em ornato presente em monumentos fúnebres e na ornamentação religiosa.

Símbolos do amor divino, aparecem com freqüência em retábulos e arcos-cruzeiros em templos religiosos. Durante o estilo Nacional Português, foram representados em meio à profusão de formas da cena barroca, marcada pela folhagem acântica, junto à *phoenix* e pelicanos. Durante o reinado de D. João V, na sua primeira fase, sob a influência romana, tais figuras continuaram a ser aplicadas em diversos componentes de talha, encimando fragmentos de arcos em composições de grande efeito (Prancha 48).

Os tipos mais empregados foram os querubins ou serafins, pequenos, e com ou sem asas, como alegres meninos. Os arcanjos, em tamanhos maiores e aparência de jovens adolescentes ou de adultos. Deste tipo costumam ser os anjos músicos e os anjos tocheiros.<sup>14</sup>

#### 5.4 MOTIVOS ARTIFICIAIS

São chamados de artificiais, os motivos sem natureza orgânica, criados pelo homem, com finalidades ornamentais. As formas presentes na ornamentação de objetos de culto, passaram a ser aplicadas no adorno de partes de edifícios religiosos havendo assim uma migração de motivos entre suportes de diversas naturezas, da ourivesaria para a pedra ou para a talha.

Desta forma houve também a adaptação de motivos arquitetônicos que se fizeram presentes em certas partes de trabalhos de ourivesaria, como por exemplo, as colunas da ordem dórica, jônica,

<sup>14</sup> ÁVILA, Affonso et al. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. p.126.





## Prancha 48

## Fauna ornamental: Forma Humana - Anjos



a) Querubim em escudete.  
Folhagem acântica, tendo à base  
voluta, encimado por flor.



b) Atlante

coríntia, toscana ou compósita, na ornamentação de trabalhos ricamente executados em metais preciosos e engastados de pedrarias.

Tais motivos, passaram a ser empregados para a composição ornamental da talha. A cruz, como insígnia da dignidade eclesiástica, os instrumentos da paixão, etc., foram aplicados sobre frizos, painéis, etc.

Os grupos de ornatos representativos de munições e armas de guerra, assim como de apetrechos de caça, são denominados de troféus. Às ferramentas e aparatos, etc., denomina-se emblemas, como as insígnias das corporações de ofícios. Os gregos agrupavam em feixes apoiados contra troncos de árvores, as armas dos inimigos vencidos. Tais prendas triunfais ou troféus passaram a ser representados na ornamentação.

Os romanos erigiam marcos comemorativos de vitórias, em forma de colunas ou obeliscos, arcos de triunfo, aos quais se passou a aplicar ornamentação com motivos alusivos à vitória. Tais ornatos passaram a compor o repertório aplicado desde então às construções fortificadas, residências oficiais, mausoléus, na marchetaria da renascença e especialmente na ornamentação de pilastras.

Muitos destes elementos podem ser encontrados na talha como componentes ou como conjuntos, o que é o caso de alguns dos tipos de retábulos que tem ligação formal para com pórticos e arcos triunfais. Junto a tais atributos passou-se a representar elementos ornamentais ligados à caça ou aos feitos marítimos.

O agrupamento de instrumentos e ferramentas para a representação simbólica de conceitos determinados, conduz à formação dos emblemas. Prescindindo assim dos objetos de guerra e de caça, que recebem a designação de troféus, teremos emblemas para as artes, como a pintura, escultura e arquitetura. Também encontram-se atributos para as ciências, como a matemática, a astronomia, etc.



Há também emblemas para o comércio, técnicas e para os ofícios mecânicos e grêmios de artesãos. O canto pode ser representado pela lira, com ou sem partituras; a música, por instrumentos como os violinos, flautas, trompas, etc.; a dança por tamboretes e castanholas; as artes cênicas por máscaras; a pintura pela paleta e pincéis; a escultura, por burís, formões, malhos e obras escultóricas como torsos, etc., e a arquitetura, pelo esquadro, régua e compasso, combinados com capitéis, etc.

Cada ofício elegia como parte dos seus atributos, elementos do seu uso, como ferramentas e produtos do seu fabrico. Os grêmios e corporações de ofícios introduziram certos signos representativos e no caso dos países católicos, como Portugal, cada corporação exibia na sua bandeira, a imagem e os atributos de um santo padroeiro.

Os emblemas encimando dosséis\* com lambrequins\*, cortinados e drapeamentos, são marcas do poder real. No coroamento do arco-cruzeiro na Igreja do Convento de São Francisco, o emblema da Ordem é sustentado por arcanjos e serafins e encimado pelos braços cruzados de Cristo e São Francisco, que suportam uma cruz coroada de espinhos. Sobre o conjunto, uma coroa real (Prancha 49). Outros pontos da igreja apresentam este motivo, como o altar-mor.

Como motivos puramente decorativos, as fitas onduladas, formando laços ou laçarotes, apenas apresentam função quando associadas às guirlandas e festões de flores e frutos, emblemas ou se desenvolvem em forma de cartelas, para receber inscrições.

Na Antigüidade apresentavam-se delicadas terminando em botões esféricos. Na Idade Média, principalmente no estilo gótico, assumiram uma configuração encrespada ou emaranhada.

No Renascimento, buscou-se pela impressão de leveza em formas profusas, livres e arejadas, sugerindo cortes nas pontas como

bandeiras. No Barroco, foram usadas a talha com técnica suficiente para conferir-lhes graça e movimento.

#### Ornatos diversos: Emblema

Os principais grupos das cintas são os meandros, as correntes e as franças. Entre as folhagens, as cintas de rosáceas, palmetas, flores, folhas e gavinhas são alguns dos tipos mais utilizados para as bordas e acabamentos (Pranchas 50 e 51).



Emblema da Ordem Franciscana. Coroamento do arco-cruzeiro.

As lacarias ou laceras da fita simbolizam a ligação com algo superior. Podem ser encontradas em piastras distribuídas pela nave da Igreja Conventual.

As estruturas em forma de vasos das quais ascendem ornatos vegetais ocorrem na ornamentação especialmente no caso de pilestras. Outra ocorrência se dá no caso de vasos artisticamente elaborados, juntamente com cornucópias, tochas cruzadas e plumagens e pequenas cartelas para inscrições, entre os ornatos de uso mais geral (Prancha 52).

### 5.5 MOTIVOS DIVERSOS

Entre os ornatos que encimam construções estão as antefixas ou acróteras, que ornamentam a cúspide dos frontispícios. Da mesma forma as pinhas são aplicadas em certos pontos das construções encimando conjuntos.

\* TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Histórico de Belas Artes*, p. 31.



bandeiras. No Barroco, foram aplicadas à talha com técnica suficiente para conferir-lhes graça e movimento.

Os principais ornatos do grupo das cintas são os meandros, as correntes e as tranças. Entre as folhagens, as cintas de rosáceas, palmetas, flores, folhas e gavinhas são alguns dos tipos mais utilizados para as bordas e acabamentos (Pranchas 50 e 51).

As cintas onduladas são a aplicação curva dos meandros. Entre as tiras ou tarjas se encontram delicados ornatos ao modo de cordões denominados de astrágalos, que se apresentam sob inúmeras variações. Tais motivos alternam-se por exemplo na ornamentação de toros ou base de colunas, assim como as folhagens e óvulos se usam para ornar as cornijas e aos equinos (parte inferior dos capitéis dóricos).<sup>15</sup> Há também os ornamentos da cimbalha, que arrematam o capitel da arquitrave, o friso e a cornija.

As laçarias ou laçadas de fita simbolizam a ligação com algo superior. Podem ser encontradas em pilastras distribuídas pela nave da Igreja Conventual.

As estruturas em forma de vasos das quais ascendem ornatos vegetais ocorrem na ornamentação especialmente no caso de pilastras. Outra ocorrência se dá no caso de vasos artisticamente elaborados, juntamente com cornucópias, tochas cruzadas e plumagens e pequenas cartelas para inscrições, entre os ornatos de uso mais geral (Prancha 52).

## 5.5 MOTIVOS DIVERSOS

Entre os ornatos que encimam construções estão as antefixas ou acróteras, que ornamentam a cúspide dos frontispícios. Da mesma forma as pinhas são aplicadas em certos pontos das construções encimando conjuntos.

<sup>15</sup> TEIXEIRA, Luís Manuel. Dicionário Ilustrado de Belas Artes. p. 31.

## FORMAS ARTIFICIAIS: FRISOS

Prancha 50

Formas artificiais: Frisos

a) Friso em corações.



b) astrágalo



c) denticulado



d) folhagem acântica entre filetes



e) denticulado



f) filetes perolados





Às rosáceas em pingente são aplicados relevos para a conformação folhear estilizada, aplicadas normalmente em centros de conjuntos ornamentais. Entre os pingentes, as borlas arrematam bandeiras e estandartes e na talha são encontráveis penduradas nos lambrequins dos baldaquinos joaninos.

Juntamente com as colunas pseudo-salomônicas, os arcos concêntricos que nelas se apoiam encimando o conjuntos retabulares são característicos do estilo Nacional Português, remontando ao período românico, quando Portugal se afirmava como nação soberana. Sendo tais arcos plenos, em antigos tratados foram considerados como verdade deduzida da natureza. Na Igreja Conventual, excetuando-se os grandes retábulos do transepto, as colunas empregadas são pseudo-salomônicas encimadas por arquivoltas.

Um princípio de ascensão se propaga pelas espiras destas colunas, dirigindo ao alto como em um ritual no qual se passa do estado profano ao divino, expresso também pelas arcadas, marca da soberania do poder real, em todas as civilizações.

Os dosséis, no período Barroco, estão entre os símbolos máximos da teatralidade, soberania e magnificência. Encontram-se na Igreja de São Francisco nos retábulos do transepto e encimando outros conjuntos com destaque para o baldaquino do coro e sobre os púlpitos (Pranchas 53,54,55). As volutas simbolizam alento e espírito (Pranchas 56, 57, 58).



## Prancha 51

## Formas artificiais: Frisos

a) Friso de entablamento com motivos fitomorfos.



b) Bastão interrompido ou quebrado. Friso de entablamento com motivos geométricos.



c) Coração.



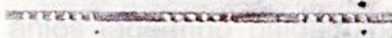
d) Friso composto por folhelhos e volutas



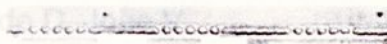
e) Friso composto por pequenas volutas (rendas).



f) Fileteperolado.



g) filete perolado





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância do conjunto patrimonial barroco brasileiro nos levou à realização deste trabalho de pesquisa, voltado à preservação da técnica do entalhe em madeira.

A igreja do Convento de São Francisco de Assis, em Salvador, reúne um conjunto de talha representativa das influências do estilo Nacional Português e das duas fases do Joanino. Naquele templo se encontra grande parte dos motivos conhecidos na época e portanto, abrangendo o que entre nós se constituiu no barroco, sendo este o período a que nos propusemos a pesquisar. Como estudo de caso, a igreja conventual mostrou-se apropriada para que se pudesse exemplificar o repertório ornamental do período.

Embora os motivos mudassem constantemente, como expressão de verdadeiros modismos, encontra-se no templo escolhido uma certa unidade quanto aos ornatos empregados, mesmo que exibam claros traços dos estilos acima citados. Grande parte do templo exhibe a profusão ornamental característica do estilo Nacional, com meninos e aves entre folhagens.

Nos altares do transepto, encontram-se vários sinais característicos da influência romana, o gosto pelo monumental, os fragmentos de arcos encimados por grandes anjos ladeando baldaquinos, como nos tratados de Pozzo e Passarini. Já, entre as tribunas, em relevos coilanaglíficos revezam-se volutas de acanto e *guillochés*, marcando a influência francesa da segunda fase do reinado de D. João V.

Prancha 52

Ornatos diversos

Ornatos Diversos



a) fogaréu. Baldaquino do Coro.



b) Sacrário. Capela-mor.



Prancha 53  
Ornatos diversos



a) esferóides



d) Folhas de acanto espiraladas



b) gotas



c) gotas e esferóides



e) laçarote com borlas

o

Prancha 54

Prancha 55

Ornatos diversos



35 Baldaquino ladeado  
encimado por pinha. Altar  
maior.



36 Baldaquino ladeado  
encimado por pinha. Altar  
maior.



a) ornato em inglete



b) ornato em inglete



c) auricular



d) auricular



Prancha 55

Ornatos diversos: Baldaquino



a) Baldaquino ladeado por anjos  
encimado por pinha. Altar lateral do  
cruzeiro.



b) Baldaquino estriado encimado por  
fogaréus. Coro.

Prancha 57

Ornatos diversos

Prancha 56

Formas artificiais: Cartelas



a) Cartela envolta em folhagem acântica.



b) Cartela entre volutas de acanto.



c) Cartela entre relevos acânticos sobre motivo de tarja.



Prancha 57

Ornatos diversos



a) Cartela. Predela. Setor de altares laterais.



b) Coroamento de apainelado em cartela. Tribunas. Nave.



c) Cartela. Relevos de volutas espirais.

Formas artificiais: Cartelas



a) Cartela. Relevo parietal de plumagem de acanto.



b) Cartela encimada por flabélia.



c) Cartela com ornatos espiraliformes de acanto



d) Cartelas em quartelões.



f) Cartela.



g) Cartela ladeada por putti e encimada por palma e volutas de acanto



Sendo a talha realizada neste período no Brasil, executada por mestres portugueses ou seus discípulos, tem características lusitanas. Buscamos por fontes que tratassem sobre a origem do repertório utilizado em Portugal e encontramos referências que posicionam Roma, como centro irradiador de uma cultura internacional, influenciando aquele país e consequentemente o Brasil.

Tais influências não se prenderam a aspectos puramente formais, mas partiram de determinações que manipulavam as populações de então, em favor da manutenção do poder temporal da Igreja. Neste caso, a estética a serviço do poder se mostrou de grande valia aos interesses da Contra-reforma.

A expressão formal de tais idéias exigia conhecimentos técnicos por parte dos mestres entalhadores, no que diz respeito à todas as etapas de preparação da matéria-prima, até os processos escultóricos e a douração, que resultariam na talha como a conhecemos.

O reconhecimento de uma parte significativa dos motivos empregados na igreja conventual, nos permitiu ampliar as informações sobre os processos pelos quais se pode executar os ornatos, partindo-se de esquemas estruturais simples, até as construções mais complexas.

O presente trabalho abre possibilidades para o estudo desta matéria, quase inexplorada nos dias atuais. Os subsídios aqui apresentados poderão ser úteis aos interessados no trabalho em madeira, sendo importantes os dados sobre o corte, a secagem e o preparo para a escultura, que podem ser determinantes ao sucesso das intervenções.

Nos mantivemos ligados ao estudo da técnica e do repertório aplicados sobre as superfícies parietais às quais se restringe a talha. Há muito o que pesquisar a respeito das técnicas para a construção da imaginária, marchetaria, tornearia, douração, entre várias possibilidades.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1992. Col. Repertórios.
- ALBERTI, Leon Battista. *The Ten Books of Architecture*. The 1755 Leoni Edition. New York, Dover, 1986.
- ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3a. Da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948.
- ALVIELA, Goblet D' Conde. *A Migração dos Símbolos*. São Paulo, Pensamento, 1992.
- ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/ IPHAN/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.
- ARAÚJO, José Goes de. *Da velha cidade da Bahia: histórias & estórias*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia/ Fundação Cultural/ Empresa Gráfica da Bahia, 1998. 2v.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual; Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo, Pioneira, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais*. Lisboa, Edições 70, 1990.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ASHLEY-SMITH, Jonathan. *Science for Conservators*. London, Crafts Council, 1984. 6vs.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções no mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. São Paulo, Perspectiva, 1994. Col. Debates - 35.
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1967. 2vs.
- BARATA, Mário. *Igreja da Ordem 3ª. da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Agir, 1975.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1984. 2vs.
- BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la Sculpture Baroque au Brésil*. Paris, s.n., 1963.
- BAZIN, Germain. *Historia del Arte*. Barcelona, Omega, 1976.
- BEARD, Geoffrey. *Craftsmen and Interior Decoration in England, 1660-1820*. Edimburg, s.n., 1981.



BENS móveis e imóveis inscritos nos livros do tomo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, Ministério da Educação Cultural/ Secretaria da Cultura/ Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Fundação Pró-Memória, 1982.

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo, Paulinas, 1981.

BIGGS, John R. *The Craft of Woodcuts*. London, Blandford Press, 1963.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 1987. 3vs.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*. Santa ruz de Tenerife, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

CAMPBELL, Joseph. *A Imagem Mítica*. São Paulo, Papirus, 1994.

CARVALHO, Benjamin de A. *Desenho Gemétrico*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1993.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt. *Mentalidade e Estética na Bahia colonial: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua Igreja*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia/ Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

CARVALHO, Benjamin de. *Igrejas barrôcas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

COELHO, José Efigênio Pinto. *Nossa Senhora do Pilar: um culto emboaba*. Ouro Preto, Imprensa Universitária - UFOP, 1991.

COSTA, Lúcio et al. *Arquitetura Religiosa*. São Paulo, MEC/IPHAN, FAU/USP, 1978.

DAVEY, Norman. *History of Building Materials*. London, Phoenix House, 1961.

DIAZ-MARTOS, Arturo. *Restauracion y Conservacion del Arte Pictorico*. Madrid, Arte Restauro, 1975.

DOCZI, György. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo, Mercuryo, 1990.

DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo, Editora Anhambi, 1959.

DURST, Alan Lydiate. *Wood Carving*. London, Studio, 1948.

ECO, Umberto. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo, s.n., 1947.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno*. Madrid, Editorial Alianza, 1989.

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil. Psicologia - Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1974.



- FEDUCHI, Luis. *Historia del mueble*. Barcelona, Blume, 1975.
- FERRI, Mário Guimarães. *A Vegetação de Cerrados Brasileiros*. São Paulo, Itatiaia, 1973.
- FOX-DAVIES, Arthur Charles, *A Complete Guide to Heraldry*. New York, Gramercy, 1993.
- FROTA, Lélia Coelho. *Tiradentes: retrato de uma cidade*. Rio de Janeiro, Campos Geras/ Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1993.
- FUHRING, Peter. *Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*. London, Philip Wilson Publishers Lt., 1989. 2vs.
- GALANTE, Juan Jose. *Tecnologias de las Maderas*. Buenos Aires, Nigar, 1953.
- GALLI BIBIENA, Giuseppe. *Architectural Perspective Drawings*. New York, Dover, 1964.
- GOMBRICH, C.H. *El Sentido de Ordem. Estudio sobre la Psicología de las Artes Decorativas*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S/A., 1980.
- GRISERI, Angela. *Ourivesaria Barroca*. Lisboa, Presença, 1989.
- GUÉRIN, Michel. *O que é uma Obra ?* São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou. 1982. 2v.
- HAYES, Vincent. *Art et technique du bois*. Paris, Dessain et Tolra, 1976.
- HOLANDA, S. Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira - A Época Colonial I, Do Descobrimento à Expansão Territorial*. São Paulo, s.n., 1968.
- HONER, Heinrich. *Alrededor del Trabajo de la Madera*. Barcelona, Reverte, 1965.
- ICONOGRAFIA da Virgem Maria. Belo Horizonte, IEPHA, 1982. Cadernos de Pesquisa - Iconografia 1.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo, Editora Herder, 1936.
- JOHNSON, Hugh (org.). *La Madera*. Barcelona, Blume, 1976.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Perspectiva, 1969. Col. Debates - 11.
- MAINIERI, Calvino. *Identificação das Principais Madeiras de Comércio no Brasil*. São Paulo, IPT, 1958.
- MAINIERI, Calvino; CHIMELO, João Peres. *Fichas de Características das Madeiras Brasileiras*. São Paulo, IPT, 1978.
- MENEZES, Joaquim Furtado. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte, IEPHA, 1975.





- MEYER, Franz S. *Manual de ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *As Igrejas setecentistas de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1964.
- MURRAY, Peter. *The architecture of italian renaissance*. New York, Schocken Books, 1997.
- NEGRO, Carlos Del. *Escultura Ornamental Barroca no Brasil - Portadas de Igrejas de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Arq.UFMG, 1967.
- NORMAN, Edward. *Sculpture in Wood*. London, Studio, 1954.
- OAKLEY, Kenneth. *Man the Tool-Maker*. London, British Museum, 1958.
- OTT, Carlos. *História das artes plásticas na Bahia (1550-1900)*. Salvador, Alfa, 1993. v - 3.
- PALLÁDIO, Andrea. *The four books of architecture*. New York, Dover, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo, Martins Fontes, 1994. Col. Tópicos.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa, resença, 1989.
- PEREIRA, Huascar. *Apontamentos sobre as Madeiras do Estado de São Paulo*. São Paulo, s.n., 1905.
- PEREIRA, J. Aranha ; MAINIERI, Calvino. *Madeiras do Brasil: Sua Caracterização, Usos Comuns e Índices Qualitativos, Físicos e Mecânicos*. São Paulo, IPT, 1957.
- PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura e escultura em Mafra: retórica da perfeição*. Lisboa, Presença, 1994.
- PASSONI, Célia A. N. (org.). *Sermões de Padre Vieira*. São Paulo, Núcleo, 1994.
- PETRIE, Flinders. *Decorative symbols and motifs for artists and craftspeople*. New York, Dover, 1986.
- PETRUCCI, Eládio G. R. *Materiais de construção*. Porto Alegre, Globo, 1982.
- PIANZOLA, Maurice. *Brasil Barroco*. Rio de Janeiro, Record, 1986.
- PICKEL, Bento José D. *As Principais Árvores que dão Madeira*. Separata do Anuário Brasileiro de Economia Florestal, no.4, ano 4, 1951.
- POZZO, Andrea. *Perspective in Architecture and Paiting. Un unabridged reprint of the english-and-latin edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum et Architectorum"*. New York, Dover, 1989.
- RIEGL, Alois. *Problems of Style. Foundations for a History of Ornaments*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- RIZZINI, Carlos Toledo. *Árvores e Madeiras Úteis do Brasil; Manual de Dendrologia Brasileira*. São Paulo, Editora Edgard Blücher/EDUSP, 1971.

- SALVERTE, Comte de. *Les Ébénistes du XVIIIe. Siècle. Leurs Oeuvres et Leurs Marques*. Paris, Vanoest, 1953.
- SANTOS, José de Almeida. *Mobiliário Artístico Brasileiro*. São Paulo, Museu Paulista, 1963. 3 tomos.
- SANTOS, Manuel Mesquita dos. *A Sé Primacial do Brasil*. Salvador, Cia Editora e Gráfica da Bahia, 1933.
- SANTOS, Paulo F. *Subsídios para o Estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.
- SANTOS, Reynaldo dos. *Oito Séculos de Arte Portuguesa - História e Espírito*. Lisboa, Emp. Nac. de Pub., 1961. 3vs.
- SÉ, Esmeraldino Sento. *Ação de Dom Clemente no Museu de Arte Sacra*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- SERLIO, Sebastiano. *The Five Books of Architecture. An unabridged reprint of the english editon of 1611*. New York, Dover, 1982.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador, s.n., 1950.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Frei Bernardo de São Bento: o arquiteto seissentista do Rio de Janeiro*. Salvador, Tipografia Beneditina, 1950.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Frei Ricardo do Pilar: o pintor seissentista do Rio de Janeiro*. Salvador, Tipografia Beneditina, 1950.
- SMITH, Robert Chester. *A Talha em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1962.
- SMITH, Robert Chester. *Cadeiras de Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1968.
- SMITH, Robert Chester. *Golgen Chapel os Recife*, in "Brazil", 22, 4, 1948.
- SMITH, Robert Chester. *The Portuguese Woodcarved Retable*, in "Belas Artes", 2, 1950.
- SPEED, R.; ASHWORTH, J.N. *Bois et métal dans la maison*. Paris, Dessain et Tolra, 1975.
- SPELTZ, Alexander. *The Styles of Ornament*. New York, Dover Publicatons Inc., 1959.
- TANGERMAN, Elmer John. *The Modern Book of Wittling and Wood-Carving*. New York, McGraw-Hill, 1973.
- THEODORO, Janice. *América Barroca: Tema e Variações*. São Paulo, Edusp/Nova Fronteira, 1995.
- THORNTON, Peter. *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*. London, George Weinfeld & Nicolson Ltd., 1984.



- TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983. v -1.
- TOYNBEE, Arnold. *Um Estudo da História*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1986.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil - Sistemas Construtivos*. Belo Horizonte, Fac. Arquitetura - UFMG, 1961.
- VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Les Dix Livres D'Architecture*. Paris, Balland, 1979.
- WARMING, Eugênio. *Lagoa Santa*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1973.
- WILLEKE, Venâncio Frei (org.). *Livro dos Guardiões do Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ IPHAN, 1978.
- WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudo sobre a arte humanista*. São Paulo, EDUSP, 1997. Col. Clássicos - 8.
- WITTKOWER, Rudolf. *A Escultura*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- WITTKOWER, Rudolf. *Art et Architecture en Italie: 1600-1750*. Milano, Hazan, 1991.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

## DICIONÁRIOS

- ALMOYNA, Julio Martínez. *Dicionário de Espanhol-Português*. Porto, Porto Editora, 1983.
- ALMOYNA, Julio Martínez. *Dicionário de Português-Espanhol*. Porto, Porto Editora, 1983.
- ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador, UFBA/ Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- ÁVILA, Affonso et al. *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1996.
- BRAUER, Fátima Viegas Figueiredo; BRAUER, Uwe. *Langenscheidts Universal-Wörterbuch: Portugiesisch - Deutsch*. Berlim, Langenscheidt, 1978.
- CHING, Francis D. K.. *A visual dictionary of architecture*. New York, Van Nostrand Reinhold, 1997.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo. Editora Moraes, 1984.
- COOPER, J. C. *An Illustrated Encyclopedic of Traditional Symbols*. New York, Thames and Hudson, 1978.



*DICIONÁRIO Michaelis: português-inglês/ inglês-português.* São Paulo, Melhoramentos, 1986.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português.* Rio de Janeiro, Fename, 1982.

FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática.* Madrid, alianza Editorial, 1997.

FONSECA, Fernando V. Peixoto da. *Dicionário Universal Langenscheidt - Francês - Português.* Berlim, Langenscheidt, 1965.

HARRIS, Cyril M. (Edit.) *Illustrated Dictionary of Historic Architecture.* New York, Dover, 1983.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica; Grega e Latina.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos.* São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LEAL, Regina M. *Dicionário de Belas Artes, Termos técnicos e Matérias Afins.* Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1962. 2vs.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro, IPHAN, 1974.

PERES-RIOJA, J.A. *Diccionario de Simbolos y Mitos.* Madrid, Tecnos, 1971.

SALAMAN, R.A. *Dictionary of Woodworking Tools c. 1700-1970. And tools of allied trades.* Newtown, The Taunton Press Inc., 1990.

SELL, Lewis L. *Comprehensive Technical Dictionary.* New York, McGraw-Hill, 1953.

TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas Artes.* Lisboa, Editorial Presença, 1982.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil.* Rio de Janeiro, 1975.

VOLTURE, Enzo Di Poppa. *Novissimo Dizionario Potoghese-Italiano: sulla base dell'ultima Convenzione Ortografica Potoghese-Brasiliana.* Porto, Lello & Irmão Editores, s.d.

WARE, Dora; BEATTY, Betty. *Diccionario Manual Ilustrado de Arquitectura. Con los Términos más Comunes Empleados en la Construcción.* México, Ediciones G. Gili, 1990.

## CATÁLOGOS

ARAÚJO, Emannel (curador). *O universo mágico do barroco brasileiro.* (catálogo) São Paulo, SESI, 1998.



## PERIÓDICOS

BASTO, Artur de Magalhães. *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*. Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto, XXXII, Publicações da Câmara Municipal do Porto - Gabinete de História da Cidade, 1959.

GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia sobre Antônio Francisco Lisboa, In *Barroco*, 2, 1970.

GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia mineiriana - Período Colonial I: 1711-1753. In: *Barroco* 4. 1972. p. 91-118.

LEVY, Hannah. *A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco*, in "Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", 5, 1941.

NEVES, Sônia Aroeira. O Maneirismo na Catedral de Salvador. In: *Barroco* 12. 1982/3. 87-92.

NEVES, Sônia Aroeira. A Catedral de Salvador: um estudo sobre a arquitetura maneirista luso-brasileira. In: *Barroco* 11. 1980/1. 17-37.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Tipologia da talha rococó em Minas: retábulos de capela-mor. In: *Barroco*, 15. 1990/2. p. 411-422.

PERICÃO, Mariada Graça. Tratadística de arte dos Séc. XVII e XVIII existente na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa. In: *Barroco*, 15. 1990/2. p. 189-217.

SMITH, Robert Chester. *A Talha do Porto*. Alguns Retábulos e Painéis de Igrejas e Capelas do Porto. Documentos e Memórias para a História do Porto, XXXII, Publicações da Câmara Municipal do Porto - Gabinete de História da Cidade, 1959. p. 262-320.

## ANEXO - A

### GLOSSÁRIO

- Aduela.** Peças de sentido vertical de quadros, portas e janelas que recebem as folhas; face interna destas.
- Abalcoado.** Em forma de balcão.
- Adufa.** Fasquias de madeira, superpostas e intervaladas (venezianas).
- Alizar.** Peça de madeira que cobre a junta entre a *ombreira* de porta ou janela e o paramento das paredes.
- Alizar de orelhas.** Alizar que apresenta ressaltos nos cantos.
- Apainelado.** Superfície composta de *almofadas* ou *painéis* definidos por molduras.
- Apainelado por cordões.** Tipo de *forro* em *painéis* ou *caixotões*, com duas seções delimitadas por *filetes* de madeira.
- Aparelhada.** Peça lavrada ou aplainada, geralmente destinada a trabalhos de acabamento.
- Aba corrida.** Parte do telhado que ultrapassa o alinhamento da fachada contornando todo o edifício.
- Abaçanado.** Objeto de coloração escurecida.
- Ábaco.** Parte superior do capitel onde se assenta o arranque dos arcos, arquitrave ou frechal.
- Abaulamento.** Bojo, convexidade, efeito causado pelo emprego de arco abatido.
- Abertura.** Fenda criada em um muro ou pano de abóbada.
- Abeta.** Pequena aba.
- Abóbada abatida.** Abóbada com perfil de arco abatido.
- Abóbada alfeizada.** Abóbada que forma uma arcada apoiada a um muro para se escorar ou com efeito decorativo.
- Abóbada anular.** Abóbada que cobre um espaço definido pelos pés-direitos concêntricos.
- Abóbada de ângulo.** Abóbada de barrete de clérigo.
- Abóbada de aresta.** Abóbada formada pela interseção de duas abóbadas de berço iguais, projetando arestas salientes.
- Abóbada de asa de cesto.** Abóbada abatida.
- Abóbada de barrete de clérigo.** Abóbada formada pela interseção de duas abóbadas de berço iguais, em ângulo reto.
- Abóbada de berço com lunetas.** Abóbada de lunetas.
- Abóbada de berço.** Abóbada gerada por um arco ao longo de um eixo longitudinal.
- Abóbada de boca de forno.** Abóbada de concha.
- Abóbada de canudo.** Abóbada de berço.
- Abóbada de caracol.** Abóbada na qual as fiadas de aduelas são aplicadas em espiral e não em nível.
- Abóbada de claustro.** Abóbada de barrete de clérigo.
- Abóbada de concha.** Abóbada com o formato de um quarto de esfera, usada na cobertura da cabeceira ou nicho de forma semi-circular.
- Abóbada de cruzaria de ogivas.** Abóbada com cruzaria de ogivas onde se apoiam as arestas dos panos.
- Abóbada de escarção.** Abóbada oblíqua.
- Abóbada de leque.** Abóbada com nervuras dispostas em leque ou ramos de palmeira.
- Abóbada de lunetas.** Abóbada cruzada no seu comprimento por outra ou outras de menor altura, criando vãos para a sua iluminação.
- Abóbada de meio-berço.** Abóbada com o perfil de um quarto de círculo.



- Abóbada de tubo, de tumba.** Abóbada de berço.
- Abóbada de vela.** Abóbada com o perfil de uma semi-esfera com base seccionada por quatro arcos inserindo-a em planimetria quadrada.
- Abóbada em cúpula.** Cúpula.
- Abóbada em espiral.** Abóbada em caracol.
- Abóbada esférica.** Cúpula semi-esférica.
- Abóbada estrelada.** Abóbada de cruzaria de ogivas em que as nervuras secundárias (liernes e terceletes) desenhavam uma estrela de número variável de pontas.
- Abóbada falsa.** Cobertura criada pelo assentamento progressivo de fiadas de pedras horizontais.
- Abóbada gótica.** Abóbada de cruzarias de ogivas.
- Abóbada helicoidal.** Abóbada de caracol.
- Abóbada oblíqua.** Abóbada cujo eixo principal não corta perpendicularmente todas as suas chaves.
- Abóbada ogival.** Abóbada de cruzaria de ogivas.
- Abóbada rampante.** Abóbada de extremidades em alturas diferentes.
- Abóbada semicilíndrica.** Abóbada de berço.
- Abóbada sextapartida.** Abóbada de cruzaria de ogivas dividida em cada tramo, além dos arcos diagonais, por uma nervura transversal que nasce entre os pares de arcos formeiros.
- Abóbada tornejante.** Abóbada que gira sobre uma superfície circular apoiando-se ao centro em um pilar.
- Abóbada.** Remate superior em feitio convexo arredondado.
- Abraço.** Ornato disposto em volta de uma coluna.
- Açafate.** Vaso com flores aplicado sobre a cabeça de cariátide.
- Acanalar.** Cavar ou abrir estrias ou cavidades em forma de canais.
- Acanto.** Motivo ornamental floral representativo das folhas das acantáceas que caracterizam os capitéis da ordem coríntia.
- Acepilhar.** Alisar com cepilho. Aplinar.
- Acha.** Peça de madeira bruta cortada para a queima em lareiras.
- Acrólito.** Estátua antiga com as carnações feitas em mármore ou pedra e os panejamentos em outro material.
- Acropódio.** Pedestal baixo de seção quadrangular onde se assentam estátuas.
- Acrotério.** Pedestal posto no alto das cornijas como suporte de coroamento.
- Acunhar.** Colocação de cunha para separar ou firmar.
- Ada.** Aduela.
- Adoçamento.** Ligação de dois corpos ou membros arquitetônicos por meio de chanfro, canelura ou moldura.
- Adossado.** Designação do elemento arquitetônico ou escultórico, encostado a uma parede ou a outro membro de maior superfície ou volume.
- Aduela.** Pedra talhada em cunha, formada por seis faces. No arco ou abóbada, designa-se em cada aduela a face voltada para o interior por *intradorso* e por *extradorso* a do exterior, *face* a superfície da frente, *tardoz* a oposta e *leitos*, as duas que formam a cunha.
- Adússia.** Espaço compreendido pelo arco cruzeiro, entre o corpo das naves e a capela-mor.
- Afestoar.** Ornato com festões.
- Afrontado.** Posição inversa.
- Ajouré.** Ornato fenestrado semelhante à renda.
- Alaque.** Plinto.



- Albarrada.** Motivo decorativo usado em pintura, especialmente no azulejo dos séculos XVI e XVII e nos flancos dos últimos assentos da ala superior nos cadeirais portugueses da primeira metade do setecento.
- Aleta.** Curva ou voluta justaposta aos ângulos retos de um frontão.
- Alfarje.** Ornato de origem muçulmana formado por molduras cruzadas em arabescos.
- Alfeizar.** Produzir encaixe para a mão ou os dedos em ferramentas.
- Alizares.** Guarnições de umbreiras. Faixa de azulejo, madeira ou mármore que reveste as paredes até uma certa altura do chão.
- Aljofrado.** Ornato de pérolas ou contas, fusos ou óvulos.
- Almofada.** Superfície saliente obtida por cantos biselados de encaixar em bastidores. Compensa variações de tamanho resultantes de alterações térmicas ou de umidade.
- Alparavaz.** Sanefa, franja.
- Alteamento.** Elevação do arco ou abóbada a uma altura superior à do seu pleno centro.
- Alternação.** Sucessão ordenada de dois motivos ornamentais.
- Anáglifo.** Trabalho de escultura ou cinzel em relevo. Opõe-se ao diáglifo que é feito em entalhe.
- Ananaz.** Motivo ornamental; abacaxi.
- Andaina.** Andar. Fileira de esculturas, colunas, colocadas no mesmo plano.
- Anel.** Ornato idêntico a uma argola rodeando o fuste de uma coluna (séc. XII e XIII).
- Anelete.** Moldura em forma de anel que liga o fuste ao capitel nas ordens clássicas.
- Anepigrafo.** Designação aplicada à medalha ou baixo-relevo sem inscrições ou letreiro.
- Angulete.** Cavidade aberta em ângulo reto separando bossagens ou molduras das paredes.
- Anjo.** Mensageiro de Deus, ser incorpóreo. Motivo popular das artes decorativas na talha de retábulos e altares nos séculos XVII e XVIII.
- Antefixas.** Nome genérico de ornamentos em remates de partes superiores.
- Anteparo.** Peça que serve para resguardar um vão do vento, quebra-luz.
- Apainelar.** Revestir paredes com madeira.
- Ápice.** Cume, ponto de maior altura numa construção.
- Apilarado.** Edifício construído ou ornado com pilares.
- Aplique.** Ornamento trabalhado à parte para ser ligado a um conjunto.
- Apofige.** Anel que circunda o fuste junto à base ou ao capitel.
- Arabesco.** Ornato com decoração predominantemente curvilínea onde se misturam temas diversos com a exceção da figura humana.
- Arco abatido.** Arco de curva inferior à semircunferência.
- Arco abaulado.** Arco com o centro mais baixo que as linhas de nascença.
- Arco achatado ou adintelado.** Arco com o intradorso plano e semelhante a uma verga, embora formado por aduelas radiantes.
- Arco agudo.** Arco quebrado em que a altura da flexa é superior à largura da base.
- Arco alteado.** Arco de altura maior do que a do pleno encontro.
- Arco angular.** Arco com intradorso formado por dois segmentos de reta fazendo um ângulo no fecho.
- Arco aviajado.** Arco em que as linhas de nascença, horizontais e paralelas, estão situadas em planos diferentes.
- Arco conopial ou contracurvo.** Arco composto por curva e contracurva iguais e opostas em cada seção.
- Arco cruzeiro.** Ogiva, arco triunfal.
- Arco de abóbada.** Arco disposto no intradorso de uma abóbada servindo-lhe de esteio ou como elemento decorativo.
- Arco de asa de cesto.** Arco formado por círculos de raio diferente entre si.
- Arco de carena.** Arco conopial.
- Arco de cinta.** Arco toral.



- Arco de colchete.** Arco canopial.
- Arco de cortina.** Arco formado por dois ou mais segmentos circulares de centro exterior ao vão.
- Arco de descarga.** Enxalço.
- Arco de forma.** Arco formeiro.
- Arco de meio ponto.** Arco pleno.
- Arco de reforço.** Arco de abóbada.
- Arco de ressalva.** Enxalço.
- Arco de volta inteira, volta perfeita ou volta redonda.** Arco pleno.
- Arco diafragma.** Arco cujo extradorso se prolonga em uma parede destinada a sustentar a cobertura ou a escorar muros.
- Arco dobrado.** Arco formado por duas filas de aduelas sobrepostas, tendo as superiores maior largura.
- Arco duplo.** Arco canopial.
- Arco em ferradura apontada.** Arco em ferradura formado por dois segmentos circulares.
- Arco em ferradura.** Arco formado por uma porção de círculo superior a 180 graus.
- Arco em frontão ou mitra.** Arco angular.
- Arco em sarapanel.** Arco abatido.
- Arco em talude.** Arco aviajado em que o extradorso define um plano oblíquo.
- Arco em zigue e zague.** Arco com o intradorso facetado em dentes de serra.
- Arco formeiro.** Arco situado na linha dos pés-direitos de uma abóbada, paralelo ao seu eixo e esteando-a inferiormente.
- Arco lanceolado.** Arco agudo ultrapassado, com o feito de ponta de lança.
- Arco mestre.** Arco toral.
- Arco montante.** Arco aviajado.
- Arco mourisco.** Arco em ferradura.
- Arco ogival.** Designação imprópria do arco quebrado.
- Arco peraltado.** Arco alteado.
- Arco plano.** Arco achatado.
- Arco pleno, pleno centro ou pleno cimbrio.** Arco cuja seção corresponde à semicircunferência, forma básica.
- Arco polilobado.** Arco formado por muitas seções de círculos.
- Arco quadrilobado.** Arco formado por quatro segmentos de círculo.
- Arco quebrado.** Arco formado por dois segmentos de círculo que se cortam no fecho em um ângulo variável, desde o próximo do arco pleno até ao extremo agudo.
- Arco rebaixado.** Arco abatido.
- Arco recortado.** Arco polilobado.
- Arco redondo.** Arco pleno.
- Arco toral.** Arco que corta uma abóbada na perpendicular do seu eixo, definindo geralmente cada um dos seus tramos.
- Arco trilobado.** Arco formado por três segmentos de círculo.
- Arco triunfal.** Arco que liga a capela-mor ao corpo das naves.
- Arco tudor.** Arco abatido de quatro centros rematado em ângulo, característico do gótico inglês.
- Arco ultrapassado.** Arco em ferradura.
- Arco.** Fiada de aduelas que cobrem um vão, geralmente em curva, apoiadas umas nas outras por juntas radiantes. Sua função é transmitir a carga que suporta aos pés-direitos onde assenta.
- Arcobotante.** Arco em talude que partindo de um contraforte exterior vence um vão esteando pelo extradorso um arco ou abóbada.



- Areosistilo.** Intercolúnio cujo intervalo entre o grupo de duas colunas é de sete módulos e de um módulo entre elas.
- Areostilo.** Intercolúnio superior a seis módulos.
- Aresta.** Ângulo saliente formado pela interseção de dois planos.
- Armela.** Moldura circular na base do capitel dórico. Aro.
- Armila.** Múltiplos anéis ou astrágalos.
- Arquitrave.** Membro mais baixo da cornija que se assenta sobre o ábaco.
- Arquivolta.** Arquitrave em forma de arco.
- Arquivolta.** Conjunto de arcos sobrepostos em um portal, porta ou janela. Conjunto de molduras saliente no contorno superior ou inferior das aduelas de um arco.
- Arranque.** Plano onde começa a curvatura de um arco ou abóbada.
- Arrendado.** Ornamentos de laçaria que lembram a renda.
- Árvore de Jessé.** Representação da genealogia da Virgem.
- Aspas.** Ornatos em feitiço de V que, ligados, formam ziguezagues.
- Áspico.** Figura de serpente ou dragão, símbolo do mal, representado sobretudo na arte medieval.
- Astesoado.** Apainelado. Superfície forrada com caixões.
- Astragália.** Perfil de cornija terminado em astrágalo.
- Astrágalo.** Moldura que separa o fuste do capitel em uma coluna. Ornato em forma de colar com contas.
- Ático.** Remate da fachada sobre o entablamento. Motivo ornamental sobre a arquitrave, friso e cornija que se presta a dissimular a parte superior exposta ao acabamento.
- Aticurga.** Designação do pilar ou plinto de seção quadrangular mais largo na base do que no topo.
- Atlante.** Figura antropomorfa empregada como coluna ou esteio.
- Atributos.** Símbolos ou objetos que possibilitam o reconhecimento da categoria ou a individualidade representadas.
- Auréola.** Nimbo, glória, resplendor.
- Auricular.** Motivo ornamental caracterizado por formas profusas onde predominam as meias conchas e o formato de orelhas, de onde deriva o nome.
- Azinheiro.** Folhagem ornamental.
- Bacia.** Peça em ressalto no parapeito de um muro, reforçada ou não por mísulas, servindo de base a varanda ou púlpito.
- Badame.** Tipo de formão de lâmina grossa usado pelos escultores e canteiros, especialmente nos contornos difíceis de imprimir na pedra.
- Baldaquim.** Remate arquitetônico ou escultórico que resguarda um portal, altar, retábulo ou escultura.
- Banda.** Faixa. bossagem emoldurada; ilharga; lado; moldura horizontal estreita e pouco saliente, na base de um muro.
- Barbate.** Entalhe na face interna dos componentes do madeiramento para se ajustar ao frechal.
- Barrete.** Parte superior do ornato.
- Bastão interrompido.** Ornato formado por um meandro quebrado nos ângulos.
- Bastão.** Toro.
- Batente.** Encaixe na umbreira contraposta ao quicial.
- Batoque.** Cunha para tampar orifícios.
- Besante.** Ornato constituído por uma fileira de discos separados entre si por espaços iguais.
- Bestiões.** Relevos representando animais lavrados em objetos de prata ou ouro.
- Bestiário.** Representação de animais, reais ou fantásticos simbolizando cada um, uma virtude ou vício.



- Bico.** Ornato com a forma de cone ou de bico de aves.
- Bifronte.** Figura escultórica constituída por dois vultos opostos.
- Bilheta, bilhete.** Ornamento em forma cilíndrica dividido em frações iguais, separadas por espaços regulares.
- Bisel.** Corte oblíquo de uma aresta
- Bocel.** Moldura de seção semi-circular convexa, geralmente aplicada na parte inferior da coluna.
- Bocete.** Florão ou disco que orna os encontros das nervuras nas abóbadas.
- Bolacha.** Série de discos sobrepostos especialmente usados em teias e pés de móveis.
- Borda.** Bordadura.
- Bordamento.** Conjunto de ornatos aplicados a uma obra ou superfície pintada, embutida ou em relevo.
- Borla.** Motivo ornamental esculpido imitando um tufo de franjas.
- Bossagem.** Saliência em uma superfície.
- Botão.** Ornato em forma de botão.
- Broquel.** Antigo escudo em forma circular, empunhado por um cabo central, pelo reverso.
- Brunidor.** Instrumento sem arestas vivas para dar polimento a quaisquer superfícies.
- Brutesco.** Ornato representando animais, plantas ou seres fantásticos.
- Buril.** Instrumento de aço usado em gravura. Tem vários tipos de pontas para diversos traços.
- Busto.** Representação plástica da cabeça e parte do tronco da figura humana.
- Cabeça de cravo.** Motivo ornamental românico constituindo séries de pontas de diamantes justapostas.
- Cabo.** Moldura arquitetônica de seção circular ornada com estrias, imitando uma corda grossa.
- Cabuchão.** Ornamento em forma de gema ou pedra polida (rococó).
- Cacho.** Ornamentação em forma de tufos floridos ou de frutos, sustentados por pecíolos.
- Cachorro racial.** Cachorro de madeira que sustenta a extremidade da linha de uma asna.
- Cachorro.** Peça de pedra ou madeira, encravada em parede ou muro, que serve para sustentar cornijas, varandas e linhas de asna.
- Cairel.** Galão estreito para debruar.
- Calabre.** Cabo grosso. Motivo muito usado como moldura no Manuelino.
- Calota.** Porção mais elevada de uma abóbada ou cúpula.
- Camândula.** Perolado feito rosário de contas grossas. Moniliforme.
- Camarim.** Parte do retábulo geralmente no altar-mor, em um plano superior ao sacrário, que apresenta um nicho profundo onde se encontra o trono ou a imagem de vulto.
- Cambota.** Molde semicircular para armar dossel ou arco.
- Campainha.** Ornato semelhante à campainha, gota ou lágrima. Campaniforme ou campanulado, em forma de sino. Campanuliforme, semelhante à flor em forma de sino da campanulácea.
- Campana.** Corpo de capitel que tem a forma de sino.
- Canal.** Caneluras do triglifo ou coluna, na arquitetura grega.
- Canéfora.** Motivo ornamental empregado feito cariátide. Estátua tendo um açafrate à cabeça.
- Canelado.** Lavrado em caneluras. Chamam-se glifos, diglifos e triglifos, às caneluras isoladas ou agrupadas em duas ou três nos entablamentos dóricos.
- Canistrel.** Canastra pequena. Estojo, cesta, corbelha.
- Cantão.** Peça heráldica, muitas vezes sobreposta, que ocupa no escudo o cantão destro do chefe.
- Cantoneira.** Ângulo de muro ou pilar reforçado ou ornamentado por colunas ou pilastras.
- Canutilho.** Trancelim.



- Capialço.** Seção curva das abóbadas. Inclinação oblíqua da moldura de um vão, para melhor iluminar aos interiores.
- Capitel.** Membro de coroamento do fuste de uma coluna, pilastra ou pilar, onde assenta uma arquitrave ou arco, formado geralmente pelo *ábaco* e *coxim*.
- Caprichos.** Entalhes seriados de composição criativa em faixas sobre barras e nos remates de alizares.
- Cara.** Superfície larga e lisa.
- Caraça.** Motivo ornamental em forma de máscara, gárgula.
- Caracol.** Disposição em espiral das aduelas de uma cúpula.
- Cardo.** Antigo motivo ornamental em forma desta espécie de cacto.
- Cariátide.** Escultura antropomorfa usada como suporte.
- Carranca.** Mascarão.
- Cartel.** Pequena cartela, tarjeta.
- Cartela.** Motivo ornamental com parte central para a inscrição de datas ou emblemas, envolvida por guirlandas, laços, flores e folhagens.
- Caulículo.** Pequeno caule que emerge das folhas de acanto formando volutas nos capitéis coríntios.
- Caveto.** Moldura de um quarto de círculo que faz parte do desenvolvimento das cornijas.
- Cepilho.** Pequena plaina para alisar a madeira.
- Cepo.** Tronco de árvore seccionado.
- Cesta.** Parte do capitel coríntio com folhas de acanto. Ornamentação sobre canéforas. Corbelha, açafate, canistrel.
- Chambrana.** Guarnição.
- Chanfrar.** Recortar arestas em hemicíclo ou biselar.
- Chapim.** Peanha.
- Chapuz.** Cunha colocada em muros para aumentar a resistência a peças a ele penduradas.
- Chave.** Aduela central que afirma e equilibra um arco ou abóbada servindo-lhe de remate, geralmente decorada de acordo com o estilo arquitetônico a que pertence.
- Chavelho.** Ornato em forma de chifre. Ocorre no capitel Jônico. Cornucópia.
- Cimalha.** Ápice da coluna.
- Cimbre.** Molde curvo, geralmente em madeira, que forma um arco ou abóbada durante a sua construção.
- Cinco folhas.** Ornato em forma de rosácea dividido em cinco lóbulos.
- Cinta.** Anel; faixa estreita e ornamentada.
- Circunvolução.** Cada um dos torcidos de colunas, balaustres salomônicos. Cicleiforme.
- Cissoide.** Ornatos semelhantes às folhas de hera.
- Cogulho.** Ornato arquitetônico coma forma de repolho que decora coruchéus, pináculos e platibandas.
- Coilanaglifo.** Baixo relevo cujos motivos de maior projeção atingem o nível das superfícies planas contíguas.
- Colarete.** Astrágalo de uma coluna ornado de pérolas ou óvulos.
- Colarinho.** Anel estreito e achatado que emoldura o alto do fuste de uma coluna. Friso do capitel dórico e toscano.
- Colchete.** Ornato foliáceo rematado por uma bola de folhagem, muito usado na fase inicial do gótico.
- Colcleiforme.** Em forma de caracol.
- Coluna.** Poste ou pilar composto por base (toro e plinto); fuste (liso ou ornamentado); e capitel (com o feitio da ordem a que pertence).
- Combados.** Terceletes encurvados lateralmente, que enlaçam entre si os fechos das abóbadas, sem arrancar os seus ângulos.
- Combadura.** Concauidade ou convexidade de um perfil.



- Comissura.** Linha de junção de duas peças ou elementos arquitetônicos.
- Concha.** Lindeiras ornadas por estrias concêntricas com a forma do flabelo.
- Conchoide.** Conchoidal ou com forma de concha.
- Consola.** Suporte emoldurado aplicado em pé direito, com maior altura que avançamento, destinado a sustentar cornijas, varandas e estátuas.
- Conta.** Motivo ornamental em forma de fuso, pérola, oliva, aljofre, oval, esfera, camândula.
- Contra arcada.** Silharia interior de uma arcada falsa.
- Contracanal.** Superfície; paramento entre as estrias ou caneluras.
- Contractura.** Diminuição no fuste de uma coluna entre um terço da sua altura e o topo.
- Contrafecho.** Aduela contígua ao fecho de um arco ou abóbada.
- Contrafeito.** Moldura feita à parte e depois encaixada ou pregada na peça.
- Contrapadieira.** Arco disposto sobre um lintel ou platibanda, para minorar a descarga exercida pelo muro, ou como decoração.
- Contrapassantes.** Figura natural formada por dois animais sobrepostos e voltados em sentido contrário.
- Contrapilastra.** Pilastra colocada em frente de uma outra em uma galeria ou pórtico.
- Contrarampantes.** Figura natural formada por dois animais rampantes afrontados.
- Convoluta.** Enrolado em forma cilíndrica, como nos capitéis jônicos e compósitos.
- Coração.** Ornato feito com flores ou folhas cujos contornos lembram um coração.
- Corbelha.** Ornamentação composta por cesto de frutos ou flores.
- Corda.** Cordão. Moldura lisa ou trabalhada.
- Corneta.** Perfil torneado com esta forma.
- Cornija.** Parte superior do entablamento.
- Corno de ábaco.** Ângulo saliente do ábaco nos capitéis coríntios.
- Corno de carneiro.** Voluta de certos capitéis jônicos. Chavelho.
- Cornucópia.** Ornamento mitológico ou corno da abundância.
- Coroa.** Moldura inferior da cornija que impede o escoamento de água pela parede.
- Coroamento.** Decoração que remata o topo de um edifício, vão ou membro arquitetônico.
- Coroliforme.** Em forma de coroa.
- Corteché.** Instrumento usado pelo carpinteiro e marceneiro para cortar e alisar superfícies curvas.
- Coruchéu.** Elemento ornamental cônico ou piramidal que arremata acrotérios, cornijas e áticos.
- Cotica.** Peça heráldica diminuta, semelhante à banda mas, mais estreita.
- Cotovelo.** Ângulo formado por duas paredes. Tramo de uma abóbada em um ângulo.
- Crescente.** Ornato com a forma de meia-lua.
- Crista.** Ornamentação entalhada no alto dos espaldares.
- Cúfico.** Caracteres arábicos, usados muitas vezes com propósitos ornamentais.
- Cuneiforme.** Em forma de cunha.
- Cunha.** Aduela.
- Cúspide.** Extremidade superior.
- Dado.** Plinto cúbico em qualquer embasamento de um pedestal ou apoio inferior de estaca em madeira, isolando-a da terra.
- Dardo.** Ornato em forma de ponta de flecha, a separar os óvalos.
- Debrum.** Orla.
- Dente de cão.** Ornato formado por quatro folhas pontiagudas, radiando de um centro proeminente e colocadas geralmente em diagonal.
- Dente de serra.** Ornato com o perfil de uma lâmina de serra, muito usado na decoração arquitetônica românica.



- Dente.** Ressalto quadrado ou retangular, espaçado regularmente, deixado no topo do entablamento como ornato.
- Denteado.** Ornamentação em forma de dentes agudos ou recortes retangulares praticados em biséis largos ou em molduras de entablamento.
- Denticulado.** Denteado.
- Denticulo.** Cada um dos entalhes em forma de dentes.
- Desbaste.** Desengrossamento de um bloco de pedra ou madeira, com a retirada de fragmentos, até a obtenção da forma tosca da escultura.
- Descanso.** Misericórdia.
- Descarga.** Transmissão de empuxo.
- Diáglifo.** Obra gravada em superfície côncava.
- Diamante.** Pontas de diamante ou almofadas geométricas em forma de losango.
- Diglifo.** Ornato composto por duas estrias podendo ser uma inteira e duas meias, de aresta.
- Dintel.** Verga ou barra que corre sobre montantes de umbreiras.
- Díptico.** Retábulo com dois painéis.
- Disco.** Ornato usado em molduras convexas, normalmente enfileirado.
- Ditriglifo.** Espaço entre dois triglifos ocupado pela métopa na ordem dórica.
- Domo.** Cobertura hemisférica ou esférica de um edifício, recobrindo geralmente uma cúpula.
- Dossel.** Baldaquino. Armação de madeira recoberta de tapeçarias, sobre tronos.
- Ducina invertida.** Moldura em perfil em S invertido, convexa na parte superior e côncava na inferior.
- Ducina.** Moldura em perfil em S, côncava na parte superior e convexa na inferior.
- Écfora.** Avançamento de qualquer membro arquitetônico em relação ao pé direito.
- Éctipo.** Relevo reproduzido por meio de molde.
- Egicrânio.** Ornato com a forma de crânio de bode ou cabra (arte clássica).
- Égide.** Couraça helenística ornamentada com a cabeça de Medusa.
- Emalhetamento.** Junção ou travamento de madeira por meio de malhete. Quando pode ser visto nos lados, chama-se de *fora-a-fora*.
- Embastonado.** Conjunto de bocéis que revestem dois terços da altura do fuste de pilares ou colunas.
- Emblema.** Ornamento simbólico ou heráldico que na ornamentação passou de insígnia a elemento convencional estilizado.
- Emparelhado.** Disposição em pares de elementos arquitetônicos, esculturas ou motivos ornamentais.
- Empuxo.** Pressão lateral exercida por um arco ou abóbada sobre os pés direitos. Quando não é absorvido pela espessura do muro, pode ser neutralizado por contrafortes ou arcobotantes.
- Enastrar.** Ornar com nastos ou borlas.
- Encarpo.** Ornato arquitetônico formando uma faixa horizontal e sinuosa, composta por folhas, flores e frutos.
- Encarrapitado.** Pequena figura contorcida lavrada em relevo e usada na decoração de mísulas, gárgulas, braços ou misericórdias de cadeirais.
- Encasamento.** Cada uma das áreas destinadas a receber decoração na superfície de uma obra.
- Encastado.** Engaste.
- Encava.** Cavilha.
- Encavo.** Sulco, gravura.
- Encoste.** Contraforte, esteio de um arco.
- Endentar.** Processo de ensamblagem, malhete ou rabo de andorinha simples.



- Enfestonado.** Ornado com festões.
- Engaste.** Aplicação.
- Engra.** Ângulo reentrante formado pelo encontro de duas paredes. O oposto de cunhal.
- Engrimanço.** Representação desenhada ou pintada de figura humana desproporcionada, grotesca.
- Enjunta.** Zona triangular compreendida entre dois arcos, em uma arcada, ou entre um arco e o alfiz.
- Enroscado.** Ornato espiralado.
- Ensablatura, ensablagem ou ensablamento.** Processo de ligação de estruturas ou peças em madeira, por meio de entalhe e malhete.
- Entablamento.** Arquitrave, friso e cornija.
- Entase.** Ligeira convexidade no fuste das colunas gregas, destinada a corrigir a ilusão de ótica de concavidade produzida por um fuste perfeitamente cilíndrico.
- Entestar.** Colocar testeira.
- Entrançado.** Ornato disposto em forma de trança ou encanastrado, com feitios variados, gregas, desenhos geométricos, ondas.
- Entrecana.** Superfície entre as caneluras no fuste de uma coluna.
- Entrelaçado.** Ornato em que os motivos se sobrepõem geometricamente. Frequente em arquitetura e nas artes industriais.
- Entremear.** Misturar, alternar motivos ornamentais.
- Entresulco.** Incisão biselada.
- Entretalhadura.** Escultura em meio-relevo, recorte.
- Envasadura.** Parte inferior ou mais saliente do cunhal.
- Enxaquetado.** Disposição em xadrez de um revestimento ou motivo ornamental.
- Epistílio.** Arquitrave.
- Esbatimento.** Disposição graduada dos volumes, sombras e claro-escuro, em uma representação pictórica ou escultórica.
- Esbirro.** Escora vertical que sustem um vigamento.
- Escalpo.** Escopro.
- Escamas.** Ornato constituído por fiadas de escamas sobrepostas.
- Escopro.** Cinzel.
- Escora.** Peça de madeira que forma um triângulo, juntamente com duas traves em ângulo reto.
- Escudete.** Pequeno escudo.
- Escudo.** Termo armorial.
- Escultura aplicada.** Escultura de vulto ou relevo cujo avesso é fixado em uma superfície plana.
- Esfera.** Ornato em forma esférica.
- Esfinge.** Ser mitológico com cabeça humana e corpo de leão, por vezes alado.
- Esgache.** Cepo munido de um ferro quase vertical usado em marcenaria e carpintaria para dar forma às bordas.
- Esgravatil.** Instrumento para fazer encaixes na madeira.
- Espelho.** Superfície decorada que orna o interior do vão de um arco.
- Espeque.** Escora.
- Espiga de trigo.** Ornamento da escola inglesa setecentista.
- Espiga.** Cavilha de junção, ensablatura.
- Espira.** Cada uma das voltas de uma espiral.
- Espiral.** Cocleiforme, caracol, rinceau, salomônico, torcido. Torneado típico do Século XVII.
- Esquadrar.** Dispor em esquadrias, em ângulos retos.
- Esquadria.** Corte em ângulo reto.
- Estalactite.** Ornato com a forma das concentrações calcárias dos tetos das grutas.



**Estereóbato.** Soco, escalonado ou contínuo, sem base nem cornija, sobre o qual se assentam as colunas e paredes dos templos gregos e de alguns edifícios romanos.

**Estilete.** Ressalto entre as caneluras de um triglifo.

**Estilha.** Farpa de madeira.

**Estípide.** Pilastra ou pedestal com a forma de pirâmide invertida.

**Estofado.** Revestimento de escultura, em geral de madeira, com panejamentos pintados e dourados imitando tecidos ornados.

**Estrela.** Ornato com forma estrelada, com variável número de pontas.

**Estria.** Canelura. Sulco feito a formão.

**Estriado.** Superfície que tem estrias, de concha, de folhas radiais.

**Estrigil.** Ornato com estrias ondeadas.

**Estrutura.** Conjunto das partes diferentes que compõe uma peça.

**Euritmia.** Harmonia, beleza das proporções em um conjunto.

**Eustilo.** Intercolúnio com dois diâmetros e um quarto ou quatro módulos e meio.

**Extradorso.** Superfície exterior de um arco ou abóbada.

**Face.** Parte anterior, frente, frontispício. Opõe-se ao tardo (parte posterior).

**Facetado.** Talhado em facetas como o adorno da ponta de diamante.

**Faixa.** Moldura ou fiada corrida horizontal que se estende por uma fachada, entablamento ou qualquer membro do pé-direito arquitetônico. Diferencia-se da banda pelo seu maior ressalto e largura.

**Fama.** Figura alegórica representada por uma mulher tocando trombeta.

**Feixe lictórico.** Ornato em forma do fasce de varas usadas pelo lictor romano, envolvendo o machado.

**Fenestração.** Distribuição dos vãos ou conjuntos de janelas em uma fachada ou edifício.

**Fenestrado.** Vazado, perfurado.

**Ferradura.** Elemento arquitetônico ou ornato com a forma de arco de ferradura.

**Festão.** Ornato composto de flores, frutos e folhagem entrelaçada, de forma encurvada, preso pelas extremidades.

**Festonadas.** Série de grandes festões que ornem um edifício.

**Filactera.** Faixa com as extremidades enroladas, contendo um letreiro segurado por personagem ou constituindo um ornato.

**Filete perolado, filete perlado.** Moldura formada por pérolas ou óvulos dispostos entre dois filetes, separados por estrias.

**Filete.** Pequena moldura lisa, de seção quadrangular. Pode-se apresentar isolada, entre duas molduras curvas, ou a rematar outra moldura maior. Cercadura estreita.

**Filigrana.** Guarnição em feitiço de renda (ajouré).

**Fita.** Ornamentação imitando laços.

**Fitomórfico.** Designação aplicada à peça ou ornato com forma vegetal.

**Flabeliforme.** Ornato em forma de leque constituído por plumas ou folhas, cuja estilização se chama de conchóide.

**Flabelo.** Leque de penas de pavão.

**Flexiforme.** Ornato em forma de flexa.

**Flor.** Ornamento floral.

**Florão.** Ornato circular com folhagens que decora uma chave de arco ou abóbada.

**Floreta.** Ornato em forma de flor.

**Folha.** Ornato em forma de folha de diversas árvores ou plantas.

**Folíolo.** Motivo ornamental. Pequena folha que nasce ao pé do pecíolo, dos caulículos.

**Forcadura.** Ornato de palmas em forma de forcado.

**Formão.** Instrumento de lâmina larga, com a extremidade achatada e cortante, usado para a escultura, marcenaria, carpintaria, para lavar madeira.



**Frechal.** Trave de madeira colocada longitudinalmente na parede, sobre a qual se assenta o vigamento de um soalho ou telhado, distribuindo a carga de cada viga uniformemente sobre o muro.

**Fretes.** Filetes que formam a rótula.

**Friso.** No entablamento clássico, espaço que separa a arquitrave da cornija, constituindo uma faixa com ornamentação contínua ou alternada por métopa e triglifos.

**Frontaleira.** Sanefa ou franja que guarnece a parte superior do altar.

**Frontão.** Coroamento da fachada principal de um edifício, também utilizado como remate de portas, janelas, nichos, peças de ourivesaria ou mobiliário.

**Frustro.** Designação aplicada à obra plástica erodida pela ação do tempo

**Fruta.** Elemento ornamental.

**Funicular.** Moldura redonda ornamentada com estrias em espirais paralelas como cordas grossas. Funículo: cabo, pequena corda.

**Fuselado.** Rosário em forma de fusos.

**Fuso.** Ornato em forma de fuso.

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

**Gabarito.** Modelo ou molde em tamanho natural, para verificar, talhar ou ensamblar os elementos de uma construção.

**Gablete.** Remate em forma de frontão triangular, recortado e aguçado que encima as arquivoltas dos portais de igrejas e remata janelas, arcosólios, retábulos etc.

**Galbo.** Contorno elegante de um objeto ou forma.

**Galeria.** Ornatos fenestrados, grades, filigranas.

**Ganzepe.** Entalhe para ensambladura a topo de duas peças de madeira, onde é encaixada uma peça de travamento com a forma de borboleta.

**Garra.** Ornato com a forma de folha, bolbo, figura humana ou animal, que ocupa o espaço deixado entre os ângulos dos plintos quadrados e o toro inferior da coluna.

**Gessada.** Massa que recobre a superfície onde os douradores assentam o ouro.

**Glifo.** Cavidade, estria ou canelura aberta na ornamentação.

**Glóbulo.** Pequena esfera ornamental.

**Glória.** Resplendor, auréola, nimbo, mandorla.

**Goiva.** Cinzel semi-esférico, talhado em bisel, usado em trabalhos de madeira pelos escultores, entalhadores e marceneiros. Tem formas diversas adaptadas ao tipo de trabalho.

**Gola.** Parte situada entre o astrágalo e o cesto no capitel dórico.

**Górgona.** Motivo ornamental de raiz clássica representando a cabeça de uma mulher com os cabelos rodeados por serpentes.

**Gota.** Ornato esférico ou esferóide geralmente aplicado na base de uma cornija, mútulos de um lacrimal ou, na ordem dórica, na base do triglifo.

**Grade.** Estrutura de armação de certas peças de mobiliário.

**Graminho.** Instrumento utilizado por gravadores e marceneiros para traçar riscos paralelos na madeira.

**Grega.** Ornato composto por segmentos de reta que se encontram a topo compondo um meandro característico da arte do período arcaico da Grécia.

**Grifo.** Animal fabuloso com cabeça de águia e corpo de leão alado.

**Grilho.** Criatura fantástica de aspecto caricatural, representada na arte clássica e medieval com a cabeça de um ser humano monstruoso, geralmente desprovido da parte superior do tronco e pescoço, com corpo de ave.

**Grinalda.** Ornato formando uma coroa circular, composta de folhas e flores, entrelaçadas com fitas.

**Grotesco.** Grotesco.



**Grutesco.** Decoração pintada ou esculpida composta com *ferronerie* ou formas vegetalistas, simétricas e estilizadas, a que se juntam diversas figuras humanas, animais, híbridos, medalhões, efígies, etc.

**Guarnição.** Alizar. Ferragens aplicadas em portas, janelas e móveis.

**Guilhocês.** Ornato composto de linhas cruzadas formando uma rede simétrica.

**Guirlanda.** Grinalda. Ornato em festão.

**Harpia.** Motivo ornamental composto por um rosto ou tronco de mulher e corpo de ave de rapina, aplicado em capitéis, frisos, etc.

**Haste.** Caule, vergôntea.

**Hera.** Folhagem ornamental. Um dos atributos de Baco. Símbolo da constância e da amizade.

**Heráldica.** Arte e ciência do brasão ou escudo.

**Hiante.** De boca aberta. Máscara, dragão, leão hiante.

**Hierático.** Designação das formas plásticas acentuadamente estáticas e majestosas.

**Ilharga.** Parte lateral a qualquer corpo. Banda, lado.

**Imbricação.** Ornato sobreposto imitando escamas.

**Imposta.** Parte do pé-direito onde se assenta o saímel de um arco ou abóbada.

**Incrustação.** Motivo ornamental inserido em uma superfície de forma a se ajustarem com perfeição os seus contornos.

**Induto.** Preparação de superfície para o douramento.

**Inglete.** Ensablatura feita em meia-esquadria.

**Inscultura.** Gravura escavada em uma superfície plana ou matriz.

**Insígnia.** Distintivo de dignidade, classe ou posto. Estandarte.

**Intercolúnio.** Intervalo entre duas colunas.

**Intradorso.** Face interior de um arco ou abóbada.

**Irradiação.** Ornato formado com raios.

**Jamba.** Cada um dos lados verticais ou colunas que servem de ombreiras a uma abertura ou vão.

**Junco.** Ornatos torneados.

**Labirinto.** Motivo ornamental de linhas entrecruzadas.

**Laçaria.** Ornatos agrupados presos por fitas.

**Lacunário.** Zona ou plano reentrante na superfície de um teto ou face inferior da arquitrave, dintel, preenchida ou não por decoração.

**Lambrequim.** Panejamento armado nos topos dos leitos. Baldaquim.

**Lanceolado.** Ornato em forma de lança.

**Lavor.** Ornato.

**Lavrantaria.** Trabalho lavrado. Escultura preciosa em madeira ou metais.

**Lemnisco.** Faixa decorativa enrolada nas grinaldas e pendente das coroas e palmas.

**Lindeira.** Travessa superior (cornija), que liga as ilhargas, firmando o arcabouço em cujos quiciais se fixam as portas. Dintel, trave.

**Lintel.** Verga em madeira, pedra ou ferro, que assenta na parte superior das onbreiras de um vão, fechando-o e sustentando o tímpano ou porção de muro que nele se apóia.

**Lira.** Representação do instrumento como ornato. Liriforme.

**Lírio, lis.** Açucena. Ornato composto na base de uma flor de lírio com três folhas, a do meio levantada e as laterais vistas de perfil; e caídas para fora.



- Listel.** Moldura lisa e estreita de perfil retangular que separa molduras côncavas de convexas. Parte plana do fuste que ocupa o espaço entre as estrias.
- Liz.** Motivo ornamental vulgarizado. Distintivo da realeza francesa.
- Losango.** Figura geométrica ornamental.
- Loto.** Base de muitas ornamentações florais.
- Louro.** Folhagem ornamental.
- Luneta.** Abertura circular ou elíptica feita na parte superior ou lateral de uma abóbada ou sobre uma porta para iluminar.
- Lúnula.** Com a forma de meia lua.
- Maça.** Espécie de martelo com duas cabeças.
- Maçã.** Ornato com feitio aproximado da fruta.
- Maçaneta.** Ornato de forma esférica ou piramidal com que são rematadas grades.
- Maçaroca.** Ornato constituído por uma maçaroca de milho.
- Maceta.** Martelo roliço e pequeno, de cabo curto.
- Macete.** Instrumento cônico de madeira para bater.
- Maço.** Instrumento de madeira de feitio de paralelepípedo usado para bater.
- Madresilva.** Ornamentação de origem grega (anthemeis).
- Malhete.** Ranhura ou encaixe praticado no bordo de uma peça de madeira ou metal, onde se adapta a parte saliente de outra peça, encasando-as.
- Malho.** Martelo sem orelhas, de ferro ou madeira. Maça.
- Malva.** Folhagem ornamental.
- Mandorla.** Nimbo que envolve o Cristo em majestade.
- Manicora.** Motivo ornamental com a forma de tronco globoso rematado por cabeça e cauda de serpente.
- Manúbrio.** O cabo de qualquer instrumento.
- Maquineta.** Pequeno trono para se expor o SS. Sacramento no altar.
- Máscara.** Motivo ornamental representante da face humana ou animal.
- Mascarão.** Ornato esculpido com a forma de um rosto disforme ou grotesco.
- Meandro.** Ornato feito com linhas sinuosas, conhecido desde a época pré-histórica.
- Medalhão.** Decoração arquitetônica, pintada ou esculpida, com a forma de uma grande medalha circular ou oval.
- Meia-cana.** Peça, moldura ou canelura de perfil semicircular.
- Meia-figura.** Representação de uma figura pintada ou esculpida até a cintura.
- Mistilíneo.** Designação de elementos ou ornatos, formados por linhas curvas conjugadas com linhas retas.
- Mísula.** Peça saliente num pé-direito, com maior avançamento que altura, destinada a sustentar um arco, escultura.
- Mitra.** Ornamentação. Insígnia, ornamentação mitriforme.
- Mocheta.** Aresta saliente na parte superior da cornija, para evitar que a água escorra pelos muros.
- Modilhão.** Peça saliente num muro, com mais avançamento que a altura e com o perfil de um S invertido, servindo de suporte a vigas, cornijas, etc.
- Moldura.** Motivo ornamental corrido, saliente ou vazado, aplicado a um elemento arquitetônico.
- Moniliforme.** Ornato em forma de colar ou rosário.
- Monotriglifo.** Friso que no espaço entre duas colunas só tem um triglifo e duas métopas.
- Monóxilo.** Feito de uma só peça de madeira.
- Morescos.** Motivos ornamentais ao gosto árabe.
- Mufia.** Motivo ornamental com a forma de focinho de animal.



- Nacela.** Moldura côncava componente da base da coluna ática.
- Nenufar.** Folhas. Elemento ornamental característico do estilo românico.
- Nervo.** Moldura saliente no intradorso de uma abóbada ou cúpula.
- Nicho.** Abertura praticada em parede para conter estátuas e objetos.
- Nimbo.** Superfície ou coroa, pintada ou esculpida, envolvendo a cabeça de heróis, santos e divindades.
- Noz.** Motivo ornamental.
- Obclaviforme.** Designação dos objetos ou ornatos coma forma de clava invertida.
- Óculo.** Abertura circular ou oval na parede de um edifício, para a iluminação ou arejamento.
- Ogiva.** Cada um dos arcos diagonais que se cruzam em ângulo reto (*cruzarias de ogivas*) no interior de um tramo, ligando sempre dois suportes.
- Olho de voluta.** Círculo na voluta jônica de onde se irradiam as circunvoluções.
- Oliva.** Ornato com a forma de azeitona aplicado em astrágalo ou cnaelura.
- Ondas.** Ornato com a forma de faixa ou faixas onduladas.
- Orilha.** Cercadura que guarnece exteriormente uma peça de ourivesaria.
- Orla.** Filete ou faixa na extremidade de membros arquitetônicos.
- Ourela.** Cercadura.
- Óvulo.** Ornato em forma de ovo. É usado na decoração da ordem dórica e em molduras, disposto em filas separadas por dardos ou folhas.
- Painel.** Superfície emoldurada em obra arquitetônica ou de marcenaria. Cada um dos quadros pertencentes a um retábulo.
- Palma.** Ornato em forma de folha de palmeira. Símbolo de vitória e de martírio cristãos.
- Palmeta.** Ornato semelhante a folhas de palma, unidas pela base e dispostas simetricamente, na forma de leque.
- Pâmpano.** Ornato imitando hastes de videira com parras e cachos de uvas.
- Panóplia.** Conjunto de armas, real ou ornamental, que adorna paredes ou monumentos.
- Paquife.** Em heráldica, ornatos normalmente com forma de folhas de acanto, que nascem na parte superior do elmo e envolvem o topo do escudo.
- Parra.** Folha de videira. Motivo ornamental.
- Pátera.** Tipo de bula usada na ornamentação. Espécie de maçaneta onde se dependuram as braçadeiras dos cortinados.
- Peanha.** Pedestal, Modilhão, repisa, mísula.
- Peciolo.** Parte estreita da folha que suporta o limbo.
- Pectíneo.** Ornato ou objetos com forma de pente.
- Peita.** Ornato com a forma de crescente. Escudo em meia-lua.
- Pentafólio.** Círculo dividido interiormente em cinco lóbulos.
- Percha.** Cada um dos colunelos agrupados no pilar fasciculado.
- Pérola.** Ornato constituído por pequenas contas unidas entre si como em um colar.
- Pináculo.** Coroamento piramidal ou cônico que remata um contraforte, arcobotante ou muro.
- Pinha.** Ornato com forma do fruto do pinheiro.
- Pinhota.** Ornato semelhante a um cacho de pinhas.
- Plateresco.** Estilo arquitetônico e decorativo espanhol característico dos finais do século XV e início do XVI.
- Pleno relevo.** Vulto.
- Plinto.** Base quadrangular sobre a qual se assenta um pilar, coluna ou estátua.
- Polilobado ou polilobulado.** Composto por vários lóbulos.
- Ponta de diamante.** Designação aplicada a qualquer superfície ou peça com uma face em pirâmide.



**Ponteado.** Entalhes curtos, misturados e alternados com pontos, traços, tremulados, sinuosos.

**Predela.** Parte inferior de um retábulo, composta por um ou vários painéis formando uma faixa, geralmente com meias-figuras ligadas ao tema geral da composição.

**Protiride.** Ornato no fecho de uma arcada, composto por um rolo de folhas aquáticas ladeado por dois listéis e filetes coroados por uma cimalha gótica.

**Protomo.** Cabeça ou parte anterior de um animal empregada como ornato.

**Putto.** Representação de uma criança rechonchuda, nua.

**Quadratura.** Pintura de ornatos arquitetônicos.

**Quadrifólio.** Ornato constituído por quatro segmentos circulares, que se assemelham a um trevo de quatro folhas.

**Quadrilóbulo.** Ornato constituído por quatro arcos quebrados ligados entre si.

**Quarteirões.** Pilastras interrompidas por mísulas e imagens.

**Quartela.** Mísula em forma de pirâmide invertida.

**Querubim.** Cabeça de anjo entre duas asas.

**Quimera.** Animal fabuloso com cabeça de leão, abdome de cabra e cauda de dragão.

**Quinqüefoliado.** Que tem cinco folhas.

**Radiado.** Disposto em raios.

**Ramagem, ramada.** Ornato formado por ramas entrelaçadas.

**Ramalhete.** Ornato constituído por um feixe de flores unidas pelos caules.

**Ramo.** Ornamento de folhagem e flores.

**Ramos.** Aduelas de diferentes arcos que nascem de um só bloco.

**Ranhura.** Sulco feito na espessura da táboa.

**Rascador.** Instrumento para raspar e aperfeiçoar os trabalhos em madeira ou metal.

**Rasoura.** Instrumento usado pelo gravador, entalhador e marceneiro para tirar as asperezas de uma superfície.

**Raspadeira.** Instrumento com variadas formas que serve para raspar diversas superfícies, desde a pedra à camada de tinta.

**Raspinhado.** Superfície lavrada com raspas.

**Rastilha.** Instrumento para raspar e alisar curvas na madeira, usado pelo escultor, carpinteiro e marceneiro.

**Recamado.** Bordado a relevo.

**Recortado.** Designação aplicada ao contorno, cor ou plano demasiadamente marcado, na obra plástica.

**Recuo.** Designação do corpo ou membro arquitetônico cujo plano é reentrante em relação aos seus complementares, em avançamento.

**Refendimento.** Abertura ou entalhe.

**Reforço.** Elemento ou peça adossada a outra para a consolidar.

**Regulete.** Moldura estreita e chata que separa as almofadas de uma porta.

**Relega.** Ressalto das almofadas da porta ou janelas em relação à superfície em que se assentam. Bossagem.

**Relevo.** Escultura desenvolvida sobre uma superfície (plana. Convexa ou côncava), que lhe serve de plano de fundo.

**Relha.** Peça de madeira que atravessa as tábuas de uma porta, para evitar que empenem.

**Remate.** Peça ou grupo escultórico, cruz, fogaréu, que coroa um edifício ou outra obra.

**Renda.** Tecido vazado com desenhos caprichosos, lavrados com agulhas. Filigrana.

**Rendilha.** Ornato lavrado imitando a renda.

**Resplendor.** Coroa de raios esculpida, auréola.

**Ressaltar.** Avivar, sobressair.



**Retábulo.** Obra de arte colocada sobre o altar ou adossada na parede de fundo por cima deste.

**Reticulado.** Nervuras ou ornatações cruzadas em forma de rede ou quadricula. Laçaria.

**Ribete.** Artesa guarnecida com faixas ou molduras.

**Rincão.** Engra. Encavo nos ornatos em obra de cantaria. Tacaniça.

**Rocaille.** Decoração feita à base de motivos concheados.

**Rodapé.** Faixa de proteção nas paredes interiores de um edifício, em madeira, pedra ou tijoleira, que corre junto ao assoalho.

**Romaine.** Medalhão ornado com cabeça humana esculpida.

**Rompente.** Decoração heráldica colocada por cima do escudo com a representação da cabeça de um animal.

**Rosácea.** Grande vão circular, aberto geralmente no alto da fachada principal e braços do transepto.

**Rosário.** Moldura ornamentada com pérolas, fusos, contas.

**Roseta.** Ornato coma forma de rosa. Flor que decora os capitéis coríntios e compósitos.

**Rosetão.** Ornato com a forma de uma grande rosa empregado na arquitetura romana e nas dos séculos XVI a XVIII, para ornar os caixotões de abóbadas de tetos.

**Rostro.** Ornato representando o esporão de proa de um navio antigo.

**Saimel.** Aduela situada na nasçença de um arco ou abóbada.

**Salomônica.** Coluna salomônica.

**Sanca.** Cimalha que firma ou decora a interseção das paredes com os tetos.

**Sanefa.** Faixa que cobre a verga de um vão ou a parte superior de um cortinado.

**Sebka.** Ornato formado por uma rede de rombos, característico da arquitetura almóada.

**Serpentiforme.** Ideomorfo com a forma de serpente, característico da arte pré-histórica e primitiva.

**Serrilha.** Ornato em forma de serra.

**Sobrecéu.** Dossel, baldaquim.

**Soco.** Base. Pedaco de madeira usado feito base de ornatos nas cúspides.

**Sofito.** Plano inferior de um teto ou de um membro arquitetônico em avançamento, geralmente disposto ao nível da cimalha ou da cornija e muitas vezes decorado.

**Soleira.** Peça inferior da moldura de uma porta, em mármore, pedra, metal ou madeira, nivelada com o piso.

**Supedâneo.** Base, pequeno plinto. Estrado onde se assentam os cadeirais. Peanha ou pequeno banco para descanso dos pés.

**Suporte.** Membro arquitetônico que sustenta a descarga de outro.

**Talha.** Escultura em madeira nas diversas modalidades de relevo, desde o ornato à escultura arquitetural lavrada por artífice.

**Tardoz.** Face da aduela oposta à frente.

**Tarisma.** Estrado revestido por alcatifa e coberto por dorsel.

**Tarja.** Orla. Moldura desenhada, pintada ou esculpida para conter escudo de armas ou inscrições.

**Tarjeta.** cartel.

**Tenuifoliados.** Ornatos de folhas pequenas.

**Terciado.** Escudo de armas dividido em três seções.

**Terciarão, tercelet.** Nervura que em uma abóbada estrelada arranca das nasçenças e se liga a um lierne, sem passar pelo frecho principal.

**Testeira.** Facial. Entablamento.

**Zoomorfo.** Representação com a forma de um animal.



**Tetramorfo.** Representação dos símbolos dos quatro evangelistas (*anjo*: Mateus; *Águia*: S. João; *boi*: S. Lucas e *Leão*: S. Marcos).

**Tirante.** Linha de uma asna.

**Tirso.** Bastão rematado por uma pinha e decorado com heras e pâmpanos, atributo de Baco e das bacantes.

**Tondinho.** Astrágalo.

**Topo.** Remate ou cume de qualquer peça artística. Extremo de vigas e barrotes.

**Torçal de louro.** Ornato representando um feixe de loureiro envolvido por uma fita espiralada.

**Torçal.** Ornato em forma de corda.

**Toro.** Bocelão.

**Trança.** Ornato coma forma de fios entrançados.

**Trançado.** Ornamentação trançada.

**Transena.** Parapeito ou cancela formado por grades ou painéis vazados.

**Trave.** Barrote, viga.

**Travinca.** Pequena trave.

**Tremidos.** Elementos helicoidais usados para a ornamentação nos séculos XVII e XVIII.

**Trifólio.** Ornato com a forma ou contorno da folha do trevo.

**Triglifo.** Elemento arquitetônico do friso com forma retangular, decorado com dois sulcos separados por três ressaltos.

**Trigrama.** As letras IHS símbolo de Jesus.

**Trilobado.** Composto por três lóbulos.

**Trípode.** Suporte metálico da antigüidade composto por três pés que sustentam uma superfície plana ou aro, onde eram encaixados grandes vasos.

**Tríptico.** Retábulo formado por três painéis esculpidos ou pintados.

**Triunfo.** Arco triunfal.

**Troço de coluna.** Tambor.

**Trono.** Base no camarim situado atrás do altar-mor onde é exposto o santíssimo.

**Vão.** Rasgo praticado em uma parede para a iluminação, circulação ou ventilação.

**Verga.** Viga de pedra, madeira ou metal colocada horizontalmente sobre um pé-direito e destinada a receber grandes cargas.

**Vergôntea.** Ramagem.

**Vermiculado.** Ornamentação minuciosa descrevendo curvas sinuosas imitando o rasgo ou galeria aberta pelos vermes.

**Videira.** Vinha.

**Viga.** Elemento horizontal que une os topos dos muros de um edifício, suportando uma carga que a faz trabalhar à flexão.

**Vigota.** Pequena viga.

**Vinheta.** Gravura, desenho ou ornato que serve para a decoração das páginas de um livro, especialmente o rosto e o início e final de capítulos.

**Voluta.** Enrolamento em espiral empregado na decoração de mambros arquitetônicos (capitéis, modilhões, mísulas). Ornamentação espiral.

**Ziguezague.** Ornato formado por ângulos quebrados, alternadamente salientes e reentrantes.

**Zimbório.** Domo.

**Zoóforo.** Friso arquitetônico decorado com cabeças de animais ou seres animados (ordem jônica).

**Zoomorfo.** Representação com a forma de um animal.

## ANEXO B

Entre as centenas de títulos constantes do levantamento realizado por Maria da Graça Pericão na Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa, faremos menção a algumas das obras do acervo, fundamentais para o estudo das artes no mundo português:

ALBERTI, Leon Battista. *Della Pittura e Della Statua*. Bologna, 1782.

BLONDEL, François. *Cours d'Architecture Enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture*. Paris, 1675.

BLONDEL, Jacques-François. *De l'Utilité de Joindre à l'Étude de l'Architecture, celle des Sciences et des Arts qui lui sont Relatifs* (extratif des cours d'architecture). Paris, 1771.

BRISEUX, Charles Etienne. *Traité du Beau Essentiel dans les Arts, Appliqué particulièrement à l'Architecture*. Paris, 1772.

CELLINI, Benvenuto. *Due Trattate, uno dell'Oreficeria, laltro della scultura*. Florença, 1731.

DUFRESNOY, Charles-Alphonse. *Arte (L') Della Pittura. Acresciuta com più Recenti e Necessarie Osservazioni*. Roma, 1775.

GALLI DA BIBIENA, Ferdinando. *Architectura (L') Civile Preparata sù la Geometria e Ridotta alle Prospettive*. Parma, 1711.

GALLI DA BIBIENA, Ferdinando. *Direzioni á Giovani Studenti nel Disegno dell'Architectura Civile nell'Academia Clementina dell'Istituto delle Scienze*. Bologna, 1745.

GALLI DA BIBIENA, Giuseppe. *Architettura e Porspectiva Dedicate alla M. di Carlo VI Imp. Augsburg*, 1740.

LACOMBE, Jacques. *Dictionnaire Portatif des beaux Arts ou Abrégé de ce qui Concerne L'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie et la Musique*. Paris, 1752.

PALLADIO, Andrea. *Architecture Divisée en Quatre Livres*. Den Haag, 1726.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Arquitetorum*. Roma, 1693-1730.

RUBENS, Peter Paul. *Architecture Italienne Contenant les Plans et Elevations des plus Beaux Palais et Edifices de la Ville de genes, Levé et Dessiné par le celebre P.P Rubens*. Amsterdam, 1755.





SCAMOZZI, Ottavio Bertolli. *Cinq (Les) Ordres D'Architecture, avec leurs Plans, Élévation, Faces et Cotes*. Paris, 1710.

VASCONCELOS, Padre Inácio da Piedade. *Artefactos Symmetricos e geometricos, Advertidos e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes Esculturária, Architectonica e da Pintura*. Lisboa, 1733.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *(Le) Regole della Prospettiva Pratica coi Comentarii del P. Egnatio Danti*. Roma, 1611.

VILLAFANE, Juan de Arfe de. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*. Madrid, 1675.



## RESUMO

O presente trabalho trata da preservação dos conhecimentos relativos à tradicional técnica do entalhe em madeira, aplicada à realização de um repertório ornamental. Os exemplos aqui adotados, estão presentes na igreja do Convento de São Francisco de Assis, de Salvador, na Bahia. Tais informações se dirigem aos interessados em processos de restauro em originais em madeira, ou aqueles que pretenderem desenvolver a linguagem da talha com propósitos artísticos. São aqui apresentados motivos ornamentais e modos para se intervir em madeira, com o instrumental antigo, com aplicações puramente manuais. Apresentam-se também algumas informações sobre os centros divulgadores de imagens presentes na talha e algumas reflexões de cunho estético.



